

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



Tesis Doctoral

TRES NOVELAS INMORALES.
LA ESTÉTICA DECADENTE EN ENRIQUE
GÓMEZ CARRILLO

Doctoranda: Elsa García Sánchez

Directores:

Dra. Francisca Nogueroles Jiménez

Dr. Juan Antonio González Iglesias

Dr. Xavier Escudero

2015

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



TRES NOVELAS INMORALES. LA ESTÉTICA DECADENTE EN ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

Doctoranda: Elsa García Sánchez

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Francisca Noguero Jimémez, el Dr. Juan Antonio González Iglesias y el Dr. Xavier Escudero, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
La directora de la Tesis

Vº Bº
El director de la Tesis

Vº Bº
El director de la Tesis

Fdo.: Francisca Noguero Jimémez Dr. Juan Antonio González Iglesias Dr. Xavier Escudero

La doctoranda

Fdo.: Elsa García Sánchez

*Mas vuela junto a mí sobre el abismo,
de inmensa magnitud; vuela conmigo,
porque te he de mostrar cosas que nunca
osarás tú negar; voy a mostrarte
la historia inmemorial de muchos mundos
pretéritos, presentes y futuros.
Caín, Lord Byron*

*Busqué la divinidad
y estoy ante las puertas del infierno.
Don Juan y Fausto, Dietrich Grabbe*

*¡La ensoñación ha perdido a tantas almas!
Axel, Villiers de L'Isle-Adam*

*Arte poética
Si no quieres quedarte a mirar la tormenta
yo la miro por ti.
Juan Antonio González Iglesias*

ÍNDICE

ÍNDICE.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I: EL DECADENTISMO	17
I.1. El movimiento decadente o la agonía romántica.....	17
I.2. Presagios apocalípticos en el <i>fin de siècle</i>	22
I.3. Rebeldía y sensibilidad: La figura del escritor decadente en un entorno adverso.....	32
I.4. Bellezas de hospital: Directrices de la nueva estética	41
I.5. Controversias y detractores del espíritu decadentista.....	55
CAPÍTULO II: UNA ÉPOCA DE CAMBIOS Y NUEVAS PERSPECTIVAS	69
II. 1. Contexto cultural.....	69
El concepto de Modernismo	69
El mito de París y la independencia cultural hispanoamericana	74
Etapas del Modernismo	80
La novela modernista.....	82
II.2. Contexto histórico	85
II.3. La trayectoria literaria de Enrique Gómez Carrillo	95
CAPÍTULO III: EL SENTIMIENTO DECADENTE Y FINISECULAR EN <i>TRES</i>	
<i>NOVELAS INMORALES</i>	119
III.1. Claves temáticas en <i>Tres novelas inmorales</i>	119
III.1.1. Individuos decadentes.....	121
El dandi y la indolencia ante el espejo.....	121
Mujeres fatales y angelicales	171
El bohemio	195
Muñecas, autómatas y andróides	217
III.1.2. Mecanismos de defensa	229
Los paraísos artificiales	229
Baile de máscaras	246
La atracción del Mal	262

Entre la devoción al arte y la pereza	303
Introspección y silencio	324
III.1.3. Secuelas	338
Penalidades, hambre y miseria	338
El <i>spleen</i> de París	346
Enfermos de melancolía	370
CAPÍTULO IV: ESTRATEGIAS RETÓRICAS	389
IV.1. El tiempo	389
IV.2. El espacio.....	400
IV.3. Simbolismo	428
El simbolismo de antropónimos	430
El simbolismo de colores, flores malsanas y luna	435
IV.4. La novela finisecular como exponente de una nueva estética	446
IV.5. El lenguaje	456
IV.6. Referencias artísticas y literarias en <i>Tres novelas inmorales</i>	464
CONCLUSIÓN.....	475
BIBLIOGRAFÍA	485
APÉNDICE.....	519

INTRODUCCIÓN

*Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero,
el lujo, los besos y la música.
No soy más que un hombre de arte.
No sirvo para otra cosa.*
Rubén Darío.

Ahondar en el universo literario del autor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo implica volver la mirada a las vicisitudes que determinaron el *fin de siècle*. París, eje cultural que irradia la nueva estética, hechiza a este autor, que absorbe allí los modos del denominado “Romanticismo agonizante”. La atmósfera decadente signa el tono de sus novelas, en las que confluyen ficción y aspectos vitales en la idiosincrasia del escritor, conformando una vida de libro tal y como la definiría Rubén Darío. La aproximación a las letras de este período obliga así a un enfoque psicocrítico que esclarezca la impronta del subconsciente en la producción del autor. Al cultivo de novelas debemos añadir sus numerosas crónicas y su autobiografía, donde recoge las impresiones de un momento histórico que destaca por su fugacidad. Entre sus diferentes escritos se producen continuos guiños que iremos desvelando a lo largo de este estudio, en una amalgama de realidad y leyenda que en ocasiones resulta imposible de desentrañar. *Tres novelas inmorales*, texto en la base de la presente reflexión, encierra así las claves ideológicas para comprender la posición del artista en el marco de la Modernidad.

La producción literaria de Gómez Carrillo abarca el período de entresiglos, que en el mundo hispánico se identifica con el término Modernismo y cuyas pautas principales esbozaré en este trabajo. Este movimiento constituye una reacción no solo contra las manifestaciones artísticas anteriores, sino también contra un entorno adverso en el que priman los valores materiales como consecuencia del proceso de industrialización clave en el siglo XIX. En oposición a la mediocridad reinante, el artista esgrime la divisa de *l’art pour l’art* difundida por Théophile Gautier. “Lo útil es feo”¹, reza el principio que guía al esteta, por lo que la belleza se erige como máximo ideal al que puede aspirarse. Esta rebelión contra los presupuestos burgueses conlleva la renovación del lenguaje, única arma para combatir el envilecimiento a que está abocada la civilización. El cuidado del estilo se manifiesta en una carta del guatemalteco a

¹ Gautier, Théophile: “Prefacio” a *Mademoiselle de Maupin*. Barcelona: Mondadori, 2007 [1835-36], p. 29.

Miguel de Unamuno, al confesar su satisfacción ante “[unos] poemas cuya prosa he trabajado con más amor que el verso y en donde creo haber conseguido lo más que en nuestra lengua se puede dar como armonía intensa”². Las directrices estéticas, por consiguiente, ocuparán un lugar central en este análisis, que indagará asimismo en las preocupaciones filosóficas que generan la evolución de las formas.

En el Fin de Siglo convergen diversas corrientes artísticas, por lo que delimitar el alcance y significado del Modernismo conlleva una gran complejidad. La crítica no ofrece un juicio unánime sobre el concepto, circunstancia que nos lleva a conjeturar que estamos ante una cuestión de actitud y no de escuelas. La literatura en este período bebe de las fuentes realista, naturalista, simbolista y decadentista, entre otras, construyendo un discurso heterogéneo. En este sentido, mi propósito es el de investigar la influencia que estas tendencias ejercieron en *Tres novelas inmorales*. Asimismo, un trabajo de esta naturaleza resulta imposible de realizar sin atender a las manifestaciones en el ámbito de la pintura o la naciente fotografía, de modo que se impone un enfoque interdisciplinar que aglutine las distintas artes. Por ello, remitiré a pinacotecas como el Musée d’Orsay, el Musée du Louvre, el Museo Nacional del Prado o el Museo Thyssen-Bornemisza, cuya constante revisión de la pintura decimonónica abre el campo de análisis y procura una visión íntegra y enriquecedora del momento que nos ocupa. Por otra parte, la novela del artista eclosiona en el fin de siglo con Poe y Balzac, entre otros. El escritor, temeroso de hablar de sí mismo, cede la palabra al pintor para expresar su sentir en las postrimerías del siglo, donde confluyen las distintas manifestaciones artísticas. Esta dualidad hace necesaria una aproximación plástica al Decadentismo, de modo que a lo largo de estas páginas será necesaria la inclusión y análisis de imágenes que concretan el ideario finisecular y nos permiten visualizar la confluencia de las diversas artes en los márgenes del siglo.

El afrancesamiento de las letras hispanas provocó la ira de los detractores de la nueva estética, que acusaron de plagio y mera imitación al escritor decadente y reclamaron un mayor compromiso con la realidad de sus países de origen. La crítica fue implacable con Gómez Carrillo, que desde la juventud manifestó su entusiasmo por la cultura gala. Sin embargo, resulta necesario subrayar la inexistencia en Guatemala de un contexto cultural que facultase el desarrollo de su labor creativa. La apertura de miras convierte así al escritor en un referente artístico de su tierra natal, un viajero incansable

² Carta de Enrique Gómez Carrillo a Miguel de Unamuno, n.º. 21, Casa Museo Unamuno.

que difundió el nombre de Guatemala por todo el mundo. Su fervoroso culto a la belleza suscitó las invectivas de aquellos que no supieron ver en esta sublimación una estrategia de defensa contra el materialismo imperante. La fascinación por la sonoridad de la palabra, sinestesias y correspondencias aíslan al escritor en su torre de marfil o, como se decía de Baudelaire: “Diríase que en la voz ponía iniciales en mayúsculas, itálicas miniadas y preciosas”³. Confrontaremos así el perfil de aquellos valedores de la estética decadente con las acusaciones de sus detractores para ofrecer una visión polifónica y objetiva.

Una lectura minuciosa de estos textos nos permitirá afirmar que el retiro y frivolidad modernistas son solo aparentes, pues en ellos subyace la activa subversión contra la mediocridad imperante. La actitud del dandi al margen de la sociedad y su empeño por escandalizar al burgués, junto con su producción literaria subversiva, se alzan contra la hipocresía y la doble moral auspiciadas por una sociedad que establece sus juicios de acuerdo con criterios pragmáticos. El refinamiento del héroe decadente seduce así a cineastas posteriores, que toman estos individuos para protagonizar *Beau Brummell (El árbitro de la elegancia)* (1954, Curtis Bernhardt) o *L’innocente* (1976, Luchino Visconti), basada en la obra homónima de D’Annunzio. El cine contribuirá así a conformar la imagen del rebelde romántico, por lo que la remisión a diversos títulos será una constante en estas páginas.

Como constatan recientes y tristes sucesos, no debe desdeñarse el poder de la pluma, evidencia del error que cometieron quienes fueron incapaces de apreciar el verdadero sentir y cometido del artista decadente. Así, la frivolidad de los argumentos, las extravagancias de sus personajes y sus conductas al margen de la moral burguesa fueron percibidas como síntomas claros de degeneración, creencia que corroboraron los tratados pseudocientíficos de la época. En nuestro país, Unamuno lamentaba también los modos franceses que se integraron en nuestras letras, consideradas por el vasco simple y vacua mimesis de aquellas.

Para analizar en detalle esta situación, el primer capítulo de este estudio se centrará en la noción de Decadentismo con el fin de esclarecer el marco social e ideológico en el que se desenvuelve el artista finisecular, destacando tanto las opiniones de sus valedores como de sus detractores. Se abordará aquí el significado y origen del término, así como su alcance. En contraste con la dilatada bibliografía existente sobre el

³ Baudelaire, Charles y Gautier, Théophile: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas*. Madrid: Nostromo Editorial, 1974, p. 14.

Modernismo, la relación de estudios dedicados al Decadentismo resulta exigua pues, como apunta Claudio Iglesias, “la historia de la literatura suele ser injusta con los fenómenos que le resultan incómodos”⁴. Los planteamientos aquí expuestos se cimentan especialmente en las recientes investigaciones de Mario Praz, Matei Calinescu, Lily Litvak, Begoña Sáez Martínez, Xavier Escudero, Pilar Celma y Claudio Iglesias, quienes han abierto una vía de conocimiento de un tema repetidamente velado por la moral aplicada erróneamente a los estudios artísticos. Debemos señalar, sin embargo, las reediciones de la obra de Gómez Carrillo que la editorial Renacimiento y Ediciones del Viento, entre otras, han llevado a cabo en los últimos años, prueba del interés que suscita el autor en la actualidad.

Indagar el origen del Decadentismo remite obviamente a antiguas civilizaciones que declinaron tras una época de majestuoso esplendor. El diálogo con la cultura clásica hace necesario el estudio diacrónico con incesantes alusiones a la Antigüedad y sus mitos, por lo que desentrañar su impronta en el Decadentismo es una prioridad en esta investigación. Metodológicamente, se impone un enfoque teórico desde el campo de la mitocrítica para profundizar en la raigambre clásica de la literatura finisecular.

La concepción judeocristiana del tiempo lineal contribuye a intensificar el sentimiento de fin. En estas páginas abordo las dos vertientes que se derivan de esta situación. Por un lado, una actitud hedonista que se complace en gozar el instante previo al desenlace. Wilde, Darío o Gómez Carrillo adoptaron esta vía frente a Baudelaire, que optó por consolidar su posición al margen de lo establecido desafiando a la sociedad con el sarcasmo de su ingenio.

En este marco sociológico se desarrolla la trayectoria literaria de Gómez Carrillo, materia que ocupará el segundo capítulo y en el que incidiré, asimismo, en el contexto histórico de Guatemala. Al igual que en otros países de América Latina, los regímenes dictatoriales oprimieron allí al pueblo con políticas del terror. Las esperanzas de cambio, tras el derrocamiento de sus líderes, se transformaron en desengaño con el alzamiento de otros tiranos. Por ello, aunque instalado en París y Madrid, el escritor guatemalteco no fue ajeno a la política de estos gobiernos, que, paradójicamente, le facilitaron su estancia en Europa y le abrieron el camino del éxito. La vida regalada que disfrutó en la capital del Sena, baluarte de la bohemia exhibida en teatros y cafés, dista

⁴ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a *VVAA: Antología del Decadentismo*.

1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 9.

de aquellas marcadas por la miseria y la marginación que el autor inmortalizó en sus páginas, como ya analizaré profusamente. La incapacidad para desarrollar su obra en su tierra natal determinó su autoexilio. Su postura, por consiguiente, no puede verse como evasiva de la problemática de su tiempo, sino como estrategia contra las ataduras del despotismo que anula la libertad. El consuelo mayor del artista reside en la consagración a la belleza, a la que rendirá culto religioso.

En el capítulo III me centraré en las claves temáticas de *Tres novelas inmorales* (1919) a partir de los postulados hasta aquí expuestos. Así, se reflejará el espíritu rebelde de un artista que pretendió escandalizar a la burguesía. La nueva estética se manifiesta en los títulos de las obras que conforman este volumen: *Bohemia sentimental* (1899), *Del amor, del dolor y del vicio* (1898) y *Pobre clown* (1900), las que presentan una significativa declaración de intenciones por parte del autor. La elección de estas novelas como objeto de trabajo responde, lógicamente, a que constituyen una de las más claras expresiones del Decadentismo en español, y no han sido suficientemente investigadas desde ningún punto de vista.

Así, nos permiten conocer los pilares sobre los que se sustenta el ideario de fin de siglo. En principio, el dandi, la *femme fatale*, el androide y el bohemio desfilan por los escenarios de las postrimerías decimonónicas. A partir del *Beau Brummell* se construye el imaginario del tipo finisecular dotado de ingenio y belleza, que cultiva incansablemente su proyección sobre un público al que desdeña, pero cuyo aplauso requiere. Tomando al inglés como paradigma, estableceré las bases del dandismo, su significado y alcance, para después rastrear su influencia en la literatura posterior. Su vinculación al período que nos ocupa muestra su rebeldía hacia un entorno mediocre, por lo que un amplio análisis de su idiosincrasia y sentido resulta claramente necesario. Por su parte, el dandi es confrontado por la mujer perversa, retratada por Franz von Stuck en el lienzo de significativo título *El pecado* (1893). Indagar en la imagen femenina del fin de siglo implica determinar las primeras manifestaciones que abogan por la emancipación y defensa de sus derechos, lo que la convierte en clara amenaza para el orden establecido. La *donna angelicata*, ideal de belleza renacentista magistralmente inmortalizado por Ghirlandaio⁵, pervive en la antagonista de la *femme fatale* para enarbolar la sumisión y obediencia al hombre características del “ángel del

⁵ El *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1489-40) que encarna este ideal, pudo contemplarse en la exposición “Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia” (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 23 de junio al 10 de octubre de 2010).

hogar”. Por su parte, el bohemio deambula por tabernas y cafés en un intento por ahogar su miseria en la absentia, la amistad de los poetas y los versos que compone. La transgresión de sus modos cuestiona los parámetros de una burguesía que les margina y de la que ellos mismos se distinguen. Por último, la vorágine científica que signa el siglo alumbra el nacimiento del autómatas, reflejo del artificio e imperturbabilidad decadentes. Se gesta, de este modo, una nueva vía temática hacia el arte futurista que perdura en nuestros días, y que va de los androides de Philip K. Dick y su adaptación en *Blade Runner*, hasta la novela de Santiago Roncagliolo *Tan cerca de la vida* (2010) o el videoclip de Björk “All is full of love” (1999). Perfilar estos tipos significa profundizar en el entramado histórico y social del siglo XIX y su estela en el siguiente, lo que redundará en un interesante diálogo entre épocas.

El héroe decadente busca, pues, unos métodos de resistencia que le permitan enfrentarse al entorno pragmático. Recurre por ello a estrategias variopintas como los paraísos artificiales, experiencia tan atractiva y seductora en un momento inicial como capciosa y temeraria finalmente. Desde Coleridge hasta el *Club des Hashischins* de Gautier, los textos drogados —y biográficos en muchos casos— atraviesan la literatura decimonónica. Este fracaso le aboca, antes o después, a refugiarse en impertinentes poses o a camuflarse bajo la indolencia típica del dandi. Maquillajes, afeites y artificios varios proliferan en las letras signadas por las delicuescencias finiseculares. Se trata de una aparente frivolidad que encubre el auténtico sentir, el *mal du siècle* que abordaré a lo largo de este análisis. La consagración al arte le permite canalizar su pulsión creadora. Opta así por perseguir incansablemente la perfección del ideal —*le mot juste* del que hablara Flaubert— o abandonarse a la apatía y la pereza. Balzac o Baudelaire se erigen en emblemas de la obsesión literaria que resultará en una voluminosa obra, dedicación compartida por Gómez Carrillo como demuestran sus numerosas crónicas, y hecho en el que profundizaré más adelante.

Sin embargo, la incapacidad del lenguaje para expresar el “himno gigante y extraño” becqueriano es advertida por diversos autores en el siglo XIX. Resulta entonces necesario aludir a las modernas teorías centradas en un arte puro y conceptual, no siempre materializado en el libro impreso, sino simplemente proyectado desde presupuestos filosóficos. Esta innovadora concepción estética —que irremisiblemente nos trae a la memoria a Pepín Bello en la Generación del 27— vertebrará el capítulo “Introspección y silencio” de nuestro estudio.

El silencio y la consecuente nada actualizan el pasaje del Eclesiastés *Vanitas vanitatum omnia vanitas*, sentencia inherente al individuo barroco. El vínculo entre el Mal y la perniciosa dedicación a los placeres mundanos ya fue plasmada por El Bosco en el diablo cuyas nalgas sirven de espejo a la belleza (“El jardín de las Delicias”, 1500-1505). Estas premisas permiten tender un puente con los movimientos anteriores y apuntalar así el marco teórico de la investigación. El *mal du siècle* induce al héroe decadente a inevitables prácticas perversas que atentan contra la moral burguesa. La delicada situación del artista en el contexto social del siglo XIX le aboca a fatales consecuencias, que trato en el siguiente apartado. La incompreensión y el desdén hacia su obra desencadenan la miseria y el sufrimiento del bohemio. Asimismo, el *spleen* y el *mal du siècle* se instalan en las mentes para degenerar en la angustia vital y anhelo de fin que signan las letras de este periodo.

Estas claves temáticas se traslucen inevitablemente en los aspectos formales de las obras, cuestión que abordaré en el capítulo IV desde los fundamentos de la narratología. El tratamiento del tiempo y el espacio responden a unas coordenadas específicas. Así, la trama de *Tres novelas inmorales* se articula en torno al núcleo urbano, prolongación de los presupuestos decadentes, por lo que recurriré a nociones de arquitectura y urbanismo para mostrar las consecuencias de la Revolución Industrial. Los tipos finiseculares emergen en París, como Louis Malle plasmaría más tarde en *Le feu follet* (1963), insertos en el cenáculo intelectual y artístico de la metrópoli. El alivio del mal que les aqueja les obliga a alejarse hacia un espacio natural que evoca el tópico *beatus ille* horaciano. El estudio del espacio implica así atender a estos dos movimientos aparentemente opuestos.

El lenguaje se enriquece con expresiones de gran sonoridad que aproximan la literatura a la música en un conato de arte total. Gómez Carrillo recurre a vocablos que brillan por su exotismo y a símbolos que lo equiparan a un vidente capaz de percibir correspondencias invisibles a los ojos de los demás, de acuerdo con la teoría baudelairiana. Por otra parte, el intento de reconstruir el discurso del pensamiento y del sueño en un estado previo a la codificación verbal anuncia una renovación formal que autores como James Joyce llevarán a cabo en el campo de la novela a principios del siglo XX.

En definitiva, este estudio pretende poner de manifiesto la esencia de la prosa de Gómez Carrillo y, en concreto, de sus *Tres novelas inmorales*. Su adscripción al Decadentismo promueve el constante diálogo con autores y obras coetáneas, que

conforman así el sustrato literario y artístico sobre el cual se cimentarán corrientes fundamentales de la literatura actual. Las incesantes referencias artísticas revelan las preferencias del autor e inscriben su producción dentro de una estética determinada, cuyos máximos exponentes serán tratados en este trabajo en relación a Gómez Carrillo. Asimismo, el análisis, que enmarca la obra en el contexto sociocultural del fin de siglo, pretende contravenir las críticas que han silenciado su relevancia en la historia del arte.

Desearía concluir esta introducción mostrando mi gratitud al programa de doctorado de la Universidad de Salamanca “Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica”, en el que se forjó el proyecto de esta investigación. Asimismo, destaco la ayuda del personal administrativo de la Casa Museo Unamuno por su entrega y colaboración en la realización de este trabajo. Especialmente debo subrayar la orientación, supervisión y ayuda incondicional de la Dra. Francisca Noguerol, que me permitió acceder al universo literario de una época apasionante. La labor de los codirectores, Dr. Juan Antonio González Iglesias y Dr. Xavier Escudero, ha resultado en la aportación de un nuevo enfoque a la investigación original realizada sobre la figura de Gómez Carrillo. Así, resulta inestimable el valor de la sensibilidad poética del Dr. Juan Antonio González Iglesias, que sobrevuela e impregna estas páginas, junto a la prestigiosa trayectoria investigadora del Dr. Xavier Escudero, especialista en las delicuescencias finiseculares concretadas en este trabajo. Igualmente, deseo mencionar a Rafa Pontes y Guillermo Herráez, precursores valiosos en la labor de investigación, pero ante todo y siempre, amigos. Por último, resulta absolutamente necesario agradecer a mi familia, principalmente a mis padres, el apoyo incesante que me han brindado a lo largo de este tiempo.

CAPÍTULO I: EL DECADENTISMO

*Solo dos cosas tienen atractivo:
el dolor, que es la muerte,
y la locura, que es la vida.*

Enrique Gómez Carrillo

I.1. El movimiento decadente o la agonía romántica

El sentimiento de decadencia ha estado presente en la historia del arte desde la Antigüedad. Así, la conciencia de decrepitud, ocaso y declive de orden temporal se consume con el desenlace fatal de la muerte. A este sentimiento contribuyen claramente diversas manifestaciones de carácter mítico-religioso y su concepción de un tiempo de irreversibles ciclos vitales. Théophile Gautier subraya la analogía: “El estilo de la decadencia no es otra cosa que la última palabra del Verbo en el paroxismo de la violencia y en el disparadero de expresarlo todo. Establezcamos un parangón con la lengua enmohecida, llena de óxidos del aniquilamiento del Bajo Imperio. Y las refinadas combinaciones de la escuela bizantina, forma postrera del arte griego en plena delicuescencia”⁶.

Identificándose con este pesimismo, a finales del siglo XIX se desarrolla un movimiento cultural liderado por jóvenes artistas insatisfechos que proclaman la sublimación del arte como medio de desafiar la visión conformista imperante en la sociedad de su época. La prensa y la crítica comienzan a desacreditar con la etiqueta de “decadente” a estos rebeldes que se unifican bajo una actitud y sentir común. La producción literaria será denostada y abocada al olvido por la incomprensión del nuevo código estético: “Conviene recordar la existencia de un texto literario, porque, como el propio Rops predijo, ‘no todos leen el libro. Hay que ser letrado, instruido, casi corrompido para ‘sentir las bellezas de la Literatura’; pero la imagen grita, golpea, canta, sonrío, hace brincar o llorar, entra por los ojos de los corazones inocentes y permanece vibrante en los pensamientos humanos”⁷. Claudio Iglesias refiere asimismo

⁶ Baudelaire, Charles y Gautier, Théophile: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas, op. cit.* p. 34.

⁷ Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002, p. 52.

la supresión del movimiento en las historias literarias francesas en el siglo XX: “También colaboró, en este entierro de lo que estaba vivo, el paladar convencional de lectores profesionales de Balzac y Stendhal para los cuales las descerebradas creaciones de Joris-Karl Huysmans y Octave Mirbeau, tan accesibles para un lector contemporáneo, estaban sencillamente mal escritas”⁸.

Dados los múltiples factores que originan el surgimiento del Decadentismo, delimitar su actuación a unas fechas concretas resulta una ardua tarea en la que la crítica no se pone de acuerdo. A esto cabría añadir el hecho de que el movimiento no obedece a una doctrina determinada, sino que aglutina a artistas que participan de un mismo sentir. Ya en 1834 el crítico antirromántico y conservador Desiré Nisard había publicado sus *Études des moeurs et de la critique sur les poètes latins de la décadence*, en el cual el inevitable paralelismo de la poesía latina del final del Imperio Romano con el Romanticismo y la decadencia finisecular constituye la base en la que sustenta su censura. Pero será Théophile Gautier el primero en referirse a la decadencia como estilo, despojándola de toda connotación negativa aunque manifestando cierta incertidumbre ante el término. Así, en su “Prefacio” a *Las flores del mal* de Baudelaire (1868) reflejará desconfianza y paradójico entusiasmo por este tipo de literatura:

The style inadequately called of decadence is nothing but art arrived at the point of extreme maturity yielded by the slanting suns of aged civilizations: an ingenious, complicated style, full of shades and of research, constantly pushing back the boundaries of speech, borrowing from all technical vocabularies, taking color from all palettes and pressible in thought, what is vague and most elusive in the outlines of form, listening to translate the subtle confidences of neurosis, the dying confessions of passion grown depraved, and the strange hallucinations of the obsession which is turning to madness⁹.

⁸ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. pp. 9-10.

⁹ En Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. EEUU: Duke University Press, 1987, p. 164 [El estilo inadecuadamente denominado de decadencia no es sino un arte que ha logrado el punto de extrema madurez propiciado por los soles declinantes de las viejas civilizaciones: un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, que hace retroceder constantemente los límites del discurso, tomando prestado de los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas, escuchando para traducir las sutiles confianzas de la neurosis, las agónicas confesiones de la pasión que surge depravada, y las extrañas alucinaciones de la obsesión que se está convirtiendo en locura].

El mismo Baudelaire, aunque en ocasiones rehusó la denominación de “decadente”, apunta ideas de esta tendencia en sus ensayos. En su clásico *Five Faces of Modernity*, Calinescu observa la nota que acompañó al poema en latín “Franciscae meae laudes”, incluido en la primera edición de *Las flores del mal*: “Does not the reader think, as I do, that the late Latin decadence –a supreme sight of a robust person already transformed and prepared for spiritual life– is uniquely appropriate for expressing passion such as the modern poetic world has understood and felt it?”¹⁰

Este escepticismo respecto a la denominación se desvanecerá con la aceptación del concepto por parte de Paul Bourget, quien publica en la *Nouvelle revue* un artículo sobre Baudelaire. En él difunde su *Teoría de la decadencia*, que responde más a un criterio sociológico y científico que estético: “El hombre de la decadencia ha conservado una incurable nostalgia de los bellos sueños de sus antepasados; ha agotado en él, por la precocidad de los excesos, el manantial de la vida, y juzga con una mirada lúcida la miseria irremediable de su destino”¹¹.

Pero debemos acudir a las últimas décadas del fin de siglo para enmarcar el auténtico apogeo de la conciencia decadentista. Así, Juan Herrero establece el período

¹⁰ En *Ibíd.* p. 165 [¿No cree el lector, como yo, que la última decadencia latina –la suprema visión de una persona robusta ya transformada y preparada para la vida espiritual– es únicamente apropiada para expresar pasiones tales como las que ha comprendido y sentido el poético mundo moderno?]. La fascinación por los clásicos es plasmada por Gautier:

Por eso Baudelaire, que era un buen latinista a pesar de la escasa fortuna en los exámenes del bachillerato, trocaba la lectura de Virgilio y Cicerón por la de Apuleyo, Petronio, Juvenal, San Agustín y aquel inmenso Tertuliano, cuyo estilo tiene el negro resplandor del ébano. Y sentía una particular predilección por el latín de la Iglesia, mostrando preferencia por aquellas prosas y aquellos himnos en que la rima suple al antiguo ritmo olvidado” (Baudelaire, Charles y Gautier, Théophile: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas, op. cit.* pp. 34-35).

La ruptura con la tradición junto a la sincrónica vuelta a los clásicos conforman la paradoja referida por Antoine Compagnon: “Albert Thibaudet, ya en 1913, observaba que la Revolución y el romanticismo, al romper con la tradición la habían favorecido paradójicamente: ‘Creyéndola perdida, se ha notado todavía más su necesidad y su belleza. Los restos que el tiempo restituía eran acogidos como el dracma o la oveja perdida del evangelio’. En contraste con la época, la moda y el curso aparente de las cosas, la tradición clásica empezó a beneficiarse de un prestigio desconocido desde los tiempos de su reinado” (Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*. Barcelona: El Acantilado, 2007. p. 15).

Esta premisa permite a los artistas finiseculares expresarse a través de motivos clásicos. Es el caso de Alma-Tadema al plasmar el hedonismo desmedido en *Las rosas de Heliogábalo* (1888). El cuadro recoge la fiesta en la que mandó arrojar tantos pétalos de rosas que algunos de los invitados murieron asfixiados. (Exposición “Alma-Tadema y la pintura victoriana en la Colección Pérez Simón”, 25 de junio al 12 de octubre de 2014, Museo Thyssen-Bornemisza. La selección exhibida evidencia el interés decimonónico por los clásicos en títulos como *Antígona* (1882), *Andrómeda* (1869) o *Muchachas griegas recogiendo guijarros a la orilla del mar* (1871)).

¹¹ Herrero, Juan: “Introducción” a Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2004 [1884], p. 19.

comprendido entre los años 1880 y 1886 como momento de eclosión y auge de la inminente estética: “La crisis de los valores culturales y artísticos de ‘fin de siglo’, de la que *A contrapelo* y *Des Esseintes* son al mismo tiempo un símbolo y un signo, empieza a hacerse notar de manera más palpable en Francia, entre algunos sectores de la juventud más instruida y con inquietudes culturales, en torno a los años 1880-1886”¹².

Sáez Martínez se opone a establecer una datación de un movimiento artístico tan precisa y delimitada, por lo que se niega a inscribir el decadentismo dentro de esas dos fechas:

Todo escritor y escuela cultural son comprensibles tan solo si se estudian en relación con la realidad social y política de su tiempo; se precisa, pues, de las relaciones sincrónicas y diacrónicas. Asimismo, hay que admitir que el pasado cultural modifica su aspecto según el clima y ambiente históricos en el que un crítico vive, lo evoca, y apela a él; sin duda, para todas las corrientes culturales y artísticas, los juicios cambian según el momento histórico en que vienen pronunciados¹³.

Aunque estamos de acuerdo con esta postura, debemos indicar que la plenitud del movimiento decadente se da entre las dos fechas sugeridas por Juan Herrero¹⁴, por lo que resulta imprescindible señalar los distintos fenómenos que tienen lugar en el panorama literario de esta época con objeto de vislumbrar la trayectoria decadentista y su repercusión en el arte posterior.

La década se abre con la declaración de Paul Bourget en 1881 y la publicación del soneto de Verlaine “Langueur” en 1883¹⁵, que incluye el famoso verso “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”¹⁶. Según Calinescu, “this poem was to be adopted as a sort of manifesto by the group that, with the appearance of the magazine *Le Décadent*

¹² *Ibid.* p. 10.

¹³ Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 2004, pp. 16-17.

¹⁴ Entre el limitado período que señala Juan Herrero y la amplitud que propugna Begoña Sáez Martínez se sitúa Luis Antonio de Villena, concretando entre 1867 y 1916, fechas correspondientes a la muerte de Baudelaire y de Darío respectivamente, lo que denomina “Fin de Siglo”.

¹⁵ Verlaine se erige como uno de los indiscutibles precursores del decadentismo tanto por su atractiva vida bohemia, que los jóvenes tomaban como paradigma, como por sus escritos, especialmente “Art Poétique” (1882), “Les Poètes Maudits” (1883) y “Langueur” (1883).

¹⁶ Verlaine, Paul: *Obra poética II*. Barcelona: Ediciones 29, 2003, p. 148.

(1886), launched the short-lived movement known as *Décadisme*¹⁷. Sin embargo, la culminación llegaría en 1886 con la novela de Joris-Karl Huysmans *A contrapelo*, considerada tratado absoluto del decadentismo puesto que establece los fundamentos de esta sensibilidad a través de las experiencias, actitud vital e inquietudes de su protagonista, Des Esseintes. Este modelo conectará con el ferviente anhelo decadentista de sublimar la belleza, cuyo representante más destacado será Oscar Wilde en Gran Bretaña. Por último, en 1886¹⁸ se publica la paródica novela de Gabriel Vicaire y Henri Beauclair *Les Déliquescences d'Adoré Flouppete, poète décadent* y Anatole Baju funda la revista *Le Décadent*, que dotó a su publicación de un tono severo y agresivo. Así, reconoce que “we are decadent, since this decadence is nothing but the ascending march of humanity toward ideals which are reputed to be inaccessible”¹⁹. A pesar de las críticas y acusaciones que recibió, no se puede soslayar su trascendental labor de difusión de la obra de escritores prácticamente desconocidos en aquel momento como Verlaine o Mallarmé²⁰.

Aunque el movimiento sobrevivió a las críticas de sus detractores, las discrepancias entre sus integrantes²¹ produjeron un cisma entre “el Simbolismo defendido por Moréas (*Le Manifeste du “Figaro”*) y el instrumentalismo por R. Gil (*Traité du verbe*), conceptos en parte sinónimos y en parte antitéticos”²². Finalmente,

¹⁷ Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity... op. cit.* p. 171 [Este poema había de ser adoptado como una especie de manifiesto por el grupo que, con la aparición de la revista *Le Décadent* (1886), lanzó el breve movimiento conocido como *Décadisme*].

¹⁸ Recordemos que en esta fecha aparece el Manifiesto simbolista de Jean Moréas en *Le Figaro*.

¹⁹ En Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity... op. cit.* p. 176 [Somos decadentes, ya que esta decadencia no es sino la marcha ascendente de la humanidad hacia unos ideales que tienen fama de ser inaccesibles].

²⁰ Para un estudio minucioso de la aproximación de Rubén Darío a Stéphane Mallarmé, a cuya difusión en nuestra lengua contribuyó, remito al artículo de Alfonso García Morales. En él señala:

Darío sí sabía de Mallarmé nada más llegar a la Argentina, lo emplea un año antes de su traducción considerada inaugural, y empieza a verlo como un poeta del misterio, un seguidor del celestial e infernal príncipe Poe, capaz de transportar su imaginación, siempre dual, hacia el ensueño (el edén de las flores) o la pesadilla (las arquitecturas de *Vathek*). En septiembre de 1894, en la elocuente defensa que realiza en *Revista de América* del verdadero y positivo sentido de la Decadencia, de lo que más tarde preferirá llamar Simbolismo, como movimiento que busca la salvación espiritual del mundo moderno, Darío cita a Mallarmé entre los grandes, tras Poe y Wagner, junto a Verlaine o Baudelaire, y antes de D'Annunzio o Huysmans, anotando que a él se deben ‘raras sensaciones de la vida inmaterial y asibles velos del ropaje del ensueño...’ (“Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2006) 35, p. 36).

²¹ Es conocido el caso de Paul Verlaine, quien rechazó toda adscripción a cualquier movimiento o doctrina literaria que le impusiera un perfil y abogó así por su carácter individual.

²² Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo... op. cit.* p. 36.

tras muchas vacilaciones y conflictos, triunfó el primero, que elude las connotaciones negativas del término “Decadentismo”. Para Calinescu: “This may explain why today French critics use the label “decadentism” in only a very narrow historical sense, to designate the poets who, in the late 1880’s, made the specific claim of being decadent and grouped themselves around such unequivocally entitled periodicals as *La Décadence* or *Le Décadent*”²³.

El discernimiento entre ambas tendencias es subrayado por Claudio Iglesias, que defiende la persistencia de la poesía simbolista, “mientras los autores vinculados con el Decadentismo tendían a sobresalir en las formas de la prosa, desde la ficción hasta la crónica, pasando por la crítica y el ensayo. El Simbolismo se convirtió así en la poética representativa del fin de siglo francés; el Decadentismo fue elidido o solo mencionado como la fase negativa de la nueva poesía. El alcance de este encubrimiento queda claro en la obra de Guy Michaud, el historiador oficial del Simbolismo, quien define al movimiento poético en relación con tópicos del pensamiento católico”²⁴.

Dictaminar el límite entre estos movimientos culturales del Decadentismo y el Simbolismo supone adentrarnos en un terreno resbaladizo, puesto que sus vínculos son complejos y difusos. A mi modo de ver, la disposición de Anna Balakian respecto a esta cuestión es del todo acertada ya que, al igual que Sáez Martínez, “aboga por la continuidad de lo esencial del Decadentismo dentro del Simbolismo, despojando así al término de las asociaciones superficiales y cómodas con lo anormal, lo extraño o lo artificial”²⁵.

I.2. Presagios apocalípticos en el *fin de siècle*

El término *fin de siècle* hace alusión a una época caracterizada por la conciencia de crisis ante un fin que se considera inminente²⁶. Como atestigua Baudelaire en sus

²³ Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity... op. cit.* p. 178 [Esto puede explicar por qué los críticos franceses de hoy utilizan la etiqueta *decadentism* solo en un sentido histórico muy restringido, para designar a los poetas que, a finales de 1880, se proclamaron específicamente decadentes y se agruparon alrededor de publicaciones tan inequívocamente tituladas como *La Décadence* o *Le Décadent*]

²⁴ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 10.

²⁵ Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo... op. cit.* p. 39.

²⁶ Ortega y Gasset señala este pesimismo en el proemio a *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler: “En los últimos años se oye por dondequiera un monótono treno sobre cultura fracasada y concluida” (Ortega y Gasset, José [1923]: “Proemio” a Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*. Cito por *La decadencia de Occidente*, tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1998 [1917], p. 13).

Journaux intimes: “Le monde va finir”²⁷. Esta denominación estaría vinculada a la idea de ciclo vital, criticada por Max Nordau en su ensayo *Degeneración*:

Que la palabra en sí misma sea del todo inepta, es cosa que parece inútil demostrar; tan solo el cerebro de un niño o de un salvaje ha podido concebir la grosera idea de que el siglo es una especie de ser vivo nacido a la manera de un animal o de un hombre, que recorre todas las fases de la existencia: infancia, juventud, edad madura, luego envejece y languidece poco a poco, para morir a la expiración de los cien años, después de haber sufrido en los últimos diez años todos los males de una lastimosa senectud²⁸.

Su reproche se basa en la imposibilidad de equiparar las distintas épocas de la historia a las etapas vitales, argumentando que no todas las culturas responden a una misma división del tiempo ni comparten calendario, como es el caso de la era cristiana frente a la concepción temporal de los judíos o de los mahometanos. La etiqueta de *fin de siècle* respondería al hecho de que, siguiendo a Nordau, “es una costumbre del espíritu humano proyectar hacia fuera sus propios estados del alma”²⁹. Sin embargo, sí es válida como asociación a nociones como ocaso, desfallecimiento, crepúsculo o senectud³⁰, estrechamente ligadas al sentir dominante en la época, por lo que, frente a Nordau, Calinescu asevera que es “inevitable to think of it in terms of natural cycles and biological metaphors”³¹, en referencia a las denominaciones de los diversos períodos de la historia como el *fin de siècle*. Este planteamiento es compartido por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*: “Los conceptos fundamentales de todo lo orgánico: nacimiento, muerte, juventud, vejez, duración de la vida, ¿no tendrán también en esta

Luis Racionero, por su parte, matiza la idea de Spengler: “Y decadencia la hubo, para Europa, que no para Occidente. En eso se equivocó Spengler, pues Occidente es Europa más Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda, y ninguno de estos últimos decayó, antes el contrario, Estados Unidos se alzó como la potencia hegemónica” (*El progreso decadente. Repaso al siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 25).

²⁷ Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, en *Oeuvres complètes*. Francia: Gallimard, 1961 [1887], p. 1262 [El mundo va a desaparecer].

²⁸ Nordau, Max: *Entartung*, en *Fin de Siglo*. Jaén: Editorial del Lunar, 1999 [1892/3], p. 23.

²⁹ *Ibid.* p. 24.

³⁰ Esta idea es precisamente la que da título a la obra de Spengler, puesto que según Ortega y Gasset: “Estamos hoy alojados en el último estadio —en la vejez, consunción o ‘decadencia’ (*Untergang*)— de una de estas culturas: la occidental” (“Proemio”, *op. cit.* p. 17).

³¹ Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity...* *op. cit.* p. 156. [[Es] inevitable considerarlo en términos de ciclos naturales y metáforas biológicas].

esfera un sentido riguroso que nadie aún ha desentrañado? ¿No habrá, en suma, a la base de todo lo histórico, ciertas protoformas biográficas universales?”³². Por su parte, Karen Poe coincide con Juan Ritvo al señalar: “Uno de los rasgos principales del estilo decadente es una especie de *mística de la descomposición*. Se trata de un elemento temporal que marca el instante en que algo está a punto de pudrirse, pero aún no lo ha hecho, todavía está en ese lugar que es, a la vez, de perfección última y de comienzo de su decaer. Es lo que Gautier llamó *fosforescencias de la podredumbre* en su famoso prólogo a las *Flores del mal* de Baudelaire”³³.

Esta visión del *fin de siècle* como estado de declive encuentra sus raíces en la tradición judeocristiana y su concepción escatológica del tiempo y de la historia como lineales e irreversibles. La amenaza del Día del Juicio Final se cierne sobre las últimas décadas del siglo XIX, momento en el cual cobran vitalidad las creencias milenaristas. La decadencia supone así el anuncio del fin del mundo y del Apocalipsis³⁴. Esta atmósfera prevalece a partir de los años ochenta y se traduce en imágenes literarias como la que recoge Hans Hinterhäuser en *Fin de Siglo. Figuras y mitos*:

El fin de siglo se sentía como fin de los tiempos, temiéndose –o deseándose– que se convirtiese en un “fin du monde”. El cronista de la novela de Hauptmann *Der Narr in Christo Emmanuel Quint* nos informa que “se contaba seriamente con un derrumbamiento general de la sociedad por la violencia, que sobrevendría, lo más tardar, en torno al año 1900 y que habría de renovar el mundo”³⁵.

Una de las señales que agudiza la sensación de fin se encuentra en la astronomía. Como señala Litvak, “la luna, tan a menudo presente en la literatura, parecía simbolizar

³² Spengler, Oswald: *La decadencia de Occidente*, op. cit. tomo I, p. 30.

³³ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, p. 73.

³⁴ Dicho temor es patente en la profusión de pinturas que aluden tanto al presagio del Apocalipsis como a escenas caóticas de incendios y otras catástrofes. Este momento último es plasmado con gran fuerza expresiva por el pintor y grabador británico John Martin en *El gran día de la ira* (1851). En él las llamas iluminan la caída de monumentales rocas sobre la tierra, que se abre para devorar a los pocos hombres que han sobrevivido al fin. En la misma línea, el artista de crepúsculos Joseph Turner captó la violencia del cataclismo en el óleo *La quinta plaga de Egipto* (1800), en el que el paisaje aparece devastado por el efecto técnico del claroscuro y bajo un cielo de nubes plomizas. La modernidad de su obra pudo apreciarse en la retrospectiva “Turner y los maestros” en el Museo Nacional del Prado (Madrid, del 22 de junio al 19 de septiembre de 2010). (Vid. apéndice, p. 519).

³⁵ Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Grupo Santillana, Ediciones Taurus, 1998, p. 17.

entonces el cadáver que la tierra estaba destinada a ser algún día más o menos lejano. Se transformó, para la sensibilidad decadente en el seno del esplendor de la noche, ya no en blanca vestal cantada por Chateaubriand, sino en eterno símbolo macabro suspendido sobre los hombres”³⁶. Según la hipótesis de que los planetas estarían regidos por unos ciclos vitales, la tierra también conocería su fin. La luna se convierte de este modo en vaticinadora del destino de la tierra y, por tanto, en espejo del futuro de la humanidad. Por otra parte, la aparición del cometa Halley no hace sino confirmar la creencia en un desastre cósmico.

La sospecha de un desenlace cercano e inevitable encuentra su afirmación en el alba de antiguas civilizaciones³⁷, especialmente Bizancio, cuyo exótico esplendor de esmaltes y oropeles y su posterior decadencia se erige como modelo con el cual se identifica el fin de siglo. Estas recreaciones míticas constituyen un tema recurrente en la literatura del siglo XIX, como ocurre en *La novela de la momia* de Théophile Gautier o en *Salambó* de Gustave Flaubert. El escapismo temporal y espacial se aúna con el motivo de la ciudad muerta, cuyas ruinas se convierten en símbolo de la visión apocalíptica. La evocación del auge pasado junto al estado actual de desolación aparecen en el cuento de Gautier “Arria Marcella”. La comparación de imágenes contrapuestas de la ciudad de Pompeya se establece a partir de una visita turística y cultural que realiza el protagonista. Este, a través de un paseo nocturno que se confunde con el sueño, se adentra en la ciudad, que misteriosamente se le presenta en el estado previo a la erupción. Su reflexión es inevitable: “Una fina lluvia de agua aromatizada de azafrán caía de los frisos en gotitas imperceptibles y perfumaba el aire refrescándolo. Octavien recordó las emanaciones fétidas que vician la atmósfera de nuestros teatros,

³⁶ Litvak, Lily: *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus, 1986, p. 222.

³⁷ Las escenas de destrucción y caos, como las reflejadas por Turner (*El declive del imperio cartaginés* (1817)) y Kart Pavlovic Brjullov (*El último día de Pompeya* (1833)), dejan paso al seductor recuerdo de un pasado de magnificencia, como muestra la obra pictórica de Thomas Couture *Los romanos de la decadencia* (1847) (*Vid.* apéndice, p. 521). Compagnon incide en la nostalgia por un pasado de esplendor:

“Chateaubriand fue un pintor de ruinas, un historiador de las civilizaciones desaparecidas, aunque no fuera políticamente un fetichista del pasado, sino un pragmatista que insistía sobre los hechos y sobre el valor de la libertad, feudal y moderna (...). Chateaubriand fue un adepto a la doble verdad, un dandi, un profeta triste y desencantado: ‘Inútil Casandra’ o ‘¡Viva el rey, a pesar de todo!’. Estas exclamaciones le excusan y le acusan” (Compagnon, Antoine: *Los antimodernos, op. cit.* pp. 126-127).

tan incómodos que parecen un lugar de tortura, y pensó que la civilización no había avanzado mucho”³⁸.

El tono pesimista que impregna sus palabras caracteriza el sentir general de su época, en la cual el progreso parecía ir unido a la idea de decadencia³⁹. El salmantino Díaz Fernández expresa idéntico pesar: “La rabia le agarrotaba la garganta. El mundo seguía en poder de los bárbaros, a pesar de la civilización y de la ciencia. ‘Estas gentes han puesto la ciencia al servicio de la barbarie. Se ha inventado el teléfono, la telegrafía sin hilos, el motor de explosión, el aeroplano, para que ellos puedan dominar mejor el universo’”⁴⁰.

El vertiginoso desarrollo industrial y tecnológico que experimentó el siglo XIX, a la vez que conllevó mejoras en calidad de vida, provocó miedo a lo desconocido, a unos avances que la sociedad necesitaba asimilar. Como afirma George L. Mosse, “muchos tenían la sensación de estar montados en una montaña rusa al borde del caos”⁴¹. Entre los inventos más destacables podemos mencionar el ferrocarril⁴², que en opinión de Max Nordau era el causante de múltiples neurosis y del detrimento de las artes. Del mismo modo, se extendió la teoría de la locura como consecuencia del progreso, penetrando así la industrialización en el terreno de los imaginarios sociales. El marcado signo científico de este periodo encubre las lacras sociales en una clara ofensiva biopolítica e higienística: “Si las mentes de inteligencia hiperdesarrollada — siguiendo el razonamiento común a Bourget y a Remy de Gourmont— son malformaciones de la civilización, la homeostasis del cuerpo social lidia, igualmente, con otro tipo de lacras producto de la modernidad: criminales, maníacos y perversos son

³⁸ Gautier, Théophile: “Arria Marcella”, en *Muertas enamoradas*. Barcelona: Lumen, 1999, p. 142.

³⁹ Aunque aparentemente antagónicos, Arthur Schopenhauer establece una correspondencia entre el concepto de progreso y el de decadencia o degeneración. El nivel de conocimiento y reflexión y el estado de civilización y progreso de una sociedad están íntimamente ligados, ya que del desarrollo de esta dependen las actividades intelectuales. Una mayor evolución iría asociada a un conocimiento superior que, de acuerdo con Schopenhauer, es fuente de dolor: “Es la elevada capacidad de conocimiento lo que hace que la vida del hombre sea más rica en sufrimiento que la del animal” (*Meditaciones sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*. Madrid: Tecnos, 1999 [1851], p. 32).

⁴⁰ Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*. Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1989 [1929], pp. 118-119.

⁴¹ Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 23.

⁴² Marcel Schwob alude a la máquina como determinante en su labor intelectual, de modo que la impronta del progreso emerge forzosamente: “El movimiento del tren no interrumpía mis pensamientos, pero los dirigía de una forma curiosa” (“El hombre con la cara cubierta”, en *VVAA: Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 184).

identificados, clasificados y demonizados por un aparato de medicalización encarnado en la ciencia psiquiátrico-forense y su sistema carcelario y asilar”⁴³.

La concepción perversa del progreso por las lacras que conlleva induce a Antoine Compagnon a calificar a estos autores de *antimodernos*, pues entiende que lo moderno suscribe los cambios y secuelas del avance científico que signa esta época:

Los verdaderos antimodernos son también, al mismo tiempo, modernos, todavía y siempre modernos, o modernos a su pesar. Baudelaire es el prototipo, su modernidad —él fue quien inventó la noción— es inseparable de su resistencia al ‘mundo moderno’, como iba a calificarla otro antimoderno, Péguy, o tal vez de su reacción contra lo moderno en él mismo, de su odio de sí en cuanto moderno. Por eso no eligió a Manet, su amigo su igual, como ‘pintor de la vida moderna’, sino a Constantin Guys, artista relegado por su aparición de la fotografía, mientras escribía a Manet: ‘*usted no es más que el primero en su decrepito arte*’⁴⁴.

Así, “tal y como Maritain y Du Bos lo concebían, el epíteto *antimoderno* calificaba una reacción, una resistencia al modernismo, al mundo moderno, al culto del progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo. Significaba la duda, la ambivalencia, la nostalgia, mucho más todavía que un rechazo puro y simple”⁴⁵.

El progreso y sus consecuencias nefastas se identifican con el mal, de modo que la idea abstracta se materializa en las lacras que conlleva la Revolución industrial en el siglo XIX. Esto responde a una necesidad social de concreción:

Desde que el Mal comenzó a irradiar su oscuridad, el hombre emprendió el esfuerzo de ponerle cara, de imaginárselo, para poder identificarlo y tener una oportunidad de apartarse de su camino... o incorporarse a él, pues el Mal también se preocupa por su aspecto, logrando en ocasiones arreglarse con un encanto y un poder de fascinación irresistibles. En cualquier caso, las narraciones orales, la escritura como filosofía, novela o poesía, la pintura y la

⁴³ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. pp. 16-17.

⁴⁴ Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*. op. cit. p. 12.

⁴⁵ *Ibíd.* p. 14.

escultura, y últimamente la fotografía y el cine, han insistido una y otra vez en trazar el rostro del Mal, en producir imágenes del Mal⁴⁶.

La industrializada sociedad burguesa no solo proporciona vampiros, sino también el alumbramiento de caníbales. El símbolo cobra significado en la amenaza que se cierne sobre la infancia y que posteriormente retrataría Charles Dickens: “Con lo que no contaba De Quincey es con que ese ‘canibalismo’, literal o metafórico, terminaría haciéndose dolorosamente efectivo durante la Revolución Industrial y acabaría convirtiéndose en un síntoma más de las trampas que el primer y más despiadado Capitalismo ocultaba bajo sus ropajes de progreso y civilización”⁴⁷. Esto revertirá en la sobreprotección de la infancia en el arte, como señala Truffaut: “Hacer morir a un niño en una película es un grave error”⁴⁸.

Con el proceso tecnológico se produce un cambio en la escala de valores que llevará a la primacía de una moral materialista. El poder y el éxito se convierten en metas de la sociedad, que tiende de manera implícita al egoísmo y se aleja de la ética altruista. Estas nociones pragmáticas responden al enorme impacto de las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies, según las cuales solamente los mejores sobreviven en la lucha por la existencia. Al igual que las antiguas civilizaciones y los planetas, las razas, como las especies animales, seguirían unos ciclos vitales (juventud, madurez, vejez) para finalmente extinguirse.

A ello habría que añadir las teorías de la herencia, que concebían las taras de una generación como hereditarias en las sucesivas. Por ello, la desaparición de la humanidad tendría lugar antes de lo previsto por la naturaleza. Como subraya Schopenhauer: “El hombre alcanza el término realmente natural de su vida tan raras veces como los animales; porque su antinatural modo de vivir, sus luchas y pasiones, y la degeneración de la raza a que todo esto da lugar, raramente le permiten lograrlo”⁴⁹. Tras una larga historia, la raza europea se encontraría en su fase última, lo que acrecentaría el tono pesimista y la sensación de fin. Lorrain sintetiza en estas líneas el panorama de su

⁴⁶ Domínguez, Vicente (coord.): “Prólogo” a *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, p. 9.

⁴⁷ De Felipe, Fernando: “El teorema de Swift: De niños terribles y demás monstruos filmicos”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 139.

⁴⁸ *Ibíd.* p. 152.

⁴⁹ Schopenhauer, Arthur: *Meditaciones sobre el dolor del mundo, ... op. cit.* p. 28.

tiempo: “En efecto, entre la dama pensativa, esbelta e indolente de Watteau y la pequeña montmartresa demacrada de Willette median todos los males enfermizos de nuestro tiempo: Saint-Lazare y la prostitución industrializada, Charcot y la Salpêtrière, Schopenhauer y el pesimismo”⁵⁰.

La máquina, concebida como artilugio deshumanizador debido al cambio de valores, es la máxima representante de la industrialización. En este período se produce una sobreestimación de los bienes materiales, que se consideran primordiales en la consecución de la felicidad pero dejan un gran vacío espiritual. Emerge entonces, como asegura Corona Baratech, “una crisis de vacilación, de pérdida de control, un sentimiento de esterilidad frente a otros valores espirituales para hacer feliz a la humanidad solamente con los frutos del progreso científico y técnico”⁵¹.

Así lo denuncia Strindberg: “Se han hecho avances en el terreno material, pero el pensamiento y la vida espiritual han retrocedido. Apenas quedan individuos que sepan hacer razonamientos lógicos”⁵². Unamuno se sitúa en idéntica línea de pensamiento, pues “odiaba la mecanización, que a sus ojos significaba deshumanización, como ya lo había sostenido en una parábola extrema de 1913, *Mecanópolis*, descripción de una ciudad sin más habitantes que las máquinas que la recorren. En el Madrid republicano evita las calles de intenso tráfico de tranvías y autos (‘esos autos que suelen llevar a algunos que, aquejados de topofobia, van huyendo de todas partes’)⁵³. De fondo resuena el grito de Zola: *À mesure que la science avance, il est certain que l'idéal recule*.

La desestimación del espíritu es recalcada por Jules Laforgue: “‘Rien n'est plus agréable dans la possession de nos biens propres que de penser qu'ils sont supérieurs à

⁵⁰ Lorrain, Jean: “El espacio”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 32.

⁵¹ Corona Baratech, Carlos E.: *Cara y cruz de la revolución industrial*. Madrid: Editora Nacional, 1960, p. 33.

⁵² Strindberg, August: *Banderas negras. Cuadros de costumbres finiseculares*. Madrid: Funambulista, 2010 [1907], p. 40.

⁵³ Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus, 2012, p. 133. Barbey d'Aurevilly vilipendia asimismo las secuelas nefastas del progreso:

Harapos sagrados que desaparecerán un día bajo el soplo del industrialismo moderno; porque nuestra época, groseramente materialista y utilitaria, tiene la pretensión de hacer desaparecer toda especie de yermo y de maleza tanto en la tierra como en el alma humana (...). Entonces, bajo el reinado de ese espeso genio de las comodidades físicas que se toma por Civilización y por Progreso, ya no habrá ruinas, ni mendigos, ni tierras baldías, ni supersticiones como las que van a ser el tema de esta historia, si la cordura de nuestro tiempo nos permite relatarla (Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: *La hechizada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991 [1854], pp. 32-33).

ceux des autres’, dit Hobbes. C’est ainsi qu’Ophélie m’eût aimé, comme son ‘bien’, et parce que j’étais socialement et moralement supérieur aux ‘biens’ de ses petites amies”⁵⁴. Una doble modernidad se refleja en estas palabras. La figura del escritor decadente se adscribe a la modernidad estética, que propugna la sublimación del arte como medio de salvación del hombre. En el polo opuesto se sitúa la modernidad tecnológica como período histórico de la civilización occidental, objeto de crítica en “Hamlet, ou le suites de la piété filiale”. Esta segunda visión está estrechamente ligada al progreso científico en detrimento de la exaltación de los valores espirituales.

La persecución de esta nueva idea de felicidad, ajena a todo valor trascendente, prima incluso sobre los lazos familiares, cuya estructura se ve desestabilizada. En torno a este tema gira la novela de Villiers de l’Isle-Adam *La Eva futura*, en la cual el inventor Edison promueve la sustitución de los miembros de la familia por andróides que desempeñarían su papel sin ningún tipo de imperfección. Así, los hijos, al igual que la futura y malograda esposa de Lord Ewald, son máquinas construidas por un técnico equiparado a Dios: “–Bien, papá –dijo la voz que, por un juego de condensadores, parecía salir del centro de un reflector de magnesio”⁵⁵. La novela parodia el acelerado ritmo del progreso técnico, para el que la sociedad no estaba preparada porque necesitaba un tiempo de adaptación y nuevos rumbos éticos que cubrieran el vacío espiritual.

La vida familiar se desintegra⁵⁶, según Corona Baratech, en beneficio de la ascensión económica y social de sus miembros: “Por egoísmo, por mantener un nivel de

⁵⁴ Laforgue, Jules: “Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, en *Moralités Légendaires*. París: Librairie Droz, 1980 [1885-1887], p. 10 [‘No hay nada más agradable en la posesión de nuestros propios bienes que pensar que son superiores a los ajenos’, dijo Hobbes. Así es como Ofelia me hubiera amado, como ‘su bien’, y porque era social y moralmente superior a los ‘bienes’ de sus amiguitas].

⁵⁵ Villiers de l’Isle-Adam: *La Eva futura*. Madrid: Valdemar, 1988 [1886], p. 30.

⁵⁶ En sus *Journaux intimes*, Baudelaire vaticinaba ya la disgregación familiar:

Mais ce n’est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifesterá la ruine universelle, ou le progrès universel; car peu m’importe le nom. Ce sera par l’âvilissement des coeurs. (...) A lors, le fils fuira la famille, non pas à dix-huit ans, mais à douze, émancipé par sa précocité gloutonne; il la fuira, non pas pour chercher des aventures héroïques, non pas pour délivrer une beauté prisonnière dans une tour, non pas pour immortaliser un galetas par de sublimes pensées, mais pour fonder un commerce, pour s’enrichir, et pour faire concurrence à son infâme papa (*Journaux intimes, op. cit.* pp. 1263-1264 [Pero no es precisamente por las instituciones políticas como se manifestará la ruina universal o el progreso universal; que poco me importa el nombre. Será por el envilecimiento de los corazones. (...) Abandonará entonces el hijo a su familia, no a los dieciocho años, sino a los doce, emancipado por su voraz precocidad: la abandonará, pues, y no para salir en busca de heroicas aventuras, ni para liberar a una belleza prisionera en su torre, ni para inmortalizar con máximas sublimes su tugurio, sino para montar un comercio, para enriquecerse y para hacerle la competencia a su infame papá]).

vida más alto, por mimesis de la vida de la alta burguesía, se dio en esta clase social el control de nacimientos y el aumento del número de divorcios”⁵⁷. La tradicional institución de la familia se desarticula para favorecer así la independencia, fomentada por la prioridad de un empleo fuera del hogar que permita obtener bienes considerados promesa de felicidad.

De este modo se produce un masivo éxodo del campo a la ciudad, que representa la esperanza de una mejor calidad de vida. No obstante, la realidad de los núcleos urbanos disiente del ideal que los recién llegados aspiraban encontrar. La maquinización desbanca la producción artesanal, superada por el abaratamiento y la rapidez que ofrece la nueva industria. Así, surge el desempleo y el excedente de mano de obra como consecuencia de la utilización de las máquinas. El trato despersonalizado que recibe el obrero, junto con sus duras condiciones de trabajo⁵⁸, es el origen de los numerosos conflictos sociales que estallan a mediados del siglo XIX. No es, por tanto, como atestigua Corona Baratech, “el modo material de la producción lo que levanta el problema esencial del hombre industrial, sino el modo social de la explotación”⁵⁹. Su progresiva concienciación desembocará en los conflictos obreros y en violentas revueltas, lo cual se interpretará como amenaza para la estabilidad del sistema y teñirá de pesimismo el fin de siglo.

Aunque aparentemente estas convulsiones apuntan al proceso de industrialización como desencadenante principal, sería ingenuo no situar en el punto de mira de estos procesos al propio ser humano pues: “En la crisis espiritual de nuestro tiempo es el hombre quien, como agente impulsor y como paciente reactivo, ha decidido y ordenado la jerarquización de los valores”⁶⁰. Baudelaire ya planteaba en *Mon coeur*

⁵⁷ Corona Baratech, Carlos E.: *Cara y cruz de la revolución industrial*, op. cit. p. 49.

⁵⁸ Como supo plasmar Charles Chaplin en la inolvidable *Modern Times*, el obrero se descubre como una pieza más del engranaje de la fabricación en serie, relegando su lado humano en pro de la producción (Chaplin, Charles: *Modern Times*. Estados Unidos: United Artists, 1936).

⁵⁹ Corona Baratech, Carlos E.: *Cara y cruz de la revolución industrial*, op. cit. p. 46.

⁶⁰ *Ibid.* p. 10. Zola retrata el individuo víctima de la Modernidad que, siguiendo las directrices del consumismo, lega todas sus decisiones y voluntad a la publicidad en un conato de alcanzar la dicha: “Para marchar con el progreso y vivir totalmente feliz me bastará con leer los periódicos y los carteles publicitarios, mañana y tarde, y hacer exactamente lo que esos soberanos guías me aconsejen. En ello radica la verdadera sabiduría, la única felicidad posible” (Zola, Émile: “Una víctima de la publicidad”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir, 2013, 143). Los anuncios apelan a la compra compulsiva que destruye gradualmente al protagonista, tanto física como intelectualmente, germen de la incipiente cultura de masas:

La publicidad tampoco respetó su inteligencia. Llenó su biblioteca con libros que le recomendaron los periódicos. La clasificación que adoptó fue de lo más ingeniosa: ordenó

mis à nu la idea de que el progreso científico debía ir acompañado del moral. Así, Cioran subraya cómo es el ser humano el máximo responsable de los aspectos negativos que se derivan de la civilización:

Of so much haste, of so much impatience, our machines are the consequence and not the cause. It is not they that are driving civilized man to this doom; rather he has invented them because he was already on his way there; he sought means, auxiliaries to attain it faster and more effectively. Not content to run, he preferred to *ride* to perdition. In this sense, and in this sense alone, we may say that his machines allow him to “save time”⁶¹.

I.3. Rebeldía y sensibilidad: La figura del escritor decadente en un entorno

adverso.

En este contexto que hemos ido perfilando de acuerdo a un sentimiento de declive, hostigado por las teorías darwinistas y apocalípticas que desarrollaron y difundieron autores como Max Nordau y en conexión con la deshumanización que engendra el progreso, irrumpe la sombra del hombre decadente que anuncia el ocaso de una época pero que, al mismo tiempo, atestigua el principio de otra.

Aunque el término “decadente” ya había sido empleado con anterioridad, es a partir de 1850 cuando se produce su desarrollo. El adjetivo, que alude al sentimiento de fin y a la complacencia en el deterioro y lo mórbido, compondrá el origen del sustantivo

volúmenes por orden de mérito, quiero decir, según el mayor o menor lirismo de los artículos pagados por los editores. Allí se amontonaron todas las estupideces e infamias contemporáneas. Jamás se vio ignominia semejante. Y, para colmo, Claude había tenido el cuidado de pegar en el lomo de cada volumen el anuncio que le había llevado a comprarlo. De ese modo, cuando abría un libro, sabía de antemano el entusiasmo que debía manifestar; reía o lloraba según estuviese indicado. Con ese régimen, se volvió completamente idiota. (*Ibid.* pp. 144-145).

Por el contrario, Proust se atiene al signo espiritual de todo objeto en una actitud desacorde con los tiempos: “En realidad, nunca se resignaba a comprar algo de lo que no se pudiera obtener un provecho intelectual y sobre todo el que nos procuran las cosas bellas al enseñarnos a buscar deleites distintos de las satisfacciones debidas al bienestar y a la vanidad. Incluso cuando tenía que hacer a alguien un regalo considerado útil, cuando tenía que regalar una butaca, unos cubiertos, un bastón, los buscaba ‘antiguos’, como si, al haberlos privado de utilidad su prolongado desuso, parecieran más dispuestos a relatarnos la vida de los hombres de antaño que a satisfacer las necesidades de la nuestra” (Proust, Marcel: *Por la parte de Swann*. Barcelona: Debolsillo, 2006 [1913], p. 47).

⁶¹ En Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity... op. cit.* p. 149 [Nuestras máquinas son la causa y no la consecuencia de tanto hastío, de tanta impaciencia. No son ellas las que están conduciendo al hombre civilizado a su tumba; más bien él las ha inventado porque ya estaba en camino hacia ella; buscaba medios, auxilios para obtenerla lo más rápida y efectivamente posible. No contento con correr, prefiere conducir hacia la perdición. En este sentido, y solo en este sentido, podemos decir que sus máquinas le permiten “ahorrar tiempo”].

correspondiente, siendo el *décadent* la persona que se identifica con este sentir. De acuerdo con la actitud que tomen ante esta realidad compartida,⁶² se pueden apreciar dos tipos de decadentes. El primero estaría integrado por aquellos en cuyo espíritu prevalece el sentimiento pesimista y que adoptan un tono incisivo y mordaz. Jules Laforgue o Tristan Corbière ilustran perfectamente este paradigma, sobre el cual Luis Antonio de Villena apunta: “[Se] sabían *perdedores* y se comportaban como equilibristas que recorren la cuerda. (...) Son decadentes porque se sienten emblemas de la Muerte, y quieren morir, protestando así contra un mundo que les parece insatisfactorio e imperfecto”⁶³. La sátira se produce por su malestar ante la sociedad hueca y vacía, en la que impera la visión materialista del mundo burgués y a la que estos autores no se resignan. Es el lamento de Laforgue, “*Ah!, que la vie est quotidienne*”, en lucha con la mediocridad que impera en el escenario finisecular. Karen Poe desentraña el motivo de esta pesadumbre:

El Decadentismo (con su rechazo de la norma social y su desprecio por la naturaleza) quizá haya sido una respuesta fríamente desesperada ante la destitución de los valores y certezas que sostenían el mundo. Muerto Dios, asesinado el padre (aunque su sombra todavía nos persiga), despreciada la naturaleza y cuestionada la capacidad del lenguaje para representar el mundo, los escritores decadentes se hundieron en el escepticismo y elaboraron una visión profundamente irónica de la vida. El estilo trágico del romanticismo ya no era posible⁶⁴.

El sentimiento decadente entraña un segundo comportamiento circunscrito igualmente a este sentir apesadumbrado. Los autores de esta tendencia, conscientes de la degeneración que les circunda y del próximo e inevitable desenlace, enarbolan la máxima *carpe diem* armonizando suntuosidad y morbidez, particularidades aparentemente contrapuestas que en el contexto del fin de siglo coexisten de manera indisoluble. Se trata de los que, según Villena, “creyéndose fin deciden gozar y apurar

⁶² A este respecto José Martí consideraba que “Nadie se libra de su época” (En Litvak, Lily (coord.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, p. 72).

⁶³ Villena, Luis Antonio de: “Los tronos de la total rebeldía (Sobre esteticismo y decadentismo)”, *Prólogo a VV.AA.: Estetas y Decadentes*. Madrid: J. Tablate Miquis, 1985, p. 12.

⁶⁴ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. p. 34.

ese último instante que pasa, ese último momento de esplendor, previo a la caída, y entonces se engalanan y teatralizan, como emperadores romanos de la decadencia”⁶⁵. Agotando el irrevocable final con delectación, discurren por las últimas décadas del siglo Oscar Wilde o Robert de Montesquiou, quienes ven en Des Esseintes, el protagonista de *A contrapelo* creado por Huysmans, al prototipo de personaje decadente. Esta concepción del esteta próximo a expirar es subrayada por Jean Lorrain: “Toda la fiebre y todo el aliento cadavérico de una civilización carcomida por la neurastenia, todos los estertores de locura de un fin de siglo histérico y hedonista, sediento de oro y de confort, pero a la vez exhausto de lasitud y vencido por la lujuria, cansado de la vida, pero con prisa por vivir, aterrorizado por la sola idea de la muerte”⁶⁶.

La rebeldía y el individualismo que los distingue provienen de la controversia generada por la Modernidad, contexto esencial para situar y comprender la figura del artista en estos momentos. Sin precisar el momento, Calinescu sitúa en la primera mitad del siglo XIX la conflictiva disociación entre “modernity as a stage in the history of eastern civilization –a product of scientific and technological progress, of the industrial revolution, of the sweeping economic and social changes brought about by capitalism– and modernity as an aesthetic concept”⁶⁷.

Con el objeto de asimilar esta diatriba, es necesario acudir al instante en el cual se produce el salto brusco a la modernidad estética “para el que no estaba en modo alguno preparada la burguesía transmisora de la cultura, formada en la tradición clásica”⁶⁸, según apunta Hans Hinterhäuser. El problema radica fundamentalmente en el bajo nivel intelectual de los individuos que ascendieron económicamente integrándose en la burguesía y contra estos a la vieja nobleza instruida. El plano material constituye su meta, por lo que sus aspiraciones se basan en el enriquecimiento y en el afán de

⁶⁵ Villena, Luis Antonio de: “Los tronos de la total rebeldía (Sobre esteticismo y decadentismo)”, *Prólogo a VV.AA.: Estetas y Decadentes, op. cit.* p. 12.

⁶⁶ Lorrain, Jean: “El espacio”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* pp. 31-32. Jackson Veyán condena la nueva estética a través del ripio: “En el sistema nervioso, / en las ciencias y en las artes, / en la moda, en todas partes / el modernismo dichoso” (Jackson Veyán, José: “El modernismo”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, p. 133).

⁶⁷ Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity... op. cit.* p. 41 [la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo– y la modernidad como concepto estético].

⁶⁸ Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siglo... op. cit.* p. 17.

progreso. Toda finalidad cultural queda excluida, de modo que prima la superficialidad y el vacío espiritual, como revela la importancia concedida a la distinción y la notoriedad, es decir, a la opinión que de uno tiene la sociedad.

Sobre esta cuestión delibera John Ruskin en *Sésamo y lirios*, donde analiza con detalle la artificiosa relevancia que en su momento se otorga a la pertenencia a un grupo y a la imagen que el sujeto proyecta en los demás. La focalización en el ser mismo se transfiere a una mera opinión del otro y adquiere tintes superfluos: “Actualmente “progreso en la vida” significa obtener notoriedad en la misma; lograr una posición en la vida que sea reconocida por los demás como respetable u honorable. En general, no entendemos por este avance el simple hacer dinero, sino el hacer saber que lo hemos hecho; no la consecución de ningún propósito elevado, sino el que se vea que lo hemos conseguido”⁶⁹.

Es la supremacía de las apariencias, según la cual la validez personal depende de la aprobación y del reconocimiento por parte de los demás. La elección de esta vía como medio de alcanzar la dicha es reprobada por Schopenhauer:

Para el bienestar del hombre, para la manera toda de su existencia, es más importante aquello que está en su interior o que procede de él. Aquí reside de manera directa su propia dicha o su desdicha la cual es, ante todo, el resultado de su sentir, de su querer y de su pensar; mientras que todo lo que se sitúa fuera de él no ejerce más que una influencia indirecta. De ahí que idénticos acontecimientos externos, o idénticas circunstancias, afecten de forma completamente diferente a cada uno, y que en el mismo ambiente viva cada cual, sin embargo, en un mundo muy distinto⁷⁰.

En una época como el fin de siglo, pensadores y burgueses representarían visiones opuestas dadas sus diferentes pretensiones. Mientras los primeros asientan la esencia en lo que uno es, abogando por el intelecto como don que eleva al hombre, los segundos se adscribirían al grupo que considera la jerarquía social y su renombre como raíz de su bienestar, valorando los recursos materiales puesto que son estos los que han asegurado su mejora. De esta pretensión se desprende la vacuidad que caracteriza a la

⁶⁹ Ruskin, John: *Sésamo y lirios*. Valencia: Universidad de Valencia, 2003 [1865], p. 68.

⁷⁰ Schopenhauer, Arthur: *Aforismos sobre el arte de saber vivir*. Madrid: Valdemar, 2002 [1851], p. 32.

burguesía, a la cual se oponen intelectuales como Schopenhauer, que vaticina las consecuencias nefastas de esta concepción vital. Sobre este aspecto el mismo filósofo señala: “Lo que uno es para sí, lo que le acompaña en la soledad y que nadie puede darle o quitarle, es manifiestamente más esencial que todo lo que posee o lo que pueda ser a los ojos de los demás”⁷¹.

Esta clase social emergente y mayoritaria, como advertía Baudelaire en su dedicatoria del *Salón de 1846*, impone por tanto su concepción del mundo. Conforme a estas coordenadas, el arte y la literatura adquieren un nuevo emplazamiento y se convierte en moneda de cambio: “Desprovista de sus ropajes, hoy tan mitificados, la Modernidad no es más que una visión mercantilista de la literatura”⁷². Analizar este contexto y esta evolución del pensamiento es fundamental para comprender la hostilidad a la que se enfrenta el artista, así como su condición marginal en un clima descrito por Eugène Delacroix en su artículo “Decadencia”:

La ausencia general de gusto, la riqueza a la que acceden gradualmente las clases medias, la autoridad cada vez más imperiosa de una crítica estéril cuya mayor característica es aunar la mediocridad y desanimar a los verdaderos talentos, la inteligencia inclinada cada vez más hacia las ciencias útiles, las luces crecientes que asustan las cosas de la imaginación, todas estas causas reunidas condenan fatalmente las artes a quedar sometidas cada vez más a los caprichos de la moda y a perder cualquier tipo de elevación ⁷³.

Planteada esta situación, muchos escritores optan por doblegar su talento al gusto preponderante y mediocre de la burguesía, asegurándose de esta forma su difusión, o bien desarrollan un oficio relacionado con su labor de escritor ⁷⁴. Empleados

⁷¹ *Ibíd.* p. 37.

⁷² “La modernidad maldita” *Literal* <http://theoria.org/literat/ baudelaire/maldit.htm> (20/11/05).

⁷³ Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis: “Introducción” a Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1997 [1857], p. 15.

⁷⁴ Álvarez-Quiñones propone una relación de ocupaciones propias de los tipos decadentes devotos del arte sin agravio de su elevado estatus social:

Muchos dandis fueron escritores eminentes (Mansilla, Larra, Montesquiou, Hoyos y Vinent, Villiers de l’Isle-Adam, Byron, Wilde, Lorrain, Disraeli, Barbey d’Aurevilly, Retana, d’Annunzio, Baudelaire, Roussel, Silva, etc.). La literatura, por ser ocupación intelectual y creativa, libre además de horarios, jefes y emolumentos preestablecidos, le cuadra muy bien al dandi, el único que debe administrar su propio talento. No obstante, alguno, como Roberto de las Carreras, dictaba sus obras a un secretario, por no asumir directamente él mismo la ‘infamante’

en oficinas en las que no tiene cabida la creatividad artística, ocupan todo su tiempo en actividades que contrastan con la visión interior que despliegan en sus obras⁷⁵. Unamuno reflexiona sobre la consagración al arte y su consideración como un oficio igualmente valorado. Con este objetivo establece unas pautas:

Sin hacer, pues, caso alguno, que no se lo merecen, a los sacerdotes del arte que sostienen que el poeta, el músico y el pintor no deben vivir de su arte sino para él, yo creo que debemos trabajar todos para que llegue día en que nadie viva de su oficio sino para él, y en que comprendan todos que el armar una mesa, el cortar un traje, el levantar una pared o el barrer una calle puede, debe y tiene que llegar a ser una verdadera obra de arte por la que no se reciba estipendio, aunque la sociedad mantenga al carpintero, sastre y barrendero. Ya Ruskin inició en Inglaterra una nobilísima campaña para infundir arte en los oficios, pero lo que hace falta no es precisamente esta infusión, sino la fusión de ambos, del arte y la industria. Libros hay escritos sobre las artes industriales, nombre que impugnan otros proponiendo se les dé el de industrias artísticas. Sea una u otra cosa, artes

tarea. El trabajo manual del pintor o dibujante, menos propio del caballero, ocupó, pese a ello, a dandis como Beardsley, Whistler, Beerbohm o d'Orsay. También hubo dandis consagrados a otras tareas: José María Rueda y Gómez fue un exitoso empresario; Samuel Pozzi, un reputadísimo médico; Diego de León y Lucio Victorio Mansilla, insignes y archicondecorados militares. Otros dandis hicieron carrera política o lo intentaron (Disraeli, Mansilla, Castellane, d'Annunzio, Larra, Villiers de l'Isle-Adam, etc.), y algunos fueron diplomáticos (Silva, Carreras, Mansilla, Kessler, Jaimes Freyre); muchos ejercieron de críticos de arte, anticuarios, galeristas e, incluso, de directores de museo. (Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2013, p. 56).

En contraposición al ideal del perfecto caballero renacentista que propugnaba Castiglione, Baudelaire desdeña las armas y solicita encarecidamente unas enseñanzas acordes con su entusiasmo por la cultura clásica y con la máxima *l'art pour l'art* por su escaso pragmatismo:

Te escribo para pedirte algo que te sorprenderá mucho. Me has prometido lecciones de manejo de armas; en lugar de ello te pido, si quieres, si te es posible, si no te molestara, *un profesor particular*. (...) lo que pediría a mi profesor sería una enseñanza adicional de filosofía, aquello que no se hace en clase: saber, la *religión*, cuyo estudio no entra en el programa de la universidad, y la estética o filosofía de las artes, que nuestro profesor seguramente no tendrá tiempo de enseñarnos (...). Le pediría también griego, sí, enseñarme griego, del que nada sé (...). Sabes que tengo gran gusto por las lenguas antiguas. (Baudelaire, Charles: *Cartas*. Vitoria: Bassarai, 2004, p. 16).

⁷⁵ Es el caso, entre otros muchos, del pintor Aubrey Beardsley, en quien se da, según Villena, “el clásico planteamiento de un autor *maldito*: constreñido a trabajar en un horario rígido y en un mediocre empleo que detesta el artista, aspirante a la creación de un universo mágico, singular y hermoso, se ve como ángel caído, como rey en exilio” (“Beardsley, flores de decadencia”, en *Máscaras y formas del Fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2002, p. 23). Esta situación es compartida por Huysmans, sobre cuya obra comenta Gourmont: “El manuscrito de *Là-bas* está todo en papel de Ministerio y permaneció muchos meses en un cajón de su mesa de oficinista” (en Villena, Luis Antonio de: “San Huysmans, desdeñoso y sublime”, en *Ibid.* p. 162).

industriales o industrias artísticas, el hecho es que se va a la fusión de ambos términos⁷⁶.

No obstante, no todos se entregan a estos puestos que nada les satisfacen⁷⁷. Algunos se resisten a supeditar su tiempo de creación y su genio a tareas en las cuales no se les reconoce ni recompensa. Esta traición al ideal que supone la adaptación al patrón establecido es reprendida por Baudelaire en “Pétrus Borel”, ensayo incluido en su *Critique littéraire*: “Aujourd’hui nous sommes encombrés de jolis et souples écrivains tout prêts à vendre la Muse pour le champ du potier”⁷⁸. Por su resistencia a todo orden establecido y su pugna por la libertad y la autenticidad del arte, la sociedad los condena a la marginación, instaurando así la imagen del artista maldito. Anhelando el honor y la nobleza, se encuentran con el desamparo y el aislamiento, por lo que se aferran a la idea de aristocracia intelectual y ensalzan su individualismo. Así lo ilustra Baudelaire con la imagen del albatros en el poema homónimo de *Les fleurs du mal*:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui habite la tempête et se rit de l’archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher⁷⁹.

⁷⁶ Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*. Madrid: Austral, Espasa-Calpe, 1984 [1940], p. 128. El filósofo reprende la soberbia del artista:

Me tienen ya hartos los oídos de todo eso de la santidad del arte y de que la literatura no llegará a ser lo que debe mientras siga siendo una profesión de ganapán, un modo de ganarse la vida. Tiéndese con tal doctrina a hacer de la literatura un trabajo distinto de los demás y a presentar la actividad del poeta como algo radicalmente distinto de la actividad del carpintero, del labrador, del albañil o del sastre. Y esto me parece un funesto y grave error, padre de todo género de soberbias y del más infecundo turrieburmismo. No, hacen bien los obreros o artesanos que se llaman a sí mismos artistas, sin dejar que acaparen este título los otros. (*Ibid.* p. 126).

⁷⁷ La divergencia entre la labor oficinista y el espíritu artístico es expuesta por Baudelaire en sus *Journaux intimes*: “Un fonctionnaire quelconque, un ministre, un directeur de théâtre ou de journal, peuvent être quelquefois des êtres estimables, mais ils ne sont jamais divins. Ce sont des personnes sans personnalité, des êtres sans originalité, nés pour la fonction, c’est-à-dire pour la domesticité publique (*Journaux intimes, op. cit.* p. 1298 [Un funcionario cualquiera, un ministro, un director de teatro o de periódico pueden ser a veces seres estimables, pero nunca son divinos. Se trata de personas sin personalidad, de seres sin originalidad, nacidos para la función, es decir, para la domesticidad pública]).

⁷⁸ Baudelaire, Charles: “Pétrus Borel”, en *Critique littéraire*, en *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 727 [Hoy nos vemos rodeados de bonitos y ágiles escritores dispuestos a vender la Musa por el puchero].

⁷⁹ Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*, en *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 10 [El Poeta se parece al señor de las nubes / Que habita en la tormenta y ríe del arquero; / Exiliado en la tierra, en medio de abucheos, / Sus alas de gigante le impiden caminar].

Comienza a difundirse en este momento el perfil del artista abocado al fracaso⁸⁰ que deambula por tabernas y cafés⁸¹, vinculado a la “santa bohemia” conformada por el “proletariado intelectual”⁸² y en la que debemos inscribir a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Sawa o Valle-Inclán. La literatura se encuentra plagada de figuras que a menudo proyectan la imagen de sus autores. Es el caso del dandi⁸³, que encubre su incompreensión con la extravagancia y la rebeldía, haciendo gala de su superioridad intelectual mediante el ingenio; los bohemios reunidos en los cafés para ahuyentar el hambre entre versos y absentia o el *flâneur*, que vaga entre el anonimato que le proporcionan las calles de los grandes centros urbanos. Su continuo peregrinar responde a la necesidad de plasmar el instante fugaz:

El modo de hacerlo pasaba por meterse de lleno en el día a día de la vida metropolitana: observando, pensando, percibiendo y, por último, dejando constancia de todo ello. Esta fue la filosofía estética que dio a Manet el coraje suficiente para enfrentarse a la Academia; una estética que se ha filtrado por toda la historia del arte moderno: Duchamp fue un *flâneur*, también Warhol y muchos

⁸⁰ Toulouse-Lautrec inmortalizó magistralmente las escenas de cafés, algunas de ellas protagonizadas por artistas coetáneos como Oscar Wilde o Vincent van Gogh. La viciada atmósfera de estas escenas es patente en el retrato *À La Mie* (1891, *Vid.* apéndice, p. 543), que muestra a su amigo el fotógrafo Paul Sescou en compañía de una mujer de dudosa reputación. Según Udo Felbinger en su estudio sobre el pintor francés, la “saciedad, aburrimiento y alcoholismo son el tema de esta pintura pesimista que refleja el ambiente deprimente de un desayuno sobrio después de una borrachera” (Felbinger, Udo: *Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Könemann, 2000, p. 59).

⁸¹ De estos ambientes de diversión y bullicio se desprende un aparente júbilo y optimismo, a la luz velada de las lámparas de gas, que iluminan la quimérica felicidad de los rostros maquillados a modo de pierrots. Indumentarias teatrales, *kohl* y polvos de arroz manifiestan el artificio que subyace en estas escenas, como si la propia existencia no constituyese más que un acto dramático. La vida como mera representación se trasluce en las melancólicas miradas de los arlequines que se adueñan de los óleos, como *Los dos saltimbanquis (Arlequín y su compañera)* (1901) o *Arlequín acodado* (1901), de Pablo Picasso.

⁸² Aznar Soler se refiere al denominado “proletariado intelectual” al explicar las diversas vertientes de la bohemia:

Entre 1830 y 1848, durante la monarquía de Luis-Felipe de Orléans, fue formándose una bohemia real, esto es, un proletariado artístico que acabó por consolidarse durante el Segundo Imperio. Labracherie data hacia 1843 la aparición de una nueva bohemia, distinta a la ‘galante’ y ‘dorada’ de los Jeunes-France románticos, nueva bohemia que Henry Murger reflejará idealizadamente en sus celeberrimas *Scènes de la vie de bohème*, publicadas en 1848 (“Modernismo y bohemia”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, p. 59).

⁸³ A esta proyección corresponde la división tripartita de la personalidad de Oscar Wilde en su novela *The Picture of Dorian Gray*, donde el protagonista encarna al eterno joven maldito, Lord Henry Watton al dandi de incisivos aforismos y el pintor Basil Hallward al creador artístico.

otros de los artistas contemporáneos, como Francis Alÿs o Tracey Emin. Manet fue el primero, quizá el más importante *flâneur* o, como se vio él mismo, el pintor de la vida moderna⁸⁴.

La importancia de capturar ese momento vertebra la pintura impresionista, cuya técnica es expresada por Eugène Delacroix: “Si no tienes la suficiente técnica como para dibujar a un hombre saltando por una ventana en el tiempo que le lleva precipitarse desde un cuarto piso hasta que choca con el suelo, nunca serás capaz de generar obras importantes”⁸⁵. En contraposición a la extendida opinión que considera el Impresionismo un movimiento cómodo y correcto, Gompertz lo califica de radical, rebelde, combativo y rompedor:

Los problemas para los impresionistas comenzaron cuando chocaron con la omnipotente, burocrática y hedionda Académie des Beaux Arts. La Academia solo quería artistas que tomaran sus temas de la mitología, la iconografía religiosa, la historia o la Antigüedad clásica y los representaran en un estilo que los idealizara. Tamaña falsedad no podía tener interés para este grupo de jóvenes y ambiciosos artistas: querían abandonar sus estudios académicos y salir a documentar el mundo moderno que los rodeaba. Era una maniobra arriesgada: no se trataba simplemente de recorrer la ciudad y pintar escenas ‘humildes’, como gente corriente almorzando en un parque, bebiendo o caminando. No se trataba de eso. Eso habría sido como si Steven Spielberg se ofreciera a hacer vídeos de bodas⁸⁶.

El *flâneur* simboliza así un desarraigo permanente: “Huye continuamente de un mundo hostil, como ‘Chateaubriand, el inventor del ‘*No estoy bien en ninguna parte*’”, según Paul Morand, quien encuentra la misma tendencia en todos sus precursores: ‘El gusto por el adorno, en Stendhal: ‘*Esa grave enfermedad: el horror del domicilio*’, de

⁸⁴ Gompertz, Will: *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus, 2013, p. 53.

⁸⁵ En *Ibid.* p. 44.

⁸⁶ *Ibid.* p. 39. La pincelada rápida y el puntillismo preconizan la era actual: “No obstante, hay algo muy ‘de ahora’ en una imagen tan estilizada: los puntos anuncian los píxeles de nuestro mundo contemporáneo y la armonía geométrica parece hablamos del diseño de producción moderno. Hay algo de Jonathan Ive en el arte de Seurat” (*Ibid.* p. 100).

Baudelaire. / Vagabundear, para librarse de los objetos. / Los dos nihilismos; el nihilismo izquierdista, el nihilismo reaccionario”⁸⁷.

El aislamiento al que es relegado el escritor agrava su naturaleza melancólica identificada con el signo de Saturno. Así, este se afianza en el arte como único medio de salvación⁸⁸. Susan Sontag se refiere a esta “compulsiva dedicación al trabajo” poniendo como ejemplo a Baudelaire: “Quien sufrió constantemente de la ‘acedía, la enfermedad de los monjes’, terminaba muchas cartas y sus *Diarios íntimos* con los más apasionados votos de trabajar más, de trabajar ininterrumpidamente, de no hacer otra cosa que trabajar”⁸⁹. Sin embargo, el aislamiento y la excesiva dedicación a su labor artística suscitan sufrimiento y dolor. Es el mal del siglo originado por el escepticismo existencialista, señalado por González Blanco en *Los Contemporáneos*: “La verdad es que el sentido de la inquietud latía en el espíritu de todos, de todos nosotros, los de esta generación, los decadentes, los atormentados”⁹⁰. Las crisis de locura y neurosis suceden a las intensas emociones que genera la búsqueda de belleza, la cual se esgrime como paliativa del pesimista “fin de siglo”.

I.4. Bellezas de hospital: Directrices de la nueva estética

En un contexto condenatorio del artista, este reclama un espacio en el cual refugiarse, abandonándose de este modo a la búsqueda de la belleza que reside en el arte. Asumiendo la ensoñación y la fantasía como estrategias vitales, se retrae a las intensas emociones que le proporciona su mundo interior y se aísla en su “torre de marfil”. Como señala José Carlos Mariátegui:

El "torremarfilismo" formó parte de esa reacción romántica de muchos artistas del siglo pasado contra la democracia capitalista y burguesa. Los artistas se

⁸⁷ Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*, op. cit. p. 31.

⁸⁸ Es interesante la reflexión de Susan Sontag sobre la influencia de Saturno: “Precisamente porque están obsesionados por la muerte, son los melancólicos los que mejor saben cómo leer el mundo. O, mejor dicho, el mundo se abre al escrutinio del melancólico como ante nadie más” (*Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987, p. 138).

⁸⁹ *Ibíd.* p. 145.

⁹⁰ González Blanco, A.: *Los Contemporáneos*. París: Garnier, 1907, p. 118, n. 2. Recogido por Celma Valero en *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1880-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p. 92.

veían tratados desdeñosamente por el capital y la burguesía. Se apoderaba, por ende, de sus espíritus una imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos.

El materialismo de una civilización que cotizaba una obra de arte como una mercadería los irritaba. Les parecía horrible que la obra de arte necesitase reclame, empresarios, etc., ni más ni menos que una manufactura, para conseguir precio, comprador y mercado. A este estado de ánimo corresponde una literatura saturada de rencor y de desprecio contra la burguesía⁹¹.

Esta actitud de sublimación del arte se manifiesta en el inevitable distanciamiento con las estéticas realista y naturalista⁹², con las que no se sienten identificados por su pretensión de plasmar objetivamente una realidad que ellos detestan. La exploración del yo interior rechazará la estética de carácter mimético en la que se apuntalaba el análisis racionalista del realismo y del naturalismo⁹³. La

⁹¹ Mariátegui, José Carlos: “La torre de marfil”, en *Los pobres de la tierra*, en <http://www.geocities.com/lospobresdelatierra3/textos/mariateguitorredemarfil>, (10/12/05). La elección del término se debe a que “la torre es genuinamente medieval, gótica, aristocrática” (*Ibid.*), por lo que simboliza el enaltecimiento del artista como modo de protesta ante la sociedad del siglo XIX.

⁹² Resulta indispensable acudir a los ensayos de Wilde para determinar los preceptos estéticos decadentistas. Este autor despliega su esteticismo frente al realismo y naturalismo en “The Decay of Lying”, donde refleja su pensamiento en el personaje de Vivian:

The modern novelist presents us with dull facts under the guise of fiction. (...) He is to be found at the Librairie Nationale, or at the British Museum, shamelessly reading up his subject. He has not even the courage of other people’s ideas, but insists on going directly to life for everything, and ultimately, between encyclopaedias and personal experience, he comes to the ground, having drawn his types from the family circle (Wilde, Oscar: “The Decay of Lying”, en *The Artist as Critic. Critical Writings by Oscar Wilde*, edición de Richard Ellman. Londres: Butler & Tanner, 1970 [1890], p. 293 [El novelista moderno nos presenta hechos estúpidos a guisa de ficciones. (...) Se lo encuentra uno en la Biblioteca Nacional o en el Museo Británico, buscando con afanoso descaro su tema. Ni siquiera tiene el valor de las ideas ajenas; con reiteración va directamente a la vida para todo, y, por último, entre las enciclopedias y su experiencia personal, fracasa miserablemente, después de bosquejar tipos copiados de su círculo familiar]).

⁹³ Para Walter Benjamin, la introspección es “el lugar de refugio del arte”, el lugar del artista pero también del burgués soñador y del coleccionista, el “momento histórico de lo privado”: “Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo” (En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 53). A partir del imaginario de Edgar Allan Poe compone la escena que rodea al artista vinculado al precepto de *l’art pour l’art*:

Las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles. El interior no solo es el universo del hombre privado, sino también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la *Filosofía del mobiliario* como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son aristócratas ni apaches, sino burgueses, gentes privadas. (En *Ibid.* p. 53).

divergencia será fundamentalmente de contenido ideológico en estas obras, puesto que en el plano formal, aunque con variaciones, se mantendrán muchas fórmulas utilizadas por los dos movimientos precedentes⁹⁴.

Estos artistas enarbolan la máxima del *arte por el arte*. Abogando por la libertad del creador para concebir el arte como fin en sí mismo, rechazan todo objetivo moral o didáctico. Aunque pudiese parecer paradójico, el nuevo arte no es inútil, creencia equívoca derivada de una interpretación superficial de las palabras de Théophile Gautier en su prefacio a *Mademoiselle de Maupin*: “No existe nada realmente hermoso si no es lo que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad y las del hombre son ruines y desagradables, igual que su pobre y enfermiza naturaleza. El rincón más útil de una casa son las letrinas”⁹⁵. Balzac se une a esta formulación:

Así, todo hombre dotado por el trabajo o por la Naturaleza del poder de crear, nunca debe olvidarse de cultivar *el arte por el arte*; no pedirle otros goces que los que él proporciona; ni más tesoros que los que vierte en el silencio y la soledad. En una palabra: todo artista debería dejar siempre su superioridad a la puerta cuando entra en un salón, y no salir en su propia defensa, ya que, además del Tiempo, contamos con un auxiliar más poderoso que nosotros. *Producir y combatir* son dos vidas humanas, y nunca somos lo bastante fuertes como para cumplir dos sinos⁹⁶.

⁹⁴ Así lo afirma des Hermies en *Là-Bas* de Huysmans:

Ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art! (...) Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, remeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir! (*Là-Bas*. Francia: Gallimard, 1985 [1891], p. 27) [Lo que le reprocho al Naturalismo no es el pesado estuco del estilo, es la inmundicia de las ideas; lo que le reprocho es haber encarnado el materialismo en literatura, haber glorificado la democracia del arte. (...) ¡Querer confinarse en los lavaderos de la carne, rechazar lo suprasensible, negar el sueño, no comprender siquiera que la curiosidad del arte empieza donde dejan de ser útiles los sentidos!].

⁹⁵ Gautier, Théophile: “Prefacio” a *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.* p. 29. Flaubert defiende así la separación del espíritu y la materia: “Hay que poner el corazón en el arte, la mente en lo común del mundo y el cuerpo donde se encuentre bien; la bolsa en el bolsillo y la esperanza en ninguna parte” (Flaubert, Gustave: “Carta a Louise Colet”, en *Revista Litoral, Cartas y caligrafías* (2009) 248, p. 121).

⁹⁶ Balzac, Honoré de: *De los artistas*, en *Obras completas*, (trad. R. Cansinos Asséns). Madrid: Aguilar, 1971, t. VI, pp. 784-785.

Una lectura ligera llevó a Unamuno y Maeztu, entre otros muchos, a reprobar esta supuesta infravaloración de los contenidos y la idea en beneficio de la belleza, sin percatarse de la protesta y rebeldía que encubría contra el pragmatismo dominante el esteticismo. Celma señala este hecho:

Unamuno dirigió sus dardos especialmente hacia esa infravaloración de la idea a favor de la sensación (...). No ataca directamente el ideal de Belleza, pero sí el del 'arte por el arte'; es decir, Unamuno cree que la belleza no debe constituir el único fin; además no comparte el concepto de belleza de los estetas, pues piensa que la belleza no puede estar nunca en una forma vacía de contenido. (...) También Maeztu se enfrenta radicalmente al *arte por el arte*. Él concibe el arte como instrumento de transformación social y le repele el arte inútil, sin otro fin que él mismo. Maeztu exhorta a los poetas a que salgan de su *torre de marfil* y se identifiquen con los ideales del pueblo⁹⁷.

Lecturas posteriores de esta literatura coinciden en señalar el error de concebir la máxima de Gautier como una mera estética centrada en la forma y vacía de intenciones reivindicativas. Bajo estos preceptos señalados por el francés en su famoso prólogo subyace la actitud combativa del artista, que abandona así el confinamiento de su taller. Arnold Hauser postula la conjunción entre política, periodismo y novela:

Con la politización creciente de la vida entre 1830 y 1848 se intensifica también la tendencia política de la literatura. En este período no hay casi ninguna obra políticamente indiferente: incluso el quietismo de *l'art pour l'art* tiene un matiz político. Las nuevas tendencias se manifiestan del modo más claro en el hecho de que la carrera política y la literaria están unidas entre sí, y de que, habitualmente, los miembros del mismo grupo social son los que ejercen de

⁹⁷ Celma Valero, María Pilar: *La pluma ante el espejo... op. cit.* p. 39. En estas coordenadas debemos situar la visión de Vasili Kandinsky: "La gran masa pasea por las salas y encuentra los lienzos 'bonitos' y 'grandiosos'. El hombre que podría decir algo al hombre no ha dicho nada y el que podría oír no ha oído nada. Este estado del arte se llama *l'art pour l'art*" (*De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 24). Celma, sin embargo, apoya la postura modernista:

Aunque es cierto que se someten al ideal de belleza, sacrificando un posible 'utilitarismo' del arte, niegan *explícitamente* (...) el aislamiento y la deshumanización. Es un arte, al fin, útil – nunca utilitario– porque sirve para educar la sensibilidad del pueblo. Es un arte docente, pero opuesto a la concepción tradicional de 'educador del intelecto' (*La pluma ante el espejo... op. cit.* p. 41).

modo profesional la política y la literatura. Los valores literarios son considerados como las premisas obvias de una carrera política, y la influencia política es, con frecuencia, el pago de servicios literarios. (...) los autores de la generación siguiente no tienen ambición política alguna, y sus políticos carecen ya de influencia intelectual⁹⁸.

Por otra parte, en el Decadentismo se introducen nuevos componentes en la novela, como ilustra *A contrapelo* de Huysmans. Las divagaciones de contenido teórico se suceden en la narración. Así, el capítulo III se abre con una descripción del estudio del protagonista para dar lugar a un repaso de sus libros: “Una parte de las estanterías adosadas a las paredes de su despacho, anaranjado y azul, estaba exclusivamente cubierta por obras latinas, por esas que las mentes domesticadas por las deplorables lecciones machaconamente repetidas en todas las Sorbonas designaban bajo el nombre genérico de ‘la Decadencia’”⁹⁹.

La literatura, como apunta Villena, es el tema central de *Allá lejos*: “Es la novela de una novela. Es decir, es la novela que nos cuenta cómo se escribe al mismo tiempo que ocurre, casi una *metanovela*”¹⁰⁰. Pero no solo se hace referencia a la labor de los escritores, puesto que otras disciplinas como la pintura ocupan un lugar central en estas obras: “Gustave Moreau no seguía la trayectoria de nadie. Sin verdaderos antecedentes,

⁹⁸ En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. p. 24. Calvo Serraller esclarece la irrupción de la novela como reflejo de un momento histórico determinado:

La Revolución y el Imperio construyeron y destruyeron las ilusiones de una generación, a la vez que cambiaron la faz social del mundo. Los ideales y fracasos correspondientes tardaron, en realidad, muchas décadas en borrarse de la imaginación y el pensamiento colectivos, como un fuego en rescoldo presto a avivarse cuando se le creía completamente apagado. Entre 1789 y 1830, se produce, no obstante, el nudo argumental de este fantástico drama revolucionario, cuya escenificación, mezcla de dimensiones públicas y privadas involucra, por primera vez, esos aspectos sociológicos y psicológicos que caracterizarán la novela del siglo XIX. En este sentido, la novela no solo se convierte en el género romántico por excelencia, sino que llega a ser el medio privilegiado para dar cuenta del conflicto esencial en la nueva sociedad post-revolucionaria, que es el conflicto entre el individuo y la sociedad. Así, desde entonces, resulta imprescindible acudir a la novela como documento histórico esencial, ya sea para comprender el significado político de la situación —Stendhal— o el social —Balzac. Ciertamente, estos autores u otros posteriores, igualmente célebres, Flaubert, los Goncourt, Zola, Maupassant o el mismo Proust, se constituyen en cronistas de una realidad, cuyo desvelamiento va más allá de los acontecimientos públicos para adentrarse en rincones y subterráneos de la vida antes jamás nombrados. (*Ibíd.* p. 24).

⁹⁹ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, op. cit. p. 148.

¹⁰⁰ Villena, Luis Antonio de: “*Allá lejos: Una invitación a la disidencia*”, en *Máscaras y formas del Fin de siglo*, op. cit. p. 172

sin descendientes posibles, permanecía como una figura única en el arte contemporáneo”¹⁰¹. Las meditaciones existenciales, el comentario y difusión de diversas obras artísticas y en suma, todo un postulado estético acorde a su concepción vital, se implantan en estas novelas, dotándolas de un tono reflexivo y teórico.

En este periodo confluyen la mitificación y reconocimiento de la figura del artista y la ingente publicación de novelas, lo que irremisiblemente induce a considerar el talento creador como clave temática de esta literatura. El tratamiento romántico de sí mismo resulta incómodo, por lo que el escritor cede el protagonismo de sus textos al artista plástico, con el que se siente plenamente identificado. Asistimos así al nacimiento y consolidación de la novela de artista. La nómina de autores que se insertan en estas directrices es apabullante. Así, la simbiosis se trasluce en la doble actividad del artista, que utiliza en muchos casos las letras y la pintura como medios de expresión. De este modo, el siglo XIX constituye el

momento cenital de esta hermandad o compenetración entre la literatura y las artes plásticas hasta el punto de que no fueron pocos los grandes creadores que simultanearon ambas actividades —Victor Hugo, Théophile Gautier, Eugène Fromentin, Dante Gabriel Rossetti, Delacroix, John Ruskin, William Morris, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Whistler, etc.—, casi ningún escritor, fuera o no novelista, dejó de tratar el tema del arte, ya fuera dedicándole algún ensayo teórico o, la mayor parte de las veces, haciendo crítica de exposiciones¹⁰².

Los cenáculos artísticos como el domicilio de Charles Nodier congregan a artistas de distintas artes promoviendo su fusión¹⁰³. Gautier se refiere así a la fraternidad

¹⁰¹ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, *op. cit.* p. 183.

¹⁰² Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, *op. cit.* p. 15. Alfonso García Morales ahonda en la relación de Rubén Darío con la pintura en su artículo “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino”: “(...) en el Museo del Prado durante su primer viaje a Madrid en 1892, en el Louvre durante la primera soñada visita a París en 1893, y en contacto continuo (...) con los pintores y coleccionistas argentinos durante sus cinco intensos años en Buenos Aires, su ‘iniciación’ artística avanzó siempre paralela a la literaria” (En *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2004) 33, p. 115).

¹⁰³ García Morales refiere la fundación del Ateneo bonaerense que, sin embargo, no satisface las expectativas:

Era un momento prometedor y parece que Darío llegó a esperar que pintores y poetas trabajasen coordinadamente, que formaran una ‘hermandad’ que, como la de sus admirados prerrafaelitas en la Inglaterra victoriana, luchara desde Buenos Aires por un arte nuevo y espiritual; o que, como Oscar Wilde y Aubrey Beardsley, creara conjuntamente sus revistas y libros exquisitos,

romántica que obedece a la máxima horaciana *ut pictura poesis*: “Esta mezcla del arte y la poesía ha sido y permanece como uno de los signos característicos de la nueva Escuela, y hace comprender por qué sus primeros adeptos se reclutaron más bien entre los artistas que entre los hombres de letras. Una multitud de objetos, de imágenes, de comparaciones, que se creían irreductibles al verbo, entraron en el lenguaje y en él se han quedado. La esfera de la literatura se ha ampliado y contenía ahora la esfera del arte en su orbe inmenso”¹⁰⁴.

En el “Proemio” a *La comedia humana*, Balzac expone la convergencia del escritor y el pintor en sociólogos que analizan el contexto decimonónico de acuerdo con el método científico. La novela entendida como espejo de la vida cobra visos unamunianos al aproximarse al concepto de intrahistoria:

Ateniéndose a esta reproducción rigurosa, cualquier escritor podría erigirse en pintor más o menos fiel, más o menos afortunado, pacienzudo o animoso, de los tipos humanos, en cronista de los dramas de la vida íntima, en arqueólogo del mobiliario social, *nomenclátor* de las profesiones y registrador del bien y del mal; pero para hacerme acreedor de estos elogios que debe ambicionar todo artista, ¿no venía yo obligado a estudiar las razones o la razón de esos efectos sociales, sorprender el sentido oculto de ese inmenso complejo de figuras, pasiones y acontecimientos? (...) Pese a la amplitud de las premisas que por sí solas podían constituir una obra, esta, para ser completa, requería, además, una conclusión. Pintada de ese modo, la sociedad debía llevar en sí misma la razón de su movimiento¹⁰⁵.

sus *Yellow Book* y sus *Salomé*. Pero el sueño no se hizo realidad, la colaboración entre unos y otros no pasó de ser general, estratégica, de apoyo mutuo en la consolidación de sus respectivos campos de actuación e influencia, y los frutos compartidos fueron escasos y decepcionantes, pues los pintores no estuvieron creativamente a la altura de lo esperado (*Ibid.* p. 123)

¹⁰⁴ Gautier, Théophile: *Historia del Romanticismo. Recuerdos románticos y la poesía francesa desde 1830*. Barcelona: Editorial Iberia, 1960, p. 62.

¹⁰⁵ Balzac, Honoré de: “Proemio” a *La comedia humana*, en *Obras completas, op. cit.* t. I, pp. 5-6. Recordemos la vocación plástica de Baudelaire, cuyos bocetos constituyen la base de la cuidada edición *Dibujos y fragmentos póstumos*, de la Editorial Sexto Piso (2012). El maridaje entre poesía y pintura es asimismo evidente en la edición francesa de *Las flores del mal* (2007), a cargo de Diane Selliers e ilustradas por los simbolistas y decadentes Odilon Redon, Honoré Daumier, Eugène Delacroix, Fernard Khnopff, James Ensor, Franz von Stuck o Félicien Rops. Por su parte, Libros del Zorro Rojo ha publicado recientemente *Salomé* de Oscar Wilde acompañada por los dibujos de Aubrey Beardsley. En la actualidad, señalamos el magnífico trabajo de Benjamin Lacombe para Edelvives basado en los relatos de Edgar Allan Poe.

La condena del artista finisecular encuentra su justificación en el retrato indecoroso que realiza de su entorno. El protagonista de Jean Richepin se ciñe así a la realidad que contempla: “No hay nada que admirar. Solo he copiado la naturaleza con exactitud, nada más”¹⁰⁶. Para Isidre Nonell, la obra revela al sujeto su miseria y fatal condición, lo que desencadena la revolución, la angustia y el malestar: “Todos, en aquel abismo, habían vivido secularmente abyectos. Mas no tenían conciencia de todo lo miserable de su estado. Un gran engaño los hacía vivir. Se creían hermosos”, hasta que el pintor capta la realidad:

La multitud súbitamente notó que, sentado en una de las piedras del camino, había un hombre, un joven, que con descuidada tranquilidad, como si aquella catástrofe fuese tan solo un interesante espectáculo, (...) seguía con ojo curiosamente observador las escenas más horribles, los tipos más repugnantes, las expresiones que el rencor, el odio, la crueldad satisfecha, la lujuria harta, la loca borrachera del triunfo imprimían en los semblantes, y rápidamente lo dibujaba todo¹⁰⁷.

La sociedad condena y anula entonces al artista para restablecer el orden de valores inicial:

Y, como si con la sangre del artista fuese lavada la abyección; como si con la muerte del gran responsable quedasen libertados, de una vez para siempre, de las garras innobles de la fealdad; como si hubiesen matado el veneno, por haber muerto a la víbora, temblorosos, anhelantes, se espejaron, y, a la luz dudosa del ocaso sangriento, todos, todos los hombres se vieron galanes y nobles, y las mujeres todas —las miserables, las viejas, las deformes, las cretinas, las imbéciles, las locas, las brujas, las gitanas, las traperas, las basureras, las mendigas, las *xinxas*, las rameras, las alcahuetas, las borrachas, las leprosas, las podridas— sonrieron con orgullo, sintiéndose toda el alma y toda la sensualidad

¹⁰⁶ Richepin, Jean: “El hombre-pesto”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 50.

¹⁰⁷ D’Ors, Eugenio: “La muerte de Isidre Nonell”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. pp. 159 y 163.

súbitamente inflamadas al beso de una embriagante ilusión que les hacía encontrarse hermosas¹⁰⁸.

La máxima aspiración de estos autores radica en alcanzar un arte total o sintético basado en la conjunción armónica de música, pintura y literatura¹⁰⁹. Ivan A. Schulman, en “Reflexiones en torno a la definición de modernismo”, observa “la incorporación en la expresión literaria de procedimientos y técnicas que generalmente pertenecen a otras artes: pintura, escultura, música. El escritor ha de pintar como el escritor, sentenció Martí”¹¹⁰. Por ello “se asimilaron elementos descomunales que enriquecieron la lengua: el color, la plasticidad, ritmos desusados, escultura en prosa y verso, transposiciones pictóricas, estructuras impresionistas y expresionistas”¹¹¹. La equivalencia entre las distintas artes fue desarrollada por Baudelaire¹¹², que asocia esta tendencia en su ensayo “L’Art Philosophique”:

Est-ce par une fatalité des décadences qu’aujourd’hui chaque art manifeste l’envie d’empiéter sur l’art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d’autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd’hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l’art plastique que lui-même?¹¹³

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 166.

¹⁰⁹ En la joyería de Georges Bouquet, en la Rue Royale de París, encontramos la representación de la obra de arte total. Con su diseño, Alfons Mucha creó “un marco extravagante que envolvía como un halo las valiosas alhajas del célebre joyero. Los muebles esculpidos en formas elípticas ricamente decorados con tallas y aplicaciones de bronce, las artísticas vidrieras de colores, los frescos monumentales y las decorativas esculturas irradiaban un lujo opulento y teatral que hacía honor a las preferencias estilísticas de Mucha” (Ulmer, Renate: *Alfons Mucha*. Madrid: Taschen, 2000, p. 15).

¹¹⁰ Schulman, Ivan A.: “Reflexiones en torno a la definición de modernismo” en Litvak, Lily (coord.): *El Modernismo, op. cit.* pp. 89-90.

¹¹¹ *Ibid.* p. 90.

¹¹² En su ensayo *El Simbolismo*, Lluís M^a Todó comenta:

La idea de que el mundo sensible, la naturaleza, es un sistema de símbolos que evoca realidades ocultas e inaccesibles de otro modo, fue formulada mucho antes de la época en que escribió Baudelaire. Pueden encontrarse afirmaciones en este sentido en escritores tan dispares como Montaigne, Diderot o Chateaubriand. Pero la doctrina de las correspondencias en sentido estricto, como creencia firme y seria, parece ser que procede del místico y teósofo sueco Emmanuel Swedenborg (*El Simbolismo, op. cit.* pp. 33-34).

¹¹³ Baudelaire, Charles: “L’Art Philosophique”, en *Critique artistique*, en *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 1099 [¿Se debe a una fatalidad de las decadencias el que hoy cada arte manifieste el deseo de usurpar el arte vecino, y que los pintores introduzcan gamas musicales en la pintura, los escultores, el

En su poema “Correspondances” señala que “Dans une ténébreuse et profonde unité / (...) Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”¹¹⁴. A idéntica formulación se adscribe el poema de Arthur Rimbaud “Voyelles” (“Vocales”)¹¹⁵, en el que se asocia un color a cada letra: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O blue: (...)”. El poeta se encuentra con la misión de desvelar mediante la palabra las insondables relaciones existentes entre los objetos. Como Anna Balakian señala: “The poet’s function (...) is that of discerning, recognizing, deciphering of these pre-established relationships”¹¹⁶. Baudelaire en su ensayo sobre Víctor Hugo entronca con el Simbolismo alegando que: “Tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d’une manière relative, c’est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu’est-ce qu’un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n’est un traducteur, un déchiffreur?”¹¹⁷. Alude así a su condición privilegiada para pasar del mundo visible al oculto, lo que le permite revelar las profundas correspondencias que autorizan un conocimiento verdadero de las cosas. Rimbaud describe así su condición artística:

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, —¡y el supremo Sabio!— ¡Porque alcanza lo desconocido! Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro!

color en la escultura, los literatos, medios plásticos en la literatura, y otros artistas, de los que vamos a ocuparnos hoy, una suerte de filosofía enciclopédica en el arte plástico mismo?]

¹¹⁴ Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*, en *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 11 [En una tenebrosa y profunda unidad / (...) los perfumes, los colores y los sonidos se responden].

¹¹⁵ Rimbaud, Arthur: *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 420. [A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: (...)].

¹¹⁶ Balakian, Anna (ed.): “Conclusion” en *The Symbolist Movement in the literature of the European Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, p. 683 [La función del poeta es la de observador, descubridor y descifrador de estas relaciones preestablecidas].

¹¹⁷ Baudelaire, Charles: “Victor Hugo”, en “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”, en *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 705 [Todo es jeroglífico, y sabemos que los símbolos son oscuros solo relativamente, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia originaria de las almas. Y ¿qué es un poeta (entendiendo esta acepción en su sentido más amplio), más que un traductor, un descifrador?].

Alcanza lo desconocido y, aunque enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡él las ha visto!¹¹⁸

La teoría baudelairiana de las correspondencias justifica para Balzac la idiosincrasia extravagante del escritor:

El artista, cuya misión consiste en captar las relaciones más remotas, producir efectos prodigiosos mediante la aproximación de las cosas vulgares, tiene, por fuerza, que dar muchas veces la impresión de que desvaría. Allí donde el público ve rojo, él ve azul. Goza de tal intimidad con las causas secretas, que se congratula por una desgracia y reniega de una belleza; elogia un defecto y defiende un crimen; muestra los síntomas todos de la locura, porque los medios que emplea parecen siempre tan lejos del fin como cerca de él están¹¹⁹.

El poeta personifica el intelecto que el burgués vilipendia impidiendo el desarrollo cultural y social. Este estancamiento es denunciado por Alfred de Vigny:

Es el martirio perpetuo y la constante inmolación del poeta. ¿La causa? Es el derecho que tendría a vivir. ¿La causa? Es el pan que no se le da. ¿La causa? Es la muerte que él mismo se ve forzado a darse. ¿De dónde proviene esto que pasa? No cesáis de ensalzar a la inteligencia y vosotros matáis a los más inteligentes. Los matáis, rehusándoles poder vivir según las condiciones de su naturaleza. Se creería, viendo que los tratáis con tanta displicencia, que es cosa común un poeta. Soñad que cuando una nación tiene dos en diez siglos se encuentra dichosa y se enorgullece¹²⁰.

¹¹⁸ Rimbaud, Arthur: *Prometo ser bueno: cartas completas*. Barcelona: Barril Barral, 2009, p. 25. En otra carta prosigue: “Por ahora lo único que hago es encrapularme lo más que pueda. ¿Por qué? Quiero llegar a ser poeta y me esfuerzo en convertirme en vidente: no lo comprendéis en absoluto y no podría explicároslo. Se trata de llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de todos los sentidos. El sufrimiento es enorme, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta y yo me reconozco poeta. No es culpa mía en absoluto” (*Ibid.* p. 22).

¹¹⁹ En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. p.55.

¹²⁰ Vigny, Alfred de: *Dafnys-Chatterton*. Madrid: Espasa Calpe, 1969 [1835], p. 149. A continuación se erige como baluarte de la figura del artista en el medio que le repudia:

Pero hay otra clase de naturaleza, naturaleza más apasionada, más pura y más rara. El que proviene de ella es inútil para todo lo que no sea obra divina, y viene al mundo con intervalos

Estimando el arte como ente que libera al hombre de la vulgaridad circundante, el artista se entregará al artificio¹²¹, confirmando su superioridad por encima de la realidad de la que pretende huir. La culminación de esta excentricidad queda plasmada en Des Esseintes, símbolo de la sensibilidad decadentista, por lo que su modo de vida y pensamiento pueden aplicarse como pautas teóricas del movimiento. Como señala Juan Herrero en su edición de *A contrapelo*:

El hombre se libera y se afirma de verdad a través del poder creador del Arte y del Artificio (el arte es una forma de artificio, y el artificio ingenioso y creativo, una forma de arte), porque el arte y el artificio manifiestan el triunfo del espíritu del hombre sobre la naturaleza (“el artificio le parecía a Des Esseintes la marca distintiva del genio del hombre”, podemos leer en el capítulo II), y son fruto del poder de la imaginación y del ingenio creador¹²².

La antítesis entre naturaleza y artificio es comentada por Baudelaire desde presupuestos morales en “Éloge du maquillage”. Allí proclama la génesis natural del crimen en oposición a la razón que subyace en la virtud y señala que: “Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d’un art”¹²³. Este cuestionamiento de los postulados burgueses, consecuencia de los interrogantes existenciales ante los cuales la ciencia no ofrece respuesta, origina un auténtico culto a la belleza y la consideración del arte como nueva religión. Esta sublimación enlaza con

raros, dichosamente para él, desgraciadamente para el género humano. Viene para ser carga de los demás, cuando pertenece completamente a esta raza exquisita y poderosa que fue la de los grandes hombres inspirados. La emoción nació con él tan profunda y tan íntima, que lo sumió desde la infancia en éxtasis involuntarios, en sueños interminables, en invenciones infinitas. La imaginación lo posee por encima de todo. (...) Su sensibilidad ha llegado a ser muy viva; lo que no hace más que brotar sangre; los afectos y las ternuras de su vida son aplastantes y desproporcionados; sus entusiasmos sucesivos lo extravían; sus simpatías son demasiado verdaderas; a los que compadece, sufren menos que él, y parece con las penas de los demás. Los disgustos, los choques y las resistencias de la sociedad humana lo sumen en profundos abatimientos, en negras indignaciones, en desoladas invenciones, porque lo comprende todo demasiado profundamente, y porque su vista va directa a las causas que él deplora o desdeña, cuando otros se detienen en los efectos que ellos combaten. De este modo, se calla, se aleja y vuelve sobre sí mismo y se encierra como en un calabozo. (*Ibid.* p. 150).

¹²¹ El artificio cobra un doble significado en este contexto. Por una parte, es sinónimo de lo inauténtico y, por otra, denomina lo que es creado por el hombre en oposición a lo natural.

¹²² Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, *op. cit.* pp. 64-65.

¹²³ Baudelaire, Charles: “Éloge du maquillage”, *Le peintre de la vie moderne*, en *Oeuvres complètes*, *op. cit.* p. 1183 [El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte].

el planteamiento de Baudelaire en *Los paraísos artificiales*, a los cuales se accede mediante el hachís o el opio para transgredir la creencia en el esfuerzo continuado como medio de alcanzar la dicha. El intento de suplantación de Dios lleva a que el poeta desvíe sus plegarias a Satán, encarnación del mal refinado y figura tan subversiva como la del propio escritor maldito.

La sublimación del arte pondera el valor de la imaginación por encima de la realidad circundante aborrecida, como ya hemos dicho, por el escritor decadentista. Esto les lleva a invertir estos dos conceptos, admitiendo como Wilde que “Life imitates art far more than Art imitates life”¹²⁴. Más adelante el mismo autor ilustra su teoría con una anécdota personal: “Yesterday evening Mrs. Arundel insisted on my going to the window, and looking at the glorious sky, as she called it. (...) And what was it? It was simply a very second-rate Turner”¹²⁵. Esto se debe a que “Art never expresses anything but itself”¹²⁶ y no debe remitir al exterior para centrarse en la sensibilidad de la mente creadora. En este sentido, Wilde continúa: “No great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist”¹²⁷. El culto a la belleza provoca el desdén del contexto histórico y, por tanto, privilegia la mentira, pues: “Those who do not love Beauty more than Truth never know the shrine of Art”¹²⁸.

El enaltecimiento del ideal lleva a que el arte finisecular recurra al exotismo¹²⁹, reconstruyendo el pasado mítico de antiguas civilizaciones como Bizancio o Roma en

¹²⁴ Wilde, Oscar: “The Decay of Lying”, *op. cit.* p. 307 [La Vida imita al Arte mucho más que el Arte imita a la vida].

¹²⁵ *Ibid.* p. 313 [Anoche Mrs. Arundel insistió en que fuera a la ventana a contemplar un cielo glorioso, como ella lo llamó. (...) Y ¿qué es lo que vi? Sencillamente un Turner de segunda categoría].

¹²⁶ *Ibid.* p. 313 [El Arte no expresa nunca más que a sí mismo].

¹²⁷ *Ibid.* p. 315 [Ningún gran artista ve las cosas como son en realidad. Si las viese así, dejaría de ser un artista].

¹²⁸ *Ibid.* p. 318 [Los que no prefieran la Belleza a la Verdad nunca conocerán el santuario del Arte].

¹²⁹ Para un análisis pormenorizado de este tema en relación a la literatura española, véase el estudio de Lily Litvak *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. En él se analizan las diversas vertientes que conforman el exotismo: hindú, musulmana, nipona, tropical y arqueológica, excluyendo las influencias rusa y china y los temas bíblicos por la extensión del tema:

Por aquellos años parecía que todo lo novedoso venía de países exóticos. De Oriente, las ciencias y las artes, refinamientos voluptuosos, religiones extravagantes, filosofías razonadas; (...) De los confines de África llegaban noticias de pueblos primitivos o de civilizaciones antiquísimas. Aldeas de caníbales desnudos y el Egipto de las misteriosas pirámides, el de ramas de loto, papiros rizados e ibis equiláteros y obsesionantes. (...) El exotismo penetró como un poderoso caudal de temas en la literatura y las artes finiseculares. Una rica flora las enriqueció: los

su momento de esplendor¹³⁰. Con el propósito de alcanzar una mayor fidelidad histórica se acude a la arqueología y los avances científicos proporcionan información esencial para determinar nuevas localizaciones. Al atractivo que despiertan las culturas antiguas se suma el interés por la lejanía espacial, como revela la fascinación por la cultura oriental y, en especial, por Japón¹³¹. Teniendo en mente las discordancias con el conformismo dominante en la época, estas miradas al exterior podrían considerarse simples conductas evasionistas. No obstante, y como confirma González del Valle en *La canonización del diablo*, se trata de “un medio por el cual consiguen expresarse sobre lo que tienen delante al contrastarlo, implícita o explícitamente, con lejanos lugares o con sitios aparentemente distantes”¹³². A esto añade que “a veces estos lugares ni siquiera han existido. Son idealizaciones recibidas a través de muchas fuentes que llegan a ser quintaesencializadas”¹³³. Asimismo, con esta desviación de su presente histórico y cultural logran una aproximación a lo universal. No estamos pues, ante una actitud escapista, sino ante un enfoque estético que deja traslucir la rebeldía y denuncia de unas circunstancias sociales que ellos condenan y por las que se sienten marginados¹³⁴.

pensamientos de Arabia, la margarita de China, la hortensia y el crisantemo de Japón (*El sendero del tigre*, *op. cit.* p. 15).

¹³⁰ La pintura de Eugène Delacroix preconiza ya la fascinación por la Antigüedad en el fin de siglo, como evidencian *Médée furieuse* (*Medea furiosa*, 1838) y *La Mort de Sardanapale* (*La muerte de Sardanápalo*, 1827) (“Eugène Delacroix”, CaixaForum Madrid, exposición del 19 de octubre de 2011 al 15 de enero de 2012).

¹³¹ El japonismo, con sus modos exquisitos y elegantes, la representación de un prototipo de mujer refinada y sensual, su arte límpido y minimalista y sus parajes exóticos, conforma una atmósfera sugerente que cautiva al artista finisecular. Así lo demuestra *La japonesa* (1876) de Claude Monet (*Vid. apéndice*, p. 543), quien, como el resto de impresionistas, encuentra en las estampas niponas un nuevo camino estético. En literatura, Villena en su *Diccionario esencial del Fin de siglo* incluye toda una nómina de autores con obras consagradas a Japón, como Pierre Loti (*Mme. Chrisanthème*, 1887), Enrique Gómez Carrillo (*El Japón heroico y galante*, 1907), Efrén Rebolledo (*Nikko*, 1909, *Rimas japonesas*, 1907) o José Juan Tablada (*En el país del Sol*, 1919). La influencia de oriente en el arte occidental en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX vertebró la exposición “Japonismo. La fascinación por el arte japonés” (CaixaForum Madrid, del 17 de octubre al 16 de febrero de 2014). Las obras expuestas de Fortuny, Picasso, Manet, Rusiñol, Toulouse-Lautrec, Miró o Nonell evidencian el japonismo latente en la modernidad estética.

¹³² González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002, p. 62.

¹³³ *Ibid.* p. 62.

¹³⁴ En este sentido habría que entender el poema en prosa de Baudelaire “Anywhere out of the World (En cualquier lugar fuera del mundo)”, cuya clave interpretativa se revela en las primeras líneas: “Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit” (“Any where out of the World (N’importe où hors du monde)”, en *Le Spleen de Paris*, en *Oeuvres complètes*, *op. cit.* p. 303 [Esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama]).

I.5. Controversias y detractores del espíritu decadentista

Partiendo de las connotaciones peyorativas del término “decadentismo”, la sensibilidad enmarcada dentro de sus límites es reprobada desde perspectivas éticas y tradicionales. La dicotomía modernidad burguesa vs. modernidad artística resulta fundamental para poder dilucidar el significado y alcance de las críticas al movimiento. Así lo manifiesta Sáez:

[El decadentismo] lejos de ser un arte escapista, intrascendente, supuso en su intercambio con la sociedad una auténtica conmoción cultural. *Épater le bourgeois* no fue un modo estético banal de provocación que iría perdiendo su efecto de *shock* en el momento de percibirse como tal, ni un grito estéril, sino la consigna crítica de oposición a toda una clase social y a la forma de vida que sustentaba¹³⁵.

Alfonso García Morales comparte esta idea en su artículo sobre Rubén Darío y Carlos Romagosa:

Aunque [Darío] no dejó de mitificar e identificarse con los artistas que luchaban por el Arte Nuevo y de señalar sus enfrentamientos con la sociedad burguesa, trató siempre, como haría Romagosa, de subrayar sus aportaciones, la seriedad de su esfuerzo y su profundidad, de hacer ver que, por encima de sus actitudes de negación o rechazo, esos artistas cumplían una necesidad: mantener el progreso espiritual, auténticamente humano, frente a una concepción de progreso meramente material. También se distanciaba de sus excesos o advertía de sus peligros y distinguía en lo posible y cada vez con mayor insistencia los méritos de unos y de otros, respetaba los valores de la tradición como fuente perpetuamente renovada de la modernidad, y, en último extremo, exaltaba siempre la individualidad¹³⁶.

¹³⁵ Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo... op. cit.* p. 84.

¹³⁶ García Morales, Alfonso: “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”, en García Morales, Alfonso (ed.): *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 93.

Balzac clama por la comprensión del tipo decadente en el entorno hostil contrario a sus preceptos:

Aceptad al artista tal cual es —parece querer decir Balzac a estos burgueses autosatisfechos—, incluso cuando su comportamiento os resulte incomprensible. El artista no es un hombre consecuente, ‘ni tiene esa respetable ansia de riqueza que anima los pensamientos todos del mercader. Si corre tras el dinero, es por una necesidad del momento; porque la avaricia es la muerte del género; en el alma de un creador tiene que haber demasiada generosidad como para que un tan mezquino sentimiento pueda albergarse en él. Su genio es un don perenne’¹³⁷.

Las antagónicas orientaciones que enfrentan a burgués y artista¹³⁸ provocan una serie de reacciones y respuestas en el primero, que experimenta clara repulsa hacia la conducta de su enemigo natural. Los principales argumentos de condena social se concentran en la simpatía de los artistas por los temas escabrosos y mórbidos, inaceptables para la pulcritud de la moral burguesa. Sin embargo,

según Goethe, el artista queda exonerado de las cargas sociales por la propia naturaleza de su genio —el daimon-demonio— y por su superación de la moral social. Hombre de orden, se mantuvo, sin embargo, fiel a esta concepción y desde ella defendió incluso el libertinaje de Byron, del cual llega a decir a Eckermann lo siguiente: ‘¿El atrevimiento, la osadía y la grandiosidad de Byron no son educativas? Tenemos que librarnos de buscar lo que educa exclusivamente en lo decididamente moral. Todo lo grande educa, con tal de que nos demos cuenta de ello’¹³⁹.

¹³⁷ Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. pp. 54-55.

¹³⁸ Sáez las sintetiza en los siguientes términos: “Frente a la robusta laboriosidad y la tranquilidad económica, el refinamiento y el vivir instantáneo; frente a la familia y la mujer burguesa, el individualismo y la prostituta o la *femme fatale*; frente a sus valores morales cristianos y amorosos, el sacrilegio y la perversión sexual; a la salud, la enfermedad; a la naturaleza, el artificio” (Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo...* op. cit. p. 84).

¹³⁹ Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. pp. 42-43.

El retrato de Proudhon rebate la defensa de Goethe para ahondar en la lacra social y reivindicar los valores pragmáticos del arte: “Los artistas, gentes de letras, a los que se unen algunos devotos y filósofos, forman una casta aparte, casta indisciplinada y servil, corrompida y corruptora, que, sin agitarse mucho, obrando con lentitud, ha hecho en todas las épocas mucho mal y poco bien. Son adoradores de la forma, idealistas en todo [...]. Forman una clase aparte, imperiosa por el ideal, pero inferior en cuanto a la razón y la moralidad”¹⁴⁰.

La amalgama de motivos malsanos, eróticos y religiosos supone una provocación intolerable que Rafael Ferreres comenta: “Esta mezcla de lo religioso con lo erótico, que tan mal concierta en la sensibilidad actual, todavía causaba mayor asombro en los contemporáneos de Rubén [Darío]. La religión y el amor carnal solo suelen unirse como arrepentimiento, como pecado, no como manifestación literaria”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Proudhon, Pierre-Joseph: *Sobre el principio del arte y su destino social*. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1980 [1875], p. 343. Aunque extensa, recogemos la cita del filósofo por mostrar escrupulosamente su repulsa hacia el artista decadente objeto de nuestro estudio:

Tienen grandes pretensiones al genio, a la gloria. Distinguidos, elegantes, sensuales, envidiosos, caprichosos, vanidosos, ávidos de elogios y de recompensas, pertenecen a quienes les lisonjea y les paga y son más a menudo auxiliares de la corrupción que de la regeneración. Jamás han sabido encontrar en sí mismos su camino; son las revoluciones las que lo enseñan [...]. Por un lado los artistas hacen de todo, porque les es indiferente; por otro se especializan hasta el infinito. Entregados a sí mismos, sin faro, sin brújula, obedeciendo a una ley de la industria mal aplicada a propósito, se clasifican en géneros y especies, en primer lugar, según la naturaleza de los encargos, después según el tipo de medio que los distingue [...]. Cada uno de ellos se esfuerza por tener un *truco*, un *chic*, una manera, y, con la intervención de la moda, las reputaciones se hacen y se deshacen [...]. El artista vive aislado, su pensamiento es solitario; no recibe ayuda; ningún calor, ninguna luz le llega del exterior; no tiene ni fe ni principios; está entregado al ateísmo de sus sentimientos y a la anarquía de sus ideas. No sabe de qué forma captar al público; este es una mezcolanza donde nadie se conoce y cada uno tira por su lado. Toda solidaridad está rota [...]. ¡Ved los cómo se golpean los costados, la frente, cómo le piden al café, al trabajar por la noche, a todas las excitaciones artificiales una inspiración que huye de ellos; cómo sucumben al aburrimiento, al asco, incluso antes de haber puesto manos a la obra! [...]. Empezar a pintar, sin fe, cuadros religiosos; sin principios, temas monárquicos, socialistas, republicanos, sin sospechar que cuando las convicciones están muertas, el arte está muerto [...]. Que la bohemia y la Academia se escandalicen ante mis proposiciones; los espíritus rectos comprenderán el gran pensamiento de mi libro: *reconciliar el arte con lo justo y lo útil*. Hasta ahora, en efecto, el arte permanecía dentro de una esfera mística, trascendental; los artistas formaban un mundo aparte, fuera de la vida humana, fuera de la razón práctica, de los negocios y de las costumbres. La gente se indignaba ante solo el pensamiento de un objetivo, de una finalidad, de una utilidad cualquiera en el arte. Los que se consagraban a él parecían ser de una especie distinta al común de los mortales, cuyas leyes no parecían estar hechas para ellos; tenían sus propias costumbres. Así, mientras las gentes de las artes y de las letras despreciaban al mundo de los industriales, burgueses y demás, eran despreciadas a su vez por estos: la calidad del artista se había convertido en un título de desprecio, de desconsideración. (*Ibíd.* pp. 343 y ss).

¹⁴¹ Ferreres, Emilio: “La mujer y la melancolía en los modernistas”, en Litvak, Lily: *El Modernismo, op. cit.* p. 176.

El malestar del siglo deriva de los interrogantes que la fe no resuelve, de modo que el individuo se refugia en la belleza y en el arte, dogmas a los que se consagran con absoluta devoción. El sacrilegio se consuma al mitificar al artista, identificado ya con el pensador de mente agitada. El filósofo sustituye así al teólogo que ha caído en descrédito. Los preceptos y reglas se secularizan en el fin de siglo para atender a la mentalidad de la nueva clase emergente. Según Bénichou: “La novedad de su enseñanza está en el acento que ponen sobre la felicidad y la grandeza terrenas, en la exclusión de lo sobrenatural y de lo sagrado como quiméricos e inhumanos, en cierto tratamiento de la trascendencia en provecho del hombre rehabilitado, y, en fin, en la concepción de una fe sin misterio, gemela del raciocinio libre y de su proceso”¹⁴².

Otro argumento que esgrimen los detractores del movimiento decadentista se basa en su copia de modelos galos y británicos. Con su eje en Francia y extendida posteriormente a Gran Bretaña, la nueva estética se irá difundiendo en otras lenguas, que toman las literaturas francesa e inglesa como prototipos¹⁴³. Así lo señala Antonio de Hoyos y Vinent al retratar a Álvaro Retana: “Sufría el veneno de la literatura decadente y en su exaltada imaginación aliñaba ensaladas novelescas a base de Lorrain y Oscar Wilde, Colette Willy y Rachilde. Entonces Alvarito parecía un San Luis Gonzaga, y su inquietud literaria contribuía a acentuar su aire encantadoramente ambiguo. Era bonito, cariñoso y maligno. Pintaba, escribía, hacía música, y todo con cierta gracia arbitraria y sin pretensiones de trascendencia”¹⁴⁴. El personaje constituye entonces un trasunto del autor: “El inseparable del trivial dibujante vive loco con sus lecturas —Lorrain, Rachilde y Péladan— y a fuerza de leer sueña con un ambiente extraordinario como los descritos por sus novelistas favoritos. A todas horas nos habla del misterio de las Princesas malditas de Lorrain, de las mujeres absurdas —como *La jongleuse*— de Rachilde y de las leyendas ocultistas de Péladan”¹⁴⁵. Esta excesiva fijación en paradigmas extranjeros constituye un motivo de crítica al considerar las producciones

¹⁴² En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. p. 23.

¹⁴³ A pesar de advertir una evidente influencia y una tendencia decadentista en otros países, Mario Praz asevera que “the central axis of the movement passes through Paris and London: the other related European literatures gravitate round these points like satellites (*The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1954, p. xvi [El centro del sistema se encuentra entre París y Londres; las otras literaturas europeas, en este campo, gravitan a su alrededor, a manera de satélites]).

¹⁴⁴ Hoyos y Vinent, Antonio de: “Prólogo” a Retana, Álvaro: *Las “locas” de postín. A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea Editorial, 2004 [1919], p. 146.

¹⁴⁵ Retana, Álvaro: *Los extravíos de Tony (Confesiones amorales de un colegial ingenuo). Mi novia y mi novio*. Madrid: Odisea Editorial, 2009 [1919 y 1923], p. 162.

fuera de Francia y Gran Bretaña como simples imitaciones carentes de marcas distintivas nacionales y por ello desvinculadas de la realidad social y cultural de sus países de origen. Este antigalicismo llevó a Leopoldo García-Ramón a advertir desde la *Revista Contemporánea* del peligro que conllevaba dejarse seducir por la “moda” francesa. Su disertación es comentada por John W. Kronik en “The introduction of Symbolism into Spain: a call to arms”:

Hostility and decision mark the tone of this expansive essay from its opening salvo, which is a clarion call to Spaniards to be on guard against the “gravísimo peligro que les amenaza” (...) from the shores of the Seine. Since he finds indifference and Olympic serenity in the Spanish press, the Academy, and the literary circles, his design is to be the first to sound the alarm, which he hopes will be heeded¹⁴⁶.

Cristóbal Cuevas señala a Salvador Rueda como otro defensor de la literatura autóctona reacio al universalismo. En “Modernismo: poéticas paralelas (la adscripción literaria de Salvador Rueda)” comenta la postura del poeta sobre este tema: “La poesía que se escribe en la América Hispana se le antoja contagiada por las modas francesas”¹⁴⁷. Estas declaraciones revelan la incomprensión de una crítica que, sin detenerse a analizar las causas de esta influencia, considera la estética emergente como simple tendencia transitoria y extranjerizante. Rueda reitera su rotunda desaprobación respecto a la literatura que fija su mirada en París:

“Hay que tirar puñados de *cloruro de cal antifrancés* –escribe a E. Ferrari– en derredor del gran surco, y sanear el aire *americanizado de imitaciones*

¹⁴⁶ Kronik, John W.: “The introduction of Symbolism into Spain: a call to arms”, en Roland Grass y William R. Risley (eds.): *Waiting for Pegasus. Studies of the presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Illinois: Western Illinois University, 1979, p. 32 [La hostilidad y la decisión marcan desde el comienzo el tono de este ensayo, el cual es un claro llamamiento a los españoles con objeto de que se mantengan en guardia contra el gravísimo peligro que les amenaza (...) desde las orillas del Sena. Puesto que solo encuentra indiferencia y despreocupación en la prensa, en la Academia y en los círculos literarios españoles, pretende ser el primero en dar la voz de alarma, que espera sea escuchada].

Es imprescindible señalar que García-Ramón habla indistintamente de simbolistas y decadentes, algo común en España durante esa época.

¹⁴⁷ Cuevas García, Cristóbal: “Modernismo: poéticas paralelas (la adscripción literaria de Salvador Rueda”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura... op. cit.* p. 120.

barriolatinescas”. “No estoy conforme –protesta– con que yo tenga en mis pobres escritos espíritu francés”. “Y la mayor parte de los poetas y la mayor parte de los prosistas (...) ya van, en macabra procesión, a París por una pluma prestada, enferma; ¡lo que es más desgarrador, vacía de ideales!”¹⁴⁸.

Ramiro de Maeztu coincide en la reprobación de la imitación del país vecino e incide en el valor supremo del arte que ahonda en las raíces españolas:

Pero los pueblos son... como París quiere que sean. Cuando era aún vigoroso el sensualismo parisiense, España tenía que ser el país del cielo azul, las flores, las manolas, los toreros refinados y el amor. El sensualismo ha degenerado en agotamiento: trabajada la aristocracia emocional de París por las obras de Huysmans y por las novelas unisexuales, necesita de platos fuertes —toda decadencia se enamora de la brutalidad—. Y hoy España es bárbara, porque así lo exige el paladar francés. Mientras nuestros pintores jóvenes imitaban a los suyos, París se sonreía compasivo; en cuanto han vuelto los ojos a su clasicismo nacional, París les saluda con respeto. Y gracias a ellos las cosas españolas vuelven a estar de moda¹⁴⁹.

Paralela es la sentencia de Calixto Oyuela en su conferencia sobre “La raza en el arte”, en la que rechaza toda emulación de los modos franceses:

¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 120.

¹⁴⁹ Maeztu, Ramiro de: “La nueva pintura española en París y en Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturrino, Uranga, Regoyos, Guiard)”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, *op. cit.* p. 178. Cataluña se erige como cuna del Modernismo español, por lo que su localismo se afianza al margen de la influencia francesa:

Si, en efecto, el artista catalán estudia en París y copia e imita a los artistas franceses modernos más distinguidos; si en él se halla un poco de *snobismo* y afición superficial por la última manera; es cierto también que se preocupa seriamente de su arte, lo vive con pasión, lucha enérgicamente por él: trabaja con verdadero ardor, por otra parte, para darle un sello de catalanidad esencial. La nueva generación de artistas catalanes está formando a nuestro juicio un arte moderno, que, a pesar del sinnúmero de influencias extrañas, trasciende claramente a espíritu catalán. Busca, siguiendo en esto la corriente francesa, la expresión decorativa. No hace pintura de género, de la que abomina, a nuestro juicio de un modo excesivo, sino que trata ante todo de darnos su concepción artística del mundo por puro ritmo de líneas y masas y por medio de armonías de color. (Encina, Juan de la: “Las tendencias del arte español contemporáneo”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, *op. cit.* p. 184).

Un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado (...) fue siempre funesto para la sinceridad del arte propio en los pueblos que solo empiezan a tenerle. Toda América fue romántica sin sinceridad, por imitación extranjera, y los poetas de este nuevo mundo lloraron dolores y desencantos imaginarios o se figuraban hallarse en plena Edad Media, entre castillos feudales. Apareció luego en Francia el naturalismo morboso de Zola, y ya hubo aquí naturalistas que no acertaron a ver en el mundo sino ebrios y prostitutas. Por último, revientan en París cuatro escritores estafalarios, poetas de superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia; y ya *tenemos en ciertas partes de América (aquí todavía no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes*¹⁵⁰.

Precisamente fue Rubén Darío quien se autoproclamó, en el prólogo a *Los raros*, precursor de la estética francesa en su tierra: “Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y, por ello, y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente...’ Todo eso ha pasado –como mi fresca juventud”¹⁵¹. Sus palabras evidencian su condición de acérrimo defensor de la literatura decadente, que desdeña la vulgaridad mediante el firme culto a la belleza.

Las críticas contra este arte florecieron prematuramente, en un momento en el que apenas había tenido repercusión en países como España, lo que revela una falta de conocimiento de las obras enmarcadas en el movimiento. Darío recuerda las censuras y desaprobaciones, como también las alabanzas, que recibió la nueva estética¹⁵² antes incluso de que esta gozase de un pleno desarrollo¹⁵³:

¹⁵⁰ Arrieta, Rafael Alberto: “El Modernismo 1893-1900”, en Litvak, Lily (ed.): *El Modernismo*, *op. cit.* p. 266.

¹⁵¹ Darío, Rubén: *Los raros*, en *Obras Completas*, tomo II. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, p. 249. Alfonso García Morales señala, sin embargo, la vacilación del poeta ante la nueva estética: “Darío, entusiasta de la novedad pero respetuoso de la tradición, teme identificarse con el conflictivo y transgresor decadentismo. Es un temor del que, en ciertos sentidos, no se librará ni en los instantes de mayor entusiasmo y seguridad de su militancia modernista” (“Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”, *op. cit.* p. 33).

¹⁵² De este modo lo señala Darío en “El modernismo”:

Puede verse constantemente en la Prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se ataca a los modernistas, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con “s” y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para invectivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se refieran. No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros¹⁵⁴.

La obra de Nordau tuvo repercusiones en nuestro país, como constata el prólogo a la edición española. Su autor comparte obviamente la censura del austríaco al calificar las páginas de *Degeneración*:

Es la autopsia acabada y completa de todas esas teorías estéticas y literarias que la moda ha puesto en boga, es el grito de alerta dado a las clases superiores, ricas e ilustradas de una sociedad sedienta de cambio y que se deja arrastrar por el espejismo engañoso de las predicaciones de literatos dementes, de degenerados, algunos de los cuales, como lo establece Nordau, están altamente dotados y poseen una inteligencia superior y condiciones excepcionales de potencia poética y de refinamiento artístico¹⁵⁵.

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, (...) con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, muralla de indiferencia y océanos de mediocracia (“El modernismo”, *Ibid.* tomo III, p. 304).

¹⁵³ Celma confirma este hecho respecto al arte modernista: “[Si] existió una muy temprana crítica antimodernista en España que se adelantó, incluso, a la verdadera eclosión del Modernismo, se debió a que los primeros escauceos del arte nuevo se asociaron enseguida a las diversas corrientes innovadoras francesas de la segunda mitad del siglo XIX y los fundamentos estéticos de estos se hicieron extensibles al Modernismo español” (*La pluma ante el espejo... op. cit.* p. 38).

¹⁵⁴ Darío, Rubén: “El modernismo”, *op. cit.* p. 300.

¹⁵⁵ Salmerón y García, Nicolás: “El artista”, Prólogo a la edición española de *Degeneración*, de Max Nordau, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 137-138.

Salmerón y García aplica las conjeturas de Nordau al caso español y advierte el imperceptible rastro en nuestra literatura:

Nuestra vida intelectual, empobrecida y estrecha, no puede producir más que afiliados a esos bandos y camarillas literarias de que habla Nordau. En realidad, nuestros literatos, en su inmensa mayoría, no han acertado aún a salir de los limbos del romanticismo; están acostumbrados, por vicios de educación y carácter, que vienen a ser el distintivo de la raza, a lecturas ligeras y aun frívolas, que no exigen intensidad de atención, ni insistente repetición, ni exactitud en los conceptos¹⁵⁶.

Se trata, por tanto, de casos aislados sin relevancia que se limitan a plagiar la moda francesa en un alarde de esnobismo:

Jóvenes literatos que se reputan a sí mismos por genios desconocidos, que aspiran al decadentismo, al diabolismo, al estetismo, al simbolismo, y admiran, con profunda emoción o con actitud afectada, a Verlaine y a Baudelaire, a Wilde y a Huysmans, pero ni siquiera logran imitarles. (...) Son espíritus profundamente atávicos, enamorados de la Edad Media, como los prerrafaelitas y simbolistas; pero cuando se trata de exteriorizar esas emociones interiores de sus almas, no logran apenas más que escribir una pretenciosa y ridícula lista de manjares de un *yantar* medioeval, en un banquete literario¹⁵⁷.

Por su parte, Ángel Ganivet defiende a los congregados en el taller de Santiago Rusiñol, exponente del modernismo catalán: “Hay aquí, sin duda, algo que viene

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 139.

¹⁵⁷ *Ibíd.* p. 140. El prologuista alude a la idiosincrasia y religiosidad del pueblo español para justificar la ausencia de un arte decadente dentro de nuestras fronteras:

Aletargado durante siglos enteros el pensamiento en España, petrificado el espíritu nacional por el sombrío dominio del fanatismo religioso, la intolerancia que ha marcado a fuego el carácter colectivo, no ha permitido libertarse al pensamiento de la dependencia y de la falta de originalidad; procedemos de árabes y de godos, llevamos en la sangre la herencia de la raza, la grandeza de nuestros hechos ha podido nutrir una leyenda engañosa; pero un largo hábito de sumisión engendra almas de lacayos; el pasado nos ahoga, la tradición encarnó en nuestras vísceras, ha modelado nuestros cerebros, la degeneración por atrofia sume en la bestialidad a la plebe. ¡Esa es la hermosa obra que ha realizado el espíritu religioso en España! (*Ibíd.* p. 140).

directamente de París: impresionismo y simbolismo, y toque de decadentismo. Esto alarma a los que comprenden estas palabras de una manera estrecha y ridícula; estos hace pensar a algunos que los jóvenes del *Cau Ferrat* son unos desequilibrados que vuelven a España echados a perder por la vida del bulevar”¹⁵⁸.

El escritor finisecular es señalado como un mero plagiador de los modos franceses. El concepto de copia se vincula a la no-obra y pereza de determinados bohemios, término que degeneró en *golfemia*. Louis Veuillot condena esta práctica: “Existe en París alrededor de los obradores literarios una tribu de parásitos, ingeniosos en la crítica, imponentes en la obra, que disertan siempre y jamás crean. Espíritus sin órganos, lenguas sin manos. Estos hombres se declaran perezosos para salvar su amor propio, como si la concepción intelectual permitiera la pereza y el verdadero artista no pudiera en absoluto producir sin faltarle la herramienta de trabajo”¹⁵⁹.

Las reprobaciones a las que alude adquirirían en algunos casos la forma de parodias, en las que se ridiculizaban las composiciones decadentes con la exageración de sus rasgos. Así lo ilustra el irónico soneto de Emilio Ferrari¹⁶⁰, que facilita las reglas

¹⁵⁸ Ganivet, Ángel: “Cau Ferrat”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. pp. 172-173.

¹⁵⁹ En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. p. 68. En los apartados correspondientes analizaremos exhaustivamente el concepto de bohemia ligado a la miseria y la marginalidad. Veuillot esboza así este panorama:

Después de vanos intentos, sabedores de que finalmente no serán capaces de proporcionar ni estatua, ni cuadro, ni libro, ni canción, que no lograrán proporcionar nada salvo sus opiniones, los pobres diablos pierden hasta la facultad de opinar. Se transforman en seres celosos, taciturnos, raros..., la miseria les consume, viven de limosnas, se deslizan por la pendiente del cinismo y de la locura y terminan por morir en el hospital. Cuando este desenlace se produce, se eleva un clamor en el seno de la tribu contra la sociedad. La sociedad apenas se conmueve. En verdad, es reo de indiferencias más culpables. Esto es lo que se llama Bohemia... (*Ibíd.* p. 68).

¹⁶⁰ A través de estas parodias se ponen de manifiesto las principales peculiaridades de la estética decadente, por lo que nos parece apropiado reproducir íntegramente “Receta para un nuevo arte” de Emilio Ferrari:

Mézclese sin concierto, a la ventura,
el lago, la *neurosis*, el *delirio*
Titania, el sueño, *Satanás*, el lirio,
la libélula, el ponche y la escultura;
disuélvase en helénica tintura
palidez auroral y luz de cirio,
dése a *Musset* y a *Baudelaire* martirio,
Y lengua y rima pónganse en tortura.
Pasad después la mezclo lanza espesa
por alambique a la sesera vana
de un bardo azul de la última remesa,
y tendréis esa jerga soberana
que es góngora [sic] vestido a la francesa

para escribir un poema decadente y que conecta con la “receta paródica” rubricada por Louis Reybaud en 1842: “Vous prenez, m^osieur, par exemple, une jeune femme, malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal, un page sensible et vertueux, un confident sournois et perfide. Quand vous tenez en main tous ces personnages, vous les mêlez ensemble, vivement, en six, huit, dix feuilletons, et vous servez chaud”¹⁶¹.

Les Délivrescences, poèmes décadents d’Adoré Floupette (1885)¹⁶², de Gabriel Vicaire, obedece a este mismo planteamiento caricaturesco, al igual que la versión del poema de Musset “Nuit de mai”¹⁶³ firmada por Albert Aurier y publicada en *Le*

y pringado en compota americana. (*Obras Completas*, tomo I. Madrid: Imp. de la Revista de Archivos, 1908, p. 205).

¹⁶¹ En Praz, Mario: *The Romantic Agony*, op. cit. p. 97 [Tomad, señor, por ejemplo, una joven infeliz y perseguida, agregadle un tirano sanguinario y brutal, un paje sensible y virtuoso, un confidente hipócrita y pérfido. Cuando tengáis a mano todos estos personajes, los mezcláis todos juntos enérgicamente, en seis, ocho, diez folletines y lo servís caliente].

¹⁶² “L’Amour est une fleur de maléfice... lourde, aux parfums troublants... avec des striures verdâtres... son calice est gonflé de suc vénéneux... C’est ne pas trop pour l’enfanter que l’artifice d’une civilisation profondément corrompue” (Vicaire, Gabriel: “Prefacio” a *Les Délivrescences, poèmes décadents d’Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tabora*. París: Vanier, 1885, xxxv-xxxvii [El amor es una flor maléfica... pesada, de perfumes inquietantes, con estrías verdosas, su cáliz está henchido de jugos venenosos... No es demasiado para dar a luz que el artificio de una civilización profundamente corrupta]).

¹⁶³ La Muse

Regarde: le peignoir que tu veux m’enveloppe,
Celui de satin noir, aux froufrous enchanteurs,
Le peignoir aimé, doux fleurant l’héliotrope
Et le corylopsi, parfums incitateurs!
Oh! Vois, mon oeil gris flambe et mon ventre frissonne!...
Je veux t’aimer! Veux-tu? Je serai bien mignonne...

Le Poète

Oh! Oui, je veux t’aimer! Car, tu n’es pas la muse
Béguéule d’autrefois! Ton oeil gris est fripon;
Ton nez n’a rien de grec, ô ma chatte camuse;
Tu ne détestes pas qu’on trousse ton jupon...
Tu n’as pas les grands airs des Muses romantiques;
Ta robe est à la mode, et tu ne vas jamais,
Aux bords des lacs, vêtue en des péplums antiques...

(En Carter, A. E.: *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press, 1958, p. 21

[La musa

Mira: la bata que quieres me envuelva,
la de satén negro con adornos encantadores,
la bata amada, suave oliendo a flor de heliotropo
y a corilopsis, perfumes incitadores!
¡Oh! Mira, mi ojo gris flambea y mi vientre tiembla.
¡Quiero amarte! ¿Quieres? Yo seré muy agradable.

El poeta

Oh! Sí, ¡quiero amarte! Porque tú no eres la musa
mojigata de antaño. Tu ojo gris es malvado,

Décadent en octubre de 1886. A. E. Carter considera que “these two caricatures are a good introduction to much of the prose and poetry of the rest of the century. Like most parodies, they supply a very good idea of the theories they exaggerate; and on the whole, they exaggerate very little: they might have been signed in all seriousness by a number of contemporary writers”¹⁶⁴. Las particularidades habían degenerado en vanos clichés con el paso del tiempo, disipando toda calidad y valor artísticos. Ni siquiera Baudelaire es ajeno a esta degradación, inquiriendo en su artículo sobre “Pétrus Borel” “pourquoi nous faisons une place dans notre galerie à un esprit que nous jugeons nous-même si incomplet”¹⁶⁵, a lo que él mismo alega: “Parce que dans l’histoire de notre siècle il y a joué un rôle non sans importance. Sa spécialité fut la Lycanthropie. Sans Pétrus Borel, il y aurait une lacune dans le Romantisme”¹⁶⁶. Su trascendencia reside, por tanto, en su valor como documento histórico.

A estas críticas se suma la estimación del Decadentismo como compendio de plagios y citas, consideración ya tratada por Praz en su clásico *The Romanic Agony*, al abordar la obra dannunziana. Sáez propone, en este sentido, un enfoque intertextual de aproximación a los textos: “La idea de la imitación y el plagio se modifica al demostrar que muchos textos entablan un claro diálogo con sus modelos europeos”¹⁶⁷. No se puede eludir, según Luis Martínez Victorio en su introducción a *El estilo* de Walter Pater, que “toda innovación creativa se inscribe dentro de la tradición, bebe de sus

tu nariz no es griega, oh gata mía;
tú no detestas que se te levante la falda...
tú no tienes los aires de grandeza de las musas románticas;
tu vestido está de moda, y tú no vas nunca
a las orillas de los lagos vestida de peplos antiguos).

¹⁶⁴ *Ibid.* pp. 21-22. [Estas dos caricaturas son un buen prelude de gran parte de la prosa y de la poesía del resto del siglo. Como la mayoría de las parodias, proporcionan una acertada idea de los postulados que exageran; y en general, exageran muy poco: podrían haber sido escritas seriamente por algunos escritores contemporáneos].

¹⁶⁵ Baudelaire, Charles: “Pétrus Borel”, en “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains” *op. cit.* p. 726 [Por qué le dedicamos un espacio en nuestra galería a alguien a quien nosotros mismos consideramos tan imperfecto]. Posteriormente comenta su imperfección retratándolo como “ce malheureux écrivain dont le génie manqué, plein d’ambition et de maladresse, n’a su produire que des ébauches minutieuses, des éclairs orageux, des figures dont quelque chose de trop bizarre, dans l’accoutrement ou dans la voix, altère la native grandeur” (*Ibid.* p. 727) [Ese desgraciado escritor cuyo genio malogrado, lleno de ambición y torpeza, no ha sabido producir más que minuciosos esbozos, figuras cuya extravagancia en la forma de vestir o en la voz, excesiva, altera la originaria grandeza].

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 726 [Porque en la historia de nuestro siglo ha jugado un papel importante. Su especialidad fue la *Lycanthropía*. Sin Pétrus Borel habría una laguna en el Romanticismo].

¹⁶⁷ Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo... op. cit.* p. 13.

fuentes, y al mismo tiempo hace que la tradición se reconstruya”¹⁶⁸. Las influencias son forzosas entre las diversas épocas, estilos y autores, no tratándose de plagios o copias, sino de una revisión y aprovechamiento del arte precedente, lo que demuestra su conocimiento y erudición.

Por último, no debemos soslayar la influencia de la psicología y de la medicina de la época en relación con la decadencia, más al servicio de la moral que de la ciencia. En esta línea debemos situar *Entartung (Degeneración)* (1893), trabajo del psiquiatra y discípulo de Cesare Lombroso Max Nordau, y el del español Pompeyo Gener *Literaturas Malsanas. Estudios de Patología literaria contemporánea* (1894). Estos ensayos pseudomédicos pretenden justificar la naturaleza degenerada de escritores y artistas que, según Nordau, “presentan los mismos rasgos intelectuales –y las más de las veces también somáticos– que los miembros de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos malsanos con el puñal del asesino o la bomba del dinamitero, en vez de satisfacerlos con la pluma y el pince”¹⁶⁹. Su análisis de la supuesta patología del artista desde una visión positivista fue contestado por Rubén Darío en *Los raros*: “En verdad, Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: ‘imbécil’, ‘idiota’, ‘degenerado’, ‘loco peligroso’”¹⁷⁰, por lo que concluye que “las ideas que Max Nordau profesa sobre el arte son de una estética en extremo singular y utilitaria”¹⁷¹. En esta línea de pensamiento Praz arguye que “the recurrence of certain morbid themes in a particular period of literature is not invariably treated as an indication of a psychopathic state in the writers discussed. The genetic link in this case provided by taste and fashion”¹⁷².

¹⁶⁸ Martínez Victorio, Luis: “Prólogo” a Pater, Walter: *El estilo*. Madrid: Langre, 2003 [1888], p. 38. El fin de siglo reaviva, por tanto, el debate sobre la noción de copia. El tema es revisado en el documental de Orson Welles *F. for Fake* (1973) y en *Copie conforme (Copia certificada)*, 2010 de Abbas Kiarostami, películas que analizan el valor de la reproducción. En *The Squid and the Whale*, (2005) el adolescente justifica el plagio de la canción “Hey you” en el concurso del instituto. La composición le pertenece, alega convencido, pues él es quien la siente, no importa si Pink Floyd la creó varias décadas antes.

¹⁶⁹ Nordau, Max: *Fin de Siglo*, op. cit. p. 17.

¹⁷⁰ Darío, Rubén: *Los raros*, op. cit. p. 451.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 457.

¹⁷² Praz, Mario: *The Romantic Agony*, op. cit. p. viii [La repetición de algunos temas morbosos durante un determinado período literario no se acepta sin más como indicio de que los escritores considerados padecieran un estado psico-patológico. En nuestro caso, el nexa genético lo constituyen el gusto y la moda].

Un acercamiento a esta literatura debería apuntarse al margen de visiones arraigadas en la moral, criterio extrínseco al campo artístico. Como señala el mismo Praz: “It is much easier to label as monsters certain writers who were tormented by obsessions, than to discern the universal human background which is visible behind their paroxysms”¹⁷³.

¹⁷³ *Ibíd.* pp. vii-viii [Es más fácil clasificar de monstruos a algunos autores atormentados por obsesiones que descubrir el fondo humano y universal que se transparenta aun en sus paroxis mos].

CAPÍTULO II: UNA ÉPOCA DE CAMBIOS Y NUEVAS PERSPECTIVAS

II. 1. Contexto cultural

El concepto de Modernismo

*Ya todo esto, ¿qué es el Modernismo?
(...) Para este el Modernismo es la cabellera de Valle-Inclán,
para aquel los cuplés del Salón Rouge,
para el otro los cigarrillos turcos
y para el de más allá los muebles de Lissárraga.*
Manuel Machado

La literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX es identificada con el término “Modernismo”. A pesar de la enorme complejidad que este concepto entraña y que los distintos críticos advierten al comentarlo¹⁷⁴, ofrecemos la definición clásica de Federico de Onís sobre el mismo:

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Valle-Inclán, entre otros, ha señalado la confusión generada en torno a esta etiqueta: “Esta palabra, ‘Modernismo’, como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa” (“Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”, en Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980, p. 192). Por otra parte, Yercó Moretic critica esta denominación por su vacío semántico: “Desde el mismo título: ‘Modernismo’ –título acientífico, que no indica nada o, cuando más, una ‘modernidad’ históricamente efímera, pues ya hace mucho que ha dejado de serlo” (“Acerca de las raíces ideológicas del Modernismo hispanoamericano”, en Litvak, Lily: *El Modernismo, op. cit.* p. 51). El camino que deben seguir los historiadores en el futuro, de acuerdo con Alfonso García Morales, “será hacer una lectura ‘metahistórica’ de su etapa de estudio: más que escribir nuevas historias, ir haciendo la historia de las historias del modernismo. Para ello habrá que empezar por recuperar la crítica, la teoría y la historiografía contemporánea, la imagen que aquellos que llamamos modernistas tuvieron de sí mismos, pero no tanto para encontrar justificaciones a lo que nosotros pensamos, como con el propósito de entender, en la medida en que esto es posible, sus propios presupuestos e ideas” (“Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”, *op. cit.* p. 83).

¹⁷⁵ Onís, Federico de: *Poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934, p. xv. Esta situación lleva a José Martí a defender el compromiso social en la literatura, por lo que declara que: “Ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas” (Prólogo al poema “Al Niágara”, en Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas, op. cit.* p. 35).

La voz “modernista” resulta contradictoria, según la tesis de Onís, al denominar el inicio de una disolución. En este sentido, Ángel Rama afirma: “Aunque fueron ellos quienes introdujeron la literatura hispanoamericana en la modernidad y por lo tanto inauguraron una época nueva de las letras locales, no se encontraban, como se ha dicho, en el comienzo de un novedoso período artístico universal, sino en su finalización, a la que accedían vertiginosa y tardíamente”¹⁷⁶.

Esta manifestación artística marca la modernización de los países de América Latina en un período que coincide con la última fase del proceso de industrialización a nivel mundial. Así, Osorio Tejeda habla de “[la condición] de inaugurar una etapa (de universalización) de las *letras locales* en circunstancias en que finaliza un período del *arte universal*”¹⁷⁷. Por ello, este crítico lamenta el empeño en no considerar el Modernismo hispanoamericano como proceso artístico, en el sentido literal de “movimiento” articulado a unas coordenadas históricasociales, puesto que este enfoque conduce a la incompreensión del mismo y a su reduccionismo abstracto.

En su célebre estudio sobre el movimiento, Max Henríquez Ureña recoge las primeras apariciones del vocablo “Modernismo” en diversos textos, señalando a Darío como uno de los primeros escritores que emplean la palabra al elogiar a Ricardo Contreras en “La literatura en Centro-América” (1888). En este artículo, Darío ensalza la prosa del mexicano, que califica de “moderna” en el sentido de “nueva”, “actual”, recalcando: “Su pureza en el decir al par que el absoluto modernismo en la expresión,

¹⁷⁶ Rama, Ángel: *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985, p. 173. Este crítico, asimismo, matiza la definición de Onís: “Si efectivamente se trata de una crisis mundial que abarca todos los órdenes de la vida, es obvio que ella no parte del ‘arte, la ciencia, la religión’, etc., sino que se genera en una transformación básica de tipo económico-social, y que su centro está en la Europa decimonónica, en el enclave de Inglaterra, Francia y Alemania” (*Rubén Darío y el Modernismo*. Barcelona: Alfadil, 1985, p. 26). Esta coyuntura es aplicable al Simbolismo, cuya renovación estética se aparta de la noción de decadencia. García Morales lo expresa así a partir de las reflexiones de Carlos Romagosa:

En la realidad el uso de los términos simbolismo y decadentismo no fue tan clara y distinta como quiere Romagosa (...). Según él, la calificación de decadentismo aplicado al simbolismo es ‘injusta y absurda’ fundamentalmente por dos tipos de razones: en primer lugar, porque ‘el Simbolismo implica un progreso evidente, pues es la síntesis de todas las manifestaciones literarias que la han precedido, poseyendo, además, sutiles resortes estéticos completamente originales’, que han enriquecido el lenguaje literario en vocabulario, ritmo, plasticidad y matiz; y en segundo lugar, porque ha supuesto ‘una profunda y trascendental revelación estética’ (“Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”, *op. cit.* p. 89).

¹⁷⁷ Osorio Tejeda, Nelson: *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Murcia: Los Cuadernos de América sin nombre, 2000, p. 73.

de manera que es un clásico elegante, su estilo compuesto de joyas nuevas de plata vieja, pura, sin liga”¹⁷⁸.

Posteriormente, el término pasará a denominar una tendencia artística de largo alcance. En este punto, Henríquez Ureña matiza que, a diferencia de Europa, “en la América española (...) el movimiento era puramente literario, aunque ocasionalmente colaboraron en él algunos artistas, singularmente dibujantes y pintores que ilustraron la obra de los poetas modernistas”¹⁷⁹.

Esta acepción es utilizada en 1890 por Darío en “Retratos”, donde comenta las preferencias literarias de Ricardo Palma:

Él es decidido afiliado a la corrección clásica y respeta a la Academia. El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el Modernismo. Conviene, a saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa, y la novedad en la poesía; dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro¹⁸⁰.

Este fragmento revela las directrices de la estética finisecular, resultando llamativa su conciliación entre las formas tradicionales y las emergentes. El criterio del nicaragüense contrasta con la visión de los detractores del movimiento. Así, Miguel d’Ors reúne diversos testimonios que coinciden en el desprecio de los modernistas hacia los modos precedentes. El crítico indica que los censores del nuevo arte interpretaron “de modo tan simplista como hostil aquella pasión por lo nuevo y aquellas censuras a los viejos como rechazo global de la tradición”¹⁸¹.

¹⁷⁸ En Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 158.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 160.

¹⁸⁰ Darío, Rubén: “Ricardo Palma”, en *Obras completas, op. cit.* tomo II, pp. 19-20.

¹⁸¹ D’Ors, Miguel: *Posrománticos, modernistas, novecentistas (estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005, p. 180. Claudio Maíz subraya esta ambivalencia:

(...) una dimensión de los dilemas que oscilan entre adoptar (y no adaptar) los aires nuevos de lo moderno y la defensa a ultranza de permanecer idénticos a sí mismos (como si existiera algo parecido a una autoimagen perpetua). Estas disyuntivas que han padecido y padecen las

La discrepancia se refleja en la definición que Esteban Oca propuso del vocablo “Modernismo” para el diccionario de la Real Academia Española en 1895: “Manera de obrar o proceder que se presenta afectadamente como cosa moderna y como superior a todo lo pasado. Manía por lo moderno, como si nada antiguo fuese bueno”¹⁸². Una vez aceptado el término, Menéndez Pelayo modificó su sentido inicial: “Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura”¹⁸³, precisiones que traslucen el resentimiento generalizado contra la sensibilidad emergente.

Estas acusaciones se apoyan principalmente en el interés que los jóvenes escritores mostraron por los aspectos formales en arte. Sin embargo, como señala Yercó Moretic: “El Modernismo aportó valiosas renovaciones formales, técnicas y léxicas. Esta opinión no es inexacta del todo, pero resulta insuficiente: hay una clara ideología disuelta en la literatura modernista”¹⁸⁴. La rebeldía del dandi y el bohemio, que más adelante analizaremos, invalida estos ataques contra la literatura finisecular. Asimismo, diversos acontecimientos históricos, como el progreso que define el siglo XIX o la derrota española de 1898, obligan al escritor a posicionarse y abandonar la “torre de marfil”.

Las concomitancias con la literatura coetánea europea evidencian la universalidad de esta actitud en los autores hispanohablantes. Como afirma Ricardo Gullón:

El Modernismo ignora las fronteras y ocupa, con más o menos dificultades, vastos territorios de Europa y América. Es fácil comprobar (...) que desde los Urales a la Pampa, desde “el helado al ardiente Polo” surge a fin de siglo, y aun después, una sorprendente coincidencia en gustos, técnicas y modalidades de creación artística. Con variantes, claro está, con alteraciones significativas, sin

comunidades hispanohablantes desde mucho tiempo atrás se repiten en una alternancia tanto geográfica como temporal. No parece necesario aclararlo, pero se trata de una condición –la del dilema– inscrita en la conformación de las nacionalidades hispanoamericanas, algunas de ellas o quizás la mayoría devenidas en eso por accidentes políticos y no por necesidades históricas (“El Modernismo hispanoamericano. Expresiones diversas de un rechazo”. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno (2007) 44, p. 99).

¹⁸² En D’Ors, Miguel: *Posrománticos, modernistas, novecentistas (estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*, op. cit. pp. 180-181.

¹⁸³ En *Ibíd.* p. 181.

¹⁸⁴ Moretic, Yercó: “Acerca de las raíces ideológicas del Modernismo Hispanoamericano”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*, op. cit. p. 61.

duda, pero todas ellas informadas por un espíritu unitario que, a pesar de sus peculiaridades, caracteriza a los artistas¹⁸⁵.

Pese a ello, Jesús Benítez recalca que “no debemos olvidar que no se trató de una escuela con programa, maestros y seguidores estables. Más bien fue una tendencia que atrajo durante un tiempo a una serie de autores que casi nunca tuvieron una clara conciencia de unidad”¹⁸⁶. Esto se debe al carácter heterogéneo de un movimiento que aglutinó particularidades de corrientes como el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Simbolismo o el Decadentismo¹⁸⁷. En este sentido, Gullón coincide con Benítez al afirmar que “el Modernismo literario no debe ser considerado como un bloque, monolito en que las tendencias y las personalidades se reduzcan a un programa y una actitud”¹⁸⁸.

Esta coexistencia de tendencias en la literatura hispanoamericana resulta paradójica en comparación con la francesa, en la cual las manifestaciones artísticas se

¹⁸⁵ Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit. p. 6. Esta visión del Modernismo se trasluce en García Morales al señalar la labor llevada a cabo por Rubén Darío, quien

estaba ‘inventando’ conscientemente el modernismo hispanoamericano, en el sentido de descubrir o concebir su posible unidad y darle un nombre, tratar de fundamentarlo y coordinarlo. Fue un proceso complejo, en el que los proyectos y las realizaciones, la creación y la crítica, tanto propia como ajena, se condicionaron mutuamente. Cuando llegó a Buenos Aires, Darío se encontró en el momento y el lugar propicio para realizar con plenitud el proyecto que había ido madurando progresivamente y que, para formularlo en pocas palabras, consistía en hacer definitivamente de la literatura hispanoamericana parte de la literatura universal y moderna. Fueron años intensos de aprendizaje, realizaciones y militancia (“Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”, op. cit. p. 92).

¹⁸⁶ Lugones, Leopoldo: *Lunario sentimental*, edición de Jesús Benítez. Madrid: Cátedra, 1994 [1909], p. 20.

¹⁸⁷ Resulta interesante la puntualización de José Olivio Jiménez sobre el Simbolismo y el Decadentismo en América Latina:

Entre los hispanoamericanos principalmente se habló (...) primero de decadentismo (en la década de 1880 y gran parte de la del 90), y solo después, hacia la segunda mitad de esta última, comenzó a predominar la de simbolismo. (...) Lo más frecuente fue referirse durante largo tiempo a los escritores de esas tendencias, o de esa única y misma tendencia si tal se admite, como ‘decadentes o simbolistas’ (o viceversa) a la vez. Que al cabo prevaleciese *simbolismo* no implica que el otro marchamo, el de *decadentismo*, dejase totalmente de ser aplicado a los protagonistas del modernismo. (“La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en Jiménez, José Olivio (ed.): *El Simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979, p. 47).

Chantal Dussillant coincide con Jorge Olivares al afirmar que “no es posible hablar de un decadentismo puro en las letras hispanoamericanas de finales del siglo diecinueve, aunque admite que este fue el influjo más fuerte en la formación del modernismo, lo que explicaría el que en un momento se usaran de manera intercambiable” (*Decadencia por principio: Decadentismo en la narrativa hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX*, Tesis Doctoral. Nueva York: New York University, 2005, p. 58).

¹⁸⁸ Gullón, Ricardo: *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963, p. 8.

desarrollaron de manera consecutiva y no simultáneamente. De este modo, en el fin de siglo gallo el Romanticismo derivará en otros movimientos artísticos, mientras que en el panorama hispano las diversas corrientes culturales se fusionarán en una literatura de rasgos heterogéneos. Así, *Aura o las violetas* (1887) del colombiano José María Vargas Vila ilustra este hecho, pues, como afirma Brushwood, “es Romanticismo en estado de deterioro y ciertamente se inclina hacia el Decadentismo”¹⁸⁹.

Las técnicas del Realismo y del Naturalismo se prolongan en el Decadentismo, que adopta asimismo elementos del Simbolismo y del Parnasianismo. Para Brushwood: “Estas escuelas también afectaron [a] la prosa de ficción de dos formas principales: primero, una mayor preocupación por parte de los novelistas por un sólido logro artístico; segundo, el extenso uso de imágenes como un aspecto estilístico de la prosa”¹⁹⁰. En definitiva, la influencia francesa se traduce en Hispanoamérica en lo que Onís designa como sincrético “fenómeno de superposición de épocas y escuelas que es característico de las letras americanas”¹⁹¹.

El mito de París y la independencia cultural hispanoamericana

Durante el siglo XIX América Latina absorbió los modos literarios trasatlánticos, que emergían de Europa y especialmente de Francia¹⁹². Los autores anhelaban la novedad de las estéticas producidas en la capital del Sena, por lo que se estableció “una conexión entre ciudad y literatura, entre el París mítico y legendario y los instrumentos y figuras del mito y la leyenda. (...) París era la ‘luz’ que contrastaba con lo apagado de sus ciudades”¹⁹³. Numerosos testimonios dan prueba de esta fascinación por las letras francesas, entre los que resulta capital el de Darío: “Mi

¹⁸⁹ Brushwood, John S.: *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibíd.* p. 31.

¹⁹¹ Onís, Federico de: *Poesía española e hispanoamericana*, *op. cit.* p. xvi.

¹⁹² La fascinación por Francia trascendió a las costumbres de la vida culta. El individuo se rodea de ornamentos escapistas que evidencian su carácter cosmopolita. La instauración de los usos y las modas parisinas en América Latina es acompañada por el consiguiente anhelo de visitar la metrópoli europea. Las clases pudientes cruzaron el Atlántico e incluso algunos se establecieron definitivamente allí. Sin embargo, como refleja *Los trasplantados* del chileno Blest Gana, la realidad difería del mito. La gran ciudad les deparaba en muchos casos miseria y desolación.

¹⁹³ Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*, *op. cit.* p. 18.

adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa”¹⁹⁴.

De este modo se construye el mito de París en el imaginario modernista, proceso que, como señala Francisca Noguero, tuvo su origen en los albores de la centuria:

La mitologización de su espacio comenzó con los autores franceses a principios del siglo XIX. Víctor Hugo inventó la metáfora “París, cerebro del mundo”, que tendría un gran éxito entre los autores hispanoamericanos; le adjudicó una imagen ambivalente entre el cielo y el infierno e incidió en la idea de la capital francesa como cosmópolis caótica donde todo es posible¹⁹⁵.

Darío contribuye a la difusión de obras en francés con la publicación de *Los raros*, galería donde exhibe a los máximos exponentes de la nueva estética como Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Richepin, Moréas o Rachilde¹⁹⁶. El conocimiento de la lengua francesa por parte de la mayoría de los escritores hispanoamericanos proporcionó un acercamiento directo a estas fuentes, a lo que contribuyó asimismo la crónica decisivamente. Como señala Aníbal González:

Las crónicas (...) fueron un eslabón importante en esa red que tendieron los modernistas de un lado a otro del Atlántico; porque los modernistas, además de consumir crónicas, las produjeron también, y fue a través de las crónicas de Martí, de Darío, de Gómez Carrillo, como se diseminaron los nombres de autores y de obras de la literatura europea, junto con interpretaciones de estas¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Darío, Rubén: “Los colores del estandarte”, *Juicios*, en *Obras completas, op. cit.* tomo IV, p. 874. En una carta a Unamuno fechada en Madrid el 21 de mayo de 1899, Darío señala París como enclave cultural y predice que será reemplazado por Nueva York en el futuro: “Me parece muy explicable que América, como todo el universo pensante, tienda hoy a la luz que viene de París. Antes fue el foco Atenas; y no tengo ningún inconveniente en creer que pueda llegar a serlo New York” (Carta de Darío dirigida a Unamuno, n.º 3. Casa Museo Unamuno).

¹⁹⁵ Noguero Jiméñez, Francisca: “Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana”, en *Iberoromania* (1997) 46, p. 76.

¹⁹⁶ Aparte de los autores franceses, la nómina de influencias se amplía con Goethe, D'Annunzio, Wilde, Eça de Queiroz, Whitman, Poe, Turguénev, Tolstoi y Dostoievski, quienes destacaron, entre otros, como paradigmas de la nueva estética en las postrimerías del siglo.

¹⁹⁷ González, Aníbal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983, p. 57. Andrew R. Reynolds analiza la eclosión de las crónicas en el Modernismo y refiere así la producción del autor que nos ocupa:

Estas crónicas y libros de viajes configuran una imagen de París frívola e irreal, generada a partir de la escritura rápida y plagada de clichés a la que se ve abocado el género periodístico¹⁹⁸. A esto se suma el perfil distorsionado de la urbe generado por la fascinación que la capital suscita en los cronistas¹⁹⁹. En su estudio sobre el mito de Lutecia Noguero, tras analizar los ideales representados por la metrópoli –progreso, libertad, bohemia y amor, junto a su disposición como catálogo de cultura y como enclave latino y civilizado–, concluye: “La imagen de París sustentada por el hombre hispanoamericano revela más sobre la cultura propia que sobre el mito”²⁰⁰. En la construcción de este espacio ficcionalizado, el escritor modernista proyecta así su ansia de emancipación cultural, sentimiento reforzado por su condición de extranjero en Europa y por la nostalgia de la patria en la distancia.

Rufino Blanco Fombona censura la seducción que ejerce Francia sobre los modernistas por considerarla abusiva y perjudicial para el proceso de liberación que se estaba llevando a cabo en el pensamiento de Hispanoamérica: “Se preocuparon mucho, tal vez con exceso, de París. París, como los venenos, puede, en pequeñas dosis,

Gómez Carrillo further secured his position in the Hispanic literary field as a *cronista*. He also obtained symbolic authority for the *modernismo* as a Spanish-American who identified with the aesthetic leanings of the movement. Covering events like this one with the writer playing the role of a foreign correspondent is found in a wide range of *modernista crónicas*. It is from texts such as these that the *crónica* title carries its traditional time-based meaning as a genre that depicts the events of the day (*Rereading the crónica modernista: Journalism, Aesthetics, and the Spanish-American Literary Field*. Tesis doctoral. Indiana: Indiana University, 2009, p. 53) [Gómez Carrillo aseguró su posición en la literatura hispánica como cronista. También destacó en el Modernismo hispanoamericano por identificarse con su estética. En muchas crónicas modernistas se le observa cubriendo eventos como este y desempeñando el papel de corresponsal extranjero. Es en estos textos en los que la crónica alcanza su significado tradicional como género que recoge los hechos cotidianos].

¹⁹⁸ Darío recrimina a los escritores que difunden esta visión de París: “La cultura, mucha o poca, nuestra, es y ha de ser cosmopolita. Las tonterías de Carrillo –pues las tiene y grandes– no harán sino que se distinga entre lo que París tiene de válido y verdaderamente luminoso, y el *article de París*, que fascina a nuestros snobs y bobos de la nuestra” (Carta de Darío dirigida a Unamuno, n° 3, Madrid, 21 de mayo de 1899, Casa Museo Unamuno). Por su parte, Gómez Carrillo confiesa que “lo que *amo* de París es su parte femenina, su parte frívola y artística –sus calles, sus jardines, sus poetas y sus mujeres” (Carta de Enrique Gómez Carrillo a Unamuno, n° 11, Casa Museo Unamuno).

¹⁹⁹ París constituye un valioso estímulo para los modernistas, quienes incluyen referencias y comentarios sobre la capital en sus obras o incluso la eligen como localización de sus novelas. Así lo ilustra *De sobremesa* (1887) de José Aunción Silva; *Tres novelas inmorales* (agrupadas en 1919, aunque pertenecientes a su época de juventud) de Enrique Gómez Carrillo, o *Los trasplantados* (1904), de Alberto Blest Gana. Esta atracción se perpetúa en obras posteriores como *Raucha* (1917), de Ricardo Güiraldes.

²⁰⁰ Noguero Jimémez, Francisca: “Atraídos por Lutecia...”, *loc. cit.* p. 91.

infundir vigor, salud; sin dosimetría, puede causar la descaracterización, la anulación, la muerte”²⁰¹.

El Modernismo supone un punto de inflexión, puesto que los escritores hispanoamericanos beberán directamente de las fuentes francesas desvinculándose de España y buscando así su propia identidad²⁰². Como sostiene Gullón: “Los hispanoamericanos fueron los primeros en sentir la necesidad de ponerse al día y los primeros en advertir que la modernidad implicaba una actitud diferente, un ser distinto, unos modos de situarse frente a la vida y el arte que no podían coincidir con los de sus predecesores”²⁰³. El cambio afecta también al concepto de literatura, que a partir de 1880 tomará una nueva orientación. Osorio Tejeda indica que las letras en este momento empiezan a tener “un desarrollo relativamente autónomo, a formularse su propio proyecto paralelo a los proyectos sociales, políticos y reivindicativos que se plantean en las otras esferas de la vida social”²⁰⁴.

Un suceso político subraya la necesidad de emancipación cultural: la guerra de Cuba en 1898. La intervención de Estados Unidos en este conflicto determinó la derrota española y la independencia de Cuba y Filipinas. La reacción ante este hecho fue insólita, puesto que las antiguas colonias se volvieron hacia la nación vencida encumbrando sus máximos exponentes culturales. Estados Unidos, en cambio, dejó de ser el emblema de la democracia que Walt Whitman difundió en sus versos. Así, se transformó en una amenaza al enarbolar el materialismo y la autoridad imperial como principales distintivos del progreso.

José María Vargas Vila plasma la reacción hispana en *Ante los bárbaros* (1903), donde critica la nueva situación bajo el dominio yanqui y el deseo de una identidad propia frente al invasor inspira también *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó.

²⁰¹ Blanco Fombona, Rufino: “Caracteres del modernismo”, en Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit. p. 137.

²⁰² Ricardo Ferrada señala la formación de la identidad hispanoamericana a partir del Modernismo:

El efecto último de esa construcción del lenguaje, en definitiva, establecerá no solo la emergencia de un nuevo sujeto o una personalidad intelectual y literaria, diferenciada de su medio, sino que además un elemento reactivo que posibilitaría la definición (o su intento) de una personalidad social: la progresiva constitución de una identidad y de una imagen de cultura propia, asumida desde el descubrimiento y el contraste de la metrópolis europea con el interior del continente americano, que, más que paisaje, ahora es una condición social y política (“El Modernismo como proceso literario”, en *Literatura y Lingüística* (2009) 20, p. 61).

²⁰³ Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit. p. 22.

²⁰⁴ Osorio Tejeda, Nelson: *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, op. cit. p. 53.

Teodosio Fernández explica la inquietud que embarga este momento: “El siglo XIX se había convertido en una época de violencia e injusticia justificadas por el triunfo de los más fuertes en la lucha por la vida. El colonialismo había sido una de sus consecuencias más graves en un tiempo de corrupción moral que ahora alentaba el imperialismo norteamericano”²⁰⁵. Este panorama propicia la identificación de la hegemonía estadounidense con el reino de Calibán, donde, según Fernández, “el utilitarismo habría afectado negativamente a los valores espirituales y morales, pero no se limitaba a criticar los defectos ajenos: pretendía que un nuevo modelo foráneo determinase el futuro de Iberoamérica, ignorando una vez más la tradición latina que consideraba propia”²⁰⁶.

Tras el desastre del 98 subsiste el vínculo entre España y América Latina, de modo que los lazos trasatlánticos no se rompen, sino que se refuerzan para hacer frente a la supremacía norteamericana. El diálogo entre estos países se materializa en las inclinaciones de Darío, reseñadas en “América y España en el 98”: “Rubén rescata el romancero, la cuaderna vía del mester de clerecía, los layes y delires de los trovadores, el barroco gongorino, los santos febriles y los febriles guerreros de la España visionaria y barroca”²⁰⁷. Onís alude a la conciliación entre los países de Hispanoamérica y España, por la que se establece a partir de este momento un fructuoso intercambio cultural:

Ya no era el lazo de la tradición común, fatal e inevitable, de la que ambas desde el siglo XVIII pretendieron en vano liberarse, sino la libre unión para la gran empresa de abrir caminos hacia el porvenir. Y al buscar cada una y cada uno de sus hombres su propia originalidad profunda, en ella se encuentran juntos, no solo por lo que hay en ellos de humano, sino por la comunidad de su fondo español²⁰⁸.

²⁰⁵ Fernández, Teodosio: “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Royano, Lourdes (ed.): *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2000, p. 18.

²⁰⁶ *Ibíd.* p. 19. Calibán, el personaje de Shakespeare en *La tempestad*, simboliza la soberanía de la vulgaridad que Darío denunciaría en el artículo “El triunfo de Calibán”.

²⁰⁷ Matamoro, Blas: “América y España en el 98: Miradas recíprocas”, en Royano, Lourdes (ed.): *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, *op. cit.* p. 37. En concreto, Pereda, Pardo Bazán, Pérez Galdós y Palacio Valdés figuran entre las principales influencias en las postrimerías del siglo. Aparte de estos novelistas, debemos mencionar a Benavente y a los hermanos Quintero en teatro y a Berceo, el Arcipreste de Hita, Santillana y Góngora en poesía.

²⁰⁸ Onís, Federico de: *Poesía española e hispanoamericana*, *op. cit.* p. xxiv.

El sentimiento de rechazo hacia Estados Unidos provoca que los escritores hispanoamericanos vuelvan la mirada a sus raíces y busquen temas en su entorno autóctono. En un artículo sobre Gómez Carrillo y la revista *Cosmópolis*, Francisca Nogueroles señala el vínculo del escritor con Hispanoamérica: “En ellas [las crónicas] se descubre el deseo de su autor por convertirse en informante de los asuntos americanos ante los europeos, acabando con los estereotipos negativos sobre el subcontinente (...) y su interés por destacar el avanzado estado de modernización centroamericana en aspectos como la instrucción pública”²⁰⁹. En este proceso de autoconocimiento el hombre de letras adopta el papel, según Elsa Noya, “del intelectual revolucionario en pos del proyecto de emancipación de la modernidad (...) [y] la del productor copioso de pensamiento y escritura al servicio de la formación educativa e intelectual de esa misma emancipación”²¹⁰. El escritor debe posicionarse ante una situación de cambio descrita por Yerko Moretic en todos sus aspectos:

Desde la desolada e impotente ira ante la degradación moral de una sociedad corroída por el dólar y la libra esterlina, hasta la estridente exaltación racista de los americanos blancos; desde la sincera solidaridad con los afanes y dolores de las masas miserables que pululaban en las ciudades, hasta el masoquista regodeo con los pequeños sufrimientos individuales; desde la emoción auténtica hasta el mero juego epidérmico de sentimientos postizos; desde la alarma por el agresivo avance norteamericano hasta la complacencia servil con los dictadores de turno. Jamás en la historia literaria de Hispanoamérica los escritores han mostrado en su conjunto tal capacidad de cambio, tal inestabilidad, tal velocidad de desplazamientos, tal indefinición ideológica, tal desorientación²¹¹.

Marina Gálvez parafrasea a Reyes para puntualizar la actitud del intelectual en el cambio de siglo:

²⁰⁹ Nogueroles Jiménez, Francisca: “*Soñadores de las mismas quimeras*”. *Enrique Gómez Carrillo y la revista ‘Cosmópolis’*, en *Centroamericana* (2013) 23.2, pp. 90-91.

²¹⁰ Noya, Elsa: “Eugenio María de Hostos. *In memoriam*”, en Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord.): *Fin(es) de siglo y modernismo*. Islas Baleares: Universidad de las Islas Baleares, 2001, p. 55.

²¹¹ Moretic, Yerko: “Acerca de las raíces ideológicas del Modernismo hispanoamericano”, *op. cit.* pp. 53-54.

Hoy, escribe Reyes en 1897, se busca, se tantea, se hacen toda suerte de ensayos, de ahí que aparezcan los estilos más complicados, las maneras más difíciles, los asuntos más peregrinos o escabrosos; no cabe mejor denominación para la Modernidad, etapa de cambios sucesivos que no hicieron sino traducir esas continuas búsquedas. De esa forma el narrador ha de convertirse a la vez en un pensador, un artista y un poeta: no cabe mejor síntesis definitoria del narrador contemporáneo²¹².

En definitiva, el Modernismo hispanoamericano constituye el reflejo artístico de un momento histórico complejo y de múltiples cambios. En este marco, la literatura mira hacia Europa y regresa a sí misma en busca de su propia identidad.

Etapas del Modernismo

Los límites entre el Modernismo y los movimientos anteriores son incuestionables para Onís puesto que, según él, la misma tendencia “nació como una negación de la literatura precedente y [como] una reacción contra ella”²¹³. Esta afirmación es discutible si observamos cómo en el fin de siglo hispanoamericano conviven escritores románticos y naturalistas con los primeros modernistas, lo que dificulta una datación precisa del cambio del movimiento.

Se ha señalado la fecha de 1888 con la publicación de *Azul...* de Darío como año clave para el cambio de estética, de la que él mismo se proclama fundador: “El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar”²¹⁴, lo que corrobora Blas Matamoro:

En todas partes hace discípulos y organiza centurias americanas. Habla de modo epónimo, en nombre del continente. El asunto Dreyfus ha puesto en circulación el vocablo *intelectual* que alude, con notoria vaguedad ambiciosa, a una suerte de nueva aristocracia o sacerdocio novedoso del intelecto. Rubén se inscribe en

²¹² Gálvez, Marina: “Una batalla entre antiguos y modernos: D. Juan Valera y *La novela del porvenir* de Carlos Reyes”, en Ruiz Barrionuevo, Carmen y Real Ramos, César: *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 46.

²¹³ Onís, Federico de: *Poesía española e hispanoamericana*, op. cit. p. xiii.

²¹⁴ Darío, Rubén: “Dilucidaciones”, en Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit. p. 61.

esta pretensión que define al artista como un noble sin patrimonio, a veces un bohemio menesteroso de canonjías y mecenazgos, pero seguro de su limpieza de sangre (no roja, sino azul)²¹⁵.

Sin embargo, Gullón critica la excesiva relevancia concedida al nicaragüense para el cambio de la nueva estética: “Llamaron precursores a quienes escribieron antes de Rubén, anticipando su línea, y postmodernistas a quienes escribieron después, continuándola. Y como el nombre crea la cosa, ‘precursores’ y ‘postmodernistas’ quedaron reconocidos como realidades sustantivas, independientes”²¹⁶. Schulman coincide con esta opinión: “A posteriori, y por una dialéctica absurda, Rubén se convirtió en el iniciador y la figura prototípica y cumbre del modernismo”²¹⁷. Este estudioso sitúa la renovación literaria de América Latina en:

La prosa de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes, entre 1875 y 1882 cultivaban distintas pero novadoras maneras expresivas: Nájera, una prosa de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasismo [sic], impresionismo y expresionismo, y Martí, una prosa que incorporó estas mismas influencias dentro de estructuras de raíz hispánica²¹⁸.

El arranque se encuentra así en escritores de filiación romántica a los que debemos añadir las figuras de Julián del Casal y José Asunción Silva. Estos autores constituyen la primera etapa de la revolución modernista, en la cual se produce la transición iniciada por José Martí. Osorio Tejeda apunta un posterior momento “cenital” representado por Darío, en el cual se entablan las bases de la literatura emergente. Por su parte, la crisis o período “crepuscular” acontece en los albores del siglo XX, cuando se acentúa el compromiso sociopolítico entre los escritores.

En contraposición a la actitud esteticista que predomina en un primer momento, asociada a la búsqueda de la belleza por parte de unos artistas confinados en su ‘torre de marfil’, surge en ese momento el denominado ‘mundonovismo’, que se caracteriza por la toma de conciencia con los problemas sociales de Hispanoamérica. En esta

²¹⁵ Matamoro, Blas: “América y España en el 98...”, *op. cit.* p. 37.

²¹⁶ Gullón, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, *op. cit.* p. 68.

²¹⁷ Schulman, Ivan A.: “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, *op. cit.* p. 66.

²¹⁸ *Ibid.* p. 69.

perspectiva se explica la obra de Rodó (*Ariel*, 1900), Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y Lugones (*Odas seculares*, 1910). Osorio Tejeda describe las circunstancias que envuelven al intelectual por entonces: “[Cuando] la crisis de un proyecto social de ‘modernización’ se hace evidente y se evidencia también el proceso de retorización de una propuesta estética que se desvincula cada vez más de lo real, [los escritores] se plantean la búsqueda de una salida desde el interior mismo del sistema poético hegemónico, desde sus propias premisas”²¹⁹.

Se han señalado varios acontecimientos que cierran la etapa modernista. 1910 es el año de publicación de *Canto a la Argentina* de Darío y el inicio de la Revolución Mexicana, que lleva a los escritores a adoptar una postura activa hacia la situación de sus países. La publicación del soneto “Tuércele el cuello al cisne” (1911), de Enrique González Martínez, tiene asimismo el efecto de enterrar el formalismo externo para buscar la justificación de la literatura en el compromiso. La duración de este período final podría hacerse extensiva hasta 1916, año de la muerte de Darío, aunque las huellas de la renovación cultural que supuso el Modernismo pueden rastrearse durante las tres primeras décadas del siglo XX. Finalmente, la publicación de *Lunario sentimental* (1909) del argentino Lugones marcaría el tránsito del movimiento a la vanguardia.

La novela modernista

Las primeras manifestaciones modernistas en prosa se dan en torno al año 1880 en Hispanoamérica con las crónicas y cuentos de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera. Los géneros literarios de la brevedad se adaptaron perfectamente, junto al ensayo, el poema en prosa y la poesía, a la nueva sensibilidad y sus presupuestos estéticos: ritmo, sensualismo, abstracción, predilección por la sinestesia y el simbolismo. En cuanto a la novela, la dificultad estriba, según Allen W. Phillips, en:

Cómo lograr ese delicado equilibrio entre las necesidades interiores de un género que obliga al autor a mover acciones, contar vidas y crear mundos, y el afán de escribir una prosa artística elaborada las más veces con ideales de poesía. No puede dejar de influir en la prosa novelística de la época la renovación estilística

²¹⁹ Osorio Tejeda, Nelson: *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, op. cit. p. 67.

realizada en la poesía modernista e infinitos son los préstamos entre verso y prosa²²⁰.

La interrelación de géneros y tendencias complica la posibilidad de una novela pura de acuerdo a los postulados genéricos tradicionales, por lo que su estudio se hace dificultoso.

Roland Grass señala *Amistad funesta* (1885) de Martí como la primera novela modernista, que no alcanzó repercusión hasta 1911, cuando apareció firmada por su autor y no bajo el pseudónimo de Adelaida Ral: “Esta obra no solo está escrita en un lenguaje esteticista, sino que muestra las constantes de la novela simbolista-decadente que empezaba a desarrollarse en Europa por aquel entonces”²²¹. Por consiguiente, este título no pudo marcar el desarrollo de la novela modernista hispanoamericana. Una circunstancia similar se da en *Tres novelas inmorales* de Enrique Gómez Carrillo: aunque su redacción comienza en 1894, no fueron publicadas hasta 1899. No ocurre así con Amado Nervo²²² y Carlos Reyles²²³, quien originó una polémica con el prólogo de su novela corta *Primitivo*²²⁴, manifiesto en el que afirma: “La novela moderna debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara”²²⁵.

En Guatemala, Francisco Albizurez Palma señala:

²²⁰ Phillips, Allen W.: *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974, p. 262.

²²¹ Grass, Roland: “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)”, en Jiménez, José Olivio: *El Simbolismo, op. cit.* p. 313.

²²² Entre las novelas de Amado Nervo debemos destacar *Pascual Aguilera* (1905, aunque escrita en 1892), *El bachiller* (1895) y *El donador de almas* (1899). En ellas se pone de manifiesto la filiación naturalista y el interés por la psicología anormal del autor, rasgo este último comentado por Carla Giaudrone en relación a la prosa de Silva y Herrera y Reissig:

La atracción que los modernistas experimentaron por lo anormal, por lo patológico, por lo ‘raro’, se relaciona directamente con la fascinación que, a un nivel más general, se desarrolló por el desvío durante todo el siglo XIX y principios del XX. El desvío se constituyó en norma y fue la ciencia médica (...) la que tuvo la autoridad de determinar cuáles eran los cánones para distinguir lo ‘normal’ de lo ‘anormal’” (“Modernismo y enfermedad: la escena del diagnóstico en la prosa de José Asunción Silva y Julio Herrera y Reissig”, en Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord): *Fin(es) de siglo y Modernismo, op. cit.* p. 305).

²²³ Debemos destacar también a Pedro César Dominici –*La tristeza voluptuosa* (1901) y *Dionisos: costumbres de la antigua Grecia* (1904)–, Enrique Larreta –*Artemis* (1896)– y Manuel Díaz Rodríguez con *Confesiones de Psiquis* (1898).

²²⁴ Reyles publicó bajo el título *Academias* tres novelas cortas: *Primitivo* (1896), *El extraño* (1897) y *El sueño de Rapiña* (1898).

²²⁵ Reyles, Carlos: “Al lector”, en *Ensayos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965, p. 39.

Guatemala vive durante muchos años del siglo XX al ritmo y bajo las características del siglo pasado. No nos extrañe entonces que la máxima manifestación del Modernismo en Guatemala ocurra en la segunda década del siglo, con la llamada Generación de 1910, también llamada Generación del Cometa, en alusión al célebre cometa Halley, que se hizo visible en el año 1910²²⁶.

En el período de entresiglo destacamos en Guatemala los nombres de José A. Beteta, Francisco Lainfiesta, Fernando Pineda, Domingo Estrada, Felipe de Jesús, Agustín Mencos Franco, María Cruz e Ismael Cerna. A esta nómina se suman el historiador Ramón A. Salazar y Enrique Martínez Sobral. No obstante, Albizurez Palma señala: “Ninguno de estos autores alcanzó la difusión y la fama de nuestro máximo autor modernista”²²⁷, en alusión a Enrique Gómez Carrillo. Ramón Luis Acevedo coincide con esta valoración: “El primer novelista a quien podemos identificar plenamente con las nuevas corrientes estéticas es el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo”²²⁸, “príncipe de los cronistas” que supera con su extensa obra a los otros autores guatemaltecos.

²²⁶ Albizurez Palma, Francisco: *Grandes momentos de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Ed. de José de Pineda Ibarra, 1983, p. 14.

²²⁷ *Ibíd.* p. 13.

²²⁸ Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Puerto Rico: Ed. Universitaria, 1982, p. 136.

II.2. Contexto histórico

*¿Cómo ignorar que las épocas
que llamamos decadentes son con frecuencia
ricas en grandes poetas?
Octavio Paz*

El fin de siglo en Hispanoamérica está marcado por los regímenes dictatoriales que implantaron el terror entre la población civil. Según Nelson Osorio, las políticas abusivas como la anarquía y el caudillismo son “dos expresiones de una misma realidad social confusa y desorientada”²²⁹, que aún no ha desarrollado un sistema eficaz de autogobierno tras la independencia colonial. En esta línea, Arturo Uslar Pietri señala:

Los típicos caudillos del siglo XIX y de comienzos del actual fueron la creación social y política que el mundo hispanoamericano dio de sí, frente al caos creado por el fracaso reiterado de las instituciones políticas imitadas de Europa y de Estados Unidos. Eran hombres de la tierra, de raíz rural, que representaban a una sociedad tradicional y sus valores, y que implantaban, instintivamente, un orden patriarcal animado de un sentido de equidad primitiva y de defensa de la tierra²³⁰.

Gómez Carrillo nació en Guatemala de la Asunción en 1873, según Amado Herrera “cuando nuestra capital empezaba a abrir los ojos a las frondas de la Reforma Liberal y todavía enturbiaban el panorama las legañas coloniales”²³¹. La Revolución de 1871 realizada por el general Miguel García Granados y Justo Rufino Barrios derrocó al gobierno conservador de Vicente Cerna, provocando, como afirma Barrientos, “el hundimiento moral, social y político de personajes como don Agustín Gómez Carrillo, padre del cronista, conservador de cepa y linajudo hombre que ostentaba aún vetustos pergaminos de española estirpe”²³². En esta situación, la familia Gómez-Tible se

²²⁹ Osorio Tejada, Nelson: *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Murcia, *op. cit.* pp. 48-49.

²³⁰ Uslar Pietri, Arturo: “Yo asistí al nacimiento de *El Señor Presidente*”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, ed. crítica de Gerald Martin. Barcelona: ALLCA XX, [1946] 2000, p. 513.

²³¹ Amado Herrera, Eloy: *Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima*. Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra, 1973, p. 7.

²³² Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra, 1973, p. 16.

traslada a Santa Tecla, en la República de El Salvador, tras una breve estancia en España.

El período que abarca este gobierno, de 1873 a 1885, se distinguió por diversas reformas en el plano social, político, económico y legislativo que beneficiaron a la sociedad guatemalteca²³³ como la creación de escuelas de artes y oficios destinadas a obreros, la “Escuela Normal”, el “Instituto para Varones”, la fundación de la “Biblioteca Nacional” y del “Banco Nacional de Guatemala”, el contrato de construcción del ferrocarril del Sur y la introducción del telégrafo y el alumbrado público²³⁴, cambios que le valieron el apodo de “el reformador de Guatemala”. La tendencia liberal se manifiesta al decretar la libertad de cultos y perseguir a la Iglesia Católica, que se separó entonces del Estado. Sin embargo, su política erró al firmar un tratado con México en el que le cedía al país vecino Chiapas y Soconusco. Por otra parte, los indígenas fueron obligados a trabajos forzados, lo que ensombrece la imagen del dirigente. Su muerte se produjo en abril de 1885 en la batalla de Chualchuapa al emprender una campaña militar que, desoyendo las protestas de El Salvador, Nicaragua y Costa Rica, tenía como objeto lograr la unión de Centroamérica.

El regreso de la familia del cronista a su tierra natal no se produce hasta la desaparición del general Barrios, cuyo cargo es asumido provisionalmente por Alejandro M. Sinibaldi y a quien sucederá Manuel Lisandro Barillas hasta marzo de 1892. A pesar de que su régimen consistió en un cúmulo de equivocaciones y abusos, su gobierno benefició a Gómez Carrillo al concederle una beca para ampliar estudios en Europa, hecho decisivo en su trayectoria literaria. La benevolencia del mandatario unida a su interés por la cultura prorrogó la estancia del escritor en el otro continente, donde existía la atmósfera adecuada para el desarrollo de su talento.

²³³ En oposición a estos avances tecnológicos, el posterior gobierno de Manuel Estrada Cabrera supuso un estancamiento. Según Carlos Wyld Ospina: “Era tal su horror al progreso científico que, recién inventados los automóviles, prohibió que esas máquinas transitaran por las calles de las ciudades” (En Martin, Gerald: “Notas explicativas”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. 347). A continuación, Gerald explica esta conducta: “Julio Bianchi, uno de los organizadores del movimiento unionista que derrocaría al tirano en 1920, ya se quejaba en 1908 de que Estrada Cabrera estaba en contra de construir carreteras porque las buenas comunicaciones terrestres dificultarían su tarea de mantener al pueblo de Guatemala ‘en la ignorancia y en el descuido’” (*Ibíd.* p. 347).

²³⁴ Mendoza señala que cuando nació Gómez Carrillo “aún no se conocía aquí [en Guatemala] la electricidad como elemento utilizable en los servicios de luz y de calefacción, y como objeto de fuerza en los talleres industriales. Por consiguiente, las calles eran alumbradas con faroles, que llevaban dentro combustible de petróleo, y se hallaban colocados a largos trechos” (*Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico Su vida, su obra, su época*, tomo I. Guatemala: Unión Tipográfica, Muñoz Plaza y Cía., 1940, p. 31).

Gómez Carrillo regresará a Guatemala en 1898, año en que José María Reyna Barrios, sucesor de Barillas, es asesinado. Manuel Estrada Cabrera es entonces designado para ocupar la presidencia con estas palabras: “He querido y quiero que la ley sea la única norma de mi conducta, a fin de que todos mis conciudadanos gocen de todas las libertades y disfruten de todas las garantías a que tienen perfecto derecho”²³⁵.

Mendoza ofrece una imagen benévola del dictador al comienzo de su gobierno: “Cumpliendo con su deber, prestaba ayuda a los huérfanos y a los pobres. Luchó con afán laudable por la causa de la justicia y los fueros del derecho, sin que los halagos ni las amenazas de los poderosos pudieran torcer su criterio ni hacerle traicionar su conciencia”²³⁶. En la misma línea de pensamiento se sitúa Gómez Carrillo:

No es ya la esperanza la que nos guía, sino la realidad. Nuestro candidato ha dado pruebas de lo que es y nuestros boletines electorales no serán un billete de la gran lotería política, sino una cédula de confirmación de la gran voluntad nacional. (...) Las fuerzas vivas del país están con nosotros. Los nobles ensueños del país están con nosotros. El corazón del país late con nosotros. Nosotros vamos delante y el país nos sigue. Nuestro orgullo está en haber sido los primeros y en haber gritado, antes que nadie, lo que hoy todos gritan: ¡Viva Estrada Cabrera!²³⁷

El pueblo guatemalteco había depositado sus esperanzas en el nuevo presidente tras sufrir la opresión de los gobiernos anteriores, pero las promesas de rectitud no se materializan y la confianza inicial se transforma en desengaño:

Estrada Cabrera había cambiado por completo (...). Una serie de reelecciones, impuestas por la fuerza, lo mantenían en la presidencia, ofendiendo así el sentimiento de las clases dignas. Y aquel político expansivo, chispeante y decididor que reunía a sus amigos para departir con ellos en los salones del palacio gubernativo había se refugiado en los repliegues de su mismo ser²³⁸.

²³⁵ En *Ibíd.* p. 349.

²³⁶ *Ibíd.* p. 346.

²³⁷ *Ibíd.* p. 367.

²³⁸ *Ibíd.* pp. 370-371.

Este retrato coincide con el que Miguel Ángel Asturias traza en *El Señor Presidente*²³⁹, novela en la que no necesita mencionar los nombres del dirigente ni del país en el que se desarrolla la acción para denunciar la dictadura de Estrada Cabrera.

Esta obra refleja el horror vivido entre 1898 y 1920 a partir de la atmósfera infernal de las primeras líneas: “Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre!”²⁴⁰. Más adelante se produce la total identificación de los secuaces del presidente con el Mal: “Era bello y malo como Satán”²⁴¹, comparación que nos remite a la imagen del atractivo demonio decadentista, opuesto a la iconografía medieval.

En *La alegría de andar* (1917), escrita tras visitar Guatemala, Eduardo Zamacois corrobora la imagen proyectada por Asturias y señala el tratamiento que recibía Estrada Cabrera:

El pueblo bajo suele llamar a Su Excelencia ‘El Señor’, como si en realidad lo fuese de vidas y haciendas, también lo apodan ‘El Amo’, pues parece que de hecho lo es. Los cultos, con cierta amarga ironía, le dicen ‘El Hombre’. ¿Acaso no hay otro? Se le teme, y su retrato no falta en ningún hogar, en ninguna oficina, y hasta en los dormitorios de los prostíbulos se le encuentra, semejante a esos santos que deseamos tener propicios. Es una obsesión²⁴².

La edición crítica de *El Señor Presidente* realizada por Martin es clave para estudiar este período de la historia de Guatemala. Así explica la analogía entre el dictador y Satán:

²³⁹ Aunque algunos críticos ven exagerado el planteamiento en esta novela, Gerald Martin sostiene que “si la comparamos con relatos documentales de la época el libro presenta, en términos anecdóticos, una versión bastante sobria de lo que pasó durante la dictadura de Estrada Cabrera en Guatemala” (Martin, Gerald: “Introducción” a Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. XXVI).

²⁴⁰ Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. 7.

²⁴¹ *Ibíd.* p. 44.

²⁴² Zamacois, Eduardo: *La alegría de andar*, en Martin, Gerald: “Notas explicativas”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. 342.

El Señor Presidente, Manuel Estrada Cabrera, fue, en la conciencia de los guatemaltecos, Dios y el Diablo, el Príncipe y el Principio del *Bien* y del *Mal*. Para sus partidarios sinceros –y los hubo, a pesar de la presentación maniquea de autores como Rafael Arévalo Martínez– fue, realmente, un nuevo Pericles centroamericano; para sus víctimas y adversarios, que eran más, fue un nuevo Nerón. Para la gran mayoría probablemente, fue ambas cosas a la vez: un gran Padre freudiano, más aterrador que bondadoso, sin duda, pero capaz de acciones generosas en pro del pueblo²⁴³.

En el plano educativo, la política de Estrada Cabrera fomentó el acceso de las clases sociales desfavorecidas a la cultura mediante la creación de la primera universidad para obreros. El interés por el conocimiento le llevó a instaurar las “fiestas de Minerva” o “Minervalias”, en las que se reconocía el esfuerzo de profesores y alumnos al concluir el curso académico.

La admiración de Estrada Cabrera por Gómez Carrillo le llevó a nombrarle Cónsul de Guatemala en París a cambio de su colaboración a favor del régimen, hecho que generó violentas críticas contra el escritor por desentenderse del sufrimiento del pueblo. El desprecio del presidente hacia este es claro en la respuesta que da en la novela de Asturias: “–¡El pueblo lo reclama en el balcón, Señor Presidente! / –¿...el pueblo?”²⁴⁴.

La soberbia que caracteriza su figura deriva de la excesiva ostentación de poder, como muestra la anécdota que contaba Asturias sobre la discrepancia entre su padre y Estrada Cabrera respecto a una resolución judicial: “Mi padre observó: ‘Señor Presidente, como juez uno tiene que proceder dentro del poder judicial conforme a la ley’. Estrada Cabrera replicó: ‘No hay poder judicial, aquí yo solo soy el poder’”²⁴⁵.

²⁴³ Martin, Gerald: “Notas explicativas”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, *op. cit.* p. 342.

²⁴⁴ Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, *op. cit.* p. 115.

²⁴⁵ Martin, Gerald: “Cronología”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, *op. cit.* p. 484. Como señala Arévalo Martínez, la atención al dictador es absoluta, presidiendo todos los órdenes de la vida guatemalteca:

Encontré que en mi patria se adulaba a *don Manuel* de todas maneras y en todo tiempo. Lo adulaban todas las clases sociales y en especial la más alta. Los hombres habían constituido un club que se llamaba ‘Club de Amigos del Señor Presidente’. Sus esposas pertenecían a otro que se denominaba ‘Club Joaquina’; sus hijas se habían agrupado bajo el nombre de ‘Asociación del Veintiuno de Agosto’, fecha en que había nacido doña Joaquina; y los hijos ostentaban en sus

El compromiso político de este autor contrasta con la actitud de Gómez Carrillo, en cuyas obras no encontramos ninguna alusión a la realidad de su país. Su silencio no debe, sin embargo, entenderse como indiferencia ante la situación política de América Latina, puesto que su huida a Europa, aunque facilitada por Barillas bajo la forma de beca de estudios, supone el exilio de la opresión que ahogaba su talento literario. Ante estas circunstancias, París se abre a los hispanoamericanos como emblema de libertad. La denuncia de Gómez Carrillo está implícita en su renuncia a inmortalizar su tierra natal en sus escritos, en los que recoge las impresiones de sus múltiples viajes por Europa y Oriente pero nunca las de Hispanoamérica, con excepción de Argentina en *El encanto de Buenos Aires*.

Aurora Cáceres, primera esposa de Gómez Carrillo, desmiente la supuesta apatía política del escritor en las siguientes palabras: “Hemos reído de lo lindo contando anécdotas de los presidentes de América, que se creen grandes personalidades, cuando no son sino unos infelices; mandones arbitrarios, que desconocen todo principio de justicia, de libertad y, algunas veces, hasta de honorabilidad”²⁴⁶.

Gómez Carrillo, por consiguiente, no era ajeno a las políticas de terror ejercidas por los dictadores y que Asturias refleja en su interrogatorio policial de *El Señor Presidente*:

–¡Diga la verdad! –gritó el Auditor cuando restallaba el latigazo en las mejillas del viejo– ¡La verdad o se está ahí colgado toda la noche!

–¿No ve que soy ciego?

(...)

–¡Imbécil!

El insulto del Auditor perdióse en los oídos de una mitad de hombre que ya no oiría más. Al soltar la cuerda, el cadáver del *Mosco*, es decir, el tórax, porque le faltaban las dos piernas, cayó a plomo como péndulo roto.

–¡Viejo embustero, de nada habrá servido su declaración, porque era ciego! – exclamó el Auditor al pasar junto al cadáver²⁴⁷.

blusitas el distintivo del ‘Club de amiguitos del Señor Presidente’ (En Martín, Gerald: “Notas explicativas”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. 350).

²⁴⁶ En Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* tomo I, p. 234.

²⁴⁷ Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. 20.

El testimonio de Antonio Valladares, aunque extenso, resulta interesante al descubrir de primera mano que la realidad supera la ficción de la novela:

De cuando en cuando, el déspota mandaba hacer redadas al por mayor, ordenando que se sujetara a los agraciados a temeroso proceso falso por rebelión y traición, a fin de que fueran tribunales militares *ad hoc* los que, sumariamente, sentenciaran a los pobres reos. Era de verse entonces la gran actividad que desplegaban los famosos auditores de guerra específicos –con don Adrián Vidaurre a la cabeza como especialista–, sudando la gota gorda para amontonar cargos imaginarios sobre las víctimas propiciatorias, a modo de que el amo y señor pudiera tenerlas al borde de la tumba, con sentencia de muerte, por si se le antojaba salir de ellas en cualquier momento²⁴⁸.

Como afirma Adrián Vidaurre en *Los últimos treinta años de la vida política en Guatemala*, el silencio que envolvía el gobierno de Estrada Cabrera acentuaba el miedo del pueblo y la incertidumbre de quienes le rodeaban:

Una característica de la política de Cabrera fue la de mantener siempre el país bajo el peso de un silencio misterioso. Nada trascendía al pueblo, y puede asegurarse que los grandes acontecimientos solo se adivinaban cuando estaban a las puertas. (...) Se trataba por otra parte de un hombre preparado para gobernar, sobre quien no era fácil ejercer influencias, tanto por sus aptitudes como por su carácter dominante, malicioso y desconfiado²⁴⁹.

El dictador sufrió varios intentos de asesinato como el denominado “ataque de la bomba” el 29 de enero de 1907, de fatales consecuencias para los conspiradores:

²⁴⁸ En Martin, Gerald: “Notas explicativas”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, *op. cit.* p. 355. Valladares, en esta misma cita, señala:

Durante toda su eterna dominación, mantuvo siempre el perínclito Estrada Cabrera a muchos de sus enemigos, por largas temporadas, alojados como ‘huéspedes de honor’ en la penitenciaría Central, habitando las miserables celdas construidas en los llamados ‘callejones’, de ingrata memoria. Y ya se sabe que la ingrata permanencia de aquellos en el antro de suplicio era amenizada agradablemente con salidas a declarar a la media noche, períodos de incomunicación absoluta, prohibición de recibir ropa limpia y comidas de su casa, insultos, amenazas de muerte, flagelaciones, etc., etc. (En *Ibíd.* p. 355).

²⁴⁹ En *Ibíd.* pp. 349-350.

Eran los dos hermanos Enrique y Jorge Ávila Echeverría, abogado y médico; otro médico, Julio Valdés Blanco; Baltasar Rodil, ingeniero electricista; y Rafael Madriñán, un compañero colombiano. (...) El último, Madriñán, se escapó y fueron los cuatro guatemaltecos mencionados quienes, arrinconados por las autoridades en su refugio en el nº 29 del Callejón del Judío (...) se suicidaron juntos con sendos tiros en la cabeza²⁵⁰.

Un año después el cadete Víctor M. Vega disparaba contra el presidente, que salió ileso también de otro ataque posterior. Como señala Mendoza, a partir de estos hechos Estrada Cabrera se volvió “desconfiado y díscolo en la alta misión de sus deberes y huraño en el trato con sus amistades. El malestar era general”²⁵¹. A su modo de ver y coincidiendo con Wyld Ospina, las agresiones contra su integridad forjarían el carácter del déspota, aunque en realidad la corrupción formó parte de su política desde sus inicios.

El terror que oprimía al pueblo se transformó con el paso del tiempo en valor para enfrentarse al régimen y provocar su caída, que tuvo lugar al final de la “Semana Trágica” en 1920. Asturias relata el declive de los últimos años:

En mil novecientos diecisiete la dictadura tenía ya casi veinte años. Todo el sistema del Señor Presidente, que era un sistema tan bien jerarquizado, allí se requiebra, allí se acaba, porque empiezan unos y otros a tener relaciones, a hablarse, a pasar del lamento a la protesta. Surge una sociedad totalmente distinta. Entonces se desmorona poco a poco la dictadura²⁵².

A Estrada Cabrera se le eximió de responsabilidades criminales al declarar que tenía las facultades mentales perturbadas, pero ingresó en prisión, donde Wyld Ospina le entrevistó precisamente en la Segunda Sección de Policía, donde Asturias había estado encarcelado por oponerse al régimen. El escritor recuerda la reacción de la sociedad guatemalteca cuando el régimen cae finalmente: “Comprobé que indudablemente esos hombres tienen un poder especial sobre la gente. Hasta el punto de

²⁵⁰ *Ibíd.* p. 403. El ex presidente Manuel Lisandro Barillas fallecía ese mismo año en México.

²⁵¹ Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico...* op. cit. tomo I, p. 371.

²⁵² Martin, Gerald: “Cronología”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, op. cit. p. 489.

que cuando estaba preso la gente decía: ‘No, ese no puede ser Estrada Cabrera. El verdadero Estrada Cabrera se escapó. Este es algún pobre viejo que han encerrado allí’²⁵³.

Carlos Herrera fue nombrado presidente de Guatemala e hizo vislumbrar la libertad hasta que en diciembre de 1921 los generales José María Orellana, José María Lima y Miguel Larrave dieron un golpe de Estado estableciéndose el primero en el poder. Su presidencia duraría hasta 1926, fecha de su fallecimiento y del de Gómez Carrillo. Durante este período Orellana llevó a cabo reformas educativas y económicas beneficiosas para el país pero también cerró los diarios *El Día* y *El Imparcial*, en los que había colaborado nuestro autor.

En la segunda década del siglo XX, la sociedad guatemalteca sufrió los efectos devastadores de un terremoto que Asturias recuerda en estas líneas:

En mi vida causa una ruptura el terremoto de mil novecientos diecisiete. El veinticinco de diciembre de mil novecientos diecisiete, a las diez de la noche, principió una serie de temblores muy fuertes que afectaron a la Ciudad de Guatemala, que se derrumbó en su totalidad. (...) Inmediatamente el problema que se le plantea a uno es el de la subsistencia. Agua y pan, comida y bebida. Así, en mil novecientos diecisiete, por todos los alrededores de la capital íbamos a buscar víveres, como maíz y frijol. Llenábamos al mismo tiempo tanques de agua para llevar al lugar del campamento donde vivíamos²⁵⁴.

La noticia de la catástrofe llega a Gómez Carrillo, que “lloró a lágrima viva el día que supo en París la destrucción de Guatemala por los terremotos de 1917 y 1918”²⁵⁵.

Como conclusión podemos afirmar que Guatemala sufre la tiranía de los sucesivos regímenes dictatoriales en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, período en el que Gómez Carrillo estableció contacto principalmente con Barillas y Estrada Cabrera. Se le reprochó su colaboración con los déspotas y su falta de compromiso social. Sin embargo, su vida errante debe ser considerada como un exilio

²⁵³ En *Ibíd.* p. 493. El ex dictador Estrada Cabrera falleció en Guatemala en abril de 1924.

²⁵⁴ *Ibíd.* p. 489.

²⁵⁵ Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* tomo I, p. 261.

permanente en un autor que se resistía a someterse a la opresión imperante en su tierra natal.

II.3. La trayectoria literaria de Enrique Gómez Carrillo

*Prosador de brillante fantasía
brotan las frases de su pluma de oro
como las aguas de un raudal sonoro,
cubierto de irizada [sic] pedrería.*
“Enrique Gómez Carrillo”, Julián del Casal

La biografía de Enrique Gómez Carrillo abarca el período de fin de siglo, desde su nacimiento en Guatemala en 1873 hasta su muerte en París en 1927, ciudad por la que sintió devoción y en la que desplegó sus dotes literarias dentro de la nueva estética²⁵⁶. En este marco, junto a los múltiples escenarios a los que viajó estimulado por la curiosidad, se desarrolló su existencia bohemia, al lado de los escritores más sobresalientes de la época. Su vida novelesca, en la que no faltan los duelos producto de su carácter exaltado²⁵⁷, constituyó una fuente de inspiración para sus obras y para otros autores que la recrean en sus personajes. Así, José María Martínez Cachero señala que Gómez Carrillo “aparece aludido (‘el diablo parisino’) en una comedia de Felipe Sassone y como padrino en un duelo del protagonista de *La tragedia del diputado Anfrius*, novela de Cirici Ventalló”²⁵⁸. Rufino Blanco Fombona atribuye este atractivo a que “su vida es una biografía novelada, llena de incidentes, de hechos, de leyenda. Viajó por todos los caminos, fue vecino de todas las ciudades. Amó, sufrió, vivió en palacios

²⁵⁶ El escritor adoptó los dos apellidos paternos rechazando el materno, Tible, por causas que Max Henríquez Ureña explica: “De haber agregado al primer apellido paterno el materno, como es usual en países de tradición española, su nombre habría sido Enrique Gómez Tible; pero él desechó esa combinación por ser poco eufónica y por el fácil *calembour* a que se prestaba: comes-tible. Decidió, por eso, en cuanto empezó a escribir, usar los dos apellidos paternos” (*Breve historia del Modernismo, op. cit.* p. 389).

²⁵⁷ Juan M. Mendoza comenta a este respecto: “Siendo él tímido, tímido hasta para hablar en público, tímido hasta para entrar en un salón (...), no lo fue, sin embargo, para batirse a florete más de una docena de veces” (*Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* p. 108). Según Alfonso Enrique Barrientos, esta conducta estaría ligada a las pretensiones de celebridad del guatemalteco: “Ese carácter le impulsó a la autopropaganda, a la publicidad que, desde aquellos tiempos, se ha transformado en un factor definitivo de las letras de nuestros días. Su afán de notoriedad le impulsa a la tendencia mosqueteril y aprende a esgrimir la espada con la misma destreza que la pluma” (*Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 83).

²⁵⁸ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995, p. 9. Para nuestro estudio sobre estas tres obras de Gómez Carrillo utilizaremos esta edición, que presenta la última revisión de su autor y que fue publicada por Cosmópolis (Madrid, 1919) y Mundo Latino (*Obras completas*, tomo V, Madrid, 1920). Este volumen está compuesto por *Bohemia sentimental* [redactada en 1898 y publicada un año después], *Del amor, del dolor y del vicio* [1898] y *Pobre clown* [1900], ordenadas cronológicamente.

y casas de huéspedes. Comió con princesas y con rufianes. Fue ecléctico, sabiamente ecléctico en la vida”²⁵⁹.

El entusiasmo del padre por la cultura influyó en el carácter del escritor, como apunta Amado Herrera:

[Agustín Gómez Carrillo] No ejerció la abogacía, pero se aficionó al estudio de la literatura, la filosofía y especialmente era apasionado por la historia; de su pluma heredamos magníficos estudios. Purista del idioma, la Academia de la Lengua reconoció sus méritos y le hizo miembro de esa entidad. Excelente escritor y consumado estudioso, también mereció las Palmas Académicas²⁶⁰.

Según Alfonso Enrique Barrientos, la inclinación hacia la cultura francesa y el dominio del idioma se deben a su madre, guatemalteca de origen belga: “Su padre, inquisitorial e irreductible, su madre, comprensiva y fina. Del primero heredó el temperamento altivo y orgulloso; de la segunda, la exquisitez del gusto, la suavidad de maneras y su propensión a emocionarse ante el más leve paso de la belleza”²⁶¹. En su progenitora se halla, por tanto, el origen del temperamento apasionado y la decisiva orientación hacia el país que impulsaría su trayectoria artística.

La niñez de Gómez Carrillo no presagiaba su futuro esplendor debido a su conducta indomable, que provocó su expulsión de diversos centros educativos²⁶². Tras

²⁵⁹ En Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 63.

²⁶⁰ Amado Herrera, Eloy: *Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima, op. cit.* p. 11. A esto, el biógrafo añade: “También lo atrajo la más ingrata y noble de las profesiones: el magisterio, donde se entregó al ejercicio de la cátedra; varias veces fue rector de nuestra Real y Pontificia Universidad” (*Ibid.* pp. 11-12). Según Alfonso Enrique Barrientos, el padre también inculcó en el escritor el orgullo de su estirpe: “Don Agustín Gómez Carrillo –su padre– era español de abolengo más que de sangre, pues nació en Guatemala de una familia criolla” (*Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 137). Así, al llegar a París, Gómez Carrillo hace gala de su nobleza al ser presentado a los máximos literatos, como en el caso de Jean Moréas: “Señor hidalgo don Enrique. A mí me encantan los nombres españoles con tantas erres” (Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*. Gijón: Llibros del Peixe, 1999, p. 135).

²⁶¹ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 49.

²⁶² En su infancia, Gómez Carrillo ya demostró su carácter rebelde y al margen de las normas al ser expulsado del colegio de Salvador Solís y de “La Enseñanza”, cuyo fundador, el mexicano Sóstenes Esponda, gozaba de prestigio en la educación de alumnos díscolos. El fracaso se repite al ingresar en el “Instituto Central para Varones”, dirigido por un capitán español de navío sin pedagogía que imponía disciplina militar a los escolares. Allí el escritor, según Amado Herrera, “quedó como alumno interno, conjugando un drama interior entre sus inquietudes sin cauce y el encierro a que se le condenaba, que le venía como un chaleco de fuerza” (*Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima, op. cit.* p. 18). Ante esta situación huyó sin éxito hacia El Salvador con un amigo, siendo devuelto al centro poco después de su salida. Estas anécdotas, aunque triviales, revelan un carácter independiente y bohemio, ajeno a las convenciones sociales.

este fracaso decide trabajar en un comercio, empleo atractivo por la estabilidad económica que le ofrece. Sin embargo, el desprecio de una temprana amante por su condición de vendedor, junto a la influencia del padre, le llevan a desdeñar el oficio y dedicarse al estudio de los autores franceses: Paul Bourget, Alfonso Daudet, Guy de Maupassant, Anatole France, Flaubert, Lamartine y Víctor Hugo. Los españoles Palacio Valdés, Pardo Bazán, Pereda, Galdós y “Clarín”, por el contrario, no despiertan su interés.

El director del periódico *El Día*, Manuel Coronel Matus, le facilita diversas lecturas y le propone comentar la obra del novelista guatemalteco José Milla y Vidaurre (1822-1882). Gómez Carrillo escribe un artículo nada favorable sobre el autor naturalista, que es publicado en ese periódico, suscita la crítica en los lectores y que le dispensará el título de *l'enfant terrible* de las letras. El precoz cronista pretendía con este ataque llamar la atención y romper la monotonía en la vida literaria más que otra cosa, por lo que escribió:

Yo no he de decir, repito, que don José Milla haya sido un genio ni mucho menos, como han dicho ya con mucha menos gramática y tanto en verso como en prosa una porción de literatos y literatillos. (...) No, don José Milla no era más que un escritor ingenioso y castizo por lo general, que hizo con sus literaturas las delicias del público de esta villa durante algunos años y que luego, a su muerte, dejó un recuerdo agradable en todos los corazones²⁶³.

Tras el polémico escrito, el guatemalteco se incorpora a la redacción del rotativo, tras cuya desaparición en 1898 pasará a escribir para *El Imparcial*. En 1890 Rubén Darío se instala en Guatemala, procedente de Chile, y funda *El Correo de la Tarde*, cuyo primer número sale a la luz el 8 de diciembre de 1890 y en el que colabora Gómez Carrillo.

El encuentro con el nicaragüense le abrirá las puertas de la estética emergente puesto que intervino para que el general Manuel Lisandro Barillas concediera al joven guatemalteco una mensualidad de setecientos cincuenta francos que le permitiera ampliar sus estudios en Madrid. Sin embargo, según Eloy Amado Herrera, la influencia de Darío le hará cambiar de rumbo: “El barco (...) antes de llegar a España tenía que

²⁶³ En Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* pp. 18-19.

tocar las costas francesas. Llegó al Havre y Enrique, sin mayores contratiempos, bajó del barco y se encaminó al París de sus ensueños”²⁶⁴. Así, según Grass, “fue este [Gómez Carrillo] el primero de los hispanoamericanos que llegaron a París cuando, según escribe Manuel Ugarte, ‘la *Vie de Bohème* de Murger era una especie de Biblia para los jóvenes”²⁶⁵. El mismo Rubén Darío recuerda aquella época:

Dirigía yo, allá por el año 1890, en Guatemala, un diario: *El Correo de la Tarde*. Un día se presentó con unos trabajos un joven, muy joven, de un moreno dorado, de copiosos cabellos y ojos de soñador y que manejaba ya cierta sonrisa caprichosa, con cuyas consecuencias habría de cargar yo mismo pasando el tiempo. Intimamos. Y entonces yo señalé el camino de París²⁶⁶.

En este punto debemos hacer un paréntesis para explicar el resentimiento que se desprende de estas palabras y que remite a la controversia suscitada entre ambos escritores, reflejada en la correspondencia que mantuvieron: “Rubén: Recibí su carta. Celebro que le haya gustado *Maravillas*. (...) Dice usted que el amigo ha sido *usted* y no yo. No lo he notado; pero ya usted sabe que le respeto bastante para no contradecirle. (...) No quiero firmar *su afectísimo*, como lo hace usted, sino su amigo *malgré vous*”²⁶⁷, “Estimado Rubén: De Buenos Aires he recibido últimamente algunas cartas en que me hablan de usted. En una de ellas me dicen: ‘Darío desea hacer a usted daño; a Ingenieros y a Ambrogi les ha rogado en vano para que escriban en contra de usted; dice que escribirá contestando a Berisso asegurando que usted no es más que un desvergonzado mentecato’²⁶⁸ o “Cuando usted llegue charlaremos largamente y entonces verá usted la fecha de una carta en que me decían que usted tenía poquísima simpatía por mí. De ahí vienen todas mis *chinitas*. La carta es de 1897”²⁶⁹. Gómez Carrillo transmitió igualmente su malestar con Darío en una carta dirigida a Unamuno y fechada en

²⁶⁴ Amado Herrera, Eloy: *Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima*, op. cit. p. 45.

²⁶⁵ Grass, Roland: “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)”, op. cit. p. 314.

²⁶⁶ Darío, Rubén: “Enrique Gómez Carrillo”, en *Cabezas*, en *Obras completas*, op. cit. p. 994.

²⁶⁷ Ghirardo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943, p. 60.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 61.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 71.

Barcelona el 27 de febrero de 1907: “P.S. Pasaré por Palma y veré a Rubén, que está escribiendo cosas tan malas que va a ponerse en ridículo”²⁷⁰.

Mendoza afirma que se trata de simples desavenencias entre literatos, quizá debidas al carácter inestable del guatemalteco: “A este [Gómez Carrillo] le producía escozor que Rubén no le hiciera eco en sus enojos cuando se disparaba contra los escritores españoles. Ese encontramiento de pareceres desiguales le hacía prorrumpir a Enrique en quejas contra el gran poeta”²⁷¹.

Prosiguiendo con la trayectoria literaria de Gómez Carrillo, en la capital del Sena este se introduce en los círculos bohemios y conoce a las máximas figuras de la literatura del momento: Paul Verlaine, Jean Moréas, Oscar Wilde, Paul Adam o Remy de Gourmont, entre otros. Las impresiones sobre estos encuentros son recogidas en sus escritos y resultan interesantes al tratarse de información de primera mano. Es el caso de Verlaine, de quien destaca la distancia entre el mito y el hombre: “Verlaine, Paul Verlaine, el más gran [sic] poeta del mundo, el dios de la poesía. Yo no lograba acostumbrarme a la idea de que el vejo borracho a quien había visto aquella misma noche en un café sórdido era él”²⁷². El retrato de Wilde revela datos físicos y psicológicos del irlandés:

Y yo pensaba: ‘Este hombre sufre de no ser guapo’. Porque, la verdad sea dicha, aquel primer día parecióme agradable, fino, interesante, elegante; pero guapo, no. La sonrisa de sus labios blandos y sinuosos descubría a cada minuto una dentadura enorme y gris con adornos áureos. (...) ¿Cómo, pues, iba yo a adivinar sus pretensiones de Narciso? Más tarde no solo me di cuenta de que se creía hermoso, sino que llegué a comprender que tenía más vanidad como *beau garçon* que como gran poeta²⁷³.

La vida licenciosa de Gómez Carrillo llega a oídos del general Barillas, que le retira la ayuda mensual y le insta a volver a Guatemala. Con la suma destinada para el billete de vuelta, el escritor subsiste en París unos meses hasta que finalmente escribe a

²⁷⁰ Carta de Gómez Carrillo a Unamuno, n° 5, Casa Museo Unamuno.

²⁷¹ Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* tomo II, p. 188.

²⁷² Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia, op. cit.* p. 101.

²⁷³ *Ibid.* p. 180.

su protector exponiéndole su amarga situación. La ayuda económica es restablecida con la condición de que se traslade a Madrid, lejos de la influencia nefasta de París: “La bondad un poco brusca del general Barillas salvábame de la miseria. Pero al mismo tiempo me privaba de París, me desterraba, me sacaba de mi tierra elegida”²⁷⁴.

El escritor emprende su viaje a España en compañía de su amante, Alice Freville, figura clave al haberle introducido en los cenáculos literarios parisienses. Estos le inspiraron *Esquisses (Esbozos)*, su primera obra, publicada en Madrid en 1892, y que consiste en una serie de retratos de los intelectuales de moda en París. En ellos ya se advierte su talento como cronista y la influencia francesa, criticada por “Clarín” en *El Madrid Cómico*:

El señor don Enrique Gómez Carrillo (...) ha tenido la bondad de enviarme un elegante folleto que acaba de publicar y que titula *Esquisses*. Menos eso y un abracadabrante que viene después todo el libro está en español, aunque no juraré que sin galicismos. Lo de *Esquisses* no me gusta, porque no faltará crítico que traduzca: ‘Es queso’ o con más derecho diga: ‘¿Qué es eso?’²⁷⁵

Durante este período, el autor entra en contacto con los autores españoles Gaspar Núñez de Arce, José de Echegaray, Emilio Castelar, Vicente Blasco Ibáñez y Leopoldo Alas “Clarín”. En Madrid, sin embargo, también conoce la miseria que conlleva la bohemia. Así lo afirma Zamora Vicente: “Sawa, Gómez Carrillo y Rubén Darío trasplantan a las callejas madrileñas esa forma de vida protestataria y hambrienta, de esguinces geniales, de conducta irregular según los cánones de la moral consagrada y, sobre todo, conservada en eterna borrachera”²⁷⁶.

La sordidez resulta decisiva para que mantenga su imagen negativa de la cultura española. Así, Mendoza habla de “la mala voluntad de Enrique contra lo que era o procedía de España. En cambio, París fue para Enrique todo lo grande, bello y noble humanamente imaginable”²⁷⁷; y, en otro lugar, “todos los españoles le parecían a

²⁷⁴ *Ibíd.* p. 200.

²⁷⁵ En Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 39.

²⁷⁶ Zamora Vicente, Alonso: “Nuevas precisiones sobre *Luces de Bohemia*”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura... op. cit.* p. 13.

²⁷⁷ Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* tomo II, p. 179. El interés de Gómez Carrillo por erigir una estatua a Cervantes en París resulta paradójica: “Un Cervantes de bronce va a erigirse en esta capital del mundo moderno para proclamar la belleza secular de

Enrique engolados y artificiosos. Sus inclinaciones literarias le hicieron buscar las producciones de Bourget, de Daudet, de Maupassant, de France y de Gautier”²⁷⁸.

Las dificultades económicas se agravan con la suspensión de la ayuda recibida de su tierra natal. Lejos de volver a ella el escritor decide regresar a París, donde trabaja para la casa Garnier²⁷⁹ en la realización de un diccionario enciclopédico. Así lo recuerda Darío: “Llegó a París a luchar y luchó. Luchó primero en la inevitable Casa de Garnier Frères. ¿Quién diría que el escritor sutil y libérrimo hubiera colaborado en la seria y académica tarea de hacer un diccionario?”²⁸⁰. Allí y con tan solo dieciocho años la figura del guatemalteco cobra cierto prestigio y conoce a Émile Zola, Maurice Maeterlinck y Ramón del Valle-Inclán.

En 1893 publica su segundo libro, *Sensaciones de arte*, cuya prosa fue elogiada por la crítica. La segunda edición fue prologada por Salvador Rueda: “Esmalta la forma con primores de estilo, de toques gráficos para acusar líneas características de sus retratos, modela, esculpe y tiene tino para hacer destacarse en el lienzo de la figura”²⁸¹.

A pesar de su vasta producción y de ser apodado el “sabio de los 21 años” en Guatemala, adonde regresa en 1895, su labor de escritor es casi desconocida. En Europa, sin embargo, se le recibe con entusiasmo y se le ofrece un banquete presidido por Pérez Galdós y al que asisten el padre del naturalismo, Émile Zola, junto con Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán y Santiago Rusiñol entre otros.

Circunstancias familiares requieren su presencia en Guatemala, donde se viven momentos de crisis en el plano socio-político. Gómez Carrillo prestará su pluma con fines propagandísticos a Manuel Estrada Cabrera, quien se erige presidente tras el

nuestro idioma. La estatua vendrá de España y de la América Española. Será un regalo, no de un pueblo, sino de una raza” (Hoja informativa del “Comité du Monument Cervantès”, “Un monumento a Cervantes en París. Un llamamiento a la prensa”, 1903).

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 175. Más adelante, el biógrafo subraya que estos juicios no eran compartidos por otros escritores del fin de siglo como Moréas: “Poco aprecio le reconoció Enrique a la obra monumental de Cervantes Saavedra. (...) No obstante, llama la atención que, contra el parecer de Enrique, uno de sus ídolos –Juan Moréas– leyera el Quijote todos los días y murió creyendo que en el mundo literario no había más que dos dioses: Cervantes y Rabelais” (*Ibíd.* p. 174). El desprecio de la cultura española constituye simplemente un período del escritor vinculado a su experiencia de la bohemia madrileña: “Indudablemente hubo dos etapas muy bien señaladas en la formación de Gómez Carrillo. Una en que dejó de interesarse por el estilo castellano y lo repudió: compenetrándose del estilo francés en todas sus formas. Otra etapa fue aquella en que, habiendo ampliado su cultura literaria, admiró el estilo castellano y a sus autores” (*Ibíd.* p. 54).

²⁷⁹ Esta editorial le publicaría a los veintinueve años las dos antologías *Cuentos escogidos de autores españoles* y *Cuentos escogidos de autores franceses* (París: Garnier, 1894).

²⁸⁰ Darío, Rubén: “Enrique Gómez Carrillo”, *op. cit.* p. 995.

²⁸¹ En Amado Herrera, Eloy: *Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima*, *op. cit.* p. 49.

asesinato de Reyna Barrios. Así, colaborará en *El Diario de Centro América* y en *La Idea Liberal*, en este último junto a Joaquín Méndez, Ramón A. Salazar, Manuel Valle, Máximo Soto Hall, Rafael Espínola, Carlos Meany, Domingo Morales y Juan M. Mendoza. La lealtad es recompensada por el nuevo gobierno con el nombramiento de cónsul general en París.

La curiosidad es la principal particularidad de Gómez Carrillo, motivo que le lleva a observarlo todo y a plasmarlo en sus numerosas obras. Como señala Barrientos:

Aquel espíritu curioso que se aburría en su lejana ciudad de América encontró en París, en medio de aquella gran actividad, la atmósfera propicia para desenvolverse. Desde entonces hasta su muerte no tuvo día de descanso ni dio tregua a su ansia de conocerlo todo, de examinarlo todo, de charlar con cuanto escritor joven o viejo, clásico o moderno, aparecía a su alcance²⁸².

Unamuno coincide en este juicio: “Carrillo es un curioso, curioso como un griego; un hombre que recorre países y tierras a la busca de nuevas sensaciones, de visiones nuevas, de novedades, en fin. Y esta fue siempre una pasión, una verdadera pasión de los griegos: la pasión del conocimiento, el ansia de saber”²⁸³. El propio autor confiesa la naturaleza de su temperamento: “La curiosidad universal que me hizo ser un incansable viajero a través de los libros, antes de convertirme en el ‘cristiano errante’ de que habla Maeterlinck”²⁸⁴.

El guatemalteco recoge sus impresiones en las crónicas, género que cultiva con gran destreza y por el que será conocido como “el príncipe de los cronistas”. En ellas destaca el tratamiento frívolo²⁸⁵ y la variedad temática (la literatura, el teatro, el arte, las costumbres, la atmósfera parisiense del fin de siglo, etc.), que llevan a Barrientos a considerar que Gómez Carrillo “ejerció un nuevo tipo de trabajo: el del escritor de atmósfera, de ambiente, algo así como un impresionista de la literatura, cuyos temas

²⁸² Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, op. cit. p. 43.

²⁸³ Unamuno, Miguel de: “La Grecia de Carrillo”, en *Contra esto y aquello*, en *Obras completas*, tomo VII. Madrid: Escelier, 1968, p. 515.

²⁸⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, en *Obras completas*, tomo XI. Madrid: Mundo Latino, 1920?, p. 6.

²⁸⁵ *Frivolidades intrascendentes* y *En el reino de la frivolidad* reflejan ya en el título su naturaleza trivial.

–como los de los pintores de esta escuela–, flotan en el aire, están junto a la pátina, fluctúan por encima del vivir cotidiano”²⁸⁶.

Como afirma Cachero Martínez, su maestría y perseverancia le hacen un autor prolífico:

Casi día tras día figuró su firma en *El Liberal*, adonde trajo ‘el aire libre de Europa’; fueron nada menos que 2.667 sus crónicas y cuando en 1920 dejó este periódico su labor proseguiría en *ABC* hasta el año de su muerte (1927) totalizando otras 570. Numerosas publicaciones periódicas parisinas, madrileñas e hispanoamericanas le contaron también entre sus colaboradores²⁸⁷.

Estos escritos encierran los intereses del autor, que descubre al lector diversas materias culturales. Así lo afirma Barrientos: “En el primer cuarto de siglo la crítica se confundía con la divulgación. (...) El ejercicio de la crítica era más bien divulgativo; eso lo realizó Gómez Carrillo en las letras, en la pintura, en el arte en general, pero sobre todo, en el teatro. Más que un ‘crítico’ fue propagandista de lo que observaba”²⁸⁸. En este sentido, Francisco Villaespesa confiesa que él se “iniciaba en el culto a nombres y formas de arte que hasta entonces solo conocía vagamente por las crónicas parisienses de Gómez Carrillo”²⁸⁹.

El alma encantadora de París (1903) constituye uno de sus primeros libros de crónicas, que en este caso versan sobre temas literarios y pictóricos con artículos como “El paganismo parisiense”, “Los más ilustres comediantes del Teatro Francés”, “Del asesinato considerado como una de las bellas artes” –en el que comenta la obra de De Quincey–, “El alma lamentable de Verlaine”, “Pintores parisienses” o “Los breviaros de la decadencia parisiense”. Destacan los juicios críticos sobre espectáculos teatrales y el artículo “La crítica y los críticos de París” en el que analiza la situación de estos y la

²⁸⁶ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 74.

²⁸⁷ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales, op. cit.* p. 30. En esta exposición señalaremos las obras más representativas del autor en los diversos géneros que cultivó, puesto que el análisis completo de su producción literaria requeriría un estudio que excede nuestras pretensiones.

²⁸⁸ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* pp. 203-204.

²⁸⁹ Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato I*. Madrid: Alianza, 1996, p. 81.

necesidad de ser artista para ejercerla de manera adecuada: “La crítica misma no existe ya. Todas las generaciones del siglo recién muerto la enterraron ruidosamente”²⁹⁰.

En la misma línea de pensamiento aparece en 1905 *El Modernismo*, sobre el cual Barrientos advierte que “conviene olvidarse del título. Es una estratagema publicitaria. Los artículos que lo integran tratan de diversos tópicos literarios, antes que del Modernismo” como movimiento artístico²⁹¹. Esta fórmula se debe al editor, Francisco Beltrán, puesto que Gómez Carrillo había pensado en “Modernidades”, título que se ajustaba más al contenido de la obra: “Como sé lo vano que es discutir con los señores editores, tiranos nuestros, consentí en el cambio de título”²⁹². Este volumen, dedicado a Torcuato Luca de Tena, ofrece reflexiones de carácter literario en el marco parisiense y bajo los epígrafes “El Colegio de Estética en París”, “El arte de la interview”, “Las ‘Españas’ de Lorrain”, “Lo bonito en las letras” o “El arte de trabajar la prosa artística”.

En *El Nuevo Mercurio*, revista mensual que apareció en 1907 y que desapareció tras doce números, Gómez Carrillo publicó una encuesta sobre el Modernismo, en la que propone unas cuestiones que muestran su interés por los aspectos teóricos del movimiento:

- 1-. ¿Cree usted que existe una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual y artística?
- 2-. ¿Qué idea tiene usted del que se llama Modernismo?
- 3-. ¿Cuáles son, entre los modernistas, los que usted prefiere?
- 4-. En una palabra: ¿Qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva, del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras?²⁹³

La trivialidad se transforma en compromiso en las crónicas que redactó entre 1914 y 1918 como corresponsal de guerra en Europa para *El Liberal* de Madrid y *La Prensa* de Buenos Aires. Estos escritos integran siete volúmenes: *Crónicas de la guerra* (1915), *Campos de batalla y campos de ruina* (1915, con prólogo de Galdós), *Reflejos de la tragedia* (1915), *En el corazón de la tragedia* (1916), *En las trincheras* (1916), *La*

²⁹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *El alma encantadora de París*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1911, p. 202.

²⁹¹ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, op. cit. p. 160.

²⁹² Gómez Carrillo, Enrique: *El Modernismo*. Madrid: Librería española y extranjera de Francisco Beltrán, s. f. [1905], p. 8.

²⁹³ En Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, op. cit. pp. 29-30.

gesta de la Legión (1918) y *Tierras mártires* (1918). Mendoza desvela el *modus operandi* del autor: “Para poder escribir a conciencia acerca de la guerra, tuvo que ir en persona a los campos de destrucción (...). Interrogó a los sobrevivientes de la catástrofe, escuchando los quejidos de los moribundos, sintiendo el horror de las hambres y viendo las bombas alemanas que granizaban llamas sobre los edificios y sobre las tropas francesas”²⁹⁴. La propia experiencia le permite denunciar las atrocidades de la guerra: “¡Cañones! ¡Municiones! ¡Más cañones!, gritan en coro los pueblos beligerantes. Y desde hace cerca de dos años, casi todas las maquinarias que antes servían en el mundo para producir elementos de vida, se encuentran consagradas a crear instrumentos de muerte”²⁹⁵.

Los viajes constituyen otra fuente de inspiración para sus crónicas y “libros de viajes”, aunque el recuerdo de París persiste en su mente: “Yo experimento siempre, en el curso de mis viajes, aun entre las palmeras de la India, aun bajo el cielo de Grecia, aun a orillas del Nilo, una nostalgia parisiense que me hace pensar con algo de impaciencia en el día del regreso”²⁹⁶.

José María Martínez Cachero relata el naufragio del barco en el que se encontraban Gómez Carrillo y José Asunción Silva, que perdió parte de su obra inédita:

El barco tarda tres días en hundirse; se echa mano de las lanchas de salvamento y el poeta José Asunción Silva, uno de los viajeros, que embarca en la última de ellas, se salva, como también Carrillo, cuya conducta durante ese tiempo irrita a Silva pues el guatemalteco le decía: ‘¡Mira, amigo, esas lejanías opalinas!’ y alardeaba de estar leyendo el último libro de Bourget; Silva declararí­a después que nunca como entonces sintió ‘el deseo de matar’²⁹⁷.

Gómez Carrillo recorre Londres, la India, China, Japón, Bélgica, Alemania, Grecia, Jerusalén, Egipto y Buenos Aires, lugares que le inspiran las crónicas que más aprecia: “Entre ellos [mis libros] no estimo sino los que se refieren a países lejanos, ante

²⁹⁴ Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico...* op. cit. tomo II, pp. 293-294.

²⁹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *En el corazón de la tragedia*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1916, p. 220.

²⁹⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*, op. cit. p. 59.

²⁹⁷ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales*, op. cit. p. 13.

todo *Jerusalén*, luego *Grecia*, *El Japón heroico y galante*, *El encanto de Buenos Aires* (...) En este género sí, sinceramente creo que he hecho algo que no existía en castellano”²⁹⁸, y a continuación añade su entusiasmo ante el apodo de “el Pierre Loti español”. Según Barrientos, “al llegar Gómez Carrillo a Europa, acaso por la deficiencia de las comunicaciones, la literatura de viajes estaba en pleno desarrollo. Estas circunstancias sumadas a un aspecto de su carácter –al del desasosiego– le obligaron a viajar para escribir”²⁹⁹.

Para los modernistas, el atractivo de estos lugares radica en el exotismo de las culturas lejanas. Martínez Cachero señala el modo en que Gómez Carrillo plasma sus impresiones: “Gusta el autor de utilizar como ilustración historias tradicionales y leyendas protagonizadas por gentes de alcurnia; toma estos materiales de libros más o menos recientes en fecha, lo cual supone un elemento culturalista presente a menudo en sus libros”³⁰⁰.

Los escritores de fin de siglo sitúan en la Antigüedad el ideal estético a partir del erotismo indudable de la belleza pagana. Este atractivo seduce también a Gómez Carrillo, que tras visitar el país escribe *Grecia*. Esta obra, publicada en 1908, capta la atención de Unamuno, catedrático de griego al igual que Nietzsche: “Es un libro bueno y, cuantas más reflexiones me sugiera, es el libro mejor. Y Carrillo, con su *Grecia*, me ha hecho viajar, no tan solo por Grecia misma, lo que vale mucho, sino por mis propios reinos interiores, lo que vale mucho más”³⁰¹. Aun así, advierte su galicismo: “La Grecia de Carrillo está vista y sentida a las veces muy a la francesa, pero no menos también a la española”³⁰².

Grecia inspiró también el soneto homónimo de Manuel Machado incluido en *El mal poema*: “Mármol, rosa y laurel... Eco, sonora / de la palabra rítmica, el romero / de los campos en las alas de Céfito desflora / y al mar, al aire, al campo dice:

²⁹⁸ *Ibíd.* p. 23. Cabría mencionar también *De Marsella a Tokio* (1906) y *El alma japonesa* (1907).

²⁹⁹ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 147.

³⁰⁰ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales, op. cit.* p. 24.

³⁰¹ Unamuno, Miguel de: “La Grecia de Carrillo”, *op. cit.* p. 519.

³⁰² *Ibíd.* p. 515.

‘Homero’³⁰³, versos que aparecen encabezados por la dedicatoria “A Enrique Gómez Carrillo, en recuerdo de su hermoso libro”.

Manuel Machado también mostraría su entusiasmo por *Jerusalén y Tierra Santa* (1912): “El más inquieto espíritu poético de nuestro tiempo, una superficialidad aparente no más, que convierte el toque en caricia y el paso en vuelo, un misticismo flor de escepticismo la más exquisita y un sentimiento profundo y consciente de la inmensa tristeza judía, (...) este gran poema de Gómez Carrillo, que se titula *Jerusalén*”³⁰⁴. Sin embargo, Darío señala la impresión de la Iglesia ante la visión profana del lugar: “¡Antes de aparecer su obra, un obispo de Colombia le ha excomulgado! Lo cual hará para *Jerusalén y la Tierra Santa* una singular propaganda”³⁰⁵.

La polémica se originó igualmente en España, donde se atacó al autor en periódicos y libros. Sin embargo, este supo asumir las críticas y dirigir las en su propio beneficio, hallando en ellas un medio de divulgación de su obra. Así, en la introducción a *Flores de penitencia* Gómez Carrillo señala la reacción que ha suscitado su novela:

Desde que, hace un par de años, a mi regreso de Tierra Santa, comenzaron a interesarme los estudios religiosos, el fantasma del ‘Índice Romano’ me persigue por todas partes. En América, los obispos me excomulgan, mientras en España los cardenales me declaran públicamente hereje. Y en vano me esfuerzo por hacer comprender a los unos y a los otros que la idea de ofender a Jesús no ha germinado, ni puede nunca germinar en mi espíritu de buen cristiano³⁰⁶.

En una carta a Unamuno, fechada en París el 18 de noviembre de 1913, el escritor desvía la atención hacia los aspectos formales de su obra y relega el contenido religioso a un segundo plano: “Lo que hay en ellas [mis últimas obras] de religioso no es cosa importante. Es otro, a mi ver, el mérito de mis obras: un mérito de artista, de colorista apasionado, de evocador de ritmos. Solo que, dadas las teorías estéticas o,

³⁰³ Machado, Manuel: “Grecia”, en *El mal poema*, Edición de Luisa Cotoner. Barcelona: Montesinos, [1909] 1996, p. 150.

³⁰⁴ Machado, Manuel: *La guerra literaria*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, 1913, p. 110.

³⁰⁵ Darío, Rubén: “Enrique Gómez Carrillo”, *op. cit.* p. 996.

³⁰⁶ Gómez Carrillo, Enrique: “Introducción” a *Flores de penitencia*. París: Sociedad de Ediciones Louis Michaud, s.f. p. 9.

mejor dicho, antiestéticas que ha expuesto V. últimamente, temo que todo esto le interese poco”³⁰⁷. Finalmente, el guatemalteco concluye:

Lo curioso es que mientras en España todos los periódicos católicos me atacan, en París el diario más clerical, ‘L’Univers’ publica un folletón con fragmentos de mi libro traducido y me elogia como buen cristiano. ¿No le parece a V. que esto solo hace ver la diferencia que existe entre el catolicismo francés, claro y comprensivo, y el clericalismo español ciego y sordo?³⁰⁸

El temperamento apasionado de Gómez Carrillo³⁰⁹ es el origen de los cuatro volúmenes consagrados al sexo femenino: *El libro de las mujeres*, *Segundo libro de las mujeres*, *La mujer y la moda* y *Las mujeres de Zola*. La conocida atracción que ejercieron las féminas en el cronista generó el rumor de su vinculación con la captura y posterior ejecución de la bailarina Mata Hari en 1917. El autor respondió a esta acusación con el libro *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*, en el que declara: “Yo no conocí jamás a esa mujer”³¹⁰. Otros testimonios, como el de Antonio

³⁰⁷ Carta de Gómez Carrillo a Unamuno, n° 9, Casa Museo Unamuno. La preocupación de Gómez Carrillo se incrementa, como muestra una misiva posterior:

Este libro lo he escrito por culpa de V. o gracias a V.

¿Se acuerda V. que en un artículo dijo V. que yo carecía de sentido religioso? Aquella frase de V. me llenó de inquietud. Leí entonces para ver si los *sentía* muchos libros religiosos. Me llené de evangelios apócrifos. Me familiaricé con la Biblia. Y un día, gracias a la generosidad de ‘La Nación’, hice el viaje de Tierra Santa cuyas sensaciones va V. a leer.

Ahora, de nuevo, le pregunto:

¿Soy un espíritu irreligioso?

Ya un obispo me ha excomulgado y los periódicos católicos me atacan, como lo habrá V. visto. Y sin embargo, yo creo que mi obra es evangélica, yo creo que mi alma está cerca de nuestro Señor.

También V. encuentra la clave del misterio que hace que todas las almas *evangélicas* sean odiosas a la Iglesia (Carta de Gómez Carrillo a Unamuno, n° 14, Casa Museo Unamuno).

³⁰⁸ Carta de Gómez Carrillo a Unamuno, n° 19, Casa Museo Unamuno.

³⁰⁹ Como mera curiosidad recordamos que Gómez Carrillo se casó tres veces: en 1906 con Zoila Aurora Cáceres, en 1919 con Raquel Meller, tonadillera española, y en 1926, once meses antes de morir el escritor, con Consuelo Suncín, quien tras quedar viuda contraería matrimonio con Antoine de Saint-Exupéry. Su única hija biológica nacería de su relación con la poetisa Anny Perey, a la que se suma la adopción de la hija que Raquel Meller tuvo fruto de una unión anterior.

³¹⁰ En Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, op. cit. p. 117.

Salazar, contradicen esa afirmación: “La tercera y última vez que vi a la Mata Hari fue en el *hall* del Palace, hablando con mi amigo Enrique Gómez Carrillo”³¹¹.

Con cuarenta y cuatro años el escritor comienza la redacción de sus memorias, tituladas *Treinta años de mi vida*, un momento de fluctuación en su trayectoria literaria. Como apunta Barrientos: “Si al principio su literatura brotó de sus observaciones agudas, de los viajes, de la visión del paisaje siempre renovado, después sus mejores escritos fueron la historia de su misma vida”³¹². *El despertar del alma*, *En plena bohemia* y *La miseria de Madrid* integran el volumen. La primera comprende la infancia y juventud del escritor en Guatemala, sus inicios en el periodismo y su decisivo encuentro con Rubén Darío. En el segundo relata su experiencia de la bohemia en París, aunque, según José Luis García Martín, la distancia temporal entre la vivencia y el momento de su redacción hace cuestionar la fidelidad histórica del relato:

Resulta indudable que Gómez Carrillo ha retocado y hermo­seado sus recuerdos para convertirlos en literatura; es posible que su intimidad con Verlaine o con Oscar Wilde fuera menor que la que estas páginas dan a entender, pero de lo que no cabe duda es de que esos pocos meses de su primera estancia en París (...) fueron aprovechados para entrar en contacto con la nueva literatura francesa³¹³.

Por último, la estrechez derivada de la suspensión de la ayuda económica que recibía del gobierno de su país y la obligación de trasladarse a España componen el asunto de *La miseria de Madrid*.

Gómez Carrillo también reflejó el ambiente finisecular en “Día por día. Notas parisienses”, diario publicado en *La Vida Literaria* a lo largo de 1899 y que posteriormente constituye, con algunas modificaciones, el libro *Sensaciones de París y de Madrid*.

Estos escritos muestran la predilección del guatemalteco por la capital del Sena, que para él “es un santuario, es la fuente milagrosa de las nobles inspiraciones, es la ciudad santa del mundo moderno”³¹⁴. Sin embargo, la imagen de París proyectada en

³¹¹ En *Ibíd.* p. 119.

³¹² *Ibíd.* p. 72.

³¹³ García Martín, José Luis: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*, *op. cit.* p. 22.

³¹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*, *op. cit.* p. 59.

sus obras está velada por el entusiasmo exagerado, distanciándose de la realidad, por lo que García Martín sostiene que “Gómez Carrillo elaboró en sus crónicas un discurso mitificador de París (...). También se mitificó a sí mismo, llegando a convertirse en un personaje literario que aparece en numerosas narraciones de la época”³¹⁵.

El fervor que genera esta ciudad contrasta con el recibimiento que prodiga al extranjero y que Geoffrey Ribbans describe en estos términos:

Despite their admiring subservience in many cases, Latin American writers, collectively dismissed as *rastacueros* [upstars], were treated with thinly disguised disdain by the exclusively literary coteries, no less presumptuous and self-satisfied than the formal establishment. This scorn, which extended even to figures of the calibre of Darío and Gómez Carrillo, applied no less strongly to Spaniards³¹⁶.

El entusiasmo es claro en *En plena bohemia*: “El Louvre, en cambio, era la súbita revelación de un París ligero, voluptuoso, froufrouante, oloroso a polvos de arroz, risueño, murmurador, coqueto, refinado, con los párpados algo azulados por las malas noches”³¹⁷. El autor, consciente de las acusaciones que pesan sobre la metrópoli como la cuna del vicio, declara: “Yo he sido uno de los que con mayor frecuencia han protestado contra esta engañosa deformación de la vida parisiense que sirve de base a los enemigos de Francia para crear la imagen falsa del monstruo cuyas fauces devoran la sangre de los innumerables infelices que se acercan a él”³¹⁸.

A pesar de estas opiniones encontradas, Ribbans señala a Gómez Carrillo como puente entre la cultura hispana y la nueva estética:

³¹⁵ García Martín, José Luis: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia, op. cit.* p. 26.

³¹⁶ Ribbans, Geoffrey: “Antonio Machado’s attitude to Symbolism”, en Grass, Roland y Risley, William R.: *Waiting for Pegasus, op. cit.* p. 41 [A pesar de su admirable subordinación, en muchos casos los escritores latinoamericanos, apartados colectivamente como rastacueros, fueron tratados con velado desdén por los exclusivos grupos literarios, no menos presuntuosos y orgullosos de lo establecido. Este desprecio, extendido incluso a figuras del calibre de Darío o Gómez Carrillo, afectó igualmente a los españoles].

³¹⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia, op. cit.* p. 65.

³¹⁸ *Ibid.* p. 60.

Gómez Carrillo took upon himself the self-appointed role of acting as guide and philosopher of the young hopefuls from Spain and Latin America; (...) he probably introduced the Machado brothers to Oscar Wilde (and to Pío Baroja); and, in Antonio's case, during his second visit, he obtained for him the sinecure of Chancellor in the Guatemalan consulate³¹⁹.

La inclinación del escritor hacia la estética emergente en París durante el período de entresiglos es clave para determinar el enfoque por adoptar en el análisis de su obra, puesto que, aunque figuras contemporáneas como Darío o Silva resultan esenciales, no podemos olvidar la autoridad de los escritores franceses que marcaron el paso a la modernidad. Esta línea de investigación proporciona una visión global del movimiento artístico, por encima de las arbitrarias fronteras lingüísticas.

En este sentido, a Gómez Carrillo se le ha acusado de falta de americanidad ya que en ninguna de sus obras retrata a Guatemala. Este "olvido" es extensible al resto de países de Hispanoamérica exceptuando Argentina, protagonista en *El encanto de Buenos Aires*³²⁰. A mi modo de ver, su actitud debe ser entendida como un intento de traspasar las barreras culturales que obstaculizaban su evolución literaria, ambición indicada por Barrientos: "Hay que entender que su cosmopolitismo lo excluía de ser patrioterero y de padecer 'aldeanismo', que es precisamente lo contrario. Por ello no le preocupó ser de un país o de otro; su anhelo hubiera sido la nacionalidad internacional"³²¹.

³¹⁹ Ribbans, Geoffrey: "Antonio Machado's attitude to Symbolism", *op. cit.* p. 41 [Gómez Carrillo asumió el papel de guía y filósofo de las jóvenes promesas de España y América Latina. Probablemente fue él quien presentó los hermanos Machado a Oscar Wilde (y a Pío Baroja) y, en el caso de Antonio, durante su segunda visita, quien le facilitó el cargo de cónsul en Guatemala].

³²⁰ La crítica, sin embargo, censuró el cambio de nacionalidad del escritor, requisito indispensable para ser nombrado cónsul por el presidente de la República Argentina. Sin embargo, según Barrientos, la convergencia de distintas culturas resulta enriquecedora para el literato: "Y si su patria original fue Guatemala, la de abuelo España y Francia la espiritual, Argentina fue durante muchos años su madre económica. El gran periódico *La Nación* de Buenos Aires le ofreció siempre sus columnas para publicar crónicas bien remuneradas y el gobierno de Hipólito Irigoyen le concedió la ciudadanía argentina para que pudiera servir al Consulado de este país en Niza durante muchos años" (*Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 143).

³²¹ *Ibid.* p. 141.

En plena bohemia muestra el desajuste cultural entre París y su tierra natal³²², contemplada con aflicción cuando una *cocotte* le pregunta por su país de origen y repite el nombre con marcado acento francés:

Yo me sentía inquieto, indignado, entristecido. Por primera vez en mi vida sentía la insignificancia cómica de los países de América que tienen nombres raros. Mi Guatemala luminosa, cuyo símbolo es un ave que no soporta el cautiverio, convertíase, en labios de una parisiense de buen humor, en un país rabelaisiano titulado ‘ráscame ahí’ y situado en un continente fantástico. (...) No se concibe ni en Picadilly ni en el Bulevar, en efecto, que un caballero que habla bien, que viste bien y que no tiene cara de mono, pueda ser de esas comarcas exóticas. Y no se crea que son solo los ignorantes los que así desconocen el carácter de América. El mismo doctor Gustave Lebon, que pasa por ser un sabio universal, presenta a los países latinos del nuevo mundo cual si fueran territorios incultos poblados por mulatos y mestizos incapaces de asimilarse a la civilización europea³²³.

En esta misma línea, Dante Liano señala la incapacidad de Guatemala para proporcionar al intelectual un espacio propio en el que desarrollar su labor:

Su huida [de Gómez Carrillo] es doble: quiere ser cosmopolita; no se quiere reconocer en un país dependiente y busca ser el artista de la metrópoli y por ello abandona Guatemala físicamente; pero también se va espiritualmente. Y aquí hay una razón de contenido/forma: Gómez Carrillo relata su irrealidad, su existencia sin raíces: la bohemia sentimental, más soñada que cierta; vacuidad

³²² El protagonista de *Ídolos rotos* pone de manifiesto esta circunstancia al exclamar: “Nadie tiene derecho a sacrificar su ideal. El supremo deber de un artista es poner en salvo su ideal de belleza. Y yo nunca, nunca realizaré mi ideal en mi país. Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria. ¡Mi patria! ¡Mi país! ¿Acaso es esta mi patria? ¿Acaso es este mi país?” (Díaz Rodríguez, Manuel: *Ídolos rotos*. París: Imprenta Española de Garnier Hermanos, 1901, p. 348).

³²³ Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*, op. cit. p. 72. Cansinos-Asséns manifiesta asimismo el sentido de inferioridad que siente ante la labor del guatemalteco en la capital francesa: “Una crónica de Gómez Carrillo en *El Liberal*, desde París, me hacía sentirme un pobre gusano literario” (*La novela de un literato 1*, op. cit. p. 27).

espiritual que provoca vacuidad en la forma. (...) Su prosa no es que sea mala; simplemente es efímera³²⁴.

Francisco Albizurez Palma coincide con Liano al criticar el galicismo y la caducidad de la obra de Gómez Carrillo:

Desafortunadamente Gómez Carrillo (1873-1927) consumió lo mejor de su inteligencia en efímeras crónicas y en novelas demasiado apegadas al gusto de la *Belle Epoque*. Su gusto literario –según apunta Anderson Imbert– se educó en Europa. Abierto a la perspectiva universal, poco se ocupó de Guatemala, en lo cual difiere de la generalidad de los literatos guatemaltecos³²⁵.

La fugacidad de sus numerosas obras refleja la naturaleza cambiante de la Modernidad, respondiendo al proceso de mercantilización que experimentó la sociedad en el fin de siglo como resultado de la industrialización. Como ha observado Liano, el enfoque capitalista se filtra en su obtención del Consulado en París gracias a Estrada Cabrera: “Gómez Carrillo somete su arte a las leyes del mercado: produjo mercancías, artículos de periódico que, siendo tantos, no son nada. Llenaba la necesidad de una época, es el artista del capitalismo triunfante”³²⁶.

En el prólogo a *El alma encantadora de París* Antonio Cortón ya se mostraba consciente de la necesidad de la adaptación de esta literatura al progreso y justifica su brevedad en los siguientes términos:

En la vida febril e inquieta y terriblemente abrumadora del que lucha incesantemente por el ya aludido garbanzo, llevando los libros en una tienda o propagando cualquier invento o comentando a Canalejas en un periódico, no hay más remedio que conformarse con la literatura en pequeñas dosis de los diarios y las revistas. ¿Quién lee un volumen de trescientas páginas?³²⁷

³²⁴ Liano, Dante: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*. Italia: Bulzoni, 1984, p. 87.

³²⁵ Albizurez Palma, Francisco: *Grandes momentos de la literatura guatemalteca*, op. cit. p. 13.

³²⁶ Liano, Dante: *La palabra y el sueño... op. cit.* p. 87.

³²⁷ Cortón, Antonio: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *El alma encantadora de París*, op. cit. p. 9.

Galdós tampoco considera negativo el carácter efímero de las crónicas: “Figura culminante en esta falange es Gómez Carrillo, el escritor que con más arte ha sabido hacer libros admirables en las fugaces hojas de un periódico”³²⁸ y para Barrientos, “Enrique Gómez Carrillo pretendió establecer un puente entre el periodista y el escritor. De ese modo se ocupó de temas eternos en un estilo fugaz”³²⁹. Así, este autor nos ofrece libros de formato pequeño compuestos por capítulos y frases breves, pero precisos, de modo que se anticipa a la fragmentación que caracteriza la denominada “explosión de la escritura mínima”³³⁰, según Lauro Zavala, en la última década del siglo XX en Hispanoamérica.

El formato reducido caracteriza *Tres novelas inmorales*, agrupadas en 1919 y compuestas por *Bohemia sentimental* (1899), *Del amor, del dolor y del vicio*³³¹ (1898) y *Maravillas* (1899), luego convertida en *Pobre clown* (1900) con algunas modificaciones de contenido. Estas obras juveniles están integradas por capítulos que no superan las cinco páginas, recurso que acelera el tiempo narrativo.

El evangelio del amor (1922), escrita cuando el autor creía haber alcanzado la madurez literaria, ha despertado mayor interés entre los estudiosos. Así, Ramón Luis Acevedo apunta que “el mismo Gómez Carrillo consideraba *El evangelio del amor*, escrita entre 1918 y 1922, como su mejor novela”³³². Sin embargo, Martínez Cachero advierte que “otros críticos reparan en determinadas carencias no convenientes en un libro que se anuncia novela”³³³, como la escasa profundización de los personajes principales y la fragilidad del núcleo narrativo.

Esta novela presenta una mayor profundidad que las anteriores al abandonar el paradigma bohemio que abogaba por escandalizar a la burguesía. En ella, Gómez Carrillo reflexiona sobre la doctrina cristiana en el enclave bizantino del primer cuarto

³²⁸ En Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* tomo II, p. 367.

³²⁹ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 173.

³³⁰ Zavala, Lauro: “Las fronteras de la minificción”, en Noguero Jiméneez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, p. 87.

³³¹ Esta novela está dedicada a “mi muy querido amigo” Luis Bonafoux, director del periódico parisiense *La Campaña* que patrocinó la edición de la misma.

³³² Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana... op. cit.* p. 142.

³³³ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales, op. cit.* p. 42.

del siglo XIV tomando como modelos *Tais* de France y *La tentación de San Antonio* de Flaubert. Acevedo afirma respecto a esta obra:

Gómez Carrillo quiso escribir una obra filosófica o teológica que al mismo tiempo fuera una obra de arte. En *El evangelio del amor* se sostiene una tesis frecuentemente tratada en otras novelas de la época. Precisamente, uno de los rasgos que perjudican la obra es la excesiva insistencia en esta tesis, [que] podría resumirse con las siguientes palabras de uno de los personajes: ‘No hay dos amores. No hay más que un amor. El que siente nuestro padre Francisco arrodillado ante Jesús, es el mismo que experimentan Paolo entre los brazos de Francesca y Tristán a los pies de Iseo’³³⁴.

Por último, la concisión del relato corto también sedujo a Gómez Carrillo, que de acuerdo con Barrientos:

Llegó, de improviso, al cuento. Descubrió el género con cierta violencia. A ello contribuyeron sus primeros días en París, en donde agonizaba el maestro de muchas generaciones de cuentistas: Guy de Maupassant. Conoció al escritor. Se empapó de su naturalismo y seguramente se sintió influido por ese género que elevó a Maupassant a la altura de un clásico de la literatura narrativa³³⁵.

Este género fue cultivado en los nueve relatos incluidos en “Historias sentimentales” que componen *Almas y cerebros*, publicado por la editorial Garnier en 1898. Esta edición se compone también de “Intimidades parisienses”, relación de quince visitas del autor a escritores contemporáneos como Verlaine, Huysmans, Zola o Lorrain. Respecto a estos escritos, Martínez Cachero señala que “la impresión externa prima sobre la valoración crítica del escritor visitado aunque acá y allá se apunte algo de esta;

³³⁴ Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana... op. cit.* p. 143. Desde una perspectiva más amplia, el crítico señala la relación de la novela de artista en la línea de *De Sobremesa* o *A contrapelo*, con las del guatemalteco: “Las novelas de Gómez Carrillo son típicamente modernistas e inician definitivamente en Centroamérica el cultivo de la llamada ‘novela artística’. Gómez Carrillo es, además, el principal cultivador de esta modalidad novelística ya que, a pesar de ser muy leído y admirado, apenas tuvo seguidores. Los novelistas posteriores no siguen su esteticismo cosmopolita y corresponden más bien a la corriente que hemos llamado postmodernista” (*Ibid.* p. 148).

³³⁵ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo, op. cit.* p. 194.

el resultado final es el de una semblanza en simpatía, útil porque se trata de un testimonio de primera mano dado por un colega del gremio literario”³³⁶.

Tras la muerte del escritor, varias obras quedaron inconclusas: los tres volúmenes novelescos *Nostalgia andaluza*, *El príncipe Carol* y *Consolación*, y la obra crítica *Las cien mejores obras de la literatura universal*.

A pesar del aura de prestigio que envolvió a Gómez Carrillo en vida³³⁷, su obra se ha silenciado con el paso del tiempo. Como señala Mendoza: “De la fecha en que Enrique murió a los días que corren se ha tendido una gran sombra, como la sombra de una noche, en el que el nombre de aquella eminencia literaria ha quedado envuelto en las tinieblas del olvido”³³⁸. Recientemente se han reeditado *Tres novelas inmorales* (1995) por Ediciones de Cultura Hispánica y con prólogo de Martínez Cachero, y *En plena bohemia* (1999) a cargo de García Martín en Llibros del Peixe, publicaciones de inestimable ayuda para el presente estudio. También Ediciones del Viento y Editorial Renacimiento han revisado algunas de sus obras en la última década. En cambio, el resto de su producción, como las *Obras completas* de Mundo Latino (Madrid, 1919), subsiste en las ediciones que vieron la luz en vida del autor. Inevitablemente, el difícil acceso a su obra refleja el olvido al que Gómez Carrillo se ha visto abocado, según Barrientos, como “consecuencia de que no supo equilibrar lo eterno con lo fugaz. Y así, los temas que trató y de que alardeó en su tiempo hoy ya no despiertan interés alguno en los lectores”³³⁹. Sin embargo, en los últimos años la Asociación “Enrique Gómez Carrillo” ha ejercido una labor de recuperación de su memoria a través de la divulgación

³³⁶ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales*, *op. cit.* p. 20.

³³⁷ La nómina de autores que prologaron sus obras y que aparecen en las dedicatorias del guatemalteco así lo confirman. Entre los primeros, Martínez Cachero cita a “Salvador Rueda, Jacinto Octavio Picón, Rubén Darío, ‘Clarín’, Antonio Cortón, Max Nordau, Moréas, Ventura García Calderón, François Vezinet, Eduardo de Ory, ‘El Caballero Audaz’ y Galdós”³³⁷, y entre los segundos “Bonafoux, Palacio Valdés, Miguel Moya, Blasco Ibáñez, Enrique Larreta, Torcuato y Juan Ignacio Luca de Tena, Adrián Recinos, Alberto Insúa, Julio Piquet, Mariano de Cavia, Valera y ‘Clarín’” (“Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales*, *op. cit.* p. 14). También resulta relevante en este sentido el soneto “Enrique Gómez Carrillo” de Julián del Casal, epígrafe de este apartado, y el poema “Cuadro” de Juan Ramón Jiménez, incluido en *Ninfeas* (1900) y dedicado al “príncipe de las crónicas”. Para Hans Parlow, estos paratextos constituyen una estrategia para incrementar la difusión de las obras: “El literato (...) accede a dar por escrito su juicio, el cual forma luego el prólogo del nuevo libro. (...) Los más famosos [escritores acostumbra], mediante prólogos mutuos, a llamar la atención del público sobre sus trabajos” (“Estado de la literatura española”, en *Revista Nueva* (1899), nº. 2, Edición facsímil vol. II. Barcelona: Puvill Editor, 1979, pp. 149-150).

³³⁸ Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico... op. cit.* tomo II, p. 392.

³³⁹ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, *op. cit.* p. 174.

de su figura en diversos actos culturales. Como afirma Francisco Javier Blasco, “me interesa Gómez Carrillo, porque es una de esas figuras secundarias para la crítica literaria, que el historiador de la literatura debe rescatar y reivindicar de cara a conseguir una visión menos parcial que la actual para el fin de siglo. Sea cual sea el juicio que hoy le merece al crítico, conviene no olvidar que Gómez Carrillo, en el fin de siglo, ocupa por derecho propio un lugar entre la élite del modernismo”³⁴⁰.

Este trabajo se une así a la revisión que críticos como Nelly Bauzá Echevarría (*Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, 1999) o Begoña Sáez Martínez (“Gómez Carrillo y el cosmopolitismo: Lecciones para un nuevo lector”, en *Las sombras de Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, 2004) han realizado de la obra del guatemalteco en los últimos años en un intento por recuperar la autoridad intelectual que el escritor alcanzó en el fin de siglo.

³⁴⁰ Blasco, Francisco Javier: “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, en *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, p. 16.

CAPÍTULO III: EL SENTIMIENTO DECADENTE Y FINISECULAR EN *TRES NOVELAS INMORALES*

III.1. Claves temáticas en *Tres novelas inmORALES*

En *Tres novelas inmORALES*³⁴¹ Gómez Carrillo refleja la atmósfera del fin de siglo, en especial la modernidad estética, en la cual se adscribe el autor precisamente por su condición de escritor. Este plasma la realidad que observa en el mítico París, de modo que establece un paralelismo entre las circunstancias en las que se desenvuelve y la ambientación y el argumento de sus ficciones.

El sentir decadente se plantea a través de personajes vinculados al mundo de la bohemia y el espectáculo. Estos núcleos artísticos infunden una aparente seducción simbolizada en las luces de los teatros, el brillo y esplendor del vestuario de actores y bailarinas, y en la forzada y ensayada risa del *clown*. La felicidad artificial, a la que contribuyen los efectos del champaña y el ajenjo, se desvanece al indagar en la intimidad, la cual muestra su lado más amargo. La soledad, la miseria, el hambre, el engaño y otras conductas al margen de la moral tradicional constituyen los motivos reiterativos en estas obras. Estas condiciones, agravadas por una aguda sensibilidad, desembocan en situaciones fatales próximas a la neurosis y la locura.

³⁴¹ El mundo artístico parisense protagoniza *Bohemia sentimental* a través de los dos poetas protagonistas. El hambre les encamina hacia el burgués que simula pertenecer al mismo círculo literario, con la miseria que eso conlleva. El candor de su amante cautivará a uno de los protagonistas, a quien el burgués compra sus obras para publicarlas con su firma. Por su parte, el otro bohemio logrará alcanzar su sueño: la representación de una pantomima en un prestigioso teatro de París. El sugestivo título *Del amor, del dolor y del vicio* sintetiza las claves de esta novela en la que una mujer, anhelante de libertad, abandona a su amante para consagrarse a los placeres que le descubre la mujer fatal con la que mantiene una amistad ambigua y quizá lésbica. El hedonismo termina generando de nuevo el hastío del que huía la protagonista. Un amigo común de la pareja, el dandi delator de las prácticas livianas de la mujer, interviene para que reanuden su relación, de modo que se restaura el orden inicial en la última escena. Finalmente, *Pobre clown* se centra en la historia de una bailarina que actúa con su compañera en el teatro “Maravillas” y cuyo dueño representa a la burguesía. El amante de la protagonista acude todas las noches a ver el espectáculo, donde conoce a la mujer fatal que le seduce. La protagonista, al descubrirlos juntos una noche, huye en dirección al Sena con intención de suicidarse. Sin embargo, el payaso que da título a la obra, enamorado de ella, evita el trágico final y la consuela de su desengaño amoroso.

III.1.1. Individuos decadentes

*Su cuerpo desnudo tenía algo de violín roto;
(...) pero el esqueleto aún permanecía incólume,
sosteniendo su belleza en delicado equilibrio;
supe, de repente, que la belleza era cuestión de esqueleto.*
Juan Manuel de Prada

El dandi y la indolencia ante el espejo

Esta figura emerge en el siglo XIX con la modernidad. Como afirma Baudelaire, “Le dandysme est une chose moderne”³⁴². La singularidad que le define constituye la estrategia para exteriorizar el inconformismo ante los nuevos valores instaurados por la industrialización. En su tratado sobre este fenómeno, Baudelaire señala su índole histórica: “Le dandysme apparaîtrait surtout aux époques transitoires (...). Le dandysme est le dernier éclat d’heroïsme dans les décadences”³⁴³. Barbey d’Aurevilly, uno de los máximos teóricos sobre este tipo, coincide con este planteamiento en *Sobre el dandysmo* y *George Brummell*: “El dandismo no es invención de un hombre, sino consecuencia de cierta transición social”³⁴⁴.

Charles Asselineau, a propósito de su biografía sobre Baudelaire, establece las pautas para identificar al dandi:

Baudelaire empleaba la palabra *dandy* con frecuencia, en su conversación y en sus escritos, dándole un sentido particular, heroico y grandioso. A sus ojos, el dandi era el hombre perfecto, soberanamente independiente, en deuda solo consigo mismo, y que dominaba el mundo con el poder de su desdén. El escritor dandi es el que desprecia la opinión común y solo se vincula a lo bello, a su

³⁴² Baudelaire, Charles: “De l’heroïsme de la vie moderne”, en *Salon de 1846*, en *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 951 [El dandismo es algo moderno]. Precisamente a propósito de su biografía, González-Ruano esboza una definición del término: “El dandismo es, ante todo, la guerra a la burguesía, el nuevo romanticismo, tan desgarrado y tan hondo como en nuestra contemporaneidad el dadaísmo y todos los ismos, porque este romántico sentir se muestra irónico y cruel con las grandes razones morales políticas y pasionales que constituían el alma del romanticismo originario del que nace el dandi como un hijo tan ferozmente genial, tan fuerte en su personalidad que comienza por crucificar a su padre y aseterarlo con su risa mucho más desolada que el llanto” (González-Ruano, César: *Baudelaire*. Barcelona: Editorial BackList, 2008, p. 108).

³⁴³ Baudelaire, Charles: “Le Dandy”, en *Le peintre de la vie moderne, op. cit.* p. 1179 [El dandismo aparece sobre todo en las épocas de transición (...). Es el último destello de heroísmo en las decadencias].

³⁴⁴ Barbey d’Aurevilly, Jules Amédée: “Del dandismo y de George Brummell” [1845], en Balzac, Honoré de; Baudelaire, Charles y Barbey d’Aurevilly, Jules Amédée: *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974, pp. 143.

concepción particular de lo bello. (...) El dandismo en literatura sería, pues, todo lo contrario al engrimiento, la pedantería y el trabajo impuesto. En un libro proyectado, bajo el título un poco anticuado de *Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos*, Baudelaire reservó un capítulo para los dandis literarios. Se trataba de Chateaubriand, el marqués de Custine, Paul de Molènes (militar y escritor), Barbey d'Aurevilly, etcétera³⁴⁵.

Balzac identifica al dandi con el hombre espiritual y lo describe en los siguientes términos:

El artista es una excepción en todo: su ociosidad es un trabajo, y su trabajo un descanso; unas veces es elegante y otras descuidado. (...) él no sigue modas, las impone. Tanto si se ocupa en no hacer nada, como si medita una obra maestra sin parecer ocupado; tanto si conduce un caballo con bocado de madera como si guía con grandes riendas los cuatro caballos de un *britscka*; tanto si no tiene cinco céntimos propios como si reparte otro a manos llenas, él es siempre la expresión de un gran pensamiento y como tal domina la sociedad³⁴⁶.

Villena propone un origen onomatopéyico de este término, que alude a la oscilación que acompaña al paso elegante. Según este autor, “la palabra ‘dandy’ quería reproducir –en imagen acústica– el movimiento contoneante de un barco o de algún carruaje. Las dos sílabas (dan-dy, de un lado al otro) pasaron de ahí a designar al hombre que cuida sus maneras. Al contoneo distinguido de un hombre que es un comportamiento y un estilo”³⁴⁷. En cambio, otros críticos creen arriesgadas estas elucubraciones dada la incertidumbre que prevalece en torno a la etimología de este vocablo. Esta opinión es compartida por Hinterhäuser, quien considera rebatibles estas hipótesis, soslaya esta cuestión y se centra en las actitudes que a lo largo de la historia van forjando el concepto de dandi.

³⁴⁵ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Valencia: Pre-Textos, 2004, pp. 40-41.

³⁴⁶ Balzac, Honoré de: *Tratado de la vida elegante*. Madrid: Impedimenta, 2011 [1830], pp. 24-25.

³⁴⁷ Villena, Luis Antonio de: *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets, 1983, p. 13.

En la Antigüedad griega encontramos un precursor de esta actitud³⁴⁸: Alcibíades, que atraía las miradas con su vestimenta exótica³⁴⁹. Entre sus manías destacaba la de pasear a un perro extraño por el corte de su rabo. En el siglo XVII surgen las voces inglesas *beau* y *buck* para nombrar el comportamiento elegante. El origen francés del primer término es evidente, mientras que el segundo, según Hinterhäuser, “está formado a partir de la primera sílaba del nombre del duque de Buckingham, que fue, al parecer, una especie de Alcibíades inglés de su tiempo”³⁵⁰. El significado de la palabra inglesa *buck*, “macho cabrío”, añadió connotaciones negativas a esta nueva denominación. Por otra parte, en Francia afloraron expresiones que hacen referencia a figuras equivalentes a la del dandi: “El *marquis précieux* de mediados del siglo XVII, (...) el *roué* de la regencia de Philippe d’Orléans, (...) el *petit-maître* del Rococó, (...) los *incroyables*, *merveilleux* y *muguets* de la época revolucionaria y post-revolucionaria, así como (...) los *lions* y *fashionables* de las primeras décadas del siglo XIX”³⁵¹. El progreso en este período implica un refinamiento cultural que se trasluce en el desarrollo léxico sobre este tipo humano.

Estos conceptos se fusionaron en la palabra ‘dandi’, que identificó a individuos reales como Brummell o Byron³⁵² y a personajes literarios como el conde Arthur en *Sueño infernal* de Flaubert o Andrea Sperelli en *El placer*, de D’Annunzio.

³⁴⁸ El dandi es una figura que emerge en el siglo XIX en unas coordenadas espaciotemporales determinadas. Al igual que se discute su existencia en Inglaterra o España por caer en excesos barrocos que le desvirtúan, su estudio en otras épocas como la Antigüedad debe tomarse con precaución. Aunque autores como Giuseppe Scaraffia rastrean su huella en momentos previos a este siglo, debemos considerarlos meros precursores.

³⁴⁹ En él encuentra un precedente el protagonista de *De sobremesa*: “Suelto, libre, sin padre, sin madre ni hermanos, recibido y cortejado dondequiera, lleno de aspiraciones encontradas y violentas, poseído de una pasión loca por el lujo en todas sus formas, fui el Alcibíades ridículo de aquella sociedad” (Silva, José Asunción: *De sobremesa*, en *Obra completa*, ed. crítica de Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid: ALLCA X, 1996 [1887], p. 249).

³⁵⁰ Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo... op. cit.* p. 70.

³⁵¹ *Ibid.* p. 70.

³⁵² Este autor caracteriza al dandi a través de un personaje, sobre el cual Praz señala: “Refined by the touch of Byron’s hand, Schiller’s Robber was eventually to become Jean Sbogor, the polyglot brigand, musician and painter, pale and melancholy, lover of solitude and cemeteries, who, as thought to relieve the terrible pain which devastates him behind his lofty, disdainful brow, frequently passes his hand, *blanche, délicate et féminine* through his fair hair” (*The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 78 [Refinado de la mano de Byron, el bandido de Schiller se convertirá en Jean Sbogor, el salteador políglota, músico y pintor, pálido y melancólico, amante de la soledad y de los cementerios, que, casi para aliviar el mal que lo destruye detrás de su sublime y desdeñosa frente, se pasa con frecuencia por el pelo rubio la mano ‘blanca, delicada y femenina’]). Por otra parte, la estela de Byron se prolonga en el personaje de Virginia Woolf que, en el paroxismo de su admiración, se identifica con el poeta romántico:

Gómez Carrillo perfila este tipo en *Del amor, del dolor y del vicio*, donde intencionadamente bautiza con el nombre de ‘Robert’ a uno de sus personajes. Esta elección resulta esencial al evocar al conde de Montesquiou, modelo en el que se inspiró Huysmans para crear a Des Esseintes o Proust para hacer lo propio con Charlus. Praz se refiere a él en los siguientes términos: “An amateur of gems and of handsome gymnasts of the *éphèbe* type, Montesquiou kept portraits of Swinburne, Baudelaire, and the Goncourts as the tutelary geniuses of his library”³⁵³. El personaje del escritor guatemalteco recuerda al marqués de Bradomín, otro prototipo de “Don Juan” decadente, quien en la *Sonata de Invierno* es retratado por un familiar del siguiente modo: “Eres el más admirable de los Don Juanes: feo, católico y sentimental”³⁵⁴. Esta descripción concuerda con la imagen que el propio personaje de *Del amor, del dolor y del vicio* sustenta de sí mismo: “Mientras no esté calvo, no renuncio a hacer conquistas o, por lo menos, a tratar de hacerlas. Muchos de mis compañeros que están más viejos y más feos que yo tienen todavía veleidades donjuanescas. Al lado de Scarcey y de Rocheford casi soy un Adonis y un pollo. ¡Un pollo algo feo! Feo, pero simpático”³⁵⁵.

El dandi hereda rasgos del Don Juan creado por Lord Byron³⁵⁶. Así lo afirma el narrador de *El placer*: “El sentimiento de su superioridad sobre el adversario le daba

Has estado leyendo a Byron. Has estado señalando los pasajes en los que parece dar por bueno tu propio carácter. Encuentro anotaciones frente a aquellas frases que parecen expresar una naturaleza cínica pero apasionada; un apasionamiento semejante al de las mariposas nocturnas cuando se arrojan contra los cristales. Pensabas, al traer aquí el lápiz, ‘también yo me despojo de la capa de esta forma. También yo chasqueo los dedos ante el destino’. Sin embargo, nunca hizo Byron el té como tú, llenando tanto la tetera que cuando la tapas se derrama. Hay un charco marrón sobre la mesa, discurre por entre libros y papeles. Ahora lo recoges, torpemente, con el pañuelo y te guardas el pañuelo de nuevo en el bolsillo; Byron no es así, así eres tú; (...) En otro tiempo fuiste un joven al estilo de Tolstói, ahora lo eres al estilo de Byron, quizá llegues a serlo al de Meredith, y luego visitarás París durante la Semana Santa, y volverás con una corbata negra convertido en un detestable francés del que nunca se haya oído hablar. Entonces te dejaré.

Soy una persona: yo mismo. No suplanto a Catulo, a quien adoro. (Woolf, Virginia: *Las Olas*. Madrid: Cátedra, 1994 [1931], pp. 204-205).

³⁵³ Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 374 [Amante de piedras preciosas y de bellos gimnastas de formas efébricas, Montesquiou tenía como genios tutelares de su biblioteca los retratos de Swinburne, de Baudelaire y de los Goncourt]. Aunque el capítulo sobre la simbología en las novelas de Gómez Carrillo abordará el significado de los nombres asignados a cada personaje, en este apartado analizaremos las veladas alusiones al conde de Montesquiou, puesto que esta figura resulta esencial para el estudio del “dandismo”.

³⁵⁴ Valle-Inclán, Ramón del: *Sonata de otoño. Sonata de invierno*. Madrid: Austral, 2003 [1902, 1905], p. 209.

³⁵⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, en *Tres novelas inmorales*, *op. cit.* p. 148.

³⁵⁶ La relación del poeta con Eugène Delacroix fructifica en *El naufragio de Don Juan* (1840), a partir de la obra del primero. El pintor encuentra frecuentemente la inspiración en la literatura, como

seguridad; además, aquella inclinación caballerescas por las aventuras peligrosas, heredada del padre byroniano, le hacía ver su caso bajo una luz de gloria; y la natural generosidad de su sangre juvenil se despertaba ante el riesgo³⁵⁷. Hoffmann, por su parte, lo describe en la ambivalencia del Bien y del Mal:

¡Qué figura tan admirable y poderosa! Su rostro se halla dotado de una singular belleza masculina; la nariz es sublime, los ojos penetrantes, y los labios muy sensuales; el extraño juego de los músculos de su frente, sobre las cejas, le presta por unos segundos a su fisonomía un algo mefistofélico que despierta un cierto temor, pero que no roba al rostro su belleza. Se diría que quisiera ejercer el arte fascinador de la serpiente de cascabel³⁵⁸.

No obstante, debemos matizar la diferencia respecto al predecesor romántico. Mientras que este es un seductor al que mueve su inclinación por el sexo femenino, el tipo decadente adopta este papel con el fin de ser el centro de atención. Así lo confiesa el protagonista de “Mémoires d’un fou” de Flaubert: “La vanité me poussa à l’amour, non, à la volupté; pas même à cela, à la chair”³⁵⁹. La divergencia se centra, por tanto, en

revelan *El rapto de Rebeca* (1846) sobre *Ivanhoe* de Walter Scott; la serie de planchas para *Fausto* de Goethe (1828) y las litografías, dibujos y grabados sobre Hamlet. Estas obras pudieron contemplarse en la exposición “Eugène Delacroix”, CaixaForum Madrid, del 19 de octubre al 15 de enero de 2012. Como curiosidad y muestra de la afición del pintor por las letras, señalamos su asistencia a los bailes disfrazado de Dante.

³⁵⁷ D’Annunzio, Gabriel: *El placer*. Madrid: Cátedra, 1991 [1889], pp. 203-204. La grandeza del héroe decadente es tangencialmente opuesta a la mediocridad del burgués. Como señala Álvaro Retana en *Los extravíos de Tony*: “A mí me ha dado vergüenza confesarles que mi tío es un burgués apacible y morigerado que no tiene querida, que no sale después de comer, que rinde culto a las buenas costumbres, que no juega ni se emborracha, ni siquiera pega a mi tía; y para no deshacerle una leyenda de ‘terrible Don Juan, gallardo y calavera’, desví el tema de la conversación” (*Los extravíos de Tony (Confesiones amorales de un colegial ingenuo)*. *Mi novia y mi novio*. op. cit. pp. 25-26).

³⁵⁸ Hoffmann, E.T.A.: “Don Juan” (1813), en *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Madrid: Valdemar, 2007, p. 31.

³⁵⁹ Flaubert, Gustave: “Mémoires d’un fou”, en *Oeuvres Complètes I*. París: Éditions du Seuil, 1964, p. 244 [La vanidad me empujó al amor, no, a la voluptuosidad; ni siquiera a eso, a la carne]. Esta matización la recoge asimismo Baroja en el volumen de sus memorias titulado *El amor, el dandismo y la intriga* en el diálogo que sigue:

—¿Qué hace el *Bello Tenebroso*? —me dijo una vez. ¿Lo ha visto usted de nuevo?

—A Stratford no se le puede llamar tenebroso —le contesté yo—; no tiene nada de byroniano.

(...) Stratford podía pasar por un *dandy*, pero su dandismo no tenía nada de donjuanesco.

No sentía Stratford el menor entusiasmo por el tipo de don Juan ni por la extravagancia. Su idea consistía en que había que vivir de una manera limpia y razonable. Su filosofía acababa en un estoicismo con cierto aire de fatuidad.

el objetivo que persiguen. Así, el dandi prescinde de la dimensión erótica del Don Juan. Su aspiración no se proyecta en el otro, sino que se concentra en sí mismo. Esta interpretación compatibiliza su afán conquistador con la condición narcisista que le caracteriza.

La libertad y el individualismo constituyen las piedras angulares sobre las cuales se cimenta el tipo finisecular, por lo que contempla el matrimonio —culminación de las convenciones sociales— como una amenaza para su espíritu independiente: “Único dueño de su existencia, enemigo de cualquier alianza que vaya en menoscabo del disfrute de sus prerrogativas personales, considera pedestre el oficio de marido y vulgar y abrumador el de padre. ‘El dandi debe ser célibe, monacal; es, de hecho, un monje con un espejo como rosario y breviario..., una anacoreta que mortifica su alma para que su cuerpo pueda ser perfecto’, nos recuerda sir Max Beerbohm”³⁶⁰.

El egoísmo, sin olvidar su concepción misógina, explica el fastidio que siente Baudelaire respecto al amor: “Ce qu’il y a d’ennuyeux dans l’amour, c’est que c’est un crime où l’on ne peut pas se passer d’un complice”³⁶¹. Su obstinación es patente: “Foutre, c’est aspirer à entrer dans un autre, et l’artiste ne sort jamais de lui-même”³⁶². La única vía posible que le permite perseverar en esta actitud es la de mantenerse impasible, al margen de todo sentimiento. De este modo, la frialdad le sitúa en una posición dominante que enfatiza su figura. Baroja constata la imposibilidad de relación con el sexo femenino, considerado un espectador más de sí mismo: “Yo no creo —dijo Stratford— en las condiciones amorosas de los poetas y los artistas. El poeta, como artista, es un ególatra: aspira a que la mujer le quiera y le admire. Ve en la mujer una concreción del público, un público apasionado que exagera su entusiasmo y disimula

Este dandismo espiritual suyo no se parecía en nada al de Jorge Brummell.

—Hay que ser principalmente *gentleman* —decía él—; defender al débil, al niño y a la mujer, suponiendo que la mujer sea débil, y aunque no lo sea. (Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*. Madrid: Caro Raggio Editor, 1979 [1922], p. 114).

³⁶⁰ Álvarez-Quñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, *op. cit.* p. 63.

³⁶¹ Baudelaire, Charles: *Mon cœur mis à nu*, *op. cit.* p. 1284 [Lo molesto del amor es que se trata de un crimen en el que no se puede prescindir de un cómplice].

³⁶² *Ibid.* p. 1296 [Fornicar es aspirar a entrar en otro y el artista no sale jamás de sí mismo]. Como afirma Álvarez-Quñones Sanz: “La pulsión creativa, con frecuencia, resulta mucho más intensa, irrenunciable y recurrente que la afectiva o sexual, y quienes se ven animados por ella rara vez la postergan” (Álvarez-Quñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, *op. cit.* p. 63).

sus faltas”³⁶³. Así, a Brummell no se le conoció ninguna amante y Flaubert relegó las artes amatorias para consagrarse a su creación artística. Monsieur de Phocas, paradigma del héroe finisecular, confesará su absoluta soledad: “Nunca he tenido un amigo, nunca he tenido una amante”³⁶⁴. Su exacerbado narcisismo absorbe todo su tiempo, que no puede malgastar en atenciones a los demás. Los innumerables y fugaces romances de Byron o D’Annunzio ratifican su amor propio, pues conciben el vínculo amoroso como un modo de encumbrarse a sí mismos.

La androginia es la alternativa que se ofrece al dandi en un flirteo continuo con los modos del otro sexo: “Aún es más dandi la mera ambigüedad y aun —no exageremos— la frigidez, como la que se supone a los genuinos ‘fin de race’. Al Beau Brummell no se le conoció ninguna historia de faldas ni de pantalones; al poner de moda —con otro sentido— la fórmula jesuítica de *perinde ac cadáver* (Igual que un cadáver) no solo explicitaba, parece, una actitud externa, muy genuina del dandismo siempre, sino un sentimiento —o falta de sentimiento— externo: el sexo no es de este mundo...”³⁶⁵. El sexo femenino es partícipe en este juego de máscaras y adopta así los ropajes del dandi para confundirse con él en el escenario decadente: “Parecíanse todas por su *allure* un poco varonil, un poco insexuado, sus atavíos equívocos y sus perlas fabulosas. Posaban de naturales y eran atrocamente artificiosas en la *gaucherie* con que fumaban los Kedives y los Murattis, mientras bebían una copa de champán con una gota de éter”³⁶⁶.

En *Del amor, del dolor y del vicio*, Gómez Carrillo se hace eco del atractivo que reside en la confusión de los sexos y retrata a una adolescente cuyas formas aún no están bien definidas. La preferencia por este ideal distinguirá al dandi de las convicciones burguesas: “El texto tácitamente defiende esta concepción decadente de belleza, al asociarla con el gusto de los artistas, mientras que los hombres vulgares no son capaces de apreciarla”³⁶⁷.

³⁶³ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* p. 124.

³⁶⁴ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*. Madrid: Alfaguara, 2004 [1901], p. 215.

³⁶⁵ Villena, Luis Antonio de: “Prólogo” a García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, p. 13.

³⁶⁶ Hoyos y Vinent, Antonio de: “La hora violeta” [1927], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 280.

³⁶⁷ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. *op. cit.* p. 205.

La novela decadente *El deseo y la búsqueda del todo* del Barón Corvo, ambientada en Venecia, recoge asimismo la figura del bello adolescente cuya temprana edad no necesita de los ardides del diablo, espejos ni lienzos: “¿Percibes su equivocación, amable lector? Era el error de la juventud eterna e inconquistable, que salta tan fácilmente del Aquí al Allí, sin reparar en el casi infinito Espacio Intermedio. Pero Nicholas Crabbe nació joven y siempre lo fue, pues la juventud era para él un hábito incorregible, por la Gracia de Dios”. Su atracción por un joven de sexualidad indeterminada obliga a alternar el género de pronombres y sustantivos: “Oh!, querido, querido, querida, he estado buscándote durante toda mi vida”³⁶⁸. Esta ambigüedad evoca la de *Mademoiselle de Maupin*, en cuyo prólogo Gautier expuso los presupuestos del arte finisecular y estableció la premisa *l’art pour l’art*. La protagonista, travestida de hombre, termina identificándose con un tercer sexo difícil de designar: “En verdad, ninguno de los sexos es el mío: no tengo ni la sumisión imbécil, ni la timidez, ni las pequeñeces de la mujer, ni tampoco los vicios de los hombres, ni su repelente crápula, ni sus brutales inclinaciones; soy de un tercer sexo aparte que aún no tiene nombre”³⁶⁹.

Álvarez-Quiñones Sanz observa el amaneramiento que comparten estos individuos y que les aproxima al otro sexo, desde su figura al andar hasta los complementos que les adornan, y ello sin menoscabo de su masculinidad:

Cultivaban exagerados aires de clorótica languidez, con la mirada perdida en el infinito y la cabeza levemente inclinada sobre el hombro, como la mujer que baila el vals; abundaron aquellos que barnizaban sus cabelleras con pomadas, fijadores, gomas, resinas y demás unguentos y los que añadieron cupidos,

³⁶⁸ Rolfe, Frederick William [Barón Corvo]: *El deseo y la búsqueda del todo*. Madrid: Valdemar, 2003 [1909], pp. 401 y 516. Barbey d’Aureville ironiza sobre la eterna juventud del Don Juan y lo describe ya “en el quinto acto”:

Era la suya la auténtica belleza, la belleza insolente, festiva, imperial, *donjuanesca*, en suma; la palabra lo dice todo y excusa la descripción; y —¿había pactado con el diablo?— la seguía conservando... Solo que Dios le pasaba ya el recibo; las garras de tigre de la vida empezaban ya a surcar aquella frente divina, coronada con las rosas de tantos labios, y en sus amplias sienas impías asomaban las primeras canas que anuncian la inminente invasión de los bárbaros y el fin del Imperio... Las llevaba, por lo demás, con la impasibilidad del orgullo exacerbado por el poder; pero las mujeres que le habían amado las miraban a veces con melancolía (Barbey d’Aureville, Jules: “El más bello amor de don Juan”, en *Las diabólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 [1874], pp. 70-71).

³⁶⁹ Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.* pp. 332-333. El travestismo como pugna por los derechos de la mujer se refleja claramente en la adaptación que Mauro Bolognini realizó de la novela de Gautier. (Bolognini, Mauro: *Madamigella di Maupin*. Coproducción Italia-España-Francia-Yugoslavia: Film Servis/ Jolly Film/ Tecisa, 1967).

corazones y florecillas a sus chalecos, gemelos, alfileres de corbata y botonaduras; no faltaron tampoco los amigos de empolvarse el rostro con harinas, talcos perfumados y coloretos de diversa gradación³⁷⁰.

La frivolidad del seductor fue analizada por Gómez Carrillo en su artículo “La tristeza de Don Juan”. El autor plantea aquí la ambivalencia del Don Juan, equiparable en este aspecto al dandi, aparentemente glorioso en su faceta de conquistador, pero melancólico por la fugacidad de sus emociones. La imagen diabólica se invierte para descubrir el patetismo de su interior. Según el guatemalteco: “En el seductor que pasa, la embriaguez del instante pone tales galas, que al día siguiente ya no puede reconocerlo la que fue su víctima”³⁷¹. Así, el Don Juan de Christian Dietrich Grabbe exclama: “¡Jamás sentí un amor como este!”, a lo que su criado Leporello responde estupefacto: “¿De cuántos *centenares* habéis dicho ya eso?”³⁷². De forma análoga Lord Byron exclamará en *Childe Harold*: “He loved but one, / And that loved one, alas! could ne’er be his”³⁷³. El atractivo de la seducción no reside en la mujer, sino en la transgresión que supone alcanzar lo prohibido. Así serán sus “amores complicados, tempestuosos, plagados de truenos y humedecidos por las lágrimas de las abandonadas”³⁷⁴.

³⁷⁰ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 65. El dandi, sin embargo, cultiva la moderación frente a los barroquismos ornamentales. Brummell desdeñará los excesos dieciochescos del siglo que le vio nacer, como las ostentosas pelucas empolvadas de harina. Además, esta costumbre denotaba impiedad hacia aquellos que sufrían la hambruna derivada de las malas cosechas de trigo acaecidas en aquel tiempo.

³⁷¹ Gómez Carrillo, Enrique: “La tristeza de Don Juan”, en *El segundo libro de las mujeres. Safo, Friné y otras seductoras*, en *Obras Completas 22*. Madrid: Mundo Latino, 1921, p. 116. En *Shame* (2011, Steve McQueen), el protagonista es un donjuán del siglo XXI cuya obsesión erótica desemboca en frustración y ansiedad. Su equivalente femenino es retratado por Lars von Trier en *Nymphomaniac* (vol. I y II, 2013), paradigma de la indolencia y el deseo nunca colmado.

³⁷² Dietrich Grabbe, Christian: *Don Juan y Fausto*. Madrid: Cátedra, 2007 [1828], p. 89.

³⁷³ Byron, George Gordon Lord: *Childe Harold's Pilgrimage*, Chicago: W. B. Conkey Company, 1900, p. 17. [No amaba sino a una, / y a la que amaba, ‘ay!, jamás podría ser suya].

³⁷⁴ Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*. Barcelona: Nortetur, 2010, pp. 43-44. En las tempestuosas relaciones amorosas aflora lo escabroso. Es el caso de Caroline Lamb, enamorada de Lord Byron a pesar de ser el amante de su suegra, lady Melbourne: “Una noche, de improviso, se fue y, cuando ella le preguntó por qué se iba, él le contestó que le producía repulsión yacer junto a una mujer adúltera. Tras unos meses la dejó plantada. Ella, desesperada, iba en su busca junto con la suegra y su marido, lo esperaba bajo la lluvia delante de la puerta de su casa, lo asaltó con un cuchillo durante un baile, hizo grabar en los botones de las libreas *Ne crede Byron*. Exasperado, Byron le escribió una carta formal de ruptura que es de lo más insolente que pueda existir” (*Ibid.* p. 44). Tras la separación, el poeta decide casarse con la sobrina y ahijada de Caroline Lamb, lady Anne Isabella Milbanke: “Ya al día siguiente de la boda, Byron le escribió a un amigo que, tras despertarse durante la noche nupcial y ver las cortinas de seda roja de la cama iluminadas por la llama de la chimenea, se había creído en el infierno” (*Ibid.* p. 46).

La confesión del personaje de *Del amor, del dolor y del vicio* responde también a esta avidez de sensaciones y a su carácter superficial: “El demonio de Margot me tiene medio loco; pero no creas que estoy enamorado de ella, ni mucho menos. (...) Al contrario, la detesto con toda el alma y su frialdad me repugna. Pero la necesito físicamente; (...). Al día siguiente me burlaré de ella como de una corbata usada o de una copa vacía”³⁷⁵.

D’Annunzio en *El inocente*, magistralmente llevada al cine por Luchino Visconti³⁷⁶, presenta al seductor que desprecia a su esposa y a quien no oculta sus actos o sentimientos, lo que supone una humillación añadida:

Mis agravios hacia ella se habían ido acumulando. La había ofendido del modo más cruel, sin miramientos, sin pudor, arrastrado por mi avidez de placer, por la ligereza de mis pasiones, por la curiosidad de mi espíritu corrupto. Fui el amante de dos de sus más íntimas amigas. Había pasado algunas semanas en Florencia con Teresa Raffo, imprudentemente, y me había batido con el falso conde Raffo en un duelo, en el que, por alguna extraña circunstancia, mi desgraciado adversario se cubrió de ridículo. Y Giuliana no ignoraba ninguna de estas cosas. Las había sufrido, pero con orgullo, casi en silencio³⁷⁷.

Pese al éxito de sus relaciones amorosas, le embarga el vacío y la insatisfacción, como reza el epígrafe de Tolstoi: “¿Está contento de sí mismo y de su existencia? / — No, la aborrezco”³⁷⁸. Su pesadumbre se agrava por la inesperada infidelidad de su esposa, que fructifica en el bebé objeto de su odio. La *donna angelicata* adquiere visos de *femme fatale* por la desesperación y abandono sufridos. Su liberación sexual trasluce así la emancipación que la mujer está logrando en el siglo XIX y que el hombre advierte como una amenaza para la integridad del orden establecido. D’Annunzio rompe la estela de novelas protagonizadas por mujeres agraviadas por el Don Juan para reflejar el

³⁷⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 150. El desprecio basado en la infidelidad y la humillación se refina en el Don Juan del siglo XX y se transforma en indiferencia: “Comprendí enseguida, y no sé por qué destello de su mirada o por qué gesto de su cara, que yo no era nada para él, ni siquiera objeto de burla” (Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*. Madrid: Alianza, 1998 [1963], p. 68).

³⁷⁶ Visconti, Luchino: *L’innocente*. Italia: Les Films De Santis, 1976. (Vid. apéndice, pp. 525 y 527).

³⁷⁷ D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*. Asturias: Editorial d’Época, 2014 [1892], p. 21.

³⁷⁸ *Ibid.* p. 90.

momento de fluctuación que está viviendo. El seductor será víctima de su propio ardid y sufrirá las vejaciones que él mismo infligió en otro tiempo a su amante.

Se abre así una nueva vía de representación de la mujer que Gómez Carrillo asimilará en *Tres novelas inmorales* con la creación de unos personajes femeninos independientes y atrevidos: “Un rasgo esencial de estas novelas, que será abordado más adelante, es que aparece sin censura el deseo sexual femenino. La mujer es presentada, tal vez por primera vez en la literatura hispanoamericana, como sujeto sexual y no solo como objeto sexual del deseo masculino. Este rasgo, si no aislado, al menos es sorprendente en el seno de la literatura hispanoamericana del período”³⁷⁹. Los personajes femeninos cobran especial relevancia al arrebatarse la primera persona al narrador masculino: “Es notable que el narrador describa, no principalmente la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer, sino que enfatice la autopercepción femenina sobre su cuerpo y su propia belleza”³⁸⁰. La focalización se torna femenina y se equipara así a novelas como *Madame Bovary* o *La Regenta*.

Denis de Rougemont describe al Don Juan como “el demonio de la inmanencia pura, el prisionero de las apariencias del mundo, el mártir de la sensación cada vez más decepcionante y despreciable”³⁸¹. La artificiosidad que envuelve sus hazañas a modo de máscara³⁸² desvela su falsedad. Esta actitud desemboca inevitablemente en fracaso, por lo que el seductor es advertido: “Ten cuidado –respondióle Plese–, porque en muchas ocasiones la sed, en vez de calmarse, se agrava”³⁸³. La insatisfacción permanente que sufre este personaje lleva a Gómez Carrillo a concluir: “El burlador acaba siempre por ser la víctima de sus propias acciones perversas”³⁸⁴.

³⁷⁹ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. op. cit. p. 204.

³⁸⁰ *Ibid.* p. 205.

³⁸¹ Rougemont, Denis de: *El amor y Occidente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1978, p. 204.

³⁸² La máscara como estrategia para encubrir el sufrimiento será estudiada con detalle en otro apartado.

³⁸³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 150.

³⁸⁴ Gómez Carrillo, Enrique: “La tristeza de Don Juan”, op. cit. p. 116. Verlaine se refiere a esta inversión de los papeles en “Don Juan pipé” (“Don Juan, qui fut grand Seigneur en ce monde, / Est aux enfers ainsi qu’un pauvre immonde, / Pauvre, sans la barbe faite, et pouilleux”, Verlaine, Paul: *Obra poética II*, op. cit. p. 190 [Don Juan, que fue un gran Señor en este mundo, / está en los infiernos igual que un pobre inmundo, / pobre, sin afeitar y piojoso]), tema también desarrollado por Baudelaire en “Don Juan aux enfers”: “Quand Don Juan descendit vers l’onde souterraine / Et lorsqu’il eut donné son obole à Charon, / Un sombre mendiant, l’oeil fier comme Atisthène, / D’un bras vengeur et fort saisit chaque aviron” (en *Les fleurs du mal*, op. cit. p. 18 [Cuando don Juan hubo descendido al río subterráneo / y

El personaje de Don Juan, sin embargo, carece de libertad al estar supeditado a su fama, por lo que sus actos no responden a su libre albedrío, sino la necesidad de responder a la imagen construida de sí mismo: “La *fama* de don Juan le ata y le obliga a atenerse a lo que de él se espera. Se espera que burle más y mejor que sus posibles rivales (...); y se espera también que no retroceda ante el miedo, ni siquiera ante el Miedo corporeizado en una figura de ultratumba”³⁸⁵. El burlador es presa de su leyenda y en el caso de Tirso, de su linaje: “Soy Tenorio”³⁸⁶. El apellido, no obstante, le exime de su conducta inaceptable: “Don Juan, como personaje, es el exponente de una clase entera de hidalgos, de jóvenes de buena familia que, protegidos por sus relaciones políticas y su posición social, afrontan el ordenamiento legal del reino y hacen caso omiso de las reglas morales de la sociedad”³⁸⁷.

Con objeto de escandalizar a la sociedad puritana de su tiempo y como alternativa a la fe católica que no da respuesta a los interrogantes que se plantea, el héroe finisecular es seducido por la magia negra y el satanismo. Siguiendo los pasos de Durtal, *alter ego* de Huysmans, Álvaro Retana creará a su personaje: “El marqués de Mornant —continuamente en viajes por el extranjero— era un ente enigmático a quien rodeaba una aureola de pecado y brujería que él no se tomaba la molestia de deshacer, antes al contrario, diríase que gustaba de intrigar a las gentes con esa misma aureola”³⁸⁸.

En un lúcido diálogo en *El amor, el dandismo y la intriga*, Baroja arguye que esas “acciones perversas” solo pueden cometerse en una sociedad de arraigadas creencias religiosas, donde la mujer se guarda por temor al pecado y a las llamas del infierno: “En la España de los Austrias, donde el amor tenía que luchar con enormes dificultades. En otras partes, es una tontería. El don Juan de Molière me parece un contrasentido y hasta una ridiculez. ¡Un señor rico en Francia que seduce muchachas

después que hubo dado su óbolo a Caronte, / un sombrío mendigo, de mirada arrogante como Antístenes, / con brazos vengadores y fuertes agarró cada remo]).

³⁸⁵ Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: “Introducción” a Molina, Tirso de [atribuida a]: *El burlador de Sevilla*. *op. cit.* pp. 77-78. Aunque no está comprobada su autoría, el carácter profano de la obra podría serla causa de que Tirso de Molina decidiera no firmarla.

³⁸⁶ Molina, Tirso de [atribuida a]: *El burlador de Sevilla*, *Ibíd.* p. 339.

³⁸⁷ Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: “Introducción” a *Ibíd.* p. 81.

³⁸⁸ Retana, Álvaro: “El encanto fatal” [1927], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 249. Hiperbólicamente y no exento de humor confirma su leyenda:

—Marqués —le espetaron en otra ocasión—; dicen que tiene usted todos los vicios de los emperadores romanos.

—¡Bah! —contestó sonriendo—. ¡Ganas de calumniar a los romanos! (*Ibíd.* p. 250).

aldeanas! ¡En un país en donde las chicas están deseando dejarse seducir!”³⁸⁹. Con su origen en la pluma de Tirso de Molina³⁹⁰ y perpetuándose en Espronceda o Zorrilla —y nosotros añadiríamos a Torrente Ballester en el siglo XX³⁹¹—, el donjuanismo cobra sentido en el país que le vio nacer, “en la España católica y fanática de los siglos XVI y XVII, con un fondo de miedo al infierno, de terror místico, de misterio. Fuera de esa época y de España, es un personaje ridículo”³⁹². El noventayochista refuta así la conocida tradición del Don Juan en las letras fuera de nuestras fronteras:

Pues son unos petulantes majaderos. Los de más talento no lo han podido rejuvenecer ni trasplantar: lord Byron no lo ha conseguido. Respecto a Lovelace, es un canalla insignificante. Don Juan en el amor es lo que el hereje en la

³⁸⁹ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, op. cit. pp. 117-118).

³⁹⁰ El drama barroco *El condenado por desconfiado* refleja en estos versos la pesadumbre que asola al ermitaño ante la incertidumbre de su destino en el contexto español:

¿Heme de condenar, mi Dios divino,
como este sueño dice, o he de verme
en el sagrado alcázar cristalino?
Aqueste bien, Señor, habéis de hacerme.
¿Qué fin he de tener? Pues un camino
sigo tan bueno no queráis tenerme
en esta confusión; Señor eterno,
¿he de ir a vuestro Cielo o al infierno?
Treinta años de edad tengo, Señor mío,
y los diez he gastado en el desierto,
y si viviera un siglo, un siglo fío
que lo mismo ha de ser: esto os advierto.
Si esto cumplo, Señor, con fuerza y brío,
¿qué fin he de tener? lágrimas vierto.
Respondedme, Señor, Señor eterno,

¿he de ir a vuestro Cielo o al infierno? (Molina, Tirso de: *El condenado por desconfiado*. Madrid: Cátedra, 1992 [1635], vv. 189-200, pp. 70-71).

³⁹¹ Precisamente esta localización temporal justificaría la insatisfacción sexual del Don Juan en la versión moderna y satírica: “Don Juan no puede acostarse con sus enamoradas. ¡No me mire de esa manera, no recuerda lo que ha leído acerca de su impotencia sexual! La explicación es más fácil: nació en Sevilla en 1599, hace algo más de trescientos setenta años” (Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*. op. cit. p. 49). En un alarde metaliterario, la mujer burlada desvela ser autora de la tesis doctoral defendida en la Sorbona y titulada *Don Juan. Une analyse du mythe*. La razón esgrimida: “El amor, el ejercicio sexual, roban mucho tiempo a las mujeres dedicadas a la ciencia” (*Ibid.* p. 57).

³⁹² Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, op. cit. p. 118. Torrente Ballester refleja la reforma religiosa del siglo XVI que atañe también al diablo en la cúspide de la transgresión. Así, el individuo que acaba de llegar de Salamanca es investigado por la Inquisición:

—El catolicismo está atrasado —repetió—, y yo pienso recomendar en el infierno una atención mayor a las nuevas herejías. Desde nuestro punto de vista, son mucho más convincentes.

—Si en el infierno hubiera inquisición, te denunciaría a ella. ¡Pues sí que tiene gracia, un diablo hereje! (Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*, op. cit. p. 87).

Teología. Se necesita un dogma activo, eficiente, con un brazo secular poderoso, para que haya un hereje; si no lo hay, el hombre que piense atrevidamente será un original, un librepensador, pero no un hereje. Lo mismo pasa en el amor; ¿no hay peligro, no hay misterio? Pues don Juan no puede ser un héroe malo y demoníaco, sino un señor vulgar. ¿Qué es el don Juan en este tiempo? Joven, es el calavera corriente; entrado en años, es el *vieux marcheur*, que se ve en París, rojo, pesado, delante de un escaparate tratando de seducir con su dinero a una aprendiz de quince a dieciséis años. En ninguna de estas edades creo que se le pueda ocurrir a nadie el tener a este tipo de don Juan como un ornamento de la humanidad³⁹³.

En contraste con la fuerte adscripción del Don Juan al terreno español, Álvarez-Quiñones Sanz apenas vislumbra aquí el fenómeno del dandismo debido a la inestabilidad política del momento, que imposibilita la consolidación de la aristocracia ociosa y despreocupada que requiere el dandi. A esto cabría añadir “la pobreza, la ignorancia, las mentalidades neófobas y ultramontanas, la poca importancia de la industria, el inmovilismo de la nobleza y el *sanchopancismo* cronificado que imperaba en el país, podremos explicar la escasez de dandis, hijos de la modernidad, el pensamiento liberal y el maquinismo”³⁹⁴.

El ansia por destacar conlleva el alejamiento físico y social de los personajes entre sí. La pretensión de distinguirse es irreconciliable con el concepto de comunidad, por lo que el dandi queda excluido de la sociedad. La ausencia de lazos sanguíneos³⁹⁵

³⁹³ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* p. 118. La figura del Don Juan comparte un rasgo fundamental con el dandi: es único y marca una época con su ingenio y maneras, pero no tiene discípulos ni seguidores, pues es inimitable. Así lo evidencia el diálogo en la versión actual de Torrente Ballester con ese tono marcadamente publicitario que exhorta a desconfiar de las imitaciones:

— (...) ¿quién es su amo?

—Don Juan Tenorio.

—Eso es una estupidez.

—Si no es don Juan, ¿quién puede ser?

—Cualquier donjuán.

—Desconfíe de las imitaciones.

—Los individuos de una especie no imitan, participan.

—Don Juan no es una especie, sino una persona concreta de intransferible individualidad. Los que por ahí se llaman donjuanes, son vulgares sucedáneos, simples fornicadores cuantitativos. (*Don Juan*, *op. cit.* p. 76).

³⁹⁴ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, *op. cit.* p. 75.

³⁹⁵ Inglaterra se vestirá de luto para recibir a Lord Byron, que asiste al insólito funeral de su madre:

confirma el aislamiento que padece el personaje de Gómez Carrillo: “Estoy buscando una familia. (...) A mí me hace falta una familia. ¿No conoces a alguien que quisiera venderme una, baratita?”³⁹⁶. En la misma línea se insertan las palabras de Baudelaire: “Necesito a cualquier precio una *familia*”³⁹⁷. Estas palabras reflejan la frivolidad del dandi al equiparar la familia, el pedestal de la moral burguesa, con un mero objeto con el cual comerciar.

La mañana del día en que tenía que salir para volver a ver a su madre recibió la noticia de que esta había muerto. No estaba enferma, solo demasiado gruesa y un poco asmática. Poseía un osezno al que quería mucho y que tenía en su salón. Este osezno enfermó y murió: la buena señora se sintió desesperada, pero por la tarde, cuando empezaba a recobrase, le llegó la cuenta del tapicero: dieciocho chelines y cuatro peniques. Se enfadó sobremedida: le parecía demasiado caro.

Se enfadó tanto que le dio un ataque de apoplejía y, al llegar la noche, ya estaba muerta. Byron llegó a tiempo solo para las exequias de su madre y del oso, que se celebraron conjuntamente. (Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*, op. cit. p. 40).

³⁹⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 144. La desaparición de los lazos familiares en la obra de este autor es posterior a su redacción, como señala Karen Poe: “Cuando publicó sus *Tres novelas inmorales* en 1910, eliminó, en los tres textos que ya habían sido publicados anteriormente de forma independiente, precisamente la historia familiar de sus personajes. Probablemente este rasgo, que era imprescindible en las novelas del Naturalismo, le pareció accesorio o pasado de moda” (Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. p. 40). Como señala González-Ruano, el dandi debe despojarse de toda convicción burguesa:

Hasta el momento de emanciparse de su familia no puede iniciarse en el dandismo. Baudelaire sabe perfectamente que el verdadero dandi no ha de ser padre ni hijo de familia, esposo ni aun amante, y, si esto es posible, tampoco tener una profesión, *otra profesión*. Él lo procura por todos los medios, negándose a que se le encasille como escritor profesional. Solo así se es dandi, esto es: gran desinteresado de las obligaciones y ambiciones que parecen fatales al hombre, planta solitaria y única que al morir deja el solo perfume y recuerdo de su desdén agudo, de su arrogancia impar sin transigencias (González-Ruano, César: *Baudelaire*, op. cit. p. 109).

³⁹⁷ Baudelaire, Charles: *Cartas*, op. cit. p. 75. La soledad del individuo solitario es aliviada de forma similar en *Familia*, dirigida por Fernando León de Aranoa en 1996. En la película, el protagonista opta por contratar a un grupo de actores que emulen ser sus parientes el día de su cumpleaños. (León de Aranoa, Fernando: *Familia*, Elías Querejeta P.C., Albare Production MNG Films, ESICMA, TVE, Canal+, 1996). Por su parte, Giorgos Lanthimos crea el grupo *Alps*, cuyos empleados reemplazan en las familias a los parientes fallecidos. (*Alps*. Grecia: Haos Films, 2011). Frente a la posibilidad de compra o contrato, el artista recurre a su imaginación para idear la familia que añora. Así, el pintor Félicien Rops “se atribuirá unos antepasados procedentes de países forzosamente muy lejanos, forzosamente apasionados: España y Hungría. Una genealogía ficticia de la que encontramos las primeras huellas en 1863. Rops tiene treinta años cuando escribe estas líneas: ‘¡Me asfixio aquí! Nieto de españoles y de húngaros, siento que baila dentro de mí el Demonio del Sur y que se agitan las iras de las nacionalidades opuestas’” (Leblanc, Véronique: “Rops, el andaluz”, en Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002, p. 73). Villena destaca asimismo el artificio en la biografía de Álvaro Retana:

Fue un señorito madrileño (aunque hubiera nacido en alta mar, en Asia) que amó la frivolidad y la juventud, que rehizo y retocó a menudo su vida —su cronología, sus datos— como hacen tantos artistas, y que murió, oscuro y olvidado, en 1970, cuando pocos probablemente sabían ya quién era. Tenía ochenta años, pero tantas veces se retocó la edad —y desde luego la nariz, con maquillaje— que pocos sabrían la verdad exacta, una verdad que entonces parecía interesar muy poco... (Villena, Luis Antonio de: “Prólogo” a Retana, Álvaro: *Las “locas” de postín. A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea Editorial, 2004 [1919], p. 5).

La alusión a una posible adquisición denuncia el pragmatismo de una sociedad en la cual se tambalean los valores espirituales. Aunque con ironía, la cita refleja la soledad que padece este personaje y que recuerda a Des Esseintes: “De esta familia, que en tiempos aún no demasiado lejanos fue tan numerosa que ocupaba casi todos los territorios de l’Île-de-France y de la Brie, solo quedaba con vida un único retoño, el duque Jean, un joven debilucho de treinta años”³⁹⁸. El declive familiar simboliza el ocaso de su estirpe:

Se traslucían ya, en esta imagen de uno de los más íntimos familiares del duque de Epernon y del marqués de O, los vicios de un temperamento empobrecido en el que predominaba lo linfático.

La decadencia de este antiguo linaje se había producido, sin ningún género de duda, de forma regular y progresiva; el afeminamiento de los varones se había ido acentuando; como si hubieran querido rematar la labor emprendida por el tiempo, los Des Esseintes casaron durante siglos sus hijos entre ellos, consumiendo el resto de su escaso vigor en uniones consanguíneas³⁹⁹.

La similitud con el poeta protagonista de *Bohemia sentimental* emparenta a los personajes de Gómez Carrillo con el prototipo de héroe finisecular: “José Luis Gracián de Beaumont era el último vástago de una antiquísima familia bretona, cuyo árbol genealógico tenía sus raíces en la santa tierra de las cruzadas. Uno de sus abuelos había defendido a un rey de Francia contra doce sarracenos, cuyas cabezas, cortadas como cebollas, figuraban en el escudo de la familia sobre campo de azur. (...) Luego los Gracián vinieron a menos”⁴⁰⁰. Es la crisis social que padece la aristocracia y que afecta al ámbito económico, político y económico: “Empobrecida por la revolución industrial, la aristocracia seguía viviendo en la fastuosidad, contrayendo deudas. Y de vez en cuando se producían unos *cracks* espantosos”⁴⁰¹.

Robert de Montesquiou denuncia el declive nobiliario en una sociedad utilitarista que promueve la compra de títulos convirtiéndolos así en banal mercancía

³⁹⁸ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, op. cit. p. 119. El protagonista de *De sobremesa* comparte idéntica situación: “No tengo familia, doctor; vivo solo con mis criados” (Silva, José Asunción: *De sobremesa*, op. cit. p. 306).

³⁹⁹ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, op. cit. pp. 118-119.

⁴⁰⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, en *Tres novelas inmorales*, op. cit. p. 66.

⁴⁰¹ Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*, op. cit. p. 16.

carentes de su significado original: “Lo que sigue siendo conmovedor, en medio de todo esto —y lo conmovedor no es incompatible con lo cómico—, es el inmenso prestigio que parecen conservar, para algunos, los títulos nobiliarios, que después de todo son algo que cualquiera puede adquirir de un modo totalmente legal”⁴⁰². La burguesía se equipara a la clase alta sin advertir la mofa que provoca su impostura: “En cuanto a aquellos hombres y mujeres cuyos nombres están asociados a paisajes, ocurre que se complacen en dividirlos en trozos, algo que no hace daño a nadie. ¿Qué nos importa que un Deschamps o un Dubois lleguen a nosotros bajo el aspecto imprevisto de un Des Champs o un Du Bois? Lo importante es que uno los reconoce porque recuerda los tiempos en que se conformaban con escribir su nombre en una sola palabra”⁴⁰³. El conde escarnece así a estos advenedizos: “Bruscamente, estas tertulias se han impregnado de aristocracia, o de lo que entienden como tal. Las crónicas de sus recepciones ya no son más que martingalas de títulos, *parolis* de principados, no solo añadidos, sino también reformulados. Escuchándolos, estos marquesados, vizcondados, ducados y baronías parecen más bien ejercicios de vocalización”⁴⁰⁴.

La vinculación con la aristocracia en decadencia muestra la singularidad del personaje respecto al conjunto de la comunidad, diferencia subrayada por su onomástica⁴⁰⁵. En este sentido, Asselineau matiza la dicotomía entre bohemio y dandi, pues muchos escritores de este periodo fueron clasificados bajo la común etiqueta primera en su cualidad de discordante con el entorno social: “En aquella época se les llamaba bohemios, epíteto cuyo sentido sería difícil de explicar, si no pudiésemos comprenderlo a partir del aislamiento que forzosamente se produce en torno a las personas que únicamente se preocupan por aquello que los demás no aceptan”⁴⁰⁶. Sin embargo, sería un error atribuir este adjetivo a autores de reconocido linaje si tomamos la acepción de bohemio como vagabundo o parásito: “Bastaría, para discutir su

⁴⁰² Montesquiou, Robert de: “Del esnobismo” [1908], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, op. cit. p. 216.

⁴⁰³ *Ibíd.* p. 218.

⁴⁰⁴ *Ibíd.* p. 217.

⁴⁰⁵ *Sangre patricia* alude también a la ascendencia del protagonista, llamado Tulio Arcos: “Su linaje no parecía acreedor a la misma suerte que aquellos linajes acabados en punta de que se habla en la historia de Alonso Quijano el Bueno. Su familia, por línea paterna, era una de esas raras familias de patricios en el seno de las cuales, desde su origen más remoto, venían heredándose, con el nombre, el talento, la dignidad y la entereza de los repúblicos” (Díaz Rodríguez, Manuel: *Sangre patricia*. Caracas: Tipografía J. M. Herrera e Irigoyen, 1902, p. 24).

⁴⁰⁶ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire*, op. cit. p. 28.

aplicación a la generación de la que hablo, con responder que Baudelaire era hijo de un profesor de la universidad, secretario del Senado bajo el Primer Imperio, que Théodore de Banville tuvo antepasados en la tercera cruzada, y que Champfleury, hijo de un impresor, descende de sólida burguesía”⁴⁰⁷.

La marginación que sufre el dandi se materializa en la distancia física que lo separa de la sociedad. Siguiendo el patrón establecido por Des Esseintes, los protagonistas de *Del amor, del dolor y del vicio* se refugian en “una casita (...) en los alrededores de París”⁴⁰⁸. El aislamiento simboliza la discrepancia con las convicciones burguesas y la renuncia a seguir las pautas de conducta establecidas⁴⁰⁹.

La soledad del individuo es expresada de forma explícita por el personaje de Baroja: “La mayoría de la gente hay que considerarla como manada —afirmaba Stratford—; luchar contra ella, es una locura. Si viene a nuestro encuentro, lo más prudente es apartarse”⁴¹⁰. A continuación, el propio Baroja en sus memorias vincula la existencia del dandi a una época determinada: “Yo veía en la actitud de Stratford una actitud de decadencia, pues solo en las sociedades que decaen aparecen estos tipos, que, en vez de apoyarse sobre las conveniencias sociales, se asientan en la tierra, y en vez de mirar con los ojos de todo el mundo, quieren mirar con los suyos”⁴¹¹. Ciertamente se confinan en su soledad, atalaya que les permite contemplar aquello que rehúsan: “El

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 28.

⁴⁰⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 133.

⁴⁰⁹ Los clásicos ya advirtieron la idiosincrasia particular que caracteriza al artista y que le incapacita para vivir en sociedad:

Platón diferenció entre la locura clínica y la locura creativa —aquella locura inspirada que poseen los profetas y los poetas. Más tarde, con el adelanto helenístico (...), los artistas fueron admitidos en el círculo de los creadores inspirados. El Renacimiento volvió a esta interpretación helenística de la teoría platónica de los *furiosos*. Pero el concepto renacentista del *divino artista* tenía una doble raíz. No solo derivaba de la teoría de Platón del entusiasmo poético, sino también del concepto medieval de Dios Padre como artista: como arquitecto del universo. Cuando ya en 1436, Alberti sugirió en su tratado *De pictura* que el artista bien puede considerarse, por así decirlo, otro dios, un *alter deus*, es probable que estuviera pensando en el *deus artifex* medieval. Cualquiera que fuera la fuente de Alberti, es evidente que insinuó que el artista debería alejarse del común de la gente ‘normal’. (Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 100).

⁴¹⁰ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* p. 114. La soledad en el siglo XX mostrará “síntomas de grietas”, en palabras de Virginia Woolf. Así, se revela que “la voz humana tiene una cualidad que desarma: no estamos solos, somos uno” (Woolf, Virginia: *Las Olas*, *op. cit.* p. 190), para concluir: “La soledad es imposible, pues está poblada de fantasmas” (Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 1991, p. 123).

⁴¹¹ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* p. 116.

exiliado está siempre solo. Pero esta soledad es mi orgullo, estoy en la picota pero domino a la multitud”⁴¹².

Este aislamiento buscado se trasluce en una trayectoria literaria centrada en la primera persona, que como aquel Lazarillo que comienza su relato con el rotundo pronombre “yo”, plasma en títulos y argumentos la relevancia concedida a sí mismo en un alarde de egotismo:

El tema del Fin de Siglo es el de la voluntad de ser empecinada en este espacio del ya no. El dibujante decadente Aubrey Beardsley dijo en un banquete, después de atraer la atención general golpeando su copa con un cubierto: ‘Quiero hablar de un tema interesante: de mí mismo’. Stéphane Mallarmé le explicaba en una carta a su amigo Aubanel: ‘Acabo de gestar el plan para toda mi obra, después de haber hallado la clave de mí mismo’. Odilon Redon tituló su diario: *À soi-même: journal* (1867-1915). Hugo von Hofmannsthal, en la Carta de Lord Chandos, pone en boca de su alter ego el deseo de escribir una obra inmensa en la que hablar de los mitos con el don de lenguas: ‘La obra entera se titularía *Nosce te ipsum*’, el ‘conócete a ti mismo del mandato délfico. Los creadores del Fin de Siglo asumieron la autoconciencia como requisito previo al acto creador. Todos se miraron dentro, como Narciso contemplaba su reflejo sobre la superficie del agua⁴¹³.

En D’Annunzio la soledad conforma el método de ruptura con el mundo exterior y material, para revertir en un conocimiento absoluto del interior del individuo:

Ante todo, tenía muy profundo el sentido del *aislamiento* y el sentido de la *temporalidad*. Estos dos sentidos, precisamente, contribuían a formar el método de algunos de sus ideólogos predilectos de su época. ‘Al ser vano cualquier esfuerzo para salir de la soledad de propio yo, es necesario romper poco a poco con todos los vínculos que aún nos atan a la vida sencilla y de esta forma evitar la dispersión de una cantidad de energía preciosa. Reducido por tanto el círculo de la propia existencia material, es necesario actuar con todas las fuerzas para

⁴¹² Lorrain, Jean: *Monsieur de Bougreton*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2006 [1897], p. 55.

⁴¹³ Segade, Manuel: *Narciso Fin de Siglo*. Tenerife: Editorial Melusina, 2008, p. 21.

lograr, tanto como sea posible, que el mundo interior, vasto e intenso, multiplique infinitas veces los fenómenos y logre conservar el equilibrio⁴¹⁴.

En la ciudad habitan seres inadaptados que deambulan por sus calles como por un laberinto. Así, Baroja lamenta dejar este placer de la metrópoli: “Al disponerme a marchar a Bayona tenía la melancolía de no poder pasearme en la Castellana, de no poder entrar por la mañana en el Retiro, de no presenciar la tarde lánguida en el Botánico, de no asomarme al anochecer a ver la vista incomparable del Guadarrama desde el balcón de la plaza de la Armería y de no oír una canción popular en una callejuela tortuosa”⁴¹⁵.

Es el caso del *flâneur*, descrito por González del Valle como: “El paseante aparentemente indolente que, a veces, presume de artista, observador del momento que pasa (...) [y que] puede llegar a ser análogo a una especie de espía que decide tener en su mirilla los elementos problemáticos de la sociedad”⁴¹⁶. Este tipo quedó magistralmente trazado por Poe: “This old man (...) is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd”⁴¹⁷. Para Unamuno, la soledad es innata al ser humano y la multitud reafirma este sentir: “¡La soledad! La soledad es el meollo de nuestra esencia, y con eso de congregarnos, de arrebajarnos, no hacemos sino ahondarla”⁴¹⁸. El filósofo se decanta por la meditación que le proporciona el paseo, pero desestima el paisaje urbano que le ofrece la capital:

⁴¹⁴ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, Ediciones Alfabet, Barcelona, [1894] 2011, p. 175. Más adelante definirá el concepto de soledad en estos términos: “La soledad es la suprema prueba de humildad o de soberanía del alma, ya que solo es concedida a cambio de la completa renuncia en Dios, o con la condición de que la potencia del alma sea tal como para formar el perno indestructible de un mundo” (*Ibid.* p. 246).

⁴¹⁵ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* pp. 184-185. El paseo es un aliciente para el escritor al ofrecerle toda una galería de tipos: “Paseé en el Prado con sus lechuguinos, sus damas aristocráticas, sus jóvenes oficiales; vi a la reina madre con Muñoz en su landó, y a la reina niña en un coche, tirado por seis mulas grises” (*Ibid.* pp. 169-170). La animación nocturna de la capital también será añorada en las provincias: “¡Qué noches las del Madrid de mi tiempo, con los escaparates de las tiendas encendidos hasta las doce, los teatros hasta la madrugada, y los cafés que no se cerraban!” (*Ibid.* p. 185).

⁴¹⁶ González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo*, *op. cit.* p. 37.

⁴¹⁷ Allan Poe, Edgar: “The Man of the Crowd”, en *Tales of Mystery and Imagination*. London: Dent, 1991, p. 116 [Este viejo (...) representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud].

⁴¹⁸ Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra, 2009 [1927], p. 119.

Y doy indefectiblemente en *flanear* por la Carrera de San Jerónimo a la caída de la tarde, o en ‘dar la vuelta a la manzana’. Madrid pulula en vagabundos y atrae al estéril vagabundaje callejero. La mejor defensa es huir, huir al desierto, y encontrarse uno consigo mismo en él. Madrid es el vasto pueblo del picarismo, y Salillas, que tan hondo se metió en la psicología del pueblo castellano, en su libro *Hampa*, debiera estudiar el callejeo ese de los Lazarillos y los Guzmanes de la actual Villa y Corte⁴¹⁹.

Este personaje se pierde entre la muchedumbre de la gran metrópoli, huyendo como un maníaco de la soledad. La aglomeración le ofrece el anonimato dada la dificultad de alcanzar la notoriedad, pero, paradójicamente, resulta ineludible para que el dandi se exhiba.

Jean Lorrain atribuye la cualidad de *flâneur* a Monsieur de Phocas, que es seducido por la galería de tipos que discurren por París: “Se puede encontrar las tardes de fiesta, a última hora en las calles, raras paseantes y aún más raros transeúntes. ¿Acaso estas noches de alegría popular reavivan en el fondo de los seres antiguos avatares olvidados? Yo me he cruzado esta tarde, en el remolino de la multitud excitada y sudorosa, con más caras de bitinios corrompidos y de cortesanos decadentes”⁴²⁰.

Esta figura requiere de un público al que escandalizar con sus agudos aforismos y sus maneras extravagantes. Sin un receptor, todo esfuerzo estaría condenado de antemano al fracaso. Para diferenciarse, es indispensable la existencia del otro. Sin embargo, la dependencia de un espectador constituye una limitación para el dandi que, según Hinterhäuser: “No puede prescindir de la sociedad: su vanidad (legítima) necesita del aplauso de aquella; pues, hijo al fin de esa sociedad decrepita, carece de fuerzas para romper radicalmente con ella”⁴²¹. Por una parte, desafía a la mentalidad burguesa pero, por otra, su triunfo está sujeto a la atención que esta le dispense. Villena señala la incapacidad de este personaje para desenvolverse en el retiro: “La escena social es su universo, el círculo de su disidencia, el lugar en el que debe resplandecer su esteticismo. En ella triunfa (invitaciones, amistades, envidias, modas), porque su individualidad

⁴¹⁹ Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno, op. cit.* p. 127.

⁴²⁰ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas), op. cit.* p. 26.

⁴²¹ Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo... op. cit.* p. 74.

altiva le encumbra sobre el tráfico social, como le encumbra también su fantasía”⁴²². Por ello, el personaje de Gómez Carrillo en *Del amor, del dolor y del vicio* precisa el contexto urbano: “No sé cómo hay gente que vive fuera de las ciudades en este tiempo”. La imagen de Carlos y de Liliana, desterrados por sus propias voluntades en las inmediaciones de París apareció ante su imaginación y le llenó de tristeza”⁴²³.

Este rebelde se aparta de la sociedad a la que importuna con su mordacidad. La ironía, según Barbey d’Aurevilly, “es un talento capaz de sustituir a todos los demás. Ella rodea al hombre de ese aire de esfinge que preocupa como un misterio e inquieta como un peligro”⁴²⁴. Asselineau, amigo y biógrafo de Baudelaire, plantea la consideración del dandi como parte de su propia obra: Tras la obra escrita y publicada, existe una obra hablada, actuada, vivida, que es importante conocer porque explica la otra y contiene, como el propio Baudelaire diría, su génesis”⁴²⁵. Su obra escrita será incapaz de inmortalizar la presencia del poeta, auténtica *performance* abocada al olvido. A pesar de su evanescencia, gestos y palabras conforman su obra y acreditan al artista como tal⁴²⁶.

El ingenio es una estrategia para denunciar la mediocridad dominante como muestra el discurso del periodista en *Del amor, del dolor y del vicio*. Este cuestiona las bases de la mentalidad de su época mediante comentarios sagaces pero sutiles, que provocan el aplauso. Recordemos que él es quien reivindica la igualdad entre los sexos: “Yo creo, como Bjoernstjerne, que el hombre que no es virgen no debe casarse con una mujer virgen. En el fondo, todos somos iguales”⁴²⁷. La agudeza mental permite al dandi expresar la verdad retando a la clase media, sin que esta se ofenda: “Robert se burlaba de su propia figura y de sus más íntimos defectos diciéndose a sí mismo y diciendo a los demás lo que la hipocresía personal acostumbra, en general, ocultar cuidadosamente. Por eso le llaman cínico y por eso se creía él más franco que los demás”⁴²⁸. Este

⁴²² Villena, Luis Antonio de: *Corsarios de guante amarillo*, op. cit. p. 21.

⁴²³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 147. La referencia al tiempo alude al clima invernal e implícitamente al momento presente; es decir, al final del siglo XIX, puesto que el dandismo es un fenómeno que acontece en épocas de inestabilidad.

⁴²⁴ En Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo...* op. cit. p. 74.

⁴²⁵ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 15.

⁴²⁶ Este apartado completa así el dedicado a la gestación de la obra en la mente del artista, su introspección y silencio como estrategias para afrontar la coyuntura del fin de siglo.

⁴²⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 196.

⁴²⁸ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, op. cit. p. 148.

proceder es afín al del dandi en *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry Watton, cuyas máximas recorren la novela. La reflexión del pintor le exime de la idea de maldad: “You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose”⁴²⁹. Estas palabras revelan la apariencia como estrategia empleada para marcar el distanciamiento; así, el dandi es un artista que crea una actitud para protegerse de la incompreensión social.

La superioridad intelectual que demuestra lo eleva por encima de la mediocridad burguesa, por lo que su marginación se convierte en motivo de presunción. Como señala Hinterhäuser, “la aceptación de este destino se traduce en orgulloso aislamiento; para compensar esa pérdida en el orden social, el dandi se refugia en una agresiva conciencia de élite y en una actitud esteticista sin imitación posible. Su grandeza es de índole negativa, pues se basa en el grado de intensidad de esa rebelión”⁴³⁰. Este es el sentir del dandi, que ensaya su mordacidad en busca de distintas reacciones: “La facultad de importunar a la gente era un don de Baudelaire, un don singular, pues lo ejercitaba sobre todo en los momentos en que pretendía gustar y resultar encantador. También es verdad que de ese don obtuvo a veces grandes placeres. Fue él quien dijo un día, con total convicción: ‘¡Cuán agradable es ser odiado por los necios!’”⁴³¹.

Las maneras extravagantes constituyen un arma contra la vulgaridad y la actitud licenciosa un ataque a la moral burguesa. Según Rudolf y Margot Wittkower en su ensayo *Nacidos bajo el signo de Saturno*, se ha instaurado la premisa de creer que los artistas “son y siempre han sido, egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia”⁴³². Así lo muestra la escena de *Del amor, del dolor y del vicio* en la que el seductor sugiere a la joven protagonista que muestre en público su belleza al desnudo: “Carlos, (...) con visible mal humor, dijo en voz alta a Robert: / –Me parece que, esta noche, tus ocurrencias son algo escabrosas”⁴³³.

⁴²⁹ Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford University Press, 1986 [1891], p. 4 [Es usted un tipo extraordinario. Usted no dice nunca nada malo y nunca se equivoca. Su cinismo es simplemente una pose].

⁴³⁰ Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo... op. cit.* p. 75.

⁴³¹ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra, op. cit.* p. 97.

⁴³² Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 9.

⁴³³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 140.

Los comentarios irreverentes generan una doble reacción: rechazo inicial que se transforma inevitablemente en encanto irresistible dado el poder de seducción de estos tipos. Así, Jean Lorrain describe a Monsieur de Phocas como “odioso, intolerable y de una impertinencia absoluta”, y sin embargo: “Yo estaba a la vez indignado del acto pero maravillado de su audacia”⁴³⁴.

Las novelas de este periodo destilan continuas y atrevidas observaciones. Vivian Grey, nombre irremisiblemente evocador de la novela de Wilde, en la obra homónima de Benjamin Disraeli demanda así su espacio: “—Hermosa Cynthia —dijo Vivian Grey, susurrando con suavidad y dulzura en el oído de la señorita Courtdown—, estoy seguro de que podrá cederme su sitio; usted tiene valor para cualquier cosa, y sé que marcharse le costará menos que a mí sentarme”⁴³⁵.

La impertinencia, sin ser excesivamente irritante, inquieta al público, que tampoco transige con sus costumbres desordenadas⁴³⁶. El héroe decadente desafía con sus hábitos la armonía de la sociedad⁴³⁷. La desocupación se enfrenta a la mentalidad que estima la laboriosidad como medio de progreso: “Robert tenía la costumbre de no levantarse nunca antes de las doce (...). Comenzó, pues, a vestirse perezosamente, sin saber a punto fijo lo que iba a hacer durante las horas largas y fastidiosas de las

⁴³⁴ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 12.

⁴³⁵ Disraeli, Benjamin [1904]: “Vivian Grey”, en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 40.

⁴³⁶ La insolencia del dandi constituye el eje vertebrador de la amistad entre el Príncipe de Gales y Beau Brummell en la película homónima. Inaceptado en un primer momento, su ingenio acabará seduciendo al futuro rey dando lugar a una relación inquebrantable, aunque no exenta de intereses por ambas partes. (Bernhardt, Curtis: *Beau Brummell*. Estados Unidos: MGM, 1954) (*Vid.* apéndice, p. 527).

⁴³⁷ En “Mémoires d’un fou” Flaubert reivindica la libertad frente a la ataduras que impone la burguesía:

Je n’ai jamais aimé une vie réglée, des heures fixes, une existence d’horloge, où il faut que la pensée s’arrête avec la cloche, où tout est remonté d’avance (...). Cette régularité, sans doute, peut convenir au plus grand nombre, mais pour le pauvre enfant qui se nourrit de poésie, de rêves et de chimères, (...) c’est l’éveiller sans cesse de ce songe sublime, c’est ne pas lui laisser un moment de repos, c’est l’étouffer en le ramenant dans notre atmosphère de matérialisme et de bon sens, dont il a horreur et dégoût” (*Oeuvres Complètes I, op. cit.* p. 233 [Nunca me gustó una vida ordenada, horas fijas, una existencia de reloj en la que el pensamiento debe detenerse con la campana, en la que todo está organizado de antemano (...). Esta regularidad, sin duda, puede convenir a la mayoría, pero para el pobre niño que se alimenta de poesía, de sueños y de quimeras, (...) es despertarle de ese sueño sublime, es no dejarle un momento de reposo, es ahogarle, arrastrándole a nuestra atmósfera de materialismo y de sentido común, por la que siente horror y disgusto]).

Esta cita sintetiza los postulados del héroe decadente al enaltecer la fantasía frente al pragmatismo dominante en el siglo XIX. La rebeldía de la minoría intelectual se manifiesta en su actitud excéntrica. Por otra parte, es significativo que estas cavilaciones conciernen a “un loco”, como indica el título.

mañanas parisienses”⁴³⁸. Este personaje muestra su asombro ante el estricto horario laboral, inconcebible para él: “¡Qué actividad la de ese muchacho! Por las noches se le ve en todas partes hasta muy tarde y por las mañanas, a las ocho y media, está ya en su taller, modelando cabezas de Medusa o figurillas atormentadas a la Baudelaire [sic]”⁴³⁹.

La ociosidad distingue a una minoría en una época en la que la fábrica impone un ritmo frenético. Así, Baudelaire expone la permanente desocupación de este tipo: “Un Dandy ne fait rien. / Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer?”⁴⁴⁰. Asimismo, el goce de la vida con sus sentimientos y emociones centran el interés de Lord Byron: “El gran objeto de la vida es la sensación. Sentir que existimos, aunque sea en el dolor. Es este ‘vacío insaciable’ el que nos empuja al juego, a la guerra, a los viajes, a todo tipo de actividades desordenadas, pero intensamente sentidas, cuyo atractivo principal es la agitación inseparable de su realización”⁴⁴¹. En oposición al culto al trabajo, Villena señala:

El dandi funda su escuela de valores en lo que los demás juzgan inútil. (...) Está, por tanto, (...) consagrando lo estéril. Cuanto hace el dandi se acaba y se esfuma, a veces, en breve cuestión de instantes rapidísimos. De él (de sus actos) solo queda el brillo, el destello de su luz. (...) El dandismo eleva a los altares el triunfo de la nada. El dandi más puro es aquel que menos hace⁴⁴².

La única dedicación tiene como objeto el goce estético⁴⁴³. Con este fin cultivan las más insólitas fantasías que materializan para desconcierto de los demás. Las

⁴³⁸Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 147. Aunque será estudiado en otro apartado, el *spleen* que sufre el artista finisecular lo mencionamos aquí brevemente por ser esencial para perfilar la figura del dandi.

⁴³⁹ *Ibid.* p. 148.

⁴⁴⁰ Baudelaire, Charles: *Mon coeur mis à nu*, op. cit. p. 1278 [Un dandi no hace nada. ¿Se imagina a un dandi hablando al pueblo, si no es para escarnecerlo?].

⁴⁴¹ Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*, op. cit. p. 39.

⁴⁴² Villena, Luis Antonio de: *Corsarios de guante amarillo*, op. cit. p. 22.

⁴⁴³ Andrea Sperelli y su amante, Elena, encarnan el hedonismo en la novela de D’Annunzio: “La pasión los envolvió y los hizo indiferentes a todo lo que no significase para ellos un goce inmediato. Ambos, habiendo admirablemente formado el espíritu y el cuerpo en el ejercicio de los placeres más elevados e inusitados, perseguían sin descanso la búsqueda de lo Sumo, de lo Insuperable, de lo Inalcanzable” (*El placer*, op. cit. p. 175). Baudelaire observa esta propensión del dandi: “Ces êtres n’ont pas d’autre état que de cultiver l’idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser” (“Le Dandy”, op. cit. p. 1178 [Estos seres no tienen otra ocupación que la de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar]).

anécdotas pueblan las novelas, pero también las biografías, de donde los escritores toman sus principales modelos. El episodio de la tortuga de Des Esseintes ilustra esta simbiosis entre arte y realidad. En la novela de Huysmans, este animal simboliza el exceso de artificio que caracteriza al héroe decadente: “Consultando una colección de arte japonés, escogió un dibujo que representaba un ramo de flores abiertas en abanico partiendo de un delgado tallo. Presentó este dibujo a un lapidario (...) y comunicó al estupefacto artesano que las hojas y los pétalos de cada flor deberían ser ejecutados en pedrerías e incrustados sobre el caparazón de la tortuga”⁴⁴⁴. La muerte final del animal representa la imposibilidad de traspasar los límites impuestos por la vulgaridad burguesa: su intento conduce inexorablemente al fracaso. Por su parte, el individuo se cosifica en el valioso bibelot que luce en la vitrina: “¿Cuándo veremos algún ejemplar disecado de dandi en nuestros museos, o un espécimen conservado el alcohol?”⁴⁴⁵.

Al margen de la simbología que reside en sus excéntricos modos, resulta interesante observar cómo Huysmans se inspiró en una extravagancia del conde de Montesquiou⁴⁴⁶ referida por Mallarmé. La idea, convertida en objeto literario a partir de un hecho real, se materializaría de nuevo en una joya diseñada por Dalí en 1967⁴⁴⁷.

En muchos casos resulta un misterio la economía que permite afrontar sus caprichos, que preponderan por encima de la situación económica: “Es un muchacho de porvenir. No tiene dinero, pero lo gasta. Vive en una *garçoniere, modern style*, con muchas repisas y bibelots, con coloreadas cretonas en las paredes y con amplios y profundos divanes llenos de cojines para hacer discretamente blandas todas las caídas. Tiene un caballo inglés, alazán y trotador, en el cual se pasea todas las mañanas después de la lección de esgrima y de la ducha; hace muchas excursiones en auto”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, op. cit. p. 167. En *Monsieur de Phocas* encontramos un pasaje análogo: “Un pavo de metal esmaltado que acababa de encargarse al maestro cincelador y en el que deseaba combinar toda la cola en piedras preciosas; una originalidad más que añadir a la lista de tantas otras, porque las fantasías del duque de Fréneuse ya no se podían ni contar” (Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 14).

⁴⁴⁵ Carlyle, Thomas: “La secta de los dandis” [1834], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, op. cit. p. 97.

⁴⁴⁶ Es conocida la fascinación que ejercían las piedras preciosas sobre el aristócrata, afición que heredaría el héroe decadente. Fahr-Becker señala la relación que mantuvo este personaje con los más destacados joyeros de la época: “Lalique se relacionó con los estetas y la aristocracia y estuvo vinculado al excéntrico conde de Montesquiou (...), cuyos favores también pretendía Gallé, que acabó encontrando en él a uno de sus admiradores” (*El Modernismo*. Barcelona: Könemann, 1996, p. 89).

⁴⁴⁷ *Vid.* apéndice, p. 543.

⁴⁴⁸ En Álvarez-Quñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 55.

A través del artificio el artista se opone a lo natural. Como afirma el protagonista de *De sobremesa*: “Lo anormal me fascina como una prueba de rebeldía”⁴⁴⁹. El gusto por los perfumes, las piedras preciosas y las flores exóticas, entre otras aficiones, les permite acceder a un orden diferente que les proporciona intensas emociones. El dandi es un hedonista que apura el instante para alcanzar el máximo placer⁴⁵⁰. Por ello se rodea de belleza, como muestra la descripción pormenorizada del interior de la vivienda en *Del amor, del dolor y del vicio*: “Por todas partes las diminutas mesas de laca verde, de laca oscura, de laca color de fuego sostenían vasos de Lachenal, lámparas de bronce, menudas figulinas de Sajonia o del Japón, floreros de hierro forjado llenos de iris, de orquídeas, de amarilis y asfodelos”⁴⁵¹. Álvaro Retana describe un escenario semejante en *Las “locas” de postín*:

Todo era especialmente femenino y coquetón en aquella espaciosa alcoba, decorada con exquisita modernidad: la cama turca, recorrida por una piel suntuosa; los frágiles muebles, de maderas claras; el tocador, rebosante de productos de perfumería; los visillos del balcón, de tul plegado, con aplicaciones de encaje; la lámpara, de seda blanca; las cortinas, de florida cretona; la alfombra mullida, y los innumerables *bibelots* repartidos con estratégica elegancia. Aquella estancia, un poco tocada de excentricidad, parecía muy indicada para servir de campo de operaciones a una encumbrada estrella de la galantería⁴⁵².

El decadente hiperestésico se sentirá agraviado ante la visión de entidades vulgares al no poder resistir la fealdad de su entorno: “Siempre he sufrido, como como de una tara, de la fealdad de las gentes encontradas en la calle, de las pequeñas gentes, sobre todo obreros, que van a su trabajo, pequeños empleados a su oficina, sirvientas y criadas, fealdad de un cómico triste y melancólico aún más exacerbada por la vulgaridad

⁴⁴⁹ Silva, José Asunción: *De sobremesa, op. cit.* p. 256.

⁴⁵⁰ Lord Byron confiesa en sus *Diarios*: “Bien, —he tenido mi cuota de lo que se conoce como los placeres de esta vida, y he visto más de los mundos Europeo y Asiático del buen uso que haya podido hacer de ello. Se dice que ‘la virtud se recompensa sola’, —sin duda debería estar bien pagada por las molestias. A los veinticinco, cuando la mejor parte de la vida ha pasado, uno debiera ser *algo*;—¿y qué soy yo? nada sino estos veinticinco— y unos cuantos meses” (Byron, George Gordon Lord: *Diarios*. Madrid: Alamut Ediciones, 2008, p. 93).

⁴⁵¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 135.

⁴⁵² Retana, Álvaro: *Las “locas” de postín. A Sodoma en tren botijo, op. cit.* p. 41.

de la vida moderna, la vida moderna y sus promiscuidades degradantes... ¡Qué horror!»⁴⁵³.

El escenario de teatralización de estos tipos decadentes constituye la prolongación de su mente perturbada. Sus adquisiciones conformarán auténticas colecciones de insólitas piezas:

El conde Robert de Montesquiou-Fézensac, personaje excéntrico donde los haya, (...) tenía en su poder la bala que mató a Pushkin, un molde de las rodillas de Mme. Castiglione, una lágrima de un antiguo amor dentro de la piedra preciosa de una sortija y otra seca de Lamartine, un cigarrillo a medio terminar de Georges Sand y un orinal de Napoleón. En una de sus mansiones, mandó decorar diversas estancias con coloridos que se acomodaran a sus cambiantes estados de ánimo; de distintas tonalidades eran también las tintas que usaba para escribir, y que elegía dependiendo de su humor. Cultivador de bonsáis y flores raras, usaba un sepulcro a modo de bañera y llegó a mandar invitaciones a sus amigos para el bautizo de su gato⁴⁵⁴.

En las postrimerías del siglo los modos austeros de décadas anteriores se reconducen drásticamente hacia una belleza voluptuosa y extraña que se acentúa debido a la fantasía caprichosa y excéntrica. El ansia de experimentar emociones desconocidas que sustraigan al dandi del profundo hastío que le abrumba forjará la nueva estética:

Con la llegada del simbolismo y del esteticismo y la expansión de las corrientes literarias decadentes de los últimos lustros de la centuria, el concepto de belleza sufrió importantes transformaciones que debían afectar también al dandismo. La sofisticación voluptuosa, la idealización distorsionada, el exotismo orientalizante

⁴⁵³ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. pp. 65-66.

⁴⁵⁴ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 57. Las biografías relatan incontables extravagancias, como aquellas de Lord Byron:

Meter un oso en su colegio de Cambridge, engastar en plata la calavera de un monje y usarla a modo de copa, recolectar huesos sobre el campo de batalla de Waterloo, apagar velas a tiros, romper botellas contra el techo de la habitación encima de la cual daba a luz su mujer o querer guardar para sí el corazón del poeta ahogado Shelley tras encontrarse sus restos. Dormir rodeado de pistolas cargadas, desplazarse con una réplica exacta del coche de Napoleón, hacerse acompañar en sus viajes por fieras salvajes, disfrazar a sus amantes de pajes o cubrir su testa, camino de Missolonghi, con un aparatoso casco de inspiración griega concebido por él mismo. (*Ibid.* p. 57)

y la fantasía caprichosa y extraña, vinculada con frecuencia a lo perverso y siniestro, adquirieron un importante protagonismo. Un refinado y misterioso mundo de esteticismos lánguidos e intelectualizados, placeres inéditos y enrarecidos y tornasoles alucinatorios se apoderó del Arte y de los hombres. El opio, el éter y el hachís estaban presentes en todas las fiestas privadas de los decadentes, ávidos de sorpresas y nuevas sensaciones⁴⁵⁵.

Lejos de atribuir ligereza o simple vanidad al refinamiento que ostenta el dandi, Asselineau observa una forma de rebeldía y de lucha interna que aflora a través de “aquellas singularidades de la indumentaria, del mobiliario, del porte, aquellas extravagancias del lenguaje y de las opiniones, con las que se ofendía la hipócrita vanidad de los necios, siempre dispuestos a sentirse atacados por los ataques a la trivialidad, ¿no indicaban ya la apuesta por la rebelión y la hostilidad frente a las convenciones vulgares que estalla en *Las flores del mal*, una necesidad de mantenerse en la lucha, provocando diariamente y de continuo la sorpresa y la irritación de la mayoría? Era la vida casada con el pensamiento, la unión de la acción y el sueño”⁴⁵⁶. Xavier Escudero mantiene que “refugiarse en la provocación, la rebelión, es, pues, diferenciarse, singularizarse, marginalizarse”, y así el individuo opta por “su independencia y su libertad, asentado en su aristocratismo intelectual”⁴⁵⁷.

Luis Antonio de Villena coincide al manifestar la rebeldía del dandi y acude a Camus para acreditar su argumentación: “Porque el dandismo —todo dandismo— no solo es ropa o adorno, sino ideología. Manera de vivir, manera de estar a la contra... De

⁴⁵⁵ Álvarez-Quñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. pp. 66-67.

⁴⁵⁶ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 18. Torrente Ballester, en su moderna versión del Don Juan, analiza las excentricidades del dandi para epatar al burgués, que al habituarse a ellas fracasan en su efecto inicial:

Es curiosa la cobardía inconsciente de estos tipos —profesionalmente osados— cuando caminan por las calles de los burgueses. Ellos, cuya razón de ser es la extravagancia, se encuentran limitados por ella, constreñidos, prisioneros. Dentro de su barrio pueden hacerlo todo; fuera de él, les está vedado lo que un hombre o una mujer vulgarmente vestidos tienen a su alcance. Cuando, por estas mismas calles, Baudelaire exhibía su cabellera verde, gozaba de mucha más libertad. La cabellera verde de Baudelaire era un insulto dirigido, en general, a los burgueses que hallaba en su camino, y a su padrastró, hombre respetable, en particular; pero, desde aquellos tiempos, los burgueses han cambiado mucho, sobre todo en sus relaciones con la extravagancia. Ya no la sienten como un insulto: la dejan pasar, y quedan pensando entre sí que, después de todo, ciertas clases de atuendo usadas en el barrio de más abajo no dejan de tener sus ventajas en la estación veraniega. (Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*, op. cit. pp. 17-18).

⁴⁵⁷ Escudero, Xavier: “La peregrinación marginal del bohemio: entre orgullo y resignación”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgt7b8>, (24/12/2014), p. 6.

ahí que Camus —tan lúcido—, en su distinción entre revolucionarios y rebeldes —siempre a favor de estos últimos—, acertara a ver en los dandis, rebeldes de suyo, la imagen de la gran rebelión romántica... Son imagen, cierto, pero imagen pensante”⁴⁵⁸.

El inconformismo en ocasiones mueve al dandi a dedicarse a la política, pero sus logros atenderán a cultivar su imagen extravagante en detrimento de las demandas del pueblo:

Cada cierto tiempo, la sangre leonina de Byron se despertaba: cuando fue admitido en la Cámara de los Lores, se presentó con magna pompa, prestó juramento y enseguida pidió la palabra, y ante la asombrada asamblea pronunció, con voz meliflua, un breve discurso en el que deploraba que en Inglaterra el nacimiento y la riqueza pudieran conferir derechos políticos, pidió la abolición de la Cámara de los Lores y señaló como ejemplo a Francia donde, como dijo, ‘reina un simple oficial de artillería’. Depositó en el estrado de la presidencia su proyecto de ley para abolir la Cámara de los Lores, y se fue⁴⁵⁹.

La aproximación de Baudelaire a la revolución también tuvo visos estéticos distanciándose de la verdadera esencia de la lucha: “Baudelaire amaba la revolución; más bien, es cierto, con un amor de artista que con un amor de ciudadano. No amaba en ellas las doctrinas, que, al contrario, chocaban en su caso con cierto sentido superior de misticismo aristocrático; lo que amaba era el entusiasmo y la energía ferviente que hervían en todas las cabezas y enfatizaban los escritores y las obras de toda clase. Como ya dije, se apasionó muy pronto por el arte revolucionario, y mucho antes de que la boga lo recuperara”⁴⁶⁰. A pesar de la sedición obrera que asalta las calles de París, el poeta no se apea de su condición de dandi: “Durante esa huelga literaria de 1848 y de los años siguientes, Baudelaire, naturalmente produjo poco. Vivía retirado en un extremo de París. Se le encontraba, me han dicho, por los bulevares exteriores, vistiendo

⁴⁵⁸ Villena, Luis Antonio de: “Prólogo” a García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, op. cit. p. 12.

⁴⁵⁹ Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*, op. cit. pp. 25-26. El mismo Byron constata con tono soberbio la incompatibilidad de su individualismo con la política: “Lo que desearía ser —ni sé qué deseo. Es curioso que nunca me haya empeñado seriamente en desear algo sin alcanzarlo— y arrepentirme por ello. Empiezo a creer, con los viejos Magos, que uno solo debe rezar por la nación y no por el individuo; —pero, según mis principios, esto no sería muy patriótico” (Byron, George Gordon Lord: *Diarios*, op. cit. p. 94).

⁴⁶⁰ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. pp. 31-32.

una blusa de marinero o de obrero, pero tan irreprochable, tan correcto con esta vestimenta democrática como con el traje negro de los días prósperos”⁴⁶¹. Sin embargo, la imperturbabilidad del dandi le concedería el valor del soldado: “Si alguna vez tenía que tomar parte en la guerra, no sentiría el menor miedo. Mi dandismo estaba por encima del peligro de las balas”⁴⁶².

Con el punto de mira en la estética particular que le distingue de la mediocridad burguesa, el dandi aparece desprovisto de auténticas convicciones políticas. La normativa y lealtad propia de cualquier doctrina entraría en conflicto con el ejercicio de su libertad. Aunque cercano a un liberalismo subjetivo, “su sentido marcadamente aristocrático de la vida y de sí mismo no puede encontrar acomodo dentro de ninguna ideología de corte demasiado progresista; por otro lado, en la rigidez del pensamiento conservador y ultramontano tampoco hallará satisfacción, ya que su espíritu libérrimo, independiente y transgresor está en franco desacuerdo con el inmovilismo reaccionario”⁴⁶³. El dandi no se perfila de acuerdo con las convicciones establecidas, sino que pautas sus propias coordenadas ideológicas.

La narrativa de Luis Antonio de Villena tiende un puente con los presupuestos finiseculares al restaurarlos en las postrimerías del siglo XX, pues como ya afirmó Huysmans: “Les queues de siècle se ressemblent”⁴⁶⁴. Esto no es óbice para entender la correlación entre el dandi y la sociedad, que repudia pero de la cual demanda el aplauso:

A ambos (...) les fascinaban el rock, la contracultura americana, las drogas y la libertad. Porque esto es lo fundamental, lo que queríamos muchos de nosotros — pero ellos antes o muy de los primeros—, queríamos ser libres. Personal y socialmente libres, pero nótese que la persona, como he apuntado, va antes que la sociedad. Traducimos mal: *les droits de l’homme* quiere decir, obviamente, los ‘derechos del hombre’, que no es en absoluto lo mismo que ‘los derechos humanos’, donde lo colectivo parece primar sobre lo individual. Pero creíamos saber —y no nos engañamos— que no hay sociedad libre sin ciudadanos individualmente libres. Y ese era nuestro camino: libertad individual, propia,

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 35.

⁴⁶² Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*, *op. cit.* p. 164.

⁴⁶³ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, *op. cit.* p. 68.

⁴⁶⁴ Huysmans, Joris-Karl: *Là-Bas*, *op. cit.* p. 286.

palpable. Camino que va muy mal en el mundo de hoy, donde mesocracia, gregarización y dominio de la llamada ‘seguridad’ sobre la libertad genuina, la aristotélica que no la agustiniana (mierda de curas), nos están llevando a pasos agigantados a lo que bien podemos denominar ya ‘democracias totalitarias’⁴⁶⁵.

Los dos siglos se aúnan en esta reflexión sobre las estrategias del individuo para sobrevivir en el momento de incertidumbre:

Hay momentos en los que toda una generación se encuentra extraviada entre dos épocas, entre dos estilos de vida, de tal suerte, que tiene que perder toda naturalidad, toda norma, toda seguridad e inocencia. Es claro que no todos perciben esto con la misma intensidad. Una naturaleza como Nietzsche hubo de sufrir la miseria actual con más de una generación por anticipado; lo que él,

⁴⁶⁵ Villena, Luis Antonio: *Malditos*. Barcelona: Ediciones B, 2010, p. 13. En otro escrito investiga la presencia del dandismo en las *rockstars* que triunfan a finales del siglo XX:

Pero lo incuestionable es que cierto mundo del *rock* —el ‘glam’ hasta que se popularizó en exceso— ha estado muy cerca del dandismo, si no en su misma entraña. Andy Warhol —pese a su manía ‘pop’ —tuvo muchísimo de dandi, incluida la frialdad. Y David Bowie, por ejemplo, inició su periplo con un neodandismo absoluto. Las mezclas de los *rockeros* elegantes —seda, terciopelo, casacas, pinturas, chales hindúes, anillos bereberes— son todo dandismo. La rebeldía se les supone. Porque los *rockeros* cuando se hacen sumisos o sistemáticos —como los *Rolling*—, dejan de ser *rockeros* y dandis también, si les correspondía. (Villena, Luis Antonio de: “Prólogo” a García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 14).

La devoción de estos iconos hacia los rebeldes finiseculares es explícita cuando Marc Bolan & The T-Rex editan el single *Hot George* (1977), en cuya portada se lee: “Marc Bolan does Beau Brummell”; o cuando “en 1984, Steven Patrick Morrissey, apodado ‘el dandi del pop’, declara a la revista *Smash* que siempre llena escenarios con flores porque de ese modo se siente más cerca de Oscar Wilde, hacia el que siente una admiración casi bíblica” (García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): “Introducción. Una apología del dandismo”, en *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 20).

La analogía entre el dandi y la *rockstar* del siglo XX es también evidente en la narración de Michel Houellebecq:

Llamaron a su hijo David. A los quince años, David soñaba con ser estrella del rock. No era el único. Mucho más ricos que los banqueros o los directores generales, las estrellas del rock tenían, además, una imagen rebelde. Jóvenes, guapos, famosos, deseados por todas las mujeres y envidiados por todos los hombres, las estrellas del rock constituían la cima absoluta de la jerarquía social. No había nada en la historia de la humanidad, desde la divinización de los faraones en el antiguo Egipto, que pudiera compararse al culto de la juventud europea y norteamericana por las estrellas de rock (Houellebecq, Michel: *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 84-85). (En cursiva en el original).

solitario e incomprendido, hubo de gustar hasta la saciedad, lo están soportando hoy millones de seres⁴⁶⁶.

La premisa de Huysmans resurgirá así en la narrativa posterior. El refinamiento como rebeldía alcanza al vestido, el cual refleja su rechazo de las convicciones y es signo de su mentalidad⁴⁶⁷. Por ello, Balzac vaticina: “El descuido en la indumentaria es un suicidio moral”⁴⁶⁸. La elegancia le otorga la singularidad que él anhela, de modo que todas las miradas convergen en él. Así, la satisfacción del personaje de Gómez Carrillo ante los elogios revela su preocupación por el aspecto físico: “Robert seguía bromeando, pero su vanidad sentíase halagada por la frase de la desconocida. Un sentimiento muy hondo llenaba de orgullosa alegría todo su corazón”⁴⁶⁹.

A modo de fotografías letradas, son numerosas las descripciones que pueblan las biografías de estos individuos por lo chocante de su apariencia, que contrasta con la indolencia de su semblante: “Baudelaire entró en ese ambiente con toda naturalidad, y entonces se vio aparecer en el bulevar su fantástico traje negro, con un corte, impuesto al sastre, que contradecía insolentemente la moda, largo y abotonado, ensanchándose

⁴⁶⁶ Hesse, Hermann: *El lobo estepario*. Madrid: Alianza Editorial, 1991 [1927], p. 27. Como un Quijote del siglo XX, el protagonista se identifica perfectamente con el sentir del héroe decimonónico, que opta por la bohemia o el dandismo, pero siempre como estrategia para distanciarse de la sociedad burguesa imperante. Aunque extensa, reproducimos la descripción por el fiel paralelismo con el momento que nos ocupa y por corroborar la sentencia de Huysmans:

¡Ah, es difícil encontrar esa huella de Dios en medio de esta vida que llevamos, en medio de este siglo tan contentadizo, tan burgués, tan falto de espiritualidad, a la vista de estas arquitecturas, de estos negocios, de esta política, de estos hombres! ¿Cómo no había yo de ser un lobo estepario y un pobre anacoreta en medio de un mundo, ninguno de cuyos fines comparto, ninguno de cuyos placeres me llama la atención? No puedo aguantar mucho tiempo ni en un teatro ni en un cine, apenas puedo leer un periódico, rara vez un libro moderno; no puedo comprender qué clase de placer y de alegría buscan los hombres en los hoteles y en los ferrocarriles totalmente llenos, en los cafés repletos de gente oyendo una música fastidiosa y pesada; en los bares y varietés de las elegantes ciudades lujosas, en las exposiciones universales, en las conferencias para los necesitados de ilustración, en los grandes lugares de deportes; no puedo entender ni compartir todos estos placeres, que a mí me serían desde luego asequibles y por los que tantos millares de personas se afanan y se agitan. Y lo que, por el contrario, me sucede a mí en las raras horas de placer, lo que para mí es delicia, suceso, elevación y éxtasis, eso no lo conoce, ni lo ama, ni lo busca el mundo más que si acaso en las novelas; en la vida, lo considera una locura. (*Ibíd.* p. 35).

⁴⁶⁷ Según Villena, a ello hay que añadir la afectación de la pose: “El dandismo (...) es una forma de llevar un traje, de coger los guantes o de ponerse el sobretodo (formas que son significantes de otro significado)” (*Corsarios de guante amarillo, op. cit.* p. 15).

⁴⁶⁸ Balzac, Honoré de: *Tratado de la vida elegante, op. cit.* p. 82.

⁴⁶⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 149. En este sentido Barbey d’Aurevilly manifiesta que “el Dandismo tiene sus raíces en la naturaleza humana de todos los países y todas las épocas, pues la vanidad es universal” (Barbey D’Aurevilly, Jules: “Un precursor de los dandys”, en *La España Moderna* (1890), Año II, Núm. XVIII, p. 189).

por arriba como un cucurucho y acabando en dos faldones estrechos y puntiagudos, en cola de silbato, como dijera Petrus Borel”⁴⁷⁰.

Gautier advierte el anhelo de distinción en la vestimenta del autor de *Las flores del mal*:

Vestía un largo paletó de paño negro, pantalón color de avellana, calcetines blancos y zapatos bajos de charol; todo ello con esa extremada pulcritud del ‘dandysmo’ británico, absolutamente sencillo y correcto. Tal indumentaria la usaba con el deliberado propósito de huir del ‘tipo de artista’: anchos sombreros flotantes, chaquetas de terciopelo, chalecos encarnados, barba frondosa y revuelta cabellera. Ningún detalle chillón o desmesurado quebraba su estricta elegancia. Baudelaire parecía haber hecho suyo aquel procedimiento ‘dandy’ de frotar con papel de lija las ropas, para quitarles el apresto de nuevas y el aspecto endomingado que tanto agrada a los ‘filisteos’ y tan insufrible resulta para el elegante auténtico⁴⁷¹.

La distinción prevalece sobre otras necesidades de dejan así de ser básicas, como el alimento o la residencia. Recordemos las dificultades económicas que sufrió el poeta —“No tengo ni un centavo y *a menudo me faltan cosas necesarias*”⁴⁷²— y sin embargo, no por ello dejó de encargarse de los trajes a su sastre⁴⁷³. La prioridad es evidente para el

⁴⁷⁰ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra, op. cit.* p. 29. La belleza y particular impronta del dandi resultará a todas luces irresistible. Así, cuando en 1819 Schopenhauer se encuentra en Venecia en compañía de una joven amiga, señala: “Estábamos paseando por la playa del Lido, Alina y yo, cuando oímos detrás de nosotros el trote de dos caballos. Nos apartamos, y ante nosotros pasó Lord Byron junto con un amigo. La increíble belleza de su persona, la mirada penetrante y voluptuosa que lanzó a Alina, el visible efecto que esa mirada produjo en mi joven amiga, me hicieron comprender que la traición estaba ya potencialmente asegurada. Y a la mañana siguiente creí prudente buscar amparo en Padua” (Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron, op. cit.* p. 53).

⁴⁷¹ Baudelaire, Charles y Gautier, Théophile: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas, op. cit.* pp. 9-10. El autor lamenta la belleza marchita e inmortalizada del poeta: “La gloria llega más tarde, cuando los afanes del saber, las inclemencias de la vida y los huracanes de las pasiones han borrado las facciones primitivas y las han sustituido por una máscara cansada, claudicante, donde los dolores de cada día van imprimiendo las huellas de una cicatriz o de una arruga. Y esta postrera imagen, que no deja de tener su belleza, es la que perdura” (*Ibid.* p. 12).

⁴⁷² Baudelaire, Charles: *Cartas, op. cit.* p. 21.

⁴⁷³ En una carta a su hermano Alphonse Baudelaire, fechada el 20 de enero de 1841, enumera sus deudas:

200 Francos resto de una antigua cuenta al sastre, *muy urgente*.

100 Francos al zapatero.

60 Francos a otro. (...)

personaje de Eduardo Zamacois: “Probablemente, más de una noche se acostó en ayunas, aquel mi gran hermano; mas no por esto dejaría de llevar los zapatos muy relucientes y muy cepillado el traje, y muy alindada la dentadura y la corbata con muy señorial solicitud anudada y prendida”⁴⁷⁴.

La corbata pierde toda insignificancia para ocupar un lugar clave en los tratados sobre la *toilette* y demorarse en estilos, lazos y nomenclaturas:

Solían ser de seda, muselina o lino. Según el tamaño y forma del nudo, los bucles del lazo, las caídas y proyecciones de las puntas, el tipo de drapeado o el número de vueltas alrededor del cuello, se podía hablar de corbata *hunting*, *horse collar*, *trone a amour*, *mail coach*, *american*, *ball room*, *napoleon*, *mathematical*, etc. La corbata *a la guillotina*, muy usada por los dandis, subía hasta la barbilla y se desparramaba por la pechera, formando ondulaciones⁴⁷⁵.

La elección de una prenda determina la compostura necesaria para lucirla. Así, la corbata se anudaba en torno al *stock*, un cuello postizo —el artificio pertinaz del dandi—, cuya rigidez obligaba a mantener la cabeza erguida, lo que dotaba a la mirada de cierta soberbia aristocrática. Los guantes, por su parte, responden a la poética de la distancia, pues son el “suave paréntesis que protege la mano desnuda del contacto indeseado”. De nuevo el acercamiento al otro pero sin exceder en el trato. Conocida es la perfección que Brummell demandaba en esta prenda, de cuya confección se encargaban cuatro especialistas: uno para el pulgar y los otros tres para el resto de la mano.

Otro artilugio que marca el desafecto de cuanto le rodea es el monóculo, complemento que no atiende a ninguna necesidad real. Así, la miopía de Brummell era impostada, pero le permitía ignorar o fijar la mirada insolentemente a su antojo. Estos

200 Francos a *De la genevraye*, uno de mis camaradas (vieja deuda), consagrado a vestir a una chica —sacada de una CASA. (...)

300 Francos al bonetero, las camisas y los guantes. (*Ibid.* p. 19).

⁴⁷⁴ Zamacois, Eduardo: “El fantasma” [1914], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 226.

⁴⁷⁵ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, *op. cit.* p. 109. Una anécdota refiere que “una vez [Brummell] fue sorprendido en sus habitaciones por un visitante inesperado, quien lo encontró, frente al espejo, sobre una montaña de corbatas deshechas; cuando el intruso preguntó que qué era aquello, el criado del dandi contestó: ‘Señor, son *nuestros errores*’” (*Ibid.* p. 109).

artilugios conforman la máscara del tipo decadente, pues “no es posible gustar si nos mostramos tal y como somos”⁴⁷⁶. Curiosamente Baudelaire, máximo defensor y teórico del artificio, denuncia este ardid en los belgas, a quienes acusa de meros plagiaros: “Un óptico me dice que la mayoría de los quevedos que vende son cristales puros. Así, los quevedos nacionales no son otra cosa que un esfuerzo desafortunado por parecer elegante y una nueva señal de ese carácter copión e imitador”⁴⁷⁷. La invectiva responde a su animadversión hacia el país vecino, donde sus proyectos no tuvieron la aceptación esperada. El dandi se acogerá a la simulación y así “cuando un hombre se convierte en impostor, la impostura elegida es reveladora. Hay en la impostura mucho de la verdad íntima de su alma”⁴⁷⁸.

El corolario del atuendo es el sombrero, ya sean bicornios, chisteras o troncocónicos. John Hetherington fue el audaz diseñador de la chistera, objeto que por primera vez paseó por las calles de Londres en 1797. Su exhibición despertó tal curiosidad que “como la policía consideró que estaba alterando el orden público de manera premeditada mediante el lucimiento de tan estrafalaria prenda, se le conminó a satisfacer una multa de cincuenta libras”⁴⁷⁹. Respecto a los sombreros de copa, pronto comenzaron a ganar altura. Con objeto de mantener su forma original bajo la lluvia, se fabricaron de pelo de castor, que aunque de precio elevado, tuvieron gran aceptación, lo que diezmó inevitablemente su población.

El uso del bastón proliferó a finales del siglo XIX como prolongación del gusto por los objetos insólitos y extravagantes. El dandi se decanta por “contener en el interior de sus empuñaduras y varas objetos y utensilios de lo más variopinto: relojes, brújulas, espejos, polveras, frasquitos de sales, encendedores, petacas de licor, cajitas de rapé, tabaqueras, juegos de dados, abanicos, estuches de manicura, cintas métricas o catalejos”⁴⁸⁰. Algunos incluso se desplegaban formando así una silla para los paseos campestres. Estas piezas estratégicas llegaron a encubrir pistolas y espadas indispensables para acudir a compromisos nocturnos que entrañaban cierta peligrosidad. Como señala Álvarez-Quiñones Sanz: “Al ser una época de turbulencias, inestabilidad y

⁴⁷⁶ Bulwer-Lytton, Edward: “Pelham o las aventuras de un caballero” [1828], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, op. cit. p. 61.

⁴⁷⁷ Baudelaire, Charles: *Pobre Bélgica*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2014, p. 46.

⁴⁷⁸ Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*. op. cit. p. 28.

⁴⁷⁹ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 108.

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 111.

peligros, los bastones fueron vistos además como potenciales armas homicidas, susceptibles de alzarse en motines y revueltas populares, lo que animó a Napoleón, en 1804, a prohibir su uso en lugares públicos al aire libre, aunque su disposición no fue apenas acatada y él mismo se encargó de incumplirla poco después”⁴⁸¹.

En oposición al bastón o el monóculo que innecesarios desde un punto pragmático, el dandi rechaza el uso de otros complementos por considerarlos pedestres:

Señor mío, en modo alguno puedo decirle si ha llovido. Vivo tan resueltamente fuera de las contingencias físicas, que mis sentidos no se molestan en notificármelas. (...) Nunca me dejo influir por las turbulencias de la atmósfera ni por las divisiones convencionales del tiempo. Con mucho gusto rehabilitaría el uso de la pipa de opio y del kris malayo, pero ignoro el de instrumentos infinitamente más perniciosos y, por lo demás, prosaicamente burgueses, como el reloj y el paraguas⁴⁸².

El traje es también un reflejo de la rebeldía del dandi frente a una clase social consagrada a los negocios y las finanzas: “Bajo ningún concepto el traje debe parecer nuevo, es decir, revelar su proximidad con el dinero que lo ha comprado. También porque, con frecuencia, el mismo traje no ha sido pagado, bien por distracción, por carencia de medios o por un sentido no contrastado del crédito en relación con el mundo. ‘No soy lo bastante rico como para comprarme cosas baratas’, finge lamentarse Próspero Merimée”⁴⁸³. Las cuestiones monetarias carecen de relevancia: “Con fortuna o sin ella, se las ingeniará para convencerse y convencer a los demás de que la liquidez no es algo inquietante para él; gastando lo que no tiene y empeñándose hasta el cuello, demostrará que los caudales (o su falta) no son motivo de preocupación; si es menester, conocerá en privado las mayores austeridades o recurrirá a prestamistas o juegos de azar, pero bajo ningún concepto podrá permitirse renunciar, al menos públicamente, a ninguno de sus caprichos”⁴⁸⁴.

Su apariencia es el estandarte de todo su ideario, en el que lidera la premisa de epatar al burgués: “Si las ambiciones eran grandes, la camaradería era franca y alegre.

⁴⁸¹ *Ibid.* p. 111.

⁴⁸² Proust, Marcel: *Por la parte de Swann, op. cit.* pp. 101-102.

⁴⁸³ Scaraffia, Giuseppe: *Diccionario del dandi*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009, p. 12.

⁴⁸⁴ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia, op. cit.* pp. 53-54.

No posábamos, si es que había pose, más que para el burgués, y los trajes fúnebres y las melenas desordenadas no servían más que, como los monstruos que los chinos llevan en las batallas, para espantar al enemigo”⁴⁸⁵. Luis Cernuda corrobora esta idea en “El indolente”: “Mas recuerdo ahora que cierto amigo pretendió una vez convencer a quien esto escribe, y casi le convenció, de que él se acicalaba y adornaba no para atraer, sino para alejar a la gente de su lado. Había notado, o creído notar, que si bien la mujer elegante atrae, el hombre elegante repele. Según dicha teoría, el dandismo no sería sino una forma entre otras de aspirar a la soledad ascética del yermo”⁴⁸⁶.

El atildamiento prevalece hasta lo grotesco al uniformar al ejército atendiendo a criterios estéticos, aunque esto represente un obstáculo para su libre movimiento. Precisamente esta observación de Brummell al príncipe de Gales en la película de Curtis Bernhardt origina su enfrentamiento y posterior amistad. Sobre el duque de Wellington, sabemos que era “conocido por sus soldados con el sobrenombre de ‘el dandy’, el duque tenía a sus órdenes una sucesión variopinta de emperifollados oficiales, que marchaban al campo de batalla con sombrilla en mano para que así no se mojaran unos fastuosos uniformes, cuyo extremo atildamiento impedía notablemente la libertad de movimientos”⁴⁸⁷. Barbey d’Aurevilly recoge asimismo la escena:

De suerte que la compañía que él mandaba eclipsaba, por sus lucidos uniformes, el resto de las compañías de granaderos de los regimientos de la Guardia, ya de por sí tan brillantes. Y de esta forma exaltaba a ultranza la personalidad del soldado, siempre propenso, en Francia, a la fatuidad y a la coquetería, esas dos constantes provocaciones, la una por el tono que adopta, la otra por la envidia que suscita. Se comprenderá, por lo que queda dicho, que las demás compañías de su regimiento tuviesen envidia de la suya. Se hubieran peleado por ingresar en ella, y más todavía por no tener que abandonarla⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. pp. 21-22.

⁴⁸⁶ Cernuda, Luis: “El indolente”, citado en Villena, Luis Antonio de: “Prólogo” a García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, op. cit. p. 11.

⁴⁸⁷ *Ibíd.* pp. 34-35. El dandi muestra así su superioridad frente al soldado, como proclama Don Juan: “¡Más poderoso el conquistador de *corazones* que el de *mundos*!” (Dietrich Grabbe, Christian: *Don Juan y Fausto*, op. cit. p. 99).

⁴⁸⁸ Barbey d’Aurevilly, Jules: “La cortina carmesí”, en *Las diabólicas*, op. cit. p. 17.

Es precisamente la distinción el motivo de renuncia de Brummell de su cargo de capitán, “porque el regimiento debía partir hacia Manchester —‘y yo realmente no podría ir, imagínese, Su Alteza Real, ¡Manchester!’”⁴⁸⁹. El dandi prevalece sobre el prosaico soldado: “Tal indiferente desprecio hacia la disciplina había acompañado siempre al vizconde de Brassard. Excepto en campaña, en que tornaba a ser un oficial de cuerpo entero, nunca se había sometido a las obligaciones militares. En cuántas ocasiones lo habían visto, por ejemplo, a riesgo de sufrir arrestos infinitamente prologados, abandonar furtivamente su guarnición para ir a divertirse a una cercana ciudad y no regresar más que los días de parada o de revista”⁴⁹⁰.

Balzac preconiza la relevancia de los signos externos y argumenta que advierten de la posición jerárquica dentro del entramado social. Así, el dandi se cubre de símbolos que anuncian su naturaleza aristocrática:

Como la vanidad no es más que el arte de endomingarse a la menor ocasión, cada hombre siente la necesidad de lucir, como muestra de su poderío, algún tipo de signo que sirva para instruir a los transeúntes sobre el lugar que ocupa en la gran escala social, en cuya cúspide se ejercitan los reyes. Y es así como los escudos de armas, las libreas, los tocados, los cabellos largos, las veletas, los tacones rojos, las mitras, los palomares, el cojín en la iglesia y el incienso en las narices, las partículas, los lazos, las diademas, los lunares, el rojo, las coronas, los zapatos de punta retorcida, los bonetes, las togas, el vero, la escarlata, las espuelas, etc., se fueron convirtiendo sucesivamente en signos materiales del mayor o menor descanso que un hombre podía tomarse, de los caprichos más o menos abundantes que tenía derecho a permitirse⁴⁹¹.

Aparte de la elegancia que requiere llevar un traje, el arte del vestido se traducirá en la proliferación de tratados y publicaciones sobre la fisiología de la *toilette*. Así, un elemento tan trivial como la corbata dará lugar a todo un compendio para perfeccionar sus posibilidades: “El arte de ponerse la corbata de todas las maneras conocidas y

⁴⁸⁹ Woolf, Virginia: “Beau Brummell” [1925], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, op. cit. p. 239. De este modo y como afirma irónicamente Virginia Woolf en su retrato del *beau*: “La Revolución francesa le pasó por encima de la cabeza sin desordenarle ni uno solo de los cabellos” (*Ibid.* p. 239).

⁴⁹⁰ Barbey d’Aurevilly, Jules: “La cortina carmesí”, en *Las diabólicas*, op. cit. p. 17.

⁴⁹¹ Balzac, Honoré de: *Tratado de la vida elegante*, op. cit. pp. 28-29.

usuales. Enseñando y demostrando en dieciséis lecciones, precedido de la historia completa de la corbata, desde sus orígenes hasta nuestros días, de ciertas consideraciones sobre el uso de los cuellos, de la corbata negra (...) obra indispensable para todos los elegantes, ilustrada en treinta y dos imágenes explicativas y con el retrato del autor”⁴⁹².

El dandi consagra la mayor parte de su tiempo a su *toilette*, de modo que construye así una verdadera arquitectura andante. Esta configuración se basa no solo en el vestir, sino en la nobleza del movimiento, del hablar, de la mirada y la pose. La belleza, por tanto, adquiere visos espirituales. Entre los tratados instruccionales para alcanzar la máxima elegancia, Balzac se alza como teórico indispensable. En su *Teoría del andar* cimenta las bases del *flâneur*: “El movimiento lento es esencialmente majestuoso. (...) la economía de movimiento es una manera de convertir el andar en noble y garboso. (...) Si la lentitud bien entendida del andar anuncia a un hombre que dispone de tiempo para sí, para el ocio, y por lo tanto a un rico, a un noble, a un pensador, a un sabio, los detalles deben necesariamente acomodarse al principio; entonces, los gestos serán poco frecuentes y lentos. De ahí el siguiente aforismo: 5. Todo movimiento brusco revela un vicio, o una mala educación”⁴⁹³.

El tabaco es otro elemento indispensable para el dandi, que desde Bécquer en el autorretrato “El poeta y las musas” (1860) que muestra su entrega a las musas materializadas en el humo del cigarro. Gómez Carrillo describe una imagen semejante: “Carlos no escuchaba ya las palabras de su amigo. Recostado en una butaca, con un cigarrillo entre los labios y aparentemente tranquilo, parecía aletargado. Sus pupilas, dilatadas e inmóviles, acariciaban, sin cólera visible, una imagen lejana”⁴⁹⁴. La correspondencia entre tabaco y escritura quedó inmortalizada por Stendhal: “Beyle estaba lleno de manías, siendo en él una de las más arraigadas la de no querer pasar por hombre de letras, sino por hombre de mundo que se divertía en escribir *como quien fuma un cigarro* (frase suya) sin caer en la puerilidad de tomar por lo serio lo que escribía”⁴⁹⁵. El humo simboliza la etérea naturaleza del dandi, su elevación hacia las

⁴⁹² Dietrich Grabbe, Christian: *Don Juan y Fausto*, *op. cit.* p. 96.

⁴⁹³ Balzac, Honoré de: *Teoría del andar*, en *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes... y te diré quién eres*. Barcelona: Tusquets, 1998 [1830-1833], pp. 52-53.

⁴⁹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 157. El pintor decadente Julio Ruelas retrata también a la musa en un dibujo análogo al de Bécquer (*Vid.* apéndice, p. 559).

⁴⁹⁵ Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España. Introducción al siglo XIX*, en *Obras completas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1940, p. 324.

alturas en busca del ideal y su irremisible orientación hacia la nada. Como señala Scaraffia: “El cigarro del dandi representa la síntesis de su concepción del mundo y de su actitud ante él. Elegante y, por su olor, irritante, el cigarro es consumido y renovado por puro placer. Sus deliciosas volutas de humo son cuanto queda de la ‘actividad’ del dandi, cuya producción acaba en la nada, a la que explícitamente se dirige y de la que recibe su patente de nobleza”⁴⁹⁶.

El contemporáneo que esboza Luis Antonio de Villena en su novela *Malditos* sigue estas mismas directrices en un momento de declive marcado por otro *mal du siècle*. Será su encubrimiento a la mirada de una sociedad amedrentada por el posible contagio el que incrementa su atención en el atuendo y sobre todo en el maquillaje, artificio que deviene en máscara: “La enfermedad (el sida) había hecho ya estragos en su cuerpo —algo de natural— y lo había dejado largo, escuálido, la imagen ya de un anticipado cadáver. Pero muy en él —la gente de cierto genio no lo pierde— se había maquillado a conciencia (mucho más que en los últimos tiempos), además de vestirse con mayor extravagancia de lo habitual...”⁴⁹⁷.

El dandi cuida extremadamente su imagen, como muestran las primeras impresiones fotográficas realizadas por Nadar. Delante de la cámara desfilaron numerosos artistas. Wilde, Villiers de L’Isle-Adam, D’Annunzio, Rimbaud⁴⁹⁸ o Bernhardt no pudieron sustraerse al hechizo de este invento que inmortalizaba su imagen para la posteridad. Así lo refiere Proust al hablar del dandi:

⁴⁹⁶ Scaraffia, Giuseppe: *Diccionario del dandi*, op. cit. p. 96.

⁴⁹⁷ Villena, Luis Antonio: *Malditos*, op. cit. p. 10.

⁴⁹⁸ Es archiconocido el retrato de un joven Rimbaud realizado por Étienne Carjat en 1871. (Para un estudio detallado sobre la relación del poeta con la fotografía remitimos a Sánchez-Cardona, Ana Paula. “El registro fotográfico de Arthur Rimbaud”. Chile: Revista *Laboratorio* (2011) 5, en <http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/el-registro-fotografico-de-arthur-rimbaud/> (1/1/2015)). Su incesante reproducción ha inspirado la obra de Ray Johnson titulada *James Dean/Rimbaud* (1956-68), en la que por aproximación de las imágenes atribuye las cualidades del francés —rebeldía, belleza, dandi, éxito vertiginoso y trágica muerte en su juventud—, al norteamericano del siglo XX. De nuevo, la correspondencia entre dos épocas es evidente. Como curiosidad apuntamos el nombre completo y revelador del actor: James Byron Dean, cuyo destino parece estar ya determinado por el apellido. A partir de la fotografía —arte incipiente a finales del siglo XIX— que pretendía mostrar la unicidad y particularidad del poeta, se construye una obra adscrita al *pop art* y que por tanto contradice los presupuestos del dandi en cuanto a técnicas de reproducción y significación. La obra de Johnson se mostró en el Museo Thyssen-Bornemisza dentro de la exposición “Mitos del Pop” (10 de junio al 14 de septiembre de 2014). Asimismo, se exhibió la reinterpretación de la obra proustiana por Andy Warhol, *À la recherche du shoe perdu*, título que denota la frivolidad del capitalismo y esencia del *pop art*, así como la impronta del autor francés. (Vid. apéndice, p. 569).

Tengo ante mí mientras escribo una fotografía del señor de Montesquiou que ha conservado la perfecta belleza, la nobleza pensativa de su rostro. Sobre esta cabeza con cabello ligeramente rizado como en las estatuas griegas que tienen este mismo encanto ligero y brillante, quisiéramos ver ‘el laurel divino de las almas exiliadas’. Al pie, el poeta ha escrito este verso con el que comienza un fragmento de los *Murciélagos*:

*Soy el soberano de las cosas transitorias*⁴⁹⁹.

En el caso de Baudelaire se produjo una doble valoración del artilugio. Por una parte, detestaba la precisión de sus resultados. Su descubrimiento tuvo lugar cuando el Realismo alcanzaba mayor auge, movimiento que los decadentes despreciaron y del cual se apartaron⁵⁰⁰. Debemos añadir que Baudelaire, según Azúa, aborrecía la fotografía porque:

Venía a destruir toda capacidad para imaginar el pasado y el pasado equivale a la vida del presente. (...) La contemplación de la fotografía, al cabo de los años, impediría para siempre el recuerdo. Nos devolvería la imaginación exacta, real, la que fue y nunca más será. Pero si no hay fotografía (...) nos vemos obligados a inventar. La imaginación, facultad opuesta a la memoria, construirá esos

⁴⁹⁹ Montesquiou, Robert de y Proust, Marcel: *Profesor de belleza*. Madrid: Funambulista, 2010, p. 93. Aunque se conservan numerosas fotografías del conde de Montesquiou, fue Giovanni Boldini quien inmortalizó la elegancia del dandi en el retrato conservado en el Musée d'Orsay.

Jean Lorrain participa también de la fascinación por la fotografía al atesorar las imágenes del arte decadente en el ámbito privado:

Se trataba de una serie de fotografías representando los cuadros favoritos de Claudius. Como comentario de cada fotografía, él había escrito de su puño y letra, sobre el papel tornasolado, versos inspirados en el tema o en el pintor en cuestión. Gustave Moreau abría el volumen con su *Quimera*, su muchacha sosteniendo la cabeza de Orfeo. También estaba la *Salomé* danzando bajo los ojos de Herodes, la *Esfinge*, el *Joven hombre y la muerte* y el maravilloso *Poema de las Sirenas*, ensoñación de filosofía y misticismo tan altos que es necesario casi ser poeta para captarla, para soñarla. Seguían algunos Primitivos y muchos Leonardo, entre ellos la *Virgen de la gruta*, esta pintura tan emparentada con algunas de Moreau, a través de los siglos que la separan. Watteau para el siglo XVIII, luego dos o tres Walter Crane, Burne-Jones y estéticos ingleses. (Lorrain, Jean: “Ophelius”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* pp. 105-106).

⁵⁰⁰ La pintura realista encontró en la fotografía un firme competidor, por lo que tuvo que explorar nuevas técnicas para hacer frente a este adversario que amenazaba con suplantarla. El invento de Daguerre, por consiguiente, obligó a la pintura a evolucionar. Como resultado, afloraron diversos movimientos vanguardistas desde el punto de vista de la imagen que los decadentes exaltaron.

mundos que nunca fueron, pero que deben ser; en tanto que la memoria certifica los mundos que ya no son⁵⁰¹.

Esta idea induce a Valle-Inclán a afirmar: “Nada es como es, sino como se recuerda”⁵⁰². En un momento de marcada impronta científica, Baudelaire repudia la fotografía por deberse a una máquina carente de alma y de inteligencia. El arte es propio del espíritu y de la imaginación. Por otra parte, el verismo que alcanzan los retratos es igualmente despreciado por el poeta, que propone ya el desenfoque para idealizar el resultado. Nadar, por su parte, preconiza ya la fotografía artística capaz de capturar “el lado psicológico de la personalidad”. Coronado e Hijón advierte igualmente el desacierto del poeta:

Al identificar la fotografía con una copia mimética de la realidad, Baudelaire yerra estrepitosamente en su conclusión final, pues esta no es una aspiración del movimiento realista decimonónico, contra el que, por otra parte, gustó siempre de arremeter, ni tampoco un correlato exacto del sistema de visión en el hombre. Al igual que muchos otros intelectuales de la época, tenderá a ver en la fotografía solo su capacidad como dispositivo técnico de registro visual, antes que su estatuto de imagen de representación en franca oposición al sistema pictórico anterior⁵⁰³.

El proceso químico que entraña evidencia la simbiosis entre el arte y el avance científico en el fin de siglo, amalgama que define una época y que Strindberg define así:

¿Qué es todo esto sino fotografía? En su placa de plata, ya sea cloruro, bromuro o yoduro de plata, pues se supone que el agua marina posee estos tres halógenos, o en su placa albuminosa o mejor gelatinosa, impregnada de plata, el pez condensa los colores refractados por el agua. Sumergido en el revelador, sulfato de magnesio (-hierro), el efecto en el *statu nascenti* se vuelve tan enérgico que la

⁵⁰¹ Azúa, Félix de: *Baudelaire*. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 35-36.

⁵⁰² Valle-Inclán, Ramón del: “Un pintor”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. p. 121.

⁵⁰³ Coronado e Hijón, Diego: *Una mirada a cámara: Teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2005, p. 34.

heliografía se produce directamente. Y el fijador, el hiposulfito de sosa, no debe encontrarse muy lejos para el pez que vive en el cloruro de sodio y las sales de sulfato y que, por otra parte, aporta su provisión de azufre⁵⁰⁴.

Las artes experimentan un punto de inflexión con la aparición de la fotografía, que se abre camino paulatinamente hasta lograr la aceptación entre el público. Según Walter Benjamin: “La fotografía produjo la eliminación del gran oficio de los retratistas en miniatura. Esto ocurre no solo por razones económicas. Las primeras fotografías eran superiores artísticamente a los retratos. La razón técnica reside en el tiempo de exposición a la luz, que requería una gran concentración del retratado. La razón social reside en que los primeros fotógrafos pertenecían a la *avantgarde* y que sus clientes venían, en su mayor parte, de este ambiente”⁵⁰⁵. La Exposición Universal de 1855 atestigua su consagración, pues “incluye por primera vez una muestra especial de ‘fotografía’. En el mismo año, Wiertz publica su gran artículo sobre la fotografía, donde le asigna el papel de esclarecimiento filosófico de la pintura. Wiertz concebía este esclarecimiento (...) en un sentido político. Puede considerárselo como el primero que si no previó, al menos reivindicó el montaje como uso de la fotografía con fines de agitación”⁵⁰⁶. Por otra parte, el poeta se deleitaba posando ante el objetivo de Nadar⁵⁰⁷. Este gusto por ser retratado responde al culto extremado que concedió a su persona. Como señala Benjamin: “La fotografía puede apropiarse libremente de las cosas perecederas que tienen derecho a un lugar en los archivos de nuestra memoria”⁵⁰⁸. Las impresiones ofrecían la inmortalidad y preservaban la belleza, anteriormente condenada a desvanecerse. Los artistas acuden así a los estudios fotográficos como manera de prolongar una juventud que veneran.

⁵⁰⁴ Strindberg, August: *Inferno*. Barcelona: El Acantilado, 2002 [1897], p. 57.

⁵⁰⁵ Benjamin, Walter: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p. 50.

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 50.

⁵⁰⁷ El fotógrafo inmortalizó al poeta en numerosas ocasiones. De este modo, legó un testimonio de las maneras elegantes de su época para la posteridad. Actualmente, las ferias de arte contemporáneo continúan la exhibición de estas obras adaptadas a las nuevas tendencias artísticas. Así, en la edición de ARCO (Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006) pudimos contemplar la fotoemulsión de Wilde realizada por Ilse Haider y el retrato de Baudelaire del artista brasileño Vik Muniz, elaborado en este caso con chocolate (*Vid.* apéndice, p. 543).

⁵⁰⁸ Benjamin, Walter: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 146.

Huysmans en el paroxismo de la extravagancia propone un modo escabroso pero eficaz, alternativo a la fotografía, para recordar al individuo tras su muerte: la elaboración del perfume a partir del cuerpo inerte. Así,

A la hora actual, cuando de dos seres que se aman muere uno, el otro no puede más que conservar su fotografía y visitar su tumba en el día de los Santos. Merced a la invención de las ptomaínas, en lo sucesivo estará permitido guardar en casa, en el bolsillo mismo, en estado volátil y espiritual, a la mujer a quien se adoró; transmutar a la bienamada en un frasco de sales, condensarla en estado de jugo, ingerirla como unos polvos en una almohadillita bordada con un doloroso epitafio, respirarla los días de tristeza y husmearla los días de dicha en un pañuelo⁵⁰⁹.

A pesar del fatal pronóstico de Paul Delaroche al afirmar: “A partir de hoy, la pintura ha muerto”, al juzgar la daguerrotipia, lo cierto es que invirtió su trayectoria hacia la incipiente Vanguardia que desembocaría en el arte abstracto. Pero antes de dar este paso, la pintura cumplía también las expectativas de estos personajes en su lucha contra los efectos devastadores del tiempo. En el retrato del conde de Montesquiou, Giovanni Boldini dejó constancia de su porte distinguido. Asimismo, Henri Fantin-Latour recurre a los retratos de artistas como pone de manifiesto la primera retrospectiva en España que le dedica el Museo Thyssen-Bornemisza⁵¹⁰. La elegancia del traje y de los complementos⁵¹¹ y la armonía de los tonos grises revelan el culto que

⁵⁰⁹ Huysmans, Joris Karl: *En Rada*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia Editores, 1977 [1887], p. 189.

⁵¹⁰ Las obras pertenecientes al Musée d’Orsay viajaron a Madrid, donde se exhibió *Un coin de table* (*Un rincón de mesa*, 1872), lienzo en el que figuran Elzéar Bonnier, Emile Blémont, Jean Aicard, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d’Hervilly y Camille Pelletan (*Vid.* apéndice, p. 523). El mismo autor plasma el taller de Manet en *Un atelier aux Batignolles* (*Un taller de Batignolles*, 1870), en el que incluye a Monet, Tenor, Bazille y Émile Zola —a quien ya pintó Manet—. (“Fantin-Latour (1836-1904)”, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 29 de septiembre de 2009 al 10 de enero de 2010). Baudelaire también es retratado por Fantin-Latour en *Hommage à Delacroix* (*Homenaje a Delacroix*, 1864), realizado un año después de la muerte del autor de *La Liberté guidant le peuple* (*La libertad guiando al pueblo*, 1830). Sin embargo, los óleos que inmortalizarían al poeta maldito serán los de Émile Deroy (1844) y Courbet (1848).

⁵¹¹ El esmero en cada detalle confiere un aire sofisticado al conjunto. El acicalamiento y, en especial, el cuidado de sus bigotes, se convierte en símbolo de la excentricidad del dandi. Así, Dalí, quien tomó a Velázquez como modelo, declara:

el dandi profesa a su persona. Otro modo de reconocimiento de su persona reside en las numerosas descripciones literarias que origina el particular aspecto de estos individuos⁵¹². Por último, el séptimo arte se rendirá al hechizo de estas biografías⁵¹³ reales y de ficción. La gran pantalla acentuará la vistosidad y elegancia del vestuario y se recreará en la vivacidad de los mordaces diálogos.

El espejo se convierte en instrumento indispensable ante el cual el héroe decadente ensaya su pose. Praz lo menciona en relación al estudiado gesto de Lord Byron: “Given the vanity of his own nature, what is more probable than that he should have deliberately modelled himself upon the figure of the acursed angel? Who can be sure that he may not have studied every detail in front of a mirror, even to the terrible look with which he frightened people?”⁵¹⁴. La vanidad alcanza su culminación con este reflejo al permitir que la mirada se dirija hacia la propia imagen. Así, el dandi en *Del amor, del dolor y del vicio* se deleita ante su cuidada apariencia: “Robert trajeábase ante el espejo de su tocador” y “Antes de ponerse el gabán y el sombrero, Robert se examinó

En tres días terminé de asimilar y digerir a Nietzsche. Finalizada tan opípara comida, solo me faltaba un solo detalle de la personalidad del filósofo, un último hueso a roer: ¡Sus bigotes! (...) ¡Hasta en los bigotes iba yo a superar a Nietzsche! Los míos no serían deprimentes, catastróficos, colmados de música wagneriana y de brumas. Serían afilados, imperialistas, ultrarracionalistas y apuntando hacia el cielo, como el misticismo vertical, como los sindicatos verticales españoles (*Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets, 2002 [1965], p. 16).

⁵¹² Asselineau ofrece un riguroso retrato de su amigo fruto de la intimidad que compartieron:

La cara, llena de matices de color, se destaca en parte sobre un fondo claro y en parte sobre un cortinaje de un rojo oscuro. La fisonomía es inquieta, o, mejor, inquietante; con los ojos muy abiertos, las pupilas directas, las cejas levantadas; se diría que los labios suspiran, la boca parece que va a hablar; una barba virgen, poblada y fina, se riza sobre el mentón y las mejillas. La cabellera, muy espesa, cubre de mechones las sienes; el cuerpo, inclinado sobre el codo izquierdo, viste un ceñido traje negro del que sobresalen las puntas de una corbata blanca y unos puños de camisa de muselina plisada. Añadid a este vestuario unas botas de charol, unos guantes claros y un sombrero de dandi, y tendréis una imagen completa de Baudelaire de entonces, como se le encontraba por los alrededores de su isla de Saint-Louis, paseando por esos barrios desiertos y pobres un inusitado atavío lujoso. (Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. pp. 20-21).

⁵¹³ Sin pretender proporcionar una nómina exhaustiva de películas sobre esta temática, sí destacaremos *Oscar Wilde* dirigida por Gregory Ratoff en 1960, *The Trials of Oscar Wilde* (Ken Hughes, 1960), *Wilde Salomé* (Al Pacino, 2011), *Wilde* (Brian Gilbert, 1997), *Bel Ami* (Nick Ormerod y Declan Donnellan, 2012), *Beau Brummell* (Curtis Bernhardt, 1954), *The Bad Lord Byron* (David MacDonald, 1949), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin, 1945) y todas las *remakes* posteriores; *Guy de Maupassant* (Michel Drach, 1982), *Desperate Romantics* (Paul Gay y Diarmuid Lawrence, 2009), *Le rideau cramoisi* (Alexandre Astruc, 1953), *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011), *Ensalada Baudelaire* (Leopold Pomés, 1978) y *Madamigella di Maupin* (Mauro Bolognini, 1967).

⁵¹⁴ Praz, Mario: *The Romantic Agony*, op. cit. p. 70 [Dada la vanidad de su espíritu, ¿qué hay más probable que Byron imitase deliberadamente la figura del ángel maldito? ¿Quién puede garantizar que no estudiase cada detalle ante su espejo, incluso el terrible modo de mirar con que espantaba a la gente?].

largamente en el espejo”⁵¹⁵. De este modo, responde al ideal de Baudelaire: “Le Dandy doit aspirer à éter sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir”⁵¹⁶.

Desde el Renacimiento, este objeto simbolizó la vanidad, vicio que se asoció a la condición femenina⁵¹⁷. Sin embargo, en el siglo XIX el hombre comienza a preocuparse por su aspecto, como muestra el desarrollo del dandismo. Bornay analiza las connotaciones negativas de este hecho:

Existió una creencia muy extendida en diversas culturas respecto a que el reflejo de una persona en su superficie era un reflejo de su alma. En la imaginería medieval y renacentista, particularmente en Alemania, el espejo se representó frecuentemente como un instrumento del diablo. En el grabado *El espejo infernal* (1485) el demonio esgrime uno ante los pecadores envueltos en llamas. Asimismo, un proverbio de la época afirmaba: ‘El espejo es el verdadero trasero del diablo’⁵¹⁸.

El narcisismo se vincula al mal por la frivolidad que conlleva. Además, la imagen del espejo o lienzo se ha interpretado como reflejo del alma. Las deformaciones de su aspecto, por tanto, denotan la corrupción del espíritu, tema ampliamente tratado en las novelas de artista en el fin de siglo⁵¹⁹. En este sentido, Mirbeau retrata al antihéroe

⁵¹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 148.

⁵¹⁶ Baudelaire, Charles: *Mon coeur mis à nu*, op. cit. p. 1273 [El dandi debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir delante de un espejo].

⁵¹⁷ En *El jardín de las delicias*, El Bosco (1450-1516) plasma la imagen de un diablo abrazado a una mujer, cuyo rostro se refleja obscenamente en sus nalgas a modo de espejo. Este será el instrumento del demonio y así lo recogen pinturas y dichos populares para condenar la soberbia. (Vid. apéndice, p. 557).

⁵¹⁸ Bornay, Erika: *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 128.

⁵¹⁹ La coincidencia entre la figura representada y su espíritu explica las alteraciones que sufre el retrato de Dorian Gray en la novela homónima en el desenlace final:

As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. (...) He seized the thing, and stabbed the picture with it. / There was a cry heard, and a crash. (...) When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master (...) in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying in the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled and loathsome of visage (Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, op. cit. pp. 223-224 [Como había matado al pintor, así mataría la obra del pintor y todo lo que significaba (...). Cogió el cuchillo y apuñaló el retrato con él. / Se oyó un grito y una caída ruidosa. (...) Cuando entraron encontraron colgado en la pared un espléndido retrato de su amo (...) en toda la maravilla de su exquisita juventud y belleza. Tendido en el suelo había un hombre muerto en traje de etiqueta, con un cuchillo en el corazón. Estaba ajado, lleno de arrugas y con el rostro repugnante].

que desafía las maneras del dandi: “Hoy por casualidad, me he mirado en un espejo. Hace tiempo que no ocurría, porque yo huyo de todos los espejos, de todas las superficies pulidas y reflectantes en las que pudiera, de repente, hallarme cara a cara conmigo mismo, pues yo siempre evito verme. De entre todos los espectáculos, el espectáculo de mi propia persona es el que más me repugna”⁵²⁰. Antagonista del seductor finisecular, este personaje se siente acabado por el hastío que le embarga. Aunque confiesa su entusiasmo de juventud: “Jamás existió un ser humano más entusiasta, más apasionado por todo, más verdadera y profundamente vivo que yo: ¡mi espíritu es un enorme depósito de fuerzas creadoras, de justicia y belleza!”⁵²¹, los sinsabores que plagan su biografía transforman su carácter y se revelan en su físico⁵²².

Este tema había sido tratado con anterioridad por Poe en “The Oval Portrait”. En este cuento, a medida que el artista termina el cuadro de su musa, esta se va consumiendo: “The painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed *Life* itself!’ turned suddenly to regard his beloved: –She was dead!” (en *Tales of Mystery*, op. cit. p. 205 [El pintor quedó en trance frente a la obra que había terminado. Pero, cuando estaba mirándola púsose pálido y tembló mientras gritaba: ‘¡Ciertamente, esta es la *Vida* misma!’ y se volvió de improviso para mirar a su amada... ¡Estaba muerta!]). El dandi en *Mi novio y mi novia* de Álvaro Retana comparte el nombre del personaje en *Del amor, del dolor y del vicio*. Aunque no goza de retrato, Roberto Moliner evoca a Dorian Gray en la malicia que trasluce su sonrisa:

Era un muchacho encantador, de unos dieciséis años, con unos ojos negros acariciados por la sombra de unas pestañas largas y arqueadas que hacían el encanto de aquel rostro abobado en que no se sabía qué admirar más, si la perfección helénica de la nariz, la suavidad del óvalo o el dibujo de la boca. Era un soberbio adolescente que en tiempos del Emperador Adriano hubiese competido con el auténtico Antínoo, por sus rubios cabellos y su arrogancia aristocrática; pero a pesar de su aspecto de arcángel inocente, de sus miradas cándidas y tiernas, sonreía malignamente, como si toda la malicia de un alma, curiosa y envenenada de perversidad, asomara a los labios golosos y encendidos (Retana, Álvaro: *Los extravíos de Tony (Confesiones amorales de un colegial ingenuo)*. *Mi novia y mi novio*. op. cit. pp. 263-264).

⁵²⁰ Mirbeau, Octave: *Memoria de Georges el amargado*, op. cit. p. 13.

⁵²¹ *Ibíd.* p. 15.

⁵²² Mirbeau se detiene en la descripción de visos decadentes del personaje vencido por la sociedad utilitarista del siglo XIX:

Mi piel es amarilla, de ese amarillo marchito, ese amarillo malsano, ese amarillo enfermo que tienen las plantas encerradas. Sin embargo, las mejillas todavía conservan, aquí y allá, algunas grietas rosadas, de un rosa acuoso, lo que demuestra que, por débil, por desleída que sea, algo de sangre circula por mis venas. Mis venas todavía no se han convertido del todo en caños vacíos... Por ejemplo, mis ojos están muertos, no llega a ellos ninguna luz; no tienen ningún brillo, ningún reflejo se desliza por esos globos apagados... Mi boca es tan delgada, tan reseca, están mis labios, que se diría que ninguna palabra de amor, de esperanza o de odio. Están mudos como un manantial seco, o más bien se parecen al brocal de un pozo en el que jamás hubo agua fresca, en el que nunca hubo agua... Mis dedos me causan piedad, me causan horror. De tanto manejar oro, contar oro, pesar oro, de tanto clavar alfileres en billetes de banco y ordenar títulos en cofres de hierro, mis dedos parecen zarpas, garras de pájaro de presa, incluso cuando sostienen una flor... Y tengo la expresión desconfiada, la espalda curvada, los andares indolentes y crispados de un cajero. (*Ibíd.* p. 14).

Un matrimonio concertado, la censura de la creación y finalmente la monotonía de su puesto en un banco en contacto directo con el dinero, tan contrario al ideario del dandi⁵²³, conforman su identidad. Es la realidad que se oculta tras los oropeles del fin de siglo: “Y, ¿cómo iban a ver la miseria? París la oculta con su lujo mendaz, como una mujer esconde bajo los terciopelos y encajes de su vestido el cáncer que le corroe el pecho. Para no oír los gritos que suben de los infiernos sociales, París ahoga el lamento de la miseria con la orquesta de sus placeres. Ninguna voz de ningún pobre diablo atraviesa, ni puede atravesar, el ruido continuo de las fiestas y la agitación del oro y los negocios”⁵²⁴.

Inversamente a la transformación sufrida por el dandi Dorian Gray en la novela homónima, Jean Lorrain retrata el alma repulsiva de la sociedad burguesa e instaura todo un bestiario derivado del instante en que le ha tocado vivir:

La vida moderna, lujosa, despiadada y escéptica, ha hecho que esos hombres y esas mujeres posean almas de cómitres o de bandidos: cabezas aplastadas o venenosas de víboras, hocicos retorcidos y afilados de roedores, mandíbulas de tiburones y morros de cerdos, son la envidia, la desesperanza y el odio, y es también el egoísmo y es también la avaricia, que hacen de la humanidad un bestiario donde cada instinto bajo se imprime en facciones de animal... ¡Y esas máscaras deplorables! ¡Pensar que durante tanto tiempo he creído que eran patrimonio de las clases pobres, qué prejuicio de razas, de las clases pobres!⁵²⁵

El egocentrismo del dandi no es una mera cuestión estética, puesto que el ornamento es un modo de rebeldía. Por ello, Baudelaire critica la apariencia vacía: “Ces deux êtres ne pensent pas. Est-il bien sûr même qu’ils regardent? À moins que,

⁵²³ Álvarez-Quiñones Sanz refiere la despreocupación por el dinero que desemboca irremediabilmente en quiebra:

Naturalmente, el dandi nunca habla de dinero, ni siquiera lo menciona (...). Por no envilecerse a su contacto, lleva los bolsillos limpios y paga a crédito (siempre se le fía), preferiblemente a través de criados o secretarios. En caso de verse completamente arruinado, preferirá abandonar sus pertenencias o asistir a su embargo antes que mercadear con ellas; cualquier especulación, negocio o trueque ventajoso le está negado por definición (...). Así, el dandi despilfarrará sin cuento y hasta el final, aunque para ello tenga que verse asediado por legiones de hambrientos acreedores. (Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 54).

⁵²⁴ Mirbeau, Octave: *Memoria de Georges el amargado*, op. cit. p. 116.

⁵²⁵ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 66.

Narcisses de l'imbécillité, ils ne contemplent la foule comme un fleuve qui leur rend leur image. En réalité, ils existent bien plutôt pour le plaisir de l'observateur que pour leur plaisir propre"⁵²⁶. Barbey d'Aurevilly expone un alegato en defensa de la vanidad: "Si lo que confiere su valor a los sentimientos es su importancia social, ¿qué otra cosa, por tanto, en el orden de los sentimientos, puede ser de más utilidad al estamento social que esa búsqueda siempre inquieta de la aprobación de los demás, esa inextinguible sed del aplauso de la galería, que en las cosas grandes llamamos *amor* a la gloria, y *vanidad* en las pequeñas?"⁵²⁷. La apariencia disuade al individuo de otras posibles ocupaciones, pues toda su energía remite al acicalado de su persona: "El dandismo es toda una manera de ser, y solo se es desde el punto de vista materialmente visible"⁵²⁸.

El personaje de *Del amor, del dolor y del vicio* escapa a esta diatriba al mostrar en sus intervenciones su rechazo a la masa hostil. De este modo, encarna al prototipo de dandi, aunando pose exterior y actitud vital en una sociedad de la cual se aparta, pero que, paradójicamente, precisa para sobresalir en ella. Lo aventurado de estas poses aboca inevitablemente al dandi al desenlace fatal. Su drama termina en tragedia, con la locura, la cárcel y la miseria de telón de fondo, como acaeció a Brummell, Byron, Rimbaud o Wilde.

La moda mató al dandi, explicará Barthes, en una sociedad que tiende a la masificación y posterior globalización. A través de la maquinización que supuso la Revolución Industrial, la reproducción en serie anula al individuo⁵²⁹. Este proceso

⁵²⁶ Baudelaire, Charles: "Les femmes et les filles", en *Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.* p. 1187 [Esos dos seres no piensan. ¿Es acaso seguro que miren? A menos que, Narcisos de la imbecilidad, no contemplen a la muchedumbre como un río que les devuelve su imagen. En realidad existen más para el placer del observador que para el suyo propio].

⁵²⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: "Del dandismo y de George Brummell", *op. cit.* pp. 131-132.

⁵²⁸ *Ibid.* pp. 136-137. Barbey d'Aurevilly señala a Brummell como estandarte del dandismo por su absoluta consagración a su persona, en oposición a Lord Byron que optó por la poesía. Julián del Casal discrepa en este punto: "El dandi no es, como se cree generalmente, el hombre que solo se ocupa del embellecimiento de su persona. Esto no es más que una manifestación de la superioridad de su espíritu. Además de las condiciones expresadas, se requiere, para ser dandi, tener conocimientos generales en los ramos del saber humano y la fortuna considerable que se necesita para rendir culto a las pasiones. El dandi debe sentir el placer de asombrar y la satisfacción orgullosa de no ser asombrado. Se nace dandi, como se nace poeta" (Casal, Julián del: "Ezequiel García" [1888], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* pp. 190-191).

⁵²⁹ El protagonista de Thomas Henry Lister es consciente ya de la amenaza que supone la moda para el dandi, por lo que se consagra a su talento inigualable: "Sus abrigos y carruajes eran copiados instantáneamente y, como lo que ambicionaba era ser inimitables, prefirió rechazar estas peculiaridades de lo externo y confiarse enteramente al 'noble arte del refinamiento', algo que poseía en un grado destacable" (Lister, Thomas Henry: "Granby" [1826], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, *op. cit.* p. 54). La moda se erige como

alcanzará a su modo de vestir: “Es lo que sucedió cuando el vestido masculino se hizo francamente industrial y privado de todo recurso al artesanado, el dandi tuvo que renunciar a un vestido absolutamente singular, pues cuando una forma se estandariza, aunque sea como indumentaria de lujo, deja para siempre de ser única”⁵³⁰. Su legado, sin embargo, se prolongará en “el arte del siglo, que se definirá de buen grado como la experiencia de la vida misma”⁵³¹.

Mujeres fatales y angelicales

Las novelas de Gómez Carrillo reflejan la situación de la mujer en el período finisecular mediante el personaje de la *femme fatale*⁵³². Esta imagen, heredada del Romanticismo⁵³³ y reiterada en la literatura y el arte decadente⁵³⁴, tiene su origen en la misoginia intensificada en las postrimerías del siglo debido a la repercusión de la filosofía de Nietzsche:

enemiga de la distinción: “Pocos meses atrás, en la primera edición de esta obra memorable, establecí ciertas reglas del vestir cuyo valor comienza ya a corromper la Moda” (Bulwer-Lytton, Edward: “Pelham o las aventuras de un caballero” [1828], en *Ibid.* p. 62).

⁵³⁰ Barthes, Roland: *El sistema de la moda y otros escritos*. Madrid: Ediciones Paidós, 2005, p. 406. Estos presupuestos fundamentarán la génesis del *pop art* con Richard Hamilton, Andy Warhol y Tom Wesselmann como máximos exponentes.

⁵³¹ Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*. Barcelona: Acantilado, 2014, p. 101.

⁵³² El origen de esta denominación es expuesto por Erika Bornay en su ensayo sobre este paradigma: “El historiador de arte Patrick Bade, él fue el primero en adoptar, en 1979, el título de *femme fatale* para un breve trabajo sobre este arquetipo femenino en las artes visuales de las postrimerías del siglo, cuya proliferación no duda en calificar de extraordinaria” (*Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 18).

⁵³³ La literatura romántica había tratado este tema con anterioridad, como muestra *Salammbô* de Flaubert, “La belle dame sans merci” de Keats o “Medusa” de Shelley.

⁵³⁴ A pesar de constituir un motivo recurrente en la literatura de fin de siglo, Praz advierte su origen remoto:

There have always existed Fatal Women both in mythology and in literature, since mythology and literature are imaginative reflections of the various aspects of real life, and real life has always provided more less complete examples of arrogant and cruel female characters. There is no need, therefore, to go back to the myth of Lilith, to the fables of Harpies, Sirens, and Gorgons, of Scylla and the Sphinx, or to the Homeric poems (*The Romantic Agony, op. cit.* p. 190 [Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura son reflejos fantásticos de los diversos aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad arrogante y cruel. Por eso no es necesario acudir al mito de Lilith, a las fábulas de Arpías, de Sirenas, de Gorgonas, de Escila y de la Esfinge o a los poemas homéricos]).

La mujer quiere llegar a ser independiente: y para ello comienza ilustrando a los varones acerca de la ‘mujer en sí’ –como este es uno de los peores progresos del afeamiento general de Europa. ¡Pues qué habrán de sacar a la luz esas burdas tentativas del cientificismo y autodesnudamiento femeninos! Son muchos los motivos de pudor que la mujer tiene; son muchas las cosas pedantes, superficiales, doctrinarias, mezquinamente presuntuosas, mezquinamente desenfadadas e inmodestas que en la mujer hay escondidas⁵³⁵.

Según Erika Bornay, esta interpretación de la figura femenina es consecuencia de diversos factores que convergen en este momento. La igualdad que logra la mujer es respaldada por la aparición de los primeros movimientos feministas organizados, que suscitan temor e inquietud: “Las mujeres que militaban en ellos no solo eran consideradas desagradablemente masculinas sino que también eran calificadas de inmorales, irresponsables y producto de la licencia sexual de la época”⁵³⁶. Así, las protagonistas de *Del amor, del dolor y del vicio* son juzgadas por la equívoca relación que mantienen. Su ambigüedad es subrayada por la ausencia de atributos femeninos, lo cual genera la masculinización del personaje.

A pesar del trato recibido, ello no es óbice para que el arte finisecular redunde en el cuerpo femenino. Esta singularidad es expuesta por Carlos Reyero al analizar las pinturas de Félicien Rops:

Es evidente que la misoginia que implica considerar la perversidad como algo consustancial a la naturaleza femenina no solo no está reñida, ni en época de Rops ni en ninguna otra, con la atracción sexual, sino que incluso se desarrolla frecuentemente de forma paralela, como un mecanismo de reparación masculina ante las adversidades del deseo. Pero los estudios de género han minimizado, por lo general, la importancia de ese deseo, sin el cual cualquier discurso de la

⁵³⁵ Nietzsche, Friedrich: *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 2003 [1886], p. 194.

⁵³⁶ Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*, op. cit. p. 16. En *The Single Standard*, Greta Garbo interpreta a la joven que lucha por su emancipación frente a las convenciones sociales que relegan a la mujer a simple ángel del hogar. Una de sus pasiones son los coches, afición típicamente masculina en la época y símbolo de la libertad con que conduce su vida. (Robertson, John S.: *The Single Standard*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1929) (Vid. apéndice, p. 537). En pintura, destaca la exposición que el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid dedicó a Berthe Morisot, eclipsada por su matrimonio con Eugène Manet. Su obra y su relación con intelectuales y pintores como Renoir, Monet, Pissarro, Degas o Mallarmé, permiten acercar al espectador al contexto francés de finales del siglo XIX. (“Berthe Morisot: La pintora impresionista”, del 15 de noviembre de 2011 al 12 de febrero de 2012).

fatalidad femenina, a cuya iconografía Rops contribuyó decisivamente, pierde su motivación inicial⁵³⁷.

Los personajes femeninos pueblan las novelas de Gómez Carrillo mostrando múltiples facciones. Horwinski sintetiza así los diversos tipos:

She is fragile ‘muñeca’, unabashedly idealized, lovingly adorned with the idiom’s most syrupy epithets. She is a comforter, binding up wounds and standing fast by her lover, with no thought for her own well-being. She is a mindless flirt, securely esconced in a world alien to any type of logical thought process, motivated wholly by vanity and peer pressure. She is a walking paradox: innocent child and scheming seductress. And finally, she is, most unfortunately, willful and overbearing, spurning her natural femininity and her predetermined limits of acceptable behavior in a misguided effort to become man’s equal—or even his superior⁵³⁸.

Otra lectura contempla a la mujer como musa y personificación del Arte. Las claves temáticas de estas novelas se articulan en torno a oposiciones binarias como el artista y el burgués, la periferia y el centro, el campo y la urbe, o el bien el mal. En esta línea, Hurst señala: “La musa del artista es, en su forma más pura y elaborada, la encarnación misma del Arte y no solo su inspiración. Enrique Gómez Carrillo expresa este mismo anhelo cuando dice que “la teoría del arte por el arte está desacreditada.... Es cierto. ¿Y sabéis por qué? Porque es una teoría. Y el arte verdadero, el arte triunfante, debe ser el arte sin teorías, como la belleza es la belleza, como el amor es el amor; como la vida es la vida”⁵³⁹. Esta dicotomía permite al autor postularse ante la nueva estética y desdeñar los juicios morales en el ámbito artístico. En esta época se produce un aumento

⁵³⁷ Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, op. cit. p. 21.

⁵³⁸ Horwinski, Linda Jean: *Enrique Gómez Carrillo, Connoisseur of “La Belle Epoque”*: His Prose Works, 1892-1927, Tesis Doctoral. Los Ángeles: University of California, 1981, p. 165. [Es una frágil “muñeca”, descaradamente idealizada, adornada con los epítetos más almibarados. Consuela curando las heridas y permaneciendo al lado de su amante, sin preocuparse por ella misma. Coquettea tontamente, guarnecida en un mundo extraño a la razón, motivada exclusivamente por la vanidad y la presión social. Es una paradoja andante: niña inocente y astuta seductora. Finalmente, es obstinada y autoritaria, desdeña su naturaleza femenina y los modos aceptados de comportamiento en un esfuerzo por equipararse al hombre o incluso superarlo].

⁵³⁹ Hurst, Darin Scott: *El amor, la belleza y el arte en la novela decadente hispanoamericana: La dialéctica de la decadencia*, Tesis Doctoral. Florida: Miami University, 2003, p. 36.

de la prostitución que contrasta con el puritanismo burgués y que, por consiguiente, revela una doble moral. Como señala el futuro esposo de la *femme fatale* en *Del amor, del dolor y del vicio*: “Es una pura hipocresía exigir la pureza de la mujer en cambio de nuestra impureza”⁵⁴⁰. Las protagonistas de dudosa moral pueblan las novelas de Gómez Carrillo. En *Del amor, del dolor y del vicio* los personajes masculinos las injurian y condenan su conducta, paradójicamente, tras haber tenido relaciones sexuales con ellas. El temor a las enfermedades venéreas contribuye al rechazo de estas prácticas. La moral burguesa aprovecha este terror y reprueba la carne. De este modo, la analogía entre la sexualidad y el mal (sífilis⁵⁴¹, muerte) determinará la repulsa de ambos desde un punto de vista ético.

En oposición a esta censura los poetas reflejan su afecto y comprensión hacia las prostitutas en *Bohemia sentimental*: “Las consideramos cual si fuesen nuestras hermanas. Viven igual que nosotros, vendiendo belleza, haciendo sentir, excitando los sentidos. Sus cuerpos proporcionan tantas sensaciones estéticas como nuestros libros, y tienen la ventaja de producirlas directamente”⁵⁴². Ambos comparten la búsqueda de la belleza como medio de evasión de un entorno hostil, que los condena a la desdicha. Así, los personajes femeninos se despojan de toda superficialidad para mostrar sus miserias al desnudo.

La *femme fatale* emerge inasible y volátil, emblema de la libertad, como la retrataron los hermanos Machado en *La Lola se va a los puertos*:

¿Ve usted el lucero
de la tarde? Más lejana
está de nosotros esa

⁵⁴⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 196.

⁵⁴¹ El sueño de Des Esseintes provocado por el efecto de las flores malsanas muestra el terror a las enfermedades venéreas: “Inmediatamente comprendió el significado de la espeluznante aparición. Tenía ante sus ojos la imagen de la Gran Sífilis” (Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, *op. cit.* p. 224).

⁵⁴² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 84. Estas palabras remiten al verso de Manuel Machado: “¡Hetairas y poetas somos hermanos!” (“Antifona”, en “Secretos”, en *Alma. Ars moriendi*. Madrid: Cátedra, 1995 [1902, 1921], p. 100). Esta simpatía por la mujer que lucha por su libertad en una sociedad dominada por la visión masculina es plasmada en *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* de Jean-Luc Godard. El anhelo de ser actriz aboca a Nana —en clara alusión a la protagonista de Zola— a la prostitución, tratada con la elegancia de la Nouvelle Vague. (Godard, Jean-Luc: *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*. Francia: Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma, 1962). Mientras que Nana recuerda a aquellas chicas “lindas como de Verlaine”, el protagonista de *Paris nous appartient* declara abiertamente su fascinación por la *femme fatale* (Rivette, Jacques: *Paris nous appartient*. Francia: AJYM-FILMS / Les Films du Carrosse, 1960). (Vid. apéndice, pp. 563 y 537).

mujer que ve usted ahí sentada.
(José Luis lo mira y mira a Lola.)
Coja usted un rayo de sol;
detenga usted una palabra
que se fue; abrace usted el mar,
y córtele usted las alas
al viento... Todo eso es
más fácil que sujetarla⁵⁴³.

La mujer aparece como paradigma del mal⁵⁴⁴ y, por tanto, vinculada a Satanás. Esta asociación es analizada por Félix de Azúa, quien afirma: “Las mujeres [se] aproximan a Satanás porque animalizan, es decir, ponen en una situación inhumana al investigador. Pero no todas las mujeres, solo aquellas que carecen de todo componente humano”⁵⁴⁵.

La *femme fatale* adquiere, por lo tanto, visos faunescos y bestiales⁵⁴⁶. El narrador de *Pobre clown* se refiere a ella como “mujer de rapiña”⁵⁴⁷ y “víbora finísima”⁵⁴⁸, y su comportamiento es el propio de un animal: “Más que una mujer, parecía una fiera. Con la cabeza, bruscamente, haciendo un movimiento de toro enfurecido, derribóle sobre las tablas del lecho imperial”⁵⁴⁹. Su imagen se asemeja a la de una alimaña hermanada con el diablo: “Aparecía desnuda e impúdica, riendo con risa faunesca, con la piernas abiertas y los ojos enrojecidos, casi fea, y, sin embargo, atrayente, odiosa y dominadora, sardónica y lujuriosa, enseñando las encías, levantando los brazos, sacudiendo la áurea

⁵⁴³ Machado, Manuel y Antonio: *La Lola se va a los puertos*. Madrid: Austral, Espasa-Calpe, 1978 [1929], p. 48.

⁵⁴⁴ Franz von Stuck retrata a la mujer como símbolo del mal en *Sensualidad* (1891), *El pecado* (1893, *Vid.* apéndice, p. 533) y *El vicio* (1899). En estos óleos de significativos títulos el pintor simbolista interpreta el mito de la caída de Adán a través de la mujer perversa, enroscada en una serpiente. Estas imágenes inspirarían las fotografías de James White (en la que retrata a la actriz Rachel Weisz en 2004) y Richard Avedon (*Natassja Kinski y la serpiente, Los Ángeles, California*, 1981).

⁵⁴⁵ Azúa, Félix de: *Baudelaire, op. cit.* p. 60.

⁵⁴⁶ Esta caracterización vincula la mujer al mal, como apunta María Tausiet: “Las brujas se caracterizaban también por una estrecha conexión con el mundo animal: sus cuerpos estaban marcados con una huella de patas y pezuñas de las más diversas especies y, lo que es más, ellas mismas podían metamorfosearse a voluntad en diferentes bestias” (Tausiet, María: “Avatares del mal: El diablo en las brujas”, en Tausiet, María y Amelang S., James (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004, p. 47).

⁵⁴⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 247.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p. 250.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 257.

melena, simbolizando, en fin, la diabólica belleza de las estatuas venéreas”⁵⁵⁰. Su euforia brutal recuerda al personaje femenino de D’Annunzio: “Un día la escuché reír; y su risa me irritó, casi hasta la ira”⁵⁵¹. El poder de la mujer reside así en su belleza cautivadora:

Su boca muy grande y muy roja; sus pómulos salientes y sonrosados; su frente estrecha; su palidez artificial; sus ojeras profundas, hechas con un lápiz azul; todas sus facciones, en suma, y aun algo que era más que las facciones, algo de interior y de secreto, un resplandor de su alma brillando a intervalos en la claridad fría de sus pupilas, delataban en ella a la musa del amor perverso, a la Venus del arroyo, a la tentadora nocturna (...) cuyas manos, doctas en los más bajos ejercicios eróticos, suelen teñirse de sangre en los instantes de exasperación o de miseria⁵⁵².

El cuerpo femenino se identifica con la bestia y, por extensión, con aquellas de la mitología clásica⁵⁵³: “Yo seguía en aquella época bajo el dominio de Teresa Raffo, de la violenta envenenadora que hacía venir a mi mente la imagen de la amante de Menipo. ¿Recuerdan? ¿Recuerdan las palabras de Apolonio a Menipo en aquel embriagador

⁵⁵⁰ *Ibid.* 271.

⁵⁵¹ D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*, *op. cit.* p. 55.

⁵⁵² Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 213.

⁵⁵³ Personajes mitológicos e históricos pueblan el arte simbolista, que rememora las sirenas, esfinges, medusas, lamias,... y recuerda a Salomé o Cleopatra. Su atractivo perdura en obras de signo decadente posteriores como *Confesiones de una máscara*, que concilia el gusto clásico con el despertar a la sexualidad del narrador:

Después de Tenkatsu, el siguiente personaje objeto de mi fascinación fue el de Cleopatra. (...) Vi la película completamente absorto. Observé cómo la reina de Egipto entraba en Roma llevada por muchos esclavos en una litera antigua y refinada. Tenía la mirada lánguida, con los párpados totalmente sombreados y maquillados, y llevaba un vestido sobrenatural. Después, en otra escena, la vi aparecer semidesnuda con su piel aceitunada sobre una alfombra persa.

Esta vez, burlando la vigilancia de mi abuela y de mis padres (gozando ya suficientemente del pecado que cometía), me entregué por completo a los disfraces de Cleopatra en presencia de mi hermana y hermano pequeños. ¿Qué esperaba de este disfraz femenino? Años más tarde descubriría que esperaba lo mismo que Heliogábalo, el emperador romano del período de la decadencia de Roma, el destructor de los antiguos dioses, aquel soberano decadente y brutal. (Mishima, Yukio: *Confesiones de una máscara*. Madrid: Alianza, 2010 [1948], p. 31).

poema?: ‘ ¡O beau jeune homme, tu caresses un serpent; un serpent te caresse!’⁵⁵⁴. Jean Lorrain sintetiza en estas líneas el imaginario femenino y fatal:

Son terribles estas mujeres de raza anglosajona. La crueldad aguda de los rubios no es una invención de los escritores. El Norte está lleno de ladies Viane (...) las lady Viane están por todas partes. Rubia o morocha, lady Viane es la mujer en sí misma, la verdadera mujer, la Eva del Génesis, la Ennoïa de Flaubert, la eterna enemiga, la bailarina que bebe la sangre de los profetas, Salomé, Herodías, la alimaña impura, la Bestia. Cuando nos mata físicamente, se llama Vicio, mientras que, si nos hiere moralmente, se llama, según los casos, Odio o Amor⁵⁵⁵.

La animalización de la mujer es recurrente y apunta a los instintos más primitivos del individuo, que contrastan con su condición de intelectual: “Así se mostraba la mujer del deleite, el fuerte y delicado instrumento de placer, el animal voluptuoso y magnífico destinado a ilustrar una mesa, a alegrar una cama, a suscitar las ambiguas fantasías de una lujuria estética. Así se mostraba ella en el esplendor máximo de su animalidad: encantadora, exuberante, dócil, suave, cruel”⁵⁵⁶.

El sexo femenino degrada por ello al varón. Así lo señala Baudelaire:

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C’est à cette dernière que doivent être rapportés les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*, op. cit. p. 28. Con esta exclamación Apolonio advierte a Menipo sobre el peligro de la bella lamia.

⁵⁵⁵ Lorrain, Jean: “Ophelius”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 113.

⁵⁵⁶ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 304.

⁵⁵⁷ Baudelaire, Charles: *Mon cœur mis à nu*, en *Oeuvres complètes*, op. cit. p. 1277 [En cualquier hombre, en cualquier momento, concurren dos llamadas simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es ansia de ascenso; la invocación a Satán, o animalidad, es alegría del descenso. A esta última se han de referir los amores con mujeres y el trato íntimo con animales, perros, gatos, etc.].

La misoginia que se desprende de estas palabras se agrava con el temor suscitado por la autonomía que las mujeres logran en el fin de siglo: “Solo una idea era en ella neta: la voluntad de ser libre y de gozar sin reserva alguna de su libertad”⁵⁵⁸. La lucha por la igualdad y emancipación de la mujer remite al mito de Lilith⁵⁵⁹, quien según Bornay, “aparece como una insubordinada y rebelde criatura, que abandona súbitamente a su esposo sin escuchar siquiera la voz del propio Dios, induciéndola a permanecer junto a aquel a quien se la había destinado y ella rechazaba”⁵⁶⁰. La rebeldía desafiante contra la moral burguesa genera pues la imagen de “una mujer caprichosa, orgullosa, ávida de sensaciones raras, casi histérica”⁵⁶¹.

Esto explica la identificación de la mujer con el mal y deriva en la idea de que “el deseo muere con el sexo, a causa de la posesión diabólica de la mujer”, idea recurrente en el arte del momento. Carlos Reyero matiza:

⁵⁵⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 168. En oposición a esta valoración positiva del concepto de libertad, Luis Racionero advierte de sus consecuencias negativas, que más tarde afectarán a la protagonista de la novela: “La libertad, aunque le ha traído independencia y racionalidad [al hombre], lo ha aislado y, por otra parte, le ha hecho sentirse angustiado e impotente. Esta soledad es insostenible, las consecuencias que trae son, o bien escapar de la libertad echándose en brazos de nuevas dependencias y sumisiones, o bien avanzar hasta el pleno desarrollo de sus potencialidades como individuo” (*El progreso decadente. Repaso al siglo XX*, op. cit. p. 59).

⁵⁵⁹ Según Bornay, una de las versiones de la leyenda “surge en un Midrás del siglo XII, en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, una esposa que predece a Eva, pero que, a diferencia de esta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de ‘inmundicia y sedimento’” (*Las hijas de Lilith*, op. cit. p. 25). Las Lamias también aparecen en *Fausto*, donde Mefistófeles masculla:

¡Pícaras malditas! ¡Chusma fullera!
¡Idiotas seductoras desde los tiempos de Adán!
(...) Bien sabemos, esa calaña no vale en el fondo nada;
la cintura bien ceñida, el rostro pintarrajeado,
mas nada sano tienen que ofrecer a cambio (Goethe, Johann W.: *Fausto*. Madrid: Unidad Editorial, 1999 [1808-1833], p. 315).

La fascinación por la *femme fatale* y en particular por el mito de Lilith, trascendió también a la pintura, como ilustra *Lady Lilith* de Rossetti (Vid. apéndice, p. 533).

⁵⁶⁰ Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*, op. cit. p. 26. Lilith es el equivalente judío de la griega Lamia. Castigada con la muerte de su hijo debido a su relación con Zeus, secuestrará y chupará la sangre a los primogénitos de las demás mujeres. A partir de estos mitos, junto con la concepción de la mujer fatal como devoradora de hombres, surge la imagen de la “vampiresa” en el fin de siglo. Así, en *El Vampiro* (1894), Munch retrata a la mujer que con actitud dominante envuelve al hombre con sus cabellos rojizos (Vid. apéndice, p. 533). En el siglo XXI, Jim Jarmush presenta una pareja de vampiros en *Only Lovers Left Alive* (2013), película que ensalza el sentimiento como recurso contra las lacras sociales. El personaje femenino, encarnado por Tilda Swinton, muestra su dominio e independencia de reminiscencias finiseculares, debido a la experiencia de sus dos mil quinientos años de edad más que su amante. Por otra parte, la extensa trayectoria vital permite el diálogo entre épocas. Así, leerá a Campoamor, Verne y Beckett, conseguirá la sangre necesaria a través del traficante Christopher Marlowe y se codeará con Mary Wollstonecraft (Vid. apéndice, p. 539).

⁵⁶¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 175.

En Rops, sin embargo, salvo en *Les Sataniques* y en alguna otra imagen mortífera, donde, en efecto, la mujer queda a merced del demonio y se convierte en contaminadora del hombre que toca, en el resto de su obra no parece preocupado, ni muchísimo menos, por presentar una imagen repulsiva, ni siquiera artificialmente sofisticada —como en Moreau, por ejemplo— sino poderosamente carnal, con los fetiches sexuales de su tiempo y dispuesta en todo momento para el sexo. Incluso en la citada serie, la ironía evidencia una cierta incredulidad en el ritual satánico, que tiene no poco de fabulosa farsa⁵⁶².

Rodenbach amalgama fetichismo y depravación en *Brujas la muerta*. La esposa fallecida se representa metonímicamente por la trenza de cabello que el excéntrico protagonista atesora en una urna de cristal. Al ser profanado, el objeto místico se identifica con una serpiente que estrangula a quien osa mancillarlo: “Se abalanzaba sobre Jane, ella se parapetó tras la mesa, juguetona y desafiante, agitando la trenza a distancia, y se la acercaba al rostro y a la boca como si fuera una serpiente encantada, y se la enrollaba al cuello, boa de un ave de oro...”⁵⁶³. Para Juan David Nasio, la ausencia requiere un tiempo que es violado por la amante, lo que desencadena la tragedia final: “La pulsión de muerte conserva la vida. Por ende, el duelo es un lento proceso de separación vital del difunto y de regeneración del conjunto del yo”⁵⁶⁴. El fetiche es objeto de devoción: “Estaba muerta: por no haber sabido adivinar el Misterio, ni que había algo que nunca debía tocar, so pena de sacrilegio. Había posado la mano sobre la cabellera vindicativa, una cabellera que, de entrada (para aquellos cuya alma es pura y comulga con el Misterio) daba a entender que, en el preciso instante en que fuera profanada, ella misma se convertiría en el instrumento de la muerte”⁵⁶⁵. Karen Poe explica este vínculo: “La noción de fetichismo permitía asociar, en la psicología del

⁵⁶² Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, op. cit. p. 21. Este imaginario es visible en la *femme fatale* de la Nouvelle Vague que bajo los focos rojos del cabaret mira licenciosa a la cámara mientras canta: “Soy una chica mala... puedo ser muy, muy cruel” (Godard, Jean-Luc: *Une femme est une femme*. Francia: Euro International Film (EIA) / Rome Paris Films, 1961). (Vid. apéndice, p. 535).

⁵⁶³ Rodenbach, Georges: *Brujas la Muerta*. Barcelona: Vaso Roto, 2011 [1892], p. 116.

⁵⁶⁴ En Castro de Paz, José Luis: “La muerte y su representación filmica”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, p. 47. En *Viridiana* (1961), sin embargo, el fetiche concretado en el vestido de novia revive la imagen de la esposa fallecida, por lo que el protagonista insiste a su sobrina para que lo luzca. Asimismo, Buñuel pone de manifiesto en esta película la fascinación por los zapatos de tacón e insiste en enfocar los pies de distintos personajes (Vid. apéndice, p. 549).

⁵⁶⁵ Rodenbach, Georges: *Brujas la Muerta*, op. cit. pp. 116-117.

erotismo, los cultos de religiones primitivas con las prácticas modernas del consumo y una inmensa gama de disparadores sensoriales del placer sexual: el tacto, el color, el sonido, el olfato, el gusto”⁵⁶⁶. La dicotomía erotismo *versus* religión es recogida también por Bourgeade: “Se trata de la analogía, frecuente en aquella época [siglo XIX], entre el fetichismo religioso ‘que consiste en la adoración de un objeto material al que el fetichista atribuye un poder misterioso’ y el fetichismo sexual”⁵⁶⁷.

Walter Benjamin incide en la naturaleza mórbida del gusto por la fragmentación: “La moda está en conflicto con lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo se aprovecha de los derechos del cadáver. El fetichismo, basado en el sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto de la mercancía lo pone a su servicio”⁵⁶⁸. Las vitrinas exhiben grotescos fetiches que obedecen al gusto perturbado del héroe decadente: “En la vitrina, débilmente iluminada, parpadean cinco o seis grandes frascos de formas barrocas y cuello en forma de sacacorchos, y en uno de ellos, inmersa en la panza transparente del recipiente, ríe burlona una cabeza color grosella, la cabeza con gafas de Monsieur Thiers”⁵⁶⁹. En Mirbeau la parte cercenada cobra vida en un acceso de delirio: “¿Se trataba de imaginaciones de mi mente todavía enturbiada por una reciente enfermedad cerebral, o bien de una de esas alucinaciones de las que a veces soy víctima? No lo creo, la verdad. Me pareció que esos objetos se movían, vivían, hormigueaban como larvas; no, no como larvas, sino como partes de un cuerpo troceado a hachazos, que intentan aproximarse”⁵⁷⁰.

Ya en los hermanos Grimm contemplamos la figura de la madre que decapita atrozmente al primogénito: “¡Plas! de un golpe brusco cerró el arcón con tanta violencia que la cabeza del niño salió despedida y cayó entre las manzanas. En el mismo instante sintió la mujer una gran angustia y pensó: ‘¡Ojalá no lo hubiera hecho!’”. Bajó a su habitación y sacó un paño blanco del cajón de la cómoda; colocó nuevamente la cabeza

⁵⁶⁶ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. p. 47.

⁵⁶⁷ Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*. Barcelona: Siberia, 2013, p. 33.

⁵⁶⁸ Benjamin, Walter: *El París de Baudelaire*, op. cit. p. 53.

⁵⁶⁹ Talmeyr, Maurice: “Noche roja”, op. cit. p. 40.

⁵⁷⁰ Mirbeau, Octave: “Marroquinería”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 48. La cabeza decapitada y dotada de vida protagoniza la película *The Brain That Wouldn't Die* dirigida por Joseph Green en 1962, objeto de pesadillas para el cirujano que transgrede los fundamentos de la medicina en la línea del doctor Frankenstein. Por su parte, Mirbeau alude al criminal fetiche que Patrick Süskind retomaría en *El perfume* (1985): “¿Solo utiliza usted la piel de los ejecutados?” (*Ibid.* p. 20).

sobre el cuello y le ató el paño a modo de bufanda de manera que no se viera nada, y lo sentó en una silla delante de la puerta, con una manzana en la mano”⁵⁷¹. Con inusitada y perversa serenidad insta a su hija a golpear el cadáver, por lo que la confusión le exime de culpa: “¡Ay, madre! ¡Le he arrancado la cabeza a mi hermano!”, lloraba desconsoladamente”. El filicidio recrudece el retrato de la mujer depravada. Esto y la antropofagia final contrastan con el tono infantil del cuento: “¡Marleenken!”, exclamó la madre. ‘¿Pero qué has hecho? Anda, cállate, que nadie lo sepa; como esto ya no tiene remedio, lo cocinaremos estofado’⁵⁷².

En analogía con Baudelaire, la mujer seductora exhibe los fetiches que obsesionan al hombre moderno y que lo adscriben al contexto urbano y finisecular: el artificio de maquillajes y afeites, cabellos teñidos y accesorios que evitan la desnudez absoluta, pero que contribuyen a la fragmentación del cuerpo: “Rops se complace, como toda la literatura de la época, en desvestir a sus modelos, que únicamente conservan medias, guantes o ligas, lo que precisamente acentúa su carácter sexual”⁵⁷³. En este juego voyeurista la mujer perversa de Gómez Carrillo señala: “Porque dejarse ver, no es enseñarse. Para enseñar algo, es necesario descubrirlo con intención”⁵⁷⁴. Como detalla Bourgeade: “Fetichismo del pie, de la pierna, de las nalgas, del sexo, de las manos, de las uñas, del rostro, de la cabellera. Bajo la mirada del fetichista, la mujer estalla en mil pedazos”⁵⁷⁵.

En *Bohemia sentimental* el guatemalteco retrata a la fémica desde esta perspectiva: “Violeta estaba vestida con un amplio peinador de batista ligera y vaporosa, a través del cual se veían los matices rosados de la camisilla de seda, los matices celestes de las enaguas y la opacidad oscura de las medias negras. Las mangas, flotantes y cortas, dejaban descubiertos hasta el codo los brazos redondos y blancos. Un escote ligerísimo hacía ver el principio del pecho”⁵⁷⁶. En *Del amor, del dolor y del*

⁵⁷¹ Grimm, J. L. y W. K.: *Del enebro*. Zaragoza: Jekyyl & Jill, 2012 [1812], pp. 35-36. Hemos utilizado esta cuidada edición que incluye el facsímil y las maravillosas ilustraciones de Alejandra Acosta.

⁵⁷² *Ibid.* p. 36. La extrema crueldad de los relatos de los hermanos Grimm se fue enmendando en la tradición oral, por lo que sorprende leer los originales.

⁵⁷³ Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, op. cit. pp. 30-31.

⁵⁷⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 241.

⁵⁷⁵ Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*, op. cit. p. 17.

⁵⁷⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 88. La fragmentación del cuerpo también afectará al hombre: “—Lo único que me quedaba del antiguo esplendor de mi familia—solía decir, sonriendo melancólicamente— son las manos. Y alargaba, ante los demás, sus largos dedos

vicio, la seductora encandila a través de la insinuación del cuerpo: “Vestida con un trajecillo de seda clara, ligero y ajustado, que atraía voluptuosamente las miradas, revelando formas perfectas y sugiriendo la visión de la carne desnuda”⁵⁷⁷. Así, el tocador de la artista ostenta necesariamente innumerables objetos para la *toilette*:

Todas las pastas olorosas, todas las esencias, todas las lociones inventadas por la química moderna para suavizar la piel o para hacer más abundosa la cabellera, todos los colores del iris humano, en el cual hay cien blancos diferentes, cien rosas, pálidos unos y otros encendidos, cien carmines que van del carmín claro de las mejillas al carmín profundo de los labios, y cien azules que principian en el nácar de las venas para terminar en el reflejo de ala de cuervo de las cejas (...). En cuanto a sus trajes íntimos, a sus peinadores de diáfana batista o de ligeras sedas inglesas, a sus camisillas multicolores, a sus pantaloncillos floridos,

afilados y blanquísimos, que se encurvaban hacia arriba con una elasticidad extraña” (*Ibid.* p. 67). En el relato de sugerente título, “La cabeza cortada”, las manos femeninas adquieren el protagonismo:

Manos admirables, largas y nerviosas, de dedos ágiles y ligeramente curvados en su extremo, manos que hablaban, se lo aseguro, que sonreían y cantaban. No puede usted hacerse una idea de lo graciosas, elegantes y seductoras que resultaban, estuvieran sirviendo el té, pasando las páginas de un libro o revoloteando como alas sobre las teclas del piano. He leído en algún sitio que a menudo el alma, el pensamiento, la inteligencia se reflejan en las manos; en ellas reside su corazón y su cerebro. Va usted a tomarme por loco, pero yo pensaba seriamente que el alma de mi prometida, su ingenio, su bondad, su belleza, residían en sus manos, y pronto la vi bajo una nueva luz, y por así decir, transfigurada. (Mirbeau, Octave: “La cabeza cortada”, en *VVAA: El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* pp. 55-56).

Lascano Tegui ofrece una escena análoga: “El primer día en que confié mi mano a una manicura fue porque iría en la noche al Moulin Rouge. La antigua enfermera me recortó los padrastrós y esmeriló las uñas. Luego les dio una forma lanceolada, y al concluir su tarea las envolvió en barniz. Mis manos no parecían pertenecerme”, y advierte: “Se ha cuidado las manos como si fuera a cometer un asesinato”. (Lascano Tegui, Emilio Vizconde de: *De la elegancia mientras se duerme*. Madrid: Impedimenta, 2008 [1925], p. 25).

Como muestra de las excentricidades finiseculares, recogemos la anécdota de Valle-Inclán, seguramente apócrifa, pero que conforma la leyenda del escritor:

Uno de los franceses *fin-de-siècle* más admirados por Valle-Inclán fue Barbey D’Aurevilly. Don Ramón le enviaba todos sus libros y el escritor francés le ofreció su palacio en París, pues le gustaría mucho poder estrechar la mano del galaico. Valle-Inclán entonces no tiene dinero para viajar a París, y en decisión heroica se corta el brazo y lo remite certificado a la capital de Francia, con un papelito que decía así:

Mi admirado Señor:

Tal es mi deseo de estrecharle la mano que me ofrece, que no pudiendo ir yo, le envío mi auténtica mano con brazo y todo, para que eso dé más fuerza al apretón. (Esteban, José: *La Generación del 98 en sus anécdotas*. Sevilla: Renacimiento, 2012, p. 62).

⁵⁷⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 138.

bordados, festoneados; a sus corsés y a sus lazos de cinta, eran tan numerosos como elegantes⁵⁷⁸.

La escena evoca el espacio y ungüentos que conforman el adorno del dandi: “Le sientan a uno ante un espejo de caoba que contiene sobre su placa de mármol frascos de lociones, botes azules de cristal con polvos de arroz, cepillos de cerdas grasientas, peines guedejosos y sucios, y un bote de pomada abierto que ostenta sobre la pasta amarilla la huella impresa del índice”. La construcción de su imagen conlleva el dolor de verse asfixiado por la máscara metafórica del artificio: “El sufrimiento se vuelve intolerable. ¡Ah! ¿Dónde están las ventajas de la ciencia, los alabados anestésicos, las pálidas morfina, los fieles cloroformas, los apaciguadores éteres?”, por lo que el protagonista apela a la negación estética, delito moral imposible para el dandi: “Con una última chispa de sentido común, en una última plegaria, uno ruga al cielo, ¡que le vuelva calvo!”⁵⁷⁹.

El fetichismo contribuye a construir la imagen de la *femme fatale*, que para Barbey d’Aurevilly es la “gran trágica, (...) un cuerpo monstruoso, esfinge encantadora, severa, eterna, (...) mezcla de molición y grandeza, hermafroditismo tan bien cuajado entre lo que seduce y lo que impone, entre lo que subyuga y lo que embriaga”⁵⁸⁰. La mujer se articula en torno a estos aderezos, por lo que su exclusión resulta inadmisibile: “A pesar de que la mujer le interesaba menos que el vestido, la botella menos que el vino, no separaba el vestido de la mujer —o, para indicar con más precisión los gustos de nuestro extraño amigo, digamos que *no separaba a la mujer del vestido*—”⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. pp. 237-238. Como afirma Francisco Javier Blasco: “Guantes que vestían el brazo hasta el hombro (alguno con hasta 32 botones); sombreros capaces de congrega todo el esplendor de la naturaleza en las plumas, en las flores o en las piedras, que los adornan; botines... Apenas hay pieza del vestuario femenino a la que no haga referencia Gómez Carrillo. (...) Tampoco se olvida a Gómez Carrillo, en su repaso de la toilette femenina, del maquillaje y de la pintura, una pintura que cumple una misión con algo más de rito que de arte” (“La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, op. cit. p. 22).

⁵⁷⁹ Huysmans, Joris-Karl: “El peluquero”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, pp. 67-69.

⁵⁸⁰ Barbey D’Aurevilly, Jules: *El amor imposible. Crónica parisina*. Madrid: Editorial Funambulista, 2013 [1841], pp. 16-17.

⁵⁸¹ Gourmont, Remy de: “El vestido”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 140.

La insondable mirada femenina es asimismo un tema recurrente, pues: “La obsesión de unas pupilas glaucas es un signo de decadencia”⁵⁸². Así se constata al exclamar: “¡Porque cuidado si son hermosos, incitantes, provocativos, unos ojos verdes, en un rostro pálido! / ¡Tan hermosos, tan provocativos y tan incitantes como unos labios rojos, en toda clase de facés morenas o blancas, coloradas o trigueñas!”⁵⁸³.

Para Stendhal, “las miradas son la gran arma de la coquetería virtuosa. Se puede decir todo con una mirada, y, sin embargo, siempre se puede negar una mirada, porque no puede ser repetida textualmente”⁵⁸⁴. En otro momento afirmará: “¡El placer de los ojos! ¿Es verdaderamente posible que a ese joven, cuyo porte, gestos y andares revelan tanta intensidad, le baste mirar el mundo con los ojos?”⁵⁸⁵. Georg Simmel desvela el enigma: “En la mirada, que el otro recoge, se manifiesta uno a sí mismo. En el mismo acto en que el sujeto trata de conocer al objeto, se entrega a su vez a este objeto. No podemos percibir con los ojos sin ser percibidos al mismo tiempo. La mirada propia revela al otro el alma, al tratar de descubrir el alma del otro”⁵⁸⁶. Así, el escritor decadente es hipnotizado por los ojos infernales: “Su más irresistible atractivo nacía del contraste diabólico que producían sus ojos oscuros, profundos, ardientes, casi feroces, con sus labios frescos e ingenuos de niño goloso y alegre”⁵⁸⁷. D’Annunzio expresa igualmente esta fascinación: “Más de una vez, dos ojos de mujer, vistos en un lugar cualquiera, fugazmente, me han dejado en el alma una vaga huella de melancolía”⁵⁸⁸. Esta impresión es compartida por Lord Byron:

Hace ya mucho que contemplé esos ojos
Que me hicieron feliz, o desgraciado;
Y solo en vano me he esforzado
Para no pensar más en ellos;
Porque aunque de Albión escapo,

⁵⁸² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 236.

⁵⁸³ “Presentación” de *Rojo y Verde*, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. p. 154.

⁵⁸⁴ Stendhal, Henri Beyle: *Del amor*. Madrid: Biblioteca EDAF, 1999 [1822], p. 117.

⁵⁸⁵ Stendhal, Henri Beyle: *¿Quién me defenderá de tu belleza?*, Introducción y traducción de Juan Antonio González-Iglesias, Epílogo de Luis Antonio de Villena. Valencia: Pre-Textos, 2007, p. 40.

⁵⁸⁶ En Segade, Manuel: *Narciso Fin de Siglo*, op. cit. pp. 19-20.

⁵⁸⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 141.

⁵⁸⁸ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 21.

Solo a una puedo querer⁵⁸⁹.

Barbey d'Aureville expresa así su turbación: “Ella se dio más de media vuelta para verle besar su muñeca desnuda, y entonces vi sus ojos... Aquellos ojos que podían fascinar a los tigres, y que ahora estaban fascinados por un hombre; sus ojos, dos grandes diamantes negros, tallados para todas las altiveces de la vida, y que al mirarle a él no evocaban otra cosa que la más completa y total de las adoraciones, ¡la del amor!”⁵⁹⁰. Por su parte, Remy de Gourmont animaliza a la mujer: “¡Ojos verdes —se decía—, ojos de gato, ojos de monstruo!”⁵⁹¹. El horror de la cabeza cercenada por la guillotina es el fetiche que conserva de forma inaudita la vida: “[El] frío terror ante el resultado: el párpado del ojo derecho bajaba mientras el ojo izquierdo, distendido, lo miraba”⁵⁹².

La relevancia de la mirada en consonancia con la filosofía neoplatónica es subrayada por González-Iglesias en la “Introducción” a *¿Quién me defenderá de tu belleza?* de Stendhal: “Lo más real de ese apunte serviría para elaborar un personaje, hecho de amor y hermosura viril: los ojos. La exclamación de Stendhal ‘¡Qué ojos!’ no necesita comentario. ‘Acordarse de los ojos de Tommaso’, registra en el relato que vamos a leer. Miguel Ángel escribe en las *Rimas*: ‘Che cosa è questo, Amore, / c’al acore entra per gli occhi, / per poco spazio dentro par che cresca’. Neoplatonismo puro”⁵⁹³.

La dicotomía Eros *versus* Tánatos colma de atractivo a la mirada inerte: “Únicamente la cabeza de la joven sobresale de la funda de tela. Una bonita cabeza, de una blancura horripilante, cretácea. Los grandes cabellos rubios cuelgan a cada lado de la frente. Uno de los ojos está abierto. Un ojo azul, alargado, admirable, ¡espantoso!”⁵⁹⁴.

⁵⁸⁹ Byron, George Gordon Lord: *Cartas y poesías mediterráneas. Península Ibérica, Malta, Albania, Grecia y Turquía. 1809-1811*. Oviedo: KRK Ediciones, 2010, p. 167.

⁵⁹⁰ Barbey d'Aureville, Jules: *La dicha en el crimen*. Sevilla: Metropolisiana Ediciones, 2010 [1874], p. 14.

⁵⁹¹ Gourmont, Remy de: *Colores*, Ilustraciones de Odilon Redon. Sevilla: Ediciones Barataria, 2008, p. 88.

⁵⁹² Villiers de l'Isle-Adam, Auguste: “El secreto del cadalso”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* p. 27.

⁵⁹³ González-Iglesias, Juan Antonio: “Introducción” a Stendhal, Henri Beyle: *¿Quién me defenderá de tu belleza?* *op. cit.* pp. 23-24.

⁵⁹⁴ D'Hervilly, Ernst: “Los dilentantes de la morgue”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* p. 34. El narrador resta así aprensión a la muerte: “En su mayoría son espíritus hastiados que, a fuerza de oír hablar ‘del terrible espectáculo de la muerte’, han acabado por

La obsesión por la mirada enigmática constituye el tema central de *Monsieur de Phocas*: “¿Cómo decirle hasta qué punto las vitrinas de Barruchini han recrudescido mi mal? Veía surgir, veía aparecer en esas joyas la mirada que busco, la mirada de Dahgut, la hija del rey de Ys, la mirada de Salomé también⁵⁹⁵, pero sobre todo el límpido y verde reflejo de la mirada de Astarté, de Astarté que es el Demonio de la Lujuria y también el Demonio del Mar...”⁵⁹⁶. El dandi prescinde de la vida para concentrarse en la belleza de los ojos inertes de las efigies clásicas: “No hay nada tan asombrosamente bello como las caras de las estatuas. Su inmovilidad está viva de otro modo que las muecas de nuestras fisonomías. Están animadas como por un soplo divino y ¡qué intensa es la mirada de sus ojos vacíos!”. El hedonista consagra así su existencia al arte: “He pasado todo el día en el Louvre, y la mirada de mármol del Antinoo me persigue. ¡Con qué suavidad y calor, a la vez sabio y profundo, sus hondos ojos muertos se posaban en mí!; por un momento he creído ver en ellos verdes reflejos. Si ese busto me perteneciera haría incrustar esmeraldas en sus ojos”⁵⁹⁷. La negación de la visión en la mujer determina la incapacidad para desearla: “Y si he sufrido tanto por mi impotencia de amar a todas esas mujeres, ha sido porque en realidad ninguna de ellas tenía

decirse que la muerte no es un espectáculo mucho más terrible que cualquier otro, y al cual no hay por qué hacer ascos: La Morgue después del Ambigú; una cosa lleva a la otra” (*Ibíd.* p. 31).

⁵⁹⁵ Salomé amalgama la belleza y el mal, perversión y sensualidad, por lo que los autores decadentes la incluyen en su imaginario: “Muchos de los autores de la época quedaron atrapados entre sus velos. No en vano Flaubert, Mallarmé, Laforgue, Lorrain, Anatole France y Eugenio de Castro le rindieron fervoroso homenaje, sin olvidarnos de las versiones de Carlos Arro y Arro, Goy de Silva o Gerónimo Zanné en España, así como el cuento que dedicó el hondureño Froylán Turcios al mito, o el soneto descriptivo del poeta cubano Julián del Casal, por solo citar dos ejemplos tomados de las letras hispanoamericanas” (Gutiérrez, José Ismael: *Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo*, Tesis Doctoral. California: Universidad de La Laguna, 1995, pp. 414-415).

⁵⁹⁶ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 18. La concentración de ojos en la vitrina constituye el particular proyecto de Firmin Quintrat (1902-1958), que a partir de esta obra declara la preeminencia de la vida sobre el objeto artístico: “Mi obra, pues soy artista, no serán acuarelas, aguafuertes, bronce, poemas, serán mis ojos, que habrá que exponer bajo una campana de cristal, los ojos del hombre que habrá visto más hombres en su vida. La humanidad habrá quedado impresa en mis retinas. Esos ojos ya no deberán considerarse como herramientas, pues serán sumas, archivos, una colección única” (Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, *op. cit.* p. 155). El mismo anhelo muestra en *Restless* la joven enferma: “I think I might like to have my eyes in a jar” [Creo que me gustaría colocar mis ojos en una vasija] (Sant, Gus Van: *Restless*. EEUU: Columbia Pictures / Imagine Entertainment, 2011).

⁵⁹⁷ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 25.

mirada”⁵⁹⁸. En este sentido, Daniel Mesa Gancedo concluye: “La mirada es siempre fundamental en las historias con criaturas artificiales”⁵⁹⁹.

Jean Richepin imagina otra mirada que permite desnudar el alma de las personas, en una dualidad que evoca claramente la belleza de Dorian Gray frente al lienzo corrupto:

Y así fue que, ante él, visible a los otros ojos, surgió la forma de un alma, forma debidamente constatada *de visu* como lo había prometido el presbítero, forma extraña, tan anormal y asquerosa que el desgraciado estuvo a punto de caer de espaldas, en un embeleso de repulsión y pánico.

La forma de esta alma, en efecto, era una úlcera compuesta de innumerables úlceras conglomeradas, brotando unas de otras, copulando una con todas las demás en abominables y apelotonados hongos de lepra hormigueantes, anillos de víbora rezumando ponzoña, un suero bacterioso, la podredumbre, la hediondez, la muerte viva pululando, todos los sobresaltos dilatados en una apoteosis de espanto y consternación⁶⁰⁰.

La escena es también recogida por D’Annunzio: “Una horrible visión lo torturaba; una visión de la que no podía huir porque la veía con los ojos del alma, con esos ojos sin párpados que ninguna voluntad puede cerrar”⁶⁰¹.

El espejo como fetiche del dandi revela al monstruo en un paralelismo con el retrato en la obra wildeana: “Y mientras en un rincón de la habitación el presbítero Garuby asistía a este espectáculo de demencia, con la mirada apagada de siempre, frotándose las manos y riendo con risa silenciosa, el joven, extraviado y furioso, con sus ojos corpóreos abiertos otra vez, grandes y estúpidamente desorbitados, observaba

⁵⁹⁸ *Ibid.* p. 32. La alusión a la princesa de Éboli es ineludible.

⁵⁹⁹ Mesa Gancedo, Daniel: *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, en nota a pie de página 56.

⁶⁰⁰ Richepin, Jean: “Los otros ojos”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 27.

⁶⁰¹ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 50.

anonadado los pedazos del espejo roto en el que sus otros ojos acababan de ver la forma de su propia espiritualidad”⁶⁰².

El mal prescinde así de todo ropaje y ardid para descubrir su verdadera esencia: “Los trajes de que Ofelia acababa de despojarse y que conservaban aún el olor de su cuerpo, yacían sobre la alfombra, formando un nido de sedas y de encajes. Cien aromas de tocador, confundiendo sus emanaciones con el perfume femenino de la carne sudorosa, vagaban en la atmósfera”⁶⁰³. Monsieur de Phocas es testigo de una escena similar: “¡Oh!, aquel olor penetrante que casi me ahogaba, olor a sexo, a maquillaje, a sudor, a tela y también a fiera que exhalaba ese camerino”.⁶⁰⁴ Con reminiscencias de Dorian Gray, el desnudo de la mujer perversa revela su alma abyecta:

Semidesnuda, entre los restos del traje hecho jirones, más extraña en el exotismo bárbaro del kimono verde florecido de lotos rojos, quemado, desgarrado, cayéndose a pedazos; la cabellera roja como una sierpe de fuego flameado sobre sus espaldas; el cuerpo cubierto de abominables llagas; el rostro hinchado, enorme, comido de costras, de costurones, de abiertas heridas que manaban pus y sangre; la nariz deshecha, informe ya; las orejas monstruosas, Helena, en pie ante el lecho, le contemplaba y se reía. De improviso la hembra dio un salto y le enlazó entre sus brazos⁶⁰⁵.

⁶⁰² Richepin, Jean: “Los otros ojos”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 28.

⁶⁰³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 240. Pardo Bazán en *La Quimera* se hace eco de la importancia del maquillaje para encubir los estragos de las drogas:

Mucho, sin embargo, disimulaba los destrozos de la morfina el artificio maravilloso para adornarse y componerse de aquella idólatra de lo artificial. El tocador de la Porcel, su modistería, encubrían —para quien no conociese tan a fondo como Silvio, por pericia de retratista y por haberlos contemplado horas enteras, empapándose de ellos, los lineamientos de las facciones y las luces y matices del cutis— la huella del envenenamiento.

(...) Allí estaba la fatalidad, (...) el estigma del vicio maniático, la señal de las picaduras de la morfina! Se disipaba el misterio de aquella alma, al ver sin velos su prisión de carne: la insaciabilidad, el tedio, tal vez el ensueño nunca realizado, la enfermedad de toda una generación, el lento suicidio, en la aspiración a momentos que hagan olvidar la vida, y que solo proporciona la droga de muerte. (Pardo Bazán, Emilia: “La Quimera” [1905], en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. p. 147).

⁶⁰⁴ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 50.

⁶⁰⁵ Hoyos y Vinent, Antonio de: *El monstruo*. Logroño: Editorial Pepitas de Calabaza, 2009 [1927], pp. 213-214. El autor se recrea en la descripción de tintes claramente decadentes: “Era un monstruo de horror y de delirio el que se erguía ante él; era un ser híbrido y absurdo, la caricatura de una mujer hecha por la mano burlesca de la Muerte; un despojo sangriento, repugnante y hediondo; una piltrafa humana roída de gusanos, el asqueroso montón de inmundicias en que se convierte el cuerpo

Por su parte, en la obra de Gómez Carrillo: “La cantadora le cogió entre los brazos como a un niño, y echándole la cabeza hacia atrás, besóle en los ojos y el cuello, magullóle la boca con su boca, prendióse a él cual una sanguijuela, chupándole las mejillas, cebándose contra sus labios”⁶⁰⁶. La analogía con la obra de Hoyos y Vinent culmina al cotejar los nombres de las protagonistas: Ofelia y Helena, *donnas angelicatas* míticas que enmascaran al monstruo. La impostura atraviesa así los textos decadentes: “¡Pensar que yo también he amado a esas pequeñas bestias dañinas y enfermas, esas falsas *Primavera*, esas *Gioconda* rebajadas, todo el stock a cinco luises de los Leonardo y los Boticelli, los estudios de pintores y los bares de estetas, esas flores en alambre de latón de Montparnasse y Levallois-Perret!”⁶⁰⁷.

La mujer identificada con el mal sintetiza las taras de la sociedad burguesa: el egoísmo, el materialismo y la superficialidad son los vicios que se le atribuyen. Catulle Mendès en el relato “El amante recompensado” critica la clase media acomodada como prolongación de los defectos de la amante perversa:

—Y cuando yo le haya ofrecido las flores y las estrellas, el palacete y los caballos, los collares y las pedrerías, mi gloria y mi deshonra, mi mujer abandonada y la muerte de mi madre, ¿qué tendré yo a cambio de todo eso, alma mía?

—El placer de habérmelo dado —dijo ella⁶⁰⁸.

Gómez Carrillo traza el perfil antagónico de la mujer virginal con que caracteriza a la protagonista de *Bohemia sentimental*. Este personaje simboliza la virtud y la pureza y por consiguiente, constituye el ideal femenino de la moral burguesa: “La razón de que ella se estimase mejor como actriz que como mujer, estaba en su temperamento. Siendo poco ardiente por naturaleza, saboreaba más a menudo los goces espirituales que los goces materiales. La carne la atormentaba a veces, pero no con tanta

después del tránsito. Era la visión alucinante de los místicos medievales; algo repugnante, turbador, una alucinación que oscurecía el cerebro y hacía temblar el cuerpo” (*Ibíd.* pp. 212-213).

⁶⁰⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 256.

⁶⁰⁷ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 31.

⁶⁰⁸ Mendès, Catulle: “El amante recompensado”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* p. 89.

frecuencia como a otras mujeres. El espíritu, en cambio, siempre despierto, siempre ávido de sensaciones poéticas”⁶⁰⁹.

En oposición a la voluptuosidad que caracteriza a la mujer fatal, la *donna angelicata* abomina de todo contacto sexual. En ella prevalece la dignidad y el honor, que se manifiestan en la repulsa del contacto físico: “Con verdadero disgusto figuróse que Luciano estaba enamorado de ella, pero no de ella como actriz, sino de ella como mujer; y su repugnancia de la carne, de los besos, de las caricias sensuales, la hizo padecer lo mismo que en días anteriores. ‘¡Lástima! –se dijo a sí misma– ¡Yo hubiera deseado quererle tanto! ¡Y la carne nos separa!’”⁶¹⁰

Pardo Bazán ofrece un retrato similar de la mujer incólume en el siglo XIX que se aparta de los peligros que acechan en su entorno:

Por muy perfecta casada que hiciese Nucha, su condición y virtudes la llamaban a otro estado más meritorio todavía, más parecido al de los ángeles, en que la mujer conserva como preciado tesoro su virginal limpieza. Sabía Julián por su madre que Nucha manifestaba a veces inclinación a la vida monástica, y daba en la manía de deplorar que no hubiese entrado en un convento. Siendo Nucha tan buena para mujer de un hombre, mejor sería para esposa de Cristo; y las castas nupcias dejarían intacta la flor de su inocencia corporal, poniéndola para siempre al abrigo de las tribulaciones y combates que en el mundo nunca faltan.⁶¹¹

La fluctuación entre los dos perfiles es clara en las obras de D’Annunzio. Así, la esposa en *El inocente* evoluciona psicológicamente fustigada por el trato desdeñoso que inflige el hombre a la compañera sumisa: “Todos mis vicios, todas mis miserias y todas mis debilidades se apoyaban en esta ilusión. Creía que conmigo se había hecho realidad el sueño de cualquier hombre intelectual: ser continuamente infiel a una mujer continuamente fiel”⁶¹². En los capítulos iniciales de *El triunfo de la muerte*, la esposa

⁶⁰⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 65.

⁶¹⁰ *Ibid.* p. 89.

⁶¹¹ Pardo Bazán, Emilia: *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra, 1997 [1886-1887], pp. 239-240. El convento y el matrimonio son las dos vías posibles que se abren a la mujer casta, por ello las uniones se basan en criterios pragmáticos: “Un hombre soltero y de gran fortuna; cuatro o cinco mil libras al año. ¡Qué buen partido para nuestras hijas!” (Austen, Jane: *Orgullo y prejuicio*. Madrid: Cátedra, 2009 [1813], p. 66).

⁶¹² D’Annunzio, Garbiele: *El inocente*, op. cit. p. 62.

abnegada es descrita según el ideal renacentista: “La veía, buena, tierna, sumisa, respirando una noble y dulce poesía. Como en los versos que él le había dado, ella era difícil y dócil: *gravis dum suavis*”⁶¹³. Sin embargo, en la primera se opera una transformación que simboliza la lucha de la mujer en la sociedad decimonónica. La naturaleza egoísta, enfermiza e insatisfecha del tipo creado por D’Annunzio la induce a abandonar la templanza para adoptar una actitud reivindicativa:

Este hombre intelectual, quién sabe por qué influjo de conciencias atávicas, no podía renunciar a los sueños románticos de felicidad. Este hombre sagaz, aun teniendo la certeza de que todo era precario, no podía sustraerse a la necesidad de buscar la felicidad en la posesión de otra criatura. Sabía muy bien que el amor es la más grande de las tristezas del hombre, porque es el esfuerzo supremo que intenta el hombre para salir de la soledad de su ser interior: esfuerzo, como todos los restantes, inútil⁶¹⁴.

Esta descripción entronca con la concepción baudelairiana de la incapacidad del artista para el amor, que como el Don Juan, solo admite la transgresión, símbolo de su propia superación y triunfo: “¡Ah, la soledad, la libertad, el amor sin cercanía, el amor hacia las mujeres muertas o inaccesibles!”⁶¹⁵. En el afán de alcanzar un reto, solo las jóvenes prohibidas llaman su atención, como aquella que equipara con el mal: “Y más se agudizaba en él este sentimiento ahora que, por uno de sus habituales intervalos de lucidez cruel, volvía a ver en ella a la mujer deliciosa, la ‘flor de la concupiscencia’, la Enemiga”⁶¹⁶. La degradación culmina con la cosificación: “Ante los ojos de Giorgio ella parecía desprender aromas como si fuese un recipiente de perfume”⁶¹⁷.

La dualidad es planteada por Lorrain en “El vaso de sangre”, cuya protagonista y paradigma del mal interpreta en la ópera a heroínas clásicas y angelicales⁶¹⁸. Fuera del

⁶¹³ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 33.

⁶¹⁴ *Ibid.* p. 176.

⁶¹⁵ *Ibid.* p. 354.

⁶¹⁶ *Ibid.* p. 392.

⁶¹⁷ *Ibid.* p. 392.

⁶¹⁸ El autor repasa así la nómina de mujeres adscritas al perfil renacentista en la literatura:

Al triunfo de Julieta, le había sucedido el triunfo de Marguerite, y luego el de Ofelia, papel de su creación y en el que había permanecido clásica, inolvidable,

escenario, su candor inicial da paso a la mujer ladina que contraviene los fundamentos de la moral burguesa al seducir a una niña: “Y allí, en una pose algo teatral, escruta con la mirada el patio del palacete y, tras la verja, la avenida todavía desierta, pensando angustiada que el primer beso de su querida niña, cuando llegue dentro de unos instantes, tendrá un olor, como un vago regusto de sangre... ese desabrido olor que la hacía desfallecer en la rue de Flandre y que, cosa extraña, no le disgusta, al contrario, en los cálidos labios de Rosario”⁶¹⁹. La relación vampírica de visos lésbicos remite claramente a *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, “el arquetipo del vampiro femenino de las letras universales”⁶²⁰:

Entonces, para mi sorpresa, vi un rostro solemne, pero muy hermoso, mirándome desde el lado de la cama. Era el rostro de una joven dama arrodillada que tenía las manos bajo la colcha. La miré con una especie de asombro complacido y cesé en mis gimoteos. Me acarició con las manos, luego se tendió a mi lado en la cama y me atrajo hacia sí, sonriendo; de inmediato me sentí deliciosamente confortada y volví a quedarme dormida. Una sensación como si dos agujas se me hundieran profundamente en el pecho me despertó y proferí un fuerte grito. La dama entonces se separó sin apartar de mí su mirada y a continuación se deslizó hacia el suelo y, según creí, se escondió debajo de la cama⁶²¹.

Monsieur de Phocas también frecuenta al monstruo: “Ni una gota de sangre, solamente, en el cuello, en el lugar donde la carne es más suave y más blanca, había un cardenal violáceo que se estaba volviendo amarillento, como un mordisco o la succión

Hamlet es mi esposo y yo soy Ofelia

completamente blanca y ya amortajada de flores en medio de ese bonito decorado de un bosque de abedules; más tarde había sido la Reina de la Noche de *La Flauta Mágica*, la Martha de la obra de Flotow, la prometida de Tanhauser, Elsa en *Lohengrin*. Todas las heroínas rubias a las que había personificado, evocado y dado vida con su cristalina voz de soprano y el candor de su virginal perfil nimbado de cabellos dorados —de tal matiz, que había creado una Julieta, una Rosina y una Desdémona rubias— no solo habían sido aceptadas por París, San Petersburgo, Viena y Londres, sino que habían sido aplaudidas y reclamadas en escena siempre rubias, rubias entonces y todavía rubias” (Lorrain, Jean: “El vaso de sangre”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. pp. 95-96).

⁶¹⁹ *Ibíd.* p. 100.

⁶²⁰ Cuenca, Luis Alberto de: “Presentación” a Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla*. Madrid: Alianza, 2006 [1871], p. 8.

⁶²¹ Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla*, op. cit. p. 21.

de un beso largo y lento”⁶²². El gesto devorador denota la imperturbabilidad de los tipos decadentes: “Había, según mi impresión, una frialdad impropia de sus pocos años en su negativa sonriente, melancólica y persistente a concederme ni el menor rayo de luz”⁶²³. Sin embargo, lejos de atemorizar al dandi, la vampira embelesa al excéntrico protagonista de Lorrain:

¿Duerme o permanece en vela? Porque su cuello, besado de muy cerca, lleva todavía una mancha púrpura donde la sangre asesina palpita y se borra; dulce y dulcemente mordida, más bella a causa de la mancha. *Laus Veneris* (Swinburne).

¡Oh, esa mancha violácea en ese bello cuello de mujer dormida y el abandono tan parecido a la muerte, la calma de ese cuerpo postrado al placer. ¡Cómo me atraía aquella mancha! ¡Hubiera querido acercar mis labios y chupar lentamente toda el alma de aquella mujer, hasta su sangre. Y luego, ese pulso regular me enervaba: el hálito de su respiración, su pecho que subía y bajaba me obsesionaban como el tic-tac del péndulo en una pesadilla. Vi el momento en que mis manos crispadas iban a enlazar la garganta de la durmiente, sí, la garganta, y apretarla hasta que dejase de respirar. Hubiera querido estranglarla y morderla, impedir que respirara sobre todo”⁶²⁴.

En la estela iniciada por *The importance of Being Earnest* (1895) de Oscar Wilde, los personajes con una doble vida pueblan las páginas de la literatura decadente. En Lorrain se trata de una inquilina intermitente y sospechosa de un hotel: “Seguramente esta mujer no era, después de todo, más que una viciosa, alguna amante anónima de la depravación que venía a distraerse con clandestinas orgías del aburrimiento diario de un esposo, un matrimonio y un interior burgués. Burguesa en todo caso de bastantes posibles”⁶²⁵. El paralelismo con el personaje de Wilde es evidente: “Mira, yo me permito toda clase de fantasías. La vida es corta y quiero vivirla. Por otra parte, no es un truco en absoluto complicado pagar al mes una habitación de

⁶²² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 204.

⁶²³ Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla*, op. cit. p. 49.

⁶²⁴ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. pp. 27-28.

⁶²⁵ Lorrain, Jean: “El relato del estudiante”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 102.

hotel bajo un nombre falso; yo por ejemplo...”⁶²⁶. El hedonismo de estos tipos justifica la impostura para escapar a la hipócrita moral burguesa.

El misticismo de la *donna angelicata* es análogo al de las mujeres prerrafaelitas representadas por Rossetti y Burne-Jones⁶²⁷. El carácter espiritual se materializa en los rasgos que evocan la inocencia y la castidad en la protagonista de *Bohemia sentimental*:

Ella sabía que su cuerpo largo, flexible, ondulado, blanco, con reflejos rojizos de nácar; delgado con redondeces casi inevitables de efebo o de andrógina⁶²⁸, era escultural, no en el sentido que dan a la palabra los adoradores de las Venus griegas, sino en un sentido más raro, más místico, más gótico, más inquietante; escultural como el de las madonas de Donatello. (...) Pero sabía también que los hombres vulgares se burlaban de ella al ver que sus caderas eran muy menudas y sus pechos casi impalpables⁶²⁹.

Las actitudes antitéticas de estos personajes traslucen el código moral de la época y sus pautas de comportamiento. Como apunta López Castellón: “La división radical de las mujeres en ángeles o bestias representa una dramática muestra de la escisión moral que existe entre el bien y el mal, y este dualismo ético es a su vez

⁶²⁶ *Ibíd.* p. 105.

⁶²⁷ La seducción que ejercen estos mitos es evidente en las recreaciones del arte contemporáneo. Así, la *Ophelia* de Gregory Crewdson (2001) evoca la de John Everett Millais, pero en un contexto cotidiano y actual: el salón de una casa típicamente inglesa. La de Tom Hunter (*El camino a casa*, 2000) se mantiene fiel en ese aspecto. Guillermo Solana así lo explica: “Tom Hunter escenifica una versión muy pictorialista y muy fiel al original, pero desmitificador por las ropas modernas de la muchacha y por la hilera de casas que asoman al fondo. La concepción de Gregory Crewdson es menos pictórica y más cinematográfica; utilizando la escenografía y la iluminación del cine, Crewdson crea una atmósfera onírica que recuerda a las películas de David Lynch. La antinatural luz azul transforma la carne de su Ofelia, impregnándola de sugerencias de licuefacción” (Solana, Guillermo: “Lágrimas de Eros”, Catálogo de la exposición “Lágrimas de Eros”, 20 octubre 2009 al 31 enero 2010. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 66). El recorrido por esta exposición pone de manifiesto el diálogo entre las obras finiseculares y el arte contemporáneo. (*Víd.* apéndice, p. 531).

⁶²⁸ El andrógino es denominado por Praz “the artistic sex *par excellence*” (*The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 320 [El sexo artístico por excelencia]). Según Carlos Reyero, “entre los pintores que más aportaron a la iconografía de la ambigüedad, figura, en lugar de honor, Leonardo da Vinci. Pater calificó de ‘perversa’ la sonrisa del *San Juan Bautista* (París, Musée du Louvre) e hizo una ‘fatal’ descripción de la cabeza de la *Gioconda* (París, Musée du Louvre), que fue coronada como ‘suprema esfinge’, una estampa casi viva de la ambigüedad” (*Apariencia e identidad masculinas: De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 236).

⁶²⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 65.

causante de la imposibilidad de una comunicación humana auténtica y sincera que equilibre y apacigüe al individuo”⁶³⁰. Elizabeth Prettejohn señala esta dicotomía:

Victorian men thought of women in polarised terms, either as ‘angels in the house (borrowing the title of the famous poem of 1854-63 by the Pre-Raphaelite associate Coventry Patmore) or as devilish temptresses, sexually alluring but utterly wicked. On this view there is no half-way; woman must be either Madona or Magadalen, virgin or whore, wife or witch. Both sides of the polarisation are men’s simplified categories for classifying women, and thus depriving them of more various individual identities⁶³¹.

En definitiva, los personajes femeninos de *Tres novelas inmorales* ilustran la concepción de la mujer como virtuosa o perversa, desdoblamiento drástico que refleja la moral burguesa de fin de siglo.

El bohemio

En su ensayo “Modernismo y bohemia”, Aznar Soler ofrece esta definición: “[La bohemia es] una manera espiritual de *ser* artista que en la sociedad filistea se paga con *estar* o, mejor dicho, con *malestar* socialmente, con la condena a una existencia de marginación y miseria. (...) Lo sustantivo para que un escritor pueda ser considerado como bohemio auténtico es *estar* en la bohemia por *ser*, estética y moralmente, antifilisteo y anticapitalista”⁶³².

Por su parte, Balzac esboza unas certeras ideas: “Esa palabra ‘Bohemia’ os lo dice ya todo. La Bohemia no tiene nada y vive de lo que tiene. La Ilusión es su culto; la Fe en sí mismo, su código, y la Caridad se reputa su presupuesto. Todos esos jóvenes son más grandes que sus desventuras, por debajo de la fortuna, pero por encima del

⁶³⁰ López Castellón, Enrique: “Introducción” a Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Madrid: M. E. Editores, 1995 [1857], p. 25.

⁶³¹ Prettejohn, Elizabeth: *The art of the Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Publishing, 2000, p. 208. [Los hombres de la época victoriana consideraban a la mujer en términos opuestos, como ‘ángeles del hogar’ (tomando el título del famoso poema de 1854-63 del prerrafaelita Coventry Patmore) o como diabólicamente tentadoras: sexualmente atractivas, pero absolutamente malvadas. Desde este punto de vista no hay término medio; la mujer es Madona o Magdalena, virgen o prostituta, esposa o arpía. Las dos caras de esta dicotomía denotan las simplificadas categorías de los hombres para clasificar a las mujeres y así privarlas de identidad propia].

⁶³² Aznar Soler, Manuel: “Modernismo y bohemia”, *op. cit.* p. 53.

sino. Siempre caballeros sobre un sí, ingeniosos somos folletines, alegres como individuos que deben, ¡oh, deben tanto como beben!...”⁶³³.

En estas coordenadas se sitúan los protagonistas de *Bohemia sentimental*, novela escrita bajo la influencia de Murger y sus *Escenas de la vida bohemia*. Esta obra, leída por Gómez Carrillo a los quince años, es clave en su evolución literaria. Así lo señala Juan Mendoza: “*La vida de Bohemia* de Murger había fascinado la impresionable mentalidad de Enrique: casi lo había enloquecido, arrastrándolo, con fuerza misteriosa, hacia un negro abismo. Desde entonces, aquel hombre tan propenso a las debilidades amorosas, tan cargado de sueños delicados, tan adicto a los nerviosismos del sentimiento, fue el más fiel y cumplido miembro de la fatal bohemia”⁶³⁴.

Resulta paradójico leer el sentir de Murger en el *Diario íntimo* de los hermanos Goncourt, que refutan así el mito: “Nos decía que era estúpido romperse los cascos en hacer libros, que no producían ninguna satisfacción ni reportaban nada..., y que en adelante iba a escribir para el teatro y a ganar dinero sin dolor”⁶³⁵.

En su autobiografía, el guatemalteco confiesa la gran emoción que le produjo esta lectura, hasta el extremo de identificar la ficción con la realidad. Su primera impresión al llegar a París, el enclave ideal soñado por todos los artistas en el fin de siglo, está marcada por la visión del autor francés: “Creía que penetraba en un capítulo del libro de Murger y que me hallaba en el viejo café Procope”⁶³⁶. Su futura compañera sentimental lo introduce en los cenáculos literarios de la capital del Sena y le descubre el escenario de las *Escenas de la vida bohemia*:

La bohemia existe aún, como en los tiempos de Murger. Lo que no existe ya son los trajes aquellos de las estampas de hace treinta años. (...) Ya ni las melenas ni la pipa son de rigor. Pero fuera de estos detalles de indumentaria, los bohemios existen hoy, como existieron ayer, como existirán mañana. Porque la bohemia no es ni una fórmula de vida ni una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo

⁶³³ En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. pp. 66-67.

⁶³⁴ Mendoza, Juan Manuel: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico biográfico...* op. cit. pp. 202-203.

⁶³⁵ Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*. Barcelona: Siberia, 2013, p. 55.

⁶³⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*, op. cit. p. 78.

de desorden. La bohemia es, sencillamente, la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo⁶³⁷.

Siguiendo el modelo francés, por las páginas del guatemalteco discurren escritores y artistas bohemios, por lo que en el título ya alude a su vida desordenada. En la primera edición de esta novela (Barcelona, 1900) se alude a los personajes de las *Escenas de la vida bohemia* apuntando explícitamente la deuda con esta obra: “Los bohemios de Murger son todos jóvenes y todos artistas. Marcelo es pintor, Rodolfo poeta, Schaunar músico y Collins filósofo. Los cuatro son pobres de solemnidad. (...) El libro deja una impresión encantadora gracias a su sencillez, a su sinceridad y a su tristeza bonachona y resignada, que llora y ríe a un tiempo mismo”⁶³⁸.

Es la imagen de la vida alegre y despreocupada de aquellos que optan por la libertad al margen de las ataduras sociales. La visión de París emerge como emblema de estos ideales, desligados en un primer momento de la sordidez que hostigaría posteriormente a los artistas⁶³⁹. Así, se exalta la juventud que conforma la “bohemia sentimental” y da título a su novela.

En el texto, el artista es relegado a una posición marginal dentro de la sociedad puesto que su labor se juzga superflua e improductiva. Así, una vasta cultura y una esmerada educación no garantizan una buena ocupación y las facultades intelectuales se menosprecian como triviales. El protagonista de *Bohemia sentimental* refleja esta situación: “La Cancillería de la Legión de honor habíale educado; es decir, habíale dejado en la calle con la cabeza llena de versos clásicos y el alma repleta de anhelos. (...) Él buscó un empleo. Pero como solo sabía traducir a Virgilio y hacer odas a la manera de Ronsard, no lo encontró. Encontró, en cambio, a una tía suya, muy fachendosa, pero no muy rica, que le dio de almorzar todas las mañanas”⁶⁴⁰.

⁶³⁷ *Ibíd.* p. 80.

⁶³⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 235.

⁶³⁹ Allen W. Phillips distingue esta primera bohemia romántica de la que le sucedió:

Muchos bohemios modernos, muertas sus ilusiones juveniles, descienden a la categoría de hampones literarios que habitan un inframundo localizado en los cafés y tugurios de la ciudad. A veces es difícil separar de la golfemia y del hampa una legítima y auténtica bohemia, pero basta decir que el bohemio heroico mantiene su sueño azul sin venderse como los parásitos del café, cuya existencia depende casi exclusivamente del sablazo (*En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999, p. 56).

⁶⁴⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 67.

Calvo Serraller advierte la gran paradoja entre el encumbramiento del artista y la pobreza a que está abocado:

[El] contraste existente entre mitificación y depauperación, entendidas ambas de la siguiente manera: exaltación intransigente del principio de libertad creadora al precio de caer en la más absoluta miseria; en una palabra: los artistas, libres y pobres, o, más precisamente, pobres en tanto que libres, comienzan a formar parte de ese grupo de marginados sociales, cuya existencia se aleja radicalmente de los modos de vida burgueses, conocidos como bohemios⁶⁴¹.

La imposibilidad de subsistir con la literatura agudiza la astucia de los personajes y los aproxima a la picaresca: “Ese desvergonzado de Luis, (...) que explota la imbecilidad humana en beneficio de nuestros pobres estómagos”⁶⁴². Esta analogía se sustenta en el tipo de vida irregular que comparten bohemios y pícaros, los que, según Cansinos-Asséns, “se dan fraternalmente las manos”⁶⁴³. Este autor enfoca la figura del pícaro, cuya conducta es semejante a la del bohemio:

Lo que caracteriza la vida picaresca es que los seres que la practican se sustentan en su ingenio, el cual les sugiere medios extraños para substraerse al yugo de una laboriosidad metódica. Generalmente viven de la simulación, como sus hermanos menores los hampones y los mendigos. Pero se distinguen de estos por cierto dinamismo inquieto y ambicioso que les impulsa a la conquista de determinadas cumbres sociales y hace de ellos seres interinos⁶⁴⁴.

El mismo escritor reúne en *La novela de un literato* artículos que retratan el mundo artístico que conoció de primera mano. En “Otra vez la bohemia” recoge el testimonio de Vicente Simeón, quien afronta con Enrique Sawa las penalidades del “proletariado intelectual”: “Vivimos en el mismo tugurio, en una casucha de los Barrios Altos. Salimos a la busca por las mañanas y él me envía con recaditos a sus ‘clientes’

⁶⁴¹ Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. pp. 29-30.

⁶⁴² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 60.

⁶⁴³ Cansinos-Asséns, Rafael: “La bohemia en la literatura”, en *Obra crítica II*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1998, p. 651.

⁶⁴⁴ *Ibid.* p. 651.

para no dar la cara, pues los tiene muy cansados. Me aguarda en una tasca y nos repartimos las ganancias. Digo, yo me guardo algo para mí porque al fin y al cabo yo soy quien da la cara”⁶⁴⁵. El intrascendente fraude en el negocio muestra la conexión del bohemio con las argucias del pícaro, acometidas a causa de su común miseria.

La bohemia está determinada por el enfrentamiento de los artistas con la burguesía. La aceptación de una existencia al margen de las normas resulta indispensable a cambio de consagrarse a la creación. En este sentido, Rimbaud despreció el trabajo remunerado y reconocido socialmente: “Me espanta cualquier oficio. Maestros y obreros, todos campesinos, innobles. La mano que mantiene la pluma vale tanto como la mano que tira de la carreta. –¡Qué siglo de manos! – Yo nunca tendré la mía. Además, lo doméstico tiene demasiadas consecuencias. La honestidad de lo mendicante me exaspera”⁶⁴⁶.

Cansinos-Asséns trata la vida del hombre burgués y del artista en sus artículos⁶⁴⁷. Por una parte, plasma la visión utilitarista del hombre de negocios y sus consejos al escritor: “Desgraciadamente, la poesía es sinónimo de miseria. Recuerde usted a Heine. Hay que unir al don poético el sentido práctico. Yo también en mi juventud quise ser poeta y corrí mi bohemia en París, pero pronto vi que por ese camino no iba a ninguna parte, me dediqué al comercio y hoy vivo de mis rentas”⁶⁴⁸. El autor se rebela contra estas admoniciones: “Es la voz de la cordura que me habla. Pero mi alma joven, semejante a una mujer loca, se encabrita rebelde en cuanto percibe el menor intento de amonico o bromuro espiritual. Y, además, mi orgullo juvenil se subleva”⁶⁴⁹. Estos enfoques opuestos manifiestan el distinto orden de prioridades del burgués y el

⁶⁴⁵ Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato 3*. Madrid: Alianza, 1995, p. 161. En otro artículo relata la historia del bohemio Buscarini, cuya picardía lo lleva a simular un suicidio: “En resumen: que Buscarini comió y también bebió un vasito a cuenta de la comisaría y, ya más animado, recobró la sonrisa de Yoritomo, recitó versos de su obra cumbre, *La cortesana del Regina*, que enternecieron a los guardias y les colocó a todos, empezando por el comisario, sendos ejemplares con dedicatoria autógrafa, que sumaron unas cuantas pesetas” (“Parodia de suicidio”, en *La novela de un literato*. Madrid: Alianza, 1996, p. 422).

⁶⁴⁶ Rimbaud, Arthur: *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 171.

⁶⁴⁷ Rafael Gutiérrez Girardot se refiere a la hegemonía de los valores burgueses en España y América Latina, aunque señala su distancia respecto a su influencia en otros países: “Aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas y, junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos” (*Modemismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 29).

⁶⁴⁸ Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato 1*, op. cit. p. 220.

⁶⁴⁹ *Ibid.* p.220.

bohemio. El primero lucha por consolidar un estatus que le garantice el bienestar y el segundo se entrega a la búsqueda del ideal.

El sacrificio que entraña la dedicación a la literatura desanima a muchos autores, que optan por los privilegios que les ofrece un periódico. En *Bohemia sentimental*, el poeta se resigna a subsistir gracias a las letras, aunque esto conlleve unas duras exigencias: “Lo dichoso que él sería si un periódico cualquiera le asegurase la más humilde de las existencias a cambio de doce horas de trabajo diario. ¡Vivir de su literatura!”⁶⁵⁰. La ilusión del personaje recuerda la de Gómez Carrillo, quien muestra su frustración por no poder vivir del periodismo en una carta a Darío: “En Buenos Aires (...) me dicen que no se puede vivir del periodismo. Yo, sin embargo, me había figurado que haciendo todos los días un artículo agradable, sin pretensiones pero bonito, leíble, ameno, de actualidad, una *interview* que fuese al mismo tiempo una silueta, una crónica de teatros (...), hubiera podido ganar allí mi vida”⁶⁵¹.

Más adelante, el protagonista de la novela conversa con su amante y ratifica que se conformaría con un empleo en un diario:

–¡Ah! Entretanto, lo que Dios quiera. Yo no soy exigente, y un puestecillo en cualquier periódico, para esperar, no es cosa imposible.

(...)

–Yo conozco mucho al director del *Fígaro*. Deme usted un artículo para llevárselo en su nombr [sic]. Porque lo que se necesita es dar el primer paso⁶⁵².

El funcionario de *Pobre clown*, por el contrario, desdeña estas ocupaciones, como consecuencia de su experiencia en una oficina: “¡Ser empleado de una casa de comercio, trabajar doce horas diarias para ganar siete pesetas al día, estar pagado como los obreros y tener hábitos de señorito y dignidad de caballero, aguantar por necesidad las impertinencias del principal y no poder hacer otra cosa en la vida!”⁶⁵³.

En la misma línea, Gómez Carrillo reseña el estudio *El proletariado de la prensa* de Poul Pottier en “Esplendores y miserias del periodismo”. Su experiencia como cronista le permite corroborar las ideas expuestas en dicho ensayo, incidiendo en

⁶⁵⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 61.

⁶⁵¹ En Ghirardo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*, op. cit. p. 58.

⁶⁵² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 110.

⁶⁵³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 231.

la penuria que envuelve a redactores y articulistas y aportando informaciones precisas sobre los periódicos franceses y los sueldos que ofrecen.

La semejanza entre el comienzo de esta crónica y el de la novela *Bohemia sentimental* resulta sorprendente. La reiterada alusión a las dificultades económicas martillea la conciencia del lector: “Miserias sobre todo –miserias espantosas, miserias lamentables, siniestras miserias que se visten de levitas, que llevan chistera y que tratan de sonreír–; miserias vergonzantes y ambiciosas, sin resignación, sin mansedumbre, sin esperanza”⁶⁵⁴. El periodismo ofrece aparentemente una salida profesional digna, pero esta es rechazada por los que prefieren mantenerse fieles a su labor artística. Por otra parte, el número de empleos en las redacciones es considerablemente menor al de aspirantes: “En París más de las tres cuartas partes de nuestros compañeros no comen. ¡Y si los otros comieran bien!”⁶⁵⁵. El autor expone sin tapujos la realidad del periodismo: “Pero es que ¡ay! entre los que trabajan y los que no trabajan la diferencia de miserias no es sino relativa”⁶⁵⁶. Las jornadas de trabajo son excesivas, superando el número de horas que garantizan una mínima calidad de vida. A esto debemos añadir el esfuerzo no recompensado económicamente, lo que disminuye las diferencias entre empleados y cesantes. Esto provoca el deterioro físico de los redactores, según Pottier: “La irregularidad de esa vida, no exenta de sobresaltos ni de agitaciones, produce, al cabo de cierto tiempo, enfermedades de los nervios y del estómago, que se complican generalmente con otras”⁶⁵⁷. A pesar del terrible panorama que ofrece la redacción del periódico, la desesperación del escritor por su falta de oportunidades laborales convierten estos puestos en codiciados. Así, solamente un reducido porcentaje de escritores ven cumplidas sus expectativas colaborando en un rotativo. Gómez Carrillo sintetiza el ‘esplendor’ de sus vidas: “Nos encontramos entre gente que pena, pero que come; que no duerme, pero que tiene cama; que viste mal, pero que no tiene frío”⁶⁵⁸.

Pompeyo Gener subraya con pesimismo las consecuencias de los impedimentos que se oponen al alma de genio. Según el científico, los artistas degenerados no encuentran obstáculos para alcanzar cierta notoriedad y destacarse de la mediocridad.

⁶⁵⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *El Modernismo*, op. cit. p. 165.

⁶⁵⁵ *Ibíd.* p. 165.

⁶⁵⁶ *Ibíd.* p. 166.

⁶⁵⁷ *Ibíd.* p. 167.

⁶⁵⁸ *Ibíd.* p. 169.

En cambio, el alma noble debe recorrer un camino arduo que extingue su salud lentamente hasta corromperlo:

Si el fuego sacro arde en su mente y tiene un temperamento de puritano, lucha y se consume y pierde fuerzas y paciencia debatiéndose inútilmente contra editores y directores de periódicos. Cuando llega (que al fin llega) y más alto que los demás, llega ya exhausto, con una irritación permanente, con un desprecio a todos, con una anemia constante que le espone [sic] a estas exageraciones o desviaciones de la sana literatura⁶⁵⁹.

En *Bohemia sentimental*, el empresario, acomodado y perteneciente a la clase alta que, por esnobismo, simula llevar una vida bohemia, nos muestra los entresijos del mundo literario: “Nosotros, los artistas –decía–, tenemos el deber sagrado de no escuchar los consejos embrutecedores que nos da la burguesía. Mirando siempre hacia adelante, encontramos nuestra ruta de Damasco en la contemplación de nuestros ensueños espléndidos de bohemia”⁶⁶⁰. Por ello, Gómez Carrillo apunta con ironía: “Y comenzó a hablar, muy seriamente, de cosas que a él se le antojaban muy serias”⁶⁶¹. Estos comentarios revelan la adhesión del autor a la modernidad estética y a sus valores.

La actitud del burgués irrita a los poetas por su hipocresía. A pesar de la impostura que mantiene, sus intervenciones descubren la realidad del artista: “Si no dispusiéramos de esos consuelos y de los goces infinitos que la concepción artística produce, más nos valiera renunciar francamente a la existencia y refugiarnos por nuestra propia voluntad en el mundo misterioso de la muerte”⁶⁶². En este sentido, Romero Tobar señala:

La profesionalización literaria resultaba más accesible que en los años treinta – por el aumento de la industria editorial–, pero, a la vez, era mucho más laboriosa y ofrecía menos garantías de retribuciones compensatorias. El logro de algún puesto en la Administración pública era el modelo de éxito social que les servían

⁶⁵⁹ Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé, 1894, p. 206.

⁶⁶⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 59.

⁶⁶¹ *Ibíd.* p. 59.

⁶⁶² *Ibíd.* pp. 60-61.

los románticos de la primera generación. Evitar esta fórmula y asentarse en el trabajo de la escritura desatada, implicaba apostar por el modelo de vida propio de los bohemios⁶⁶³.

Los poetas se benefician del empresario, lo que de nuevo remite a la conducta picaresca: “¡Oh, muy tonto, muy tonto! ¡Pero tan rico! Figúrate que hace apenas dos meses me dio veinte duros por un soneto que luego he visto publicado con su firma en varias revistas”⁶⁶⁴. Estas “colaboraciones”, como se denomina a los “negocios de negros” literarios, eran frecuentes en la época. Así lo señala Aznar Soler:

Los contratos leoninos entre editores y autores, la práctica del ‘dictado’ por parte del folletinista a ‘escribientes’ subempleados con el fin de ‘producir’ con mayor rapidez, o la escritura directa por ellos de originales que después se publicaban a nombre del titular del contrato editorial, son hechos que nos remiten a una realidad socioliteraria en donde el mito romántico de la ‘creación’ artística ha cedido su lugar histórico a la ‘producción’ industrial de la mercancía literaria⁶⁶⁵.

El hambre obliga a los escritores a aceptar estos convenios. En *Bohemia sentimental*, uno de los poetas conserva en principio la dignidad de la autoría y menosprecia a quienes ansían frívolamente notoriedad: “La actitud de ese señor que compraba sonetos para firmarlos, que hablaba de arte con frases vacías y que encontraba triste la existencia, figurábasele el colmo del más odioso esnobismo”⁶⁶⁶. Sin embargo, su actitud cambia por el hambre, cuando un compañero lo persuade en los siguientes términos: “¿Qué te importa sacrificar un drama? Hoy [Durán] me ofreció darte mil

⁶⁶³ Romero Tobar, Leonardo: “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, ‘Pedro Sánchez’ y la revolución de 1854”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura*, op. cit. pp. 45-46.

⁶⁶⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 58.

⁶⁶⁵ Aznar Soler, Manuel: “Modernismo y bohemia”, op. cit. pp. 69-70. En este momento surgen los primeros “registros literarios” que amparan a los escritores con la promulgación de leyes de protección de derechos de autor. No obstante, las dificultades iniciales provocan, según Ángel Rama, “las inextinguibles polémicas sobre sustracciones de obras, versos y aun simples metáforas, en las que se enzarzan las figuras del modernismo. La enemistad de Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras queda publicitada por el debate acerca de la precedencia en el invento de esta comparación quevedesca: ‘El relámpago luz perla que decora su sonrisa’” (Rama, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo*, op. cit. p. 16). Sobre este aspecto, los hermanos Goncourt apuntan irónicamente: “La propiedad literaria es la menos legal de las propiedades, porque es la más legítima” (Goncourt, Edmundo y Julio: “Ideas y sensaciones”, en *La España Moderna* (1890), Año II, Núm. XXI, p. 105).

⁶⁶⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 60.

francos en cuanto le entregues el manuscrito y cederte luego todos los productos de las representaciones. Lo que a él le interesa es la fama; quiere que los periódicos hablen de él; quiere ser autor dramático”⁶⁶⁷.

Una vez más, Gómez Carrillo observa el entorno literario y lo traslada a su obra, lo que ya sostiene en la dedicatoria cuando declara que *Bohemia sentimental* es “la novela de mi bohemia y de mi París”⁶⁶⁸. La escena que protagonizan los poetas con el empresario era común, como atestigua Gómez Baquero al referir los encargos de un hombre de letras: “Se dedicaba a escribir a módico precio tesis doctorales para graduandos que querían ahorrarse ese trabajo. A creerle, también había escrito algún discurso de recepción en Academia y más de un libro publicado con ajeno nombre”⁶⁶⁹. Según Paul Bénichou: “En la breve perspectiva en que los colocaba su edad, el desengaño fue para ellos más brutal. Entre el Arte soberano ideal y el Comercio triunfador real, no vieron acomodo posible, y acogieron el advenimiento burgués con cólera y desesperación”⁶⁷⁰.

El caso de Alejandro Sawa resulta más llamativo por su prestigio en las letras españolas, aunque son consabidas las penalidades que sufrió en Francia. En este sentido, Zamora Vicente subraya “el hecho de que Sawa escribiera artículos que Rubén firmaba y publicaba en *La Nación*, de Buenos Aires. Alguna trifulca (...) tuvo su origen en la falta del pago acordado por parte de Rubén. La muerte de Sawa es casi un símbolo parecido: acaece cuando le notifican que ya no aceptan su colaboración en un periódico”⁶⁷¹. En “La casa de Álex Sawa”, Emilio Carrere explica esta situación:

¿Qué le acaeció al ‘hombre más nacido para el placer’, que vino a caer en bache de pobreza? Cuestión de ambiente acaso. Quizá lo comprendamos recordando la ‘cotización’ del mercado literario: cinco duros por un artículo; cincuenta o sesenta duros por un libro. Como ‘Fígaro’ al volver del París espléndido de

⁶⁶⁷ *Ibíd.* p. 70.

⁶⁶⁸ En Bauzá Echevarría, Nellie: *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Pliegos, 1999, p. 115.

⁶⁶⁹ Gómez Baquero, Eduardo (Andrenio): “La muerte del bohemio”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, p.130.

⁶⁷⁰ En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850, op. cit.* p. 31.

⁶⁷¹ Zamora Vicente, Alonso: “Nuevas precisiones sobre *Luces de Bohemia*”, *op. cit.* pp. 14-15.

Lamartine y de Chateaubriand, Sawa pudo decir al regresar al Madrid del *Madrid Cómico*: ‘Escribir en Madrid es llorar’⁶⁷².

El desprestigio envuelve entonces a quien ambiciona alcanzar renombre con el talento ajeno. Numerosos textos lo critican, como ocurre con la “Presentación” de *La Anarquía Literaria*: “Aquí no hay ningún editor. Rechazamos a la plaga de bandidos que se ceba en la miseria del literato, bordeando siempre hábilmente los cantos dorados de ese libro sin coherencia y sin gramática que se llama el Código Penal”⁶⁷³.

Mientras que esta reprobación se fundamenta en las leyes, el artículo “Un editor a la antigua” de Cansinos-Asséns se atiene al código ético: “Moralmente es también un negrero el arquetipo del editor rapaz, explotador de la inopia de los escritores, a los que por unos duros les compra los derechos de sus obras de perpetuidad”⁶⁷⁴. El empresario soslaya los juicios morales que obstaculizan sus propósitos, puesto que en él priman los valores pragmáticos. Su materialismo queda personificado en el que dirige el espectáculo de *Pobre clown*, quien prefiere a una de las actrices por dinero: “Ofelia es la que tiene la culpa de todo; pero al mismo tiempo Ofelia es el alma de mi negocio. (...) A Luisa, sin embargo, Noemí podrá reemplazarla, ayudada por Rosalía o por otra cualquiera. Que no vuelva, aunque tenga razón. Yo lo siento mucho”⁶⁷⁵.

El poeta debe atenerse a las preferencias del editor, quien contrata a los escritores en función de los gustos del público y no de la calidad de las obras. Gómez Carrillo refleja sus intereses en el cuento “La cabellera de Cleopatra”: “No, nada de versos: los versos no se pagan”⁶⁷⁶. El interés económico relega la creatividad a un segundo plano. El escritor, por consiguiente, debe archivar sus poemas y ceñirse a lo requerido por otros: “Era la primera vez que una obra suya iba a ser impresa, ¡qué triunfo! Y sin embargo, el poeta no parecía muy satisfecho. Si hubiese sido la otra, la *Cleopatra Victrix*, su gozo no habría cabido en un pozo; pero la *Evolución*, un estudio

⁶⁷² Carrere, Emilio: “La casa de Álex Sawa”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 65.

⁶⁷³ *La Anarquía Literaria* (Presentación), en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 29.

⁶⁷⁴ Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato 3, op. cit.* p. 204.

⁶⁷⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 263.

⁶⁷⁶ Gómez Carrillo, Enrique: “La cabellera de Cleopatra”, *Almas y cerebros*. París: Garnier Hermanos, 1898, p. 25.

puramente erudito, en verdad que no valía la pena”⁶⁷⁷. Con estas concesiones esquivaba temporalmente el hambre, pero ello a cambio de la frustración artística. Así, leemos: “–Los editores de nuestra época –solía decir– son peores que los de antaño o por lo menos son diferentes. Hoy el editor es un mercader de éxitos que por nada del mundo lee dos versos de un autor desconocido y que reduce su sacerdocio a los que ya han hecho por lo menos un escándalo en la prensa”⁶⁷⁸.

La mercantilización que invade el siglo XIX se extiende a las diferentes esferas de la sociedad, afectando, por consiguiente, al ámbito periodístico. La tasación de las colaboraciones periodísticas se rige, por tanto, con criterios cuantitativos y no cualitativos. Atendiendo a estas directrices, Maeztu cambia su forma de escribir: “Yo antes ponía en cada artículo cinco o seis días de labor mental. Escarmentado en la cabeza de Valle-Inclán los escribo ahora en 35 minutos, como este; coloco al cabo de un mes un centenar”⁶⁷⁹. Lo primordial es la extensión del artículo, puesto que, según Gómez Carrillo: “En los periódicos en que no se dan sueldos fijos a los redactores se cobra a tanto por línea y de aquí resulta que el trabajo tiene una retribución que depende de las fluctuaciones de la actualidad y así el periodista no sabe nunca cuál es exactamente el sueldo de que disfruta”⁶⁸⁰.

Los textos dependen, por consiguiente, de su longitud y no del contenido. Villiers de L’Isle-Adam critica este hecho en “Dos augures”. La máxima que encabeza el relato sintetiza irónicamente su reprobación: “Surtout, pas de génie! / *Devise moderne*”⁶⁸¹. En el cuento, el director de un diario, contrariamente a lo esperable, busca un colaborador inepto: “¡(...) Voici vingt ans que je cherche un homme QUI N’AIT PAS DE TALENT! Entendez-vous? Jamais je n’ai pu en trouver un. (...) Tout le monde a du talent, aujourd’hui, mon cher monsieur; vous tout comme les autres. Ne nous surfaisons pas. Croyez-moi, c’est inutile. C’est vieux jeu, c’est *ficelle*, cela ne prend plus. Soyons sérieux”⁶⁸².

⁶⁷⁷ *Ibid.* p. 26.

⁶⁷⁸ *Ibid.* p. 17.

⁶⁷⁹ Maeztu, Ramiro de: “¡Adiós bohemia!”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 114.

⁶⁸⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *El Modernismo, op. cit.*, p. 168.

⁶⁸¹ Villiers de L’Isle-Adam, Auguste de: “Deux augures”, en *Contes cruels*. París: Union Générale d’Éditions, 1963 [1883], p. 68 [Sobre todo, ¡nada de genio! / Divisa moderna].

⁶⁸² *Ibid.* p. 70 [¡(...) Hace veinte años que busco un hombre QUE NO TENGA TALENTO! ¿Me entiende? Nunca he podido encontrar a nadie. (...) Hoy todo el mundo tiene talento, mi querido señor;

El autor desaprueba la mediocridad que el siglo XIX pondera como medio de alcanzar el bienestar: “La seule devise qu’un homme de lettres sérieux doit adopter de nos jours est celle-ci: SOIS MÉDIOCRE! C’est celle que j’ai choisie. De là, ma notoriété. –Ah! C’est qu’en fait de bourgeoisie française, nous ne sommes plus au temps d’Eustache de Saint-Pierre, voyez-vous! –Nous avons progressé. L’Esprit humain marche!”⁶⁸³.

La profesionalización del escritor genera una transformación en el entramado social del siglo XIX. El acceso de los escritores al mundo laboral implica un cambio de perspectiva y la adquisición de nuevos valores. En consecuencia, este grupo es asimilado por la burguesía, paradójicamente el adversario contra quien combatía desde sus inicios. Aunque extenso, resulta interesante el testimonio de Gómez Baquero en el que presagia el detrimento artístico de un escritor al venderse al gusto dominante:

–Toda alegría lleva detrás una tristeza. Celebramos el triunfo de un amigo y estamos asistiendo al entierro de un bohemio.

Le abuchearon, pero siguió impertérrito:

–Chillad cuanto queráis. El tiempo me dará la razón y tú con él (dirigiéndose al autor). No lo notas, todavía, pero estás empezando a ser otro. Mañana, cuando leas en los periódicos los *bombos* a tu drama, descubrirás talento a los críticos que te parecían unos *congrios*. Cuando percibas el trimestre, comprenderás que la propiedad es una gran institución. En tu próxima obra te afanarás por seguir el gusto del público y de las empresas. Te cortarás el pelo, te vestirás a la moda y hasta puede que te pongas monóculo para asombrar a tu portera. Eres hombre perdido.

A medida que avanzaba el dómine en su perorata, arreciaba la protesta; le llamaban envidioso, pedante, pero en su interior algunos oían una voz que decía: ‘Tiene razón’⁶⁸⁴.

usted como los demás. No nos sobreestimemos. Créame, es inútil. Eso es un viejo truco, una triquiñuela, ya no se cree. Seamos serios].

⁶⁸³ *Ibíd.* p. 78 [La única divisa que un hombre de letras serio debe adoptar en nuestros días es esta: ¡SÉ MEDIOCRE! Es la que yo he elegido. De ahí mi notoriedad. ¡Ah! En cuanto a la burguesía francesa, ya no estamos en los tiempos de Eustache de Saint-Pierre, ¡ve usted! Hemos progresado. ¡El Espíritu humano avanza!].

⁶⁸⁴ Gómez Baquero, Eduardo (Andrenio): “La muerte del bohemio”, *op. cit.* pp. 131-132.

El oficio de escritor supone un punto de inflexión respecto de la búsqueda del ideal romántico. La labor se estructura de acuerdo con unas pautas nuevas de regulación que responden a términos comerciales:

La creación de cauces legales y económicos concretos que permitieron convertir la literatura en un oficio rentable. Hay que recordar a este respecto la promulgación de leyes de propiedad intelectual, la regulación en general de todo lo concerniente al oficio de escribir y, sobre todo, la extraordinaria expansión del periodismo, negocio absolutamente rentable desde la inserción de publicidad pagada en sus páginas, la conversión del periódico en sí en una plataforma publicitaria de ideas, gustos, modas y opiniones, y, finalmente, en función del desarrollo de una relativa libertad de expresión, su incidencia en el campo de la política, con lo que ello implica de poder eventualmente hacer negocios a través de la corrupción⁶⁸⁵.

No todos los artistas aceptarán el nuevo rumbo que toman las letras, por lo que se mantienen en una difícil situación como Baudelaire: “Por lo demás, colaboró muy poco en la redacción, limitándose a dar dos o tres artículos que más tarde repudió y que no se hallan en las listas que dejó de obras para reimprimir. En el fondo, el periodismo no era asunto suyo. Su naturaleza aristocrática lo distanciaba de ese pugilato en público que recuerda la arena y el circo vulgar. De modo que las oficinas del *Corsaire* fueron para él más que nada un salón de conversación”⁶⁸⁶.

El autor vaticina el cambio que el éxito operará en el literato, el cual conlleva, como anuncia el título del artículo, “La muerte del bohemio”. En esta misma línea, Graña afirma: “That success would mean only the kiss of death to freedom and integrity”⁶⁸⁷. Por tanto, la utopía romántica se desintegra con el aburguesamiento del artista. Los esfuerzos del escritor se dirigen en busca de una mejora en su calidad de vida, para lo cual es imprescindible su aceptación en la comunidad. La identificación con la colectividad lo aparta de la condición marginal que le confería un aura maldita.

⁶⁸⁵ Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. p. 69.

⁶⁸⁶ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 29.

⁶⁸⁷ Graña, César: *Bohemian versus bourgeois*. Nueva York: Basic Books, 1964, p. 72 [Ese éxito significa el beso de muerte para la libertad y la integridad].

Esta evolución concierne, asimismo, a las obras, con las cuales pretenderá satisfacer la demanda de los lectores a partir de ahora. De este modo, el autor conseguirá el éxito pero renunciará a sus pretensiones reivindicativas.

La dedicación al arte es incompatible con el modelo burgués. Así lo explica Albert Cassagne:

No solo el poeta, el artista, no rehúsa acomodarse a las costumbres burguesas y adaptarse al medio, sino que exige que se le haga un sitio. Quiere que en una sociedad comercial se le reconozca un valor comercial. Los tiempos del arte puro daban la impresión de estar concluidos. Parecía probado que el arte desinteresado, el arte por el arte, era un sueño romántico, una quimera de poetas; en definitiva, una utopía económica⁶⁸⁸.

Este hecho es denunciado también por Miguel de Unamuno, quien lamenta el giro espiritual en el comportamiento bohemio que desemboca en la desidia: “Los más inquietos, los más soñadores, los más descontentos y descontentadizos después de unos años de bohemia espiritual, de desorientación, sienten que el alma se les va engordando, se les va llenando de grasa y adiposidades, respiran con dificultad y buscan una butaca. Se hacen, en una o en otra forma, conservadores”⁶⁸⁹. Así lo señala Zamora Vicente: “La constituida por los artistas de talento y empuje, los que logran dominar el clima intelectual y que, como era de esperar, acaban por aburguesarse”⁶⁹⁰. La antigua lucha por el ideal languidece hasta degenerar en apatía. Como apunta Unamuno:

⁶⁸⁸ En Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, op. cit. p. 65. El autor continúa analizando la degradación del concepto de bohemia para sumarse a los valores pragmáticos que imperan:

Los jóvenes literatos del momento son prácticos y ambiciosos [...]. Por tanto, a los soñadores de 1830, que, deprimidos o ardientes, entusiastas o desesperados, cantaban por cantar, les sucedió, a imagen y semejanza del medio social, una generación voraz, desdeñosa con lo irreal, que canta por arribismo [...]. El artista quiere hacerse rico por su trabajo, como el burgués. La literatura ahora domesticada tiende a convertirse en una profesión, un oficio como cualquier otro; las letras serán una mercancía más sometida a la ley de la oferta y la demanda. De manera que, o se triunfa adaptándose a los gustos de la clientela burguesa —y, dejando de ser un artista puro, un verdadero romántico, un alma entregada al arte por el arte, se convierte uno mismo en un burgués— o se fracasará, y se caerá en lo que se llama la bohemia (*Ibíd.* pp. 65-66).

⁶⁸⁹ Unamuno, Miguel de: “La bohemia espiritual”, en *Inquietudes y meditaciones*, en *Obras completas*, op. cit. tomo VII, pp. 501-502.

⁶⁹⁰ Zamora Vicente, Alonso: “Nuevas precisiones sobre *Luces de bohemia*”, op. cit. p. 13.

Los más de aquellos bohemios espirituales, no han encontrado su camino, sino que se han sentado al borde del que llevaban y allí descansan sin esperar nada. Están desengañados en el fondo de su alma, asqueados, hartos de luchar.

Otros –somos los menos, somos muy pocos, pero muy pocos– seguimos en bohemia, seguimos buscando sin gran esperanza de encontrar. Gustamos el acre encanto de errar a la aventura por los campos del pensamiento, sin tener hogar propio⁶⁹¹.

El erudito alude a la ‘bohemia espiritual’ o, en términos de Bark, la ‘santa bohemia’, quien señala: “El culto por el arte, el ideal y la libertad, no los harapos, son el sello augusto del bohemio de raza”⁶⁹². El auténtico bohemio se caracteriza por su lucha antifilistea contra la mediocridad a través de la consagración a la belleza, la cual constituye su arma más eficaz. Este modo de ser lo singulariza y, por tanto, lo conduce a la marginación.

La imagen del bohemio desaliñado se construye a partir del rechazo social. Su aspecto físico es consecuencia de sus convicciones y no una particularidad que le defina. Por ello, Unamuno afirma:

El bohemio espiritual puede ser rico, y si no rico, regularmente acomodado; come bien, duerme bien, viste bien, tiene hogar estable y bien abastado, hace tal vez una vida ordenada y metódica, no tempestean dentro de él pasiones arrebatadoras y, sin embargo, su espíritu no tiene hogar, ni descanso, ni pan seguro. No sabe dónde reclinará su mente mañana, ni dónde podrá dormir la paz del espíritu. Se halla sencillamente desorientado⁶⁹³.

Los protagonistas de *Del amor, del dolor y del vicio* se identifican con esta descripción de la bohemia⁶⁹⁴. El “lujo moderno, artístico y raro”⁶⁹⁵ que les rodea

⁶⁹¹ Unamuno, Miguel de: “La bohemia espiritual”, *op. cit.* p. 503.

⁶⁹² Bark, Ernesto: *La santa bohemia. Recuerdos bohemios*. Madrid: Ediciones Celeste, 1998 [1913], p. 5.

⁶⁹³ Unamuno, Miguel de: “La bohemia espiritual”, *op. cit.* p. 501.

⁶⁹⁴ Aznar Soler la denomina ‘bohemia divina’ y se refiere a ella como “una forma de impostura burguesa” (“Modernismo y bohemia” *op. cit.* p. 55). Ricardo Baroja confesaba pertenecer a esta vertiente al dedicarse a las letras sin padecer apuros económicos: “Los que llamo burgueses éramos señoritos de familia más o menos acomodada” (*Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 17).

descarta la idea del poeta que vive en la miseria retratado en *Bohemia sentimental*. No obstante, la afinidad en sus reflexiones los aproxima. Así, el narrador nos informa del aislamiento que padecen los intelectuales en *Del amor, del dolor y del vicio*, a pesar de gozar de bienes materiales: “Estaba contento de huir del barrio en el cual los lacayos de los hoteles vecinos señalábanle con el dedo; estaba contento de alejarse de todas las grandes señoras que volvían la cabeza para no saludarle cuando le veían por la calle; estaba contento, sobre todo, de llevarse a su Muñeca, a su Lili, (...) lejos (...) de aquel sitio fatal rodeado de enemigos que hacían lo posible por separarlos”⁶⁹⁶.

La estabilidad económica no excluye la mentalidad propia del bohemio, como muestra esta novela en la cual el hogar acomodado se convierte en “un verdadero centro de reunión artística”⁶⁹⁷. Lo esencial, según Bark, reside en el hecho de que la ‘santa bohemia’ representa “la inteligencia, el sentimiento y la fantasía en un vuelo sublime hacia el ideal”⁶⁹⁸. Así, se invalida la identificación de esta actitud con una mera pose. Según este punto de vista, la crítica de Sainz de Robles hacia la conducta de Carrere resulta desafortunada: “Sabíamos de muy buena tinta y de mejor testimonio oral que la bohemia de Carrere era puro juego de artificio, recurso eficaz entonces de propaganda gratuita, pues que él tuvo siempre no solo –y esto era lo de menos– donde caerse muerto con honorabilidad, sino también –y esto era lo de más– donde caerse vivo con euforia y cada día”⁶⁹⁹. Sainz se basa en aspectos como el hambre para adscribir a un artista a la bohemia: “Los bohemios a quienes mirábamos y considerábamos con pena auténtica eran dos, y los dos desligados de la función teatral jaleada de Carrere: Armando Buscarini y Alfonso Vidal y Planas. ¡Desdichadas criaturas por entonces sin ascendientes ni hogares conocidos, víctimas propicias del dolor y de la miseria!”⁷⁰⁰. Este criterio es engañoso puesto que, aunque los dos autores mencionados pertenecieron a la bohemia, esto se debe a sus convicciones artísticas y no a su infortunio, que fue consecuencia de sus sueños de otra vida.

⁶⁹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 135.

⁶⁹⁶ *Ibíd.* p. 134.

⁶⁹⁷ *Ibíd.* p. 136.

⁶⁹⁸ Bark, Ernesto: “El cenáculo bohemio”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* 1998, p. 27.

⁶⁹⁹ Sainz de Robles, Federico Carlos: “Alfonso Vidal y Planas”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 153.

⁷⁰⁰ *Ibíd.* p. 153.

La “santa bohemia” de Bark degenera posteriormente en la “golfemia”⁷⁰¹ y el hampa, con las cuales en ocasiones el movimiento se identifica erróneamente. Carrere esclarece estos términos desentrañando el equívoco: “Existe una turbamulta de llamados bohemios, de hamponcillos pseudo-literarios, de fracasados, de melencólicos que viven desvergonzadamente del acoso a la gaveta del vecino. Eso no es la bohemia; eso es el hampa. Y es conveniente advertirlo, porque muchos miopes confunden ambas categorías”⁷⁰². Según el guatemalteco, esos “pícaros modernos”, en palabras de Rubén Darío, no deben considerarse bohemios. Como señala Xavier Escudero,

Enrique Gómez Carrillo souligne à maintes reprises dans ses chroniques sur la bohème intitulées *La vie parisienne* l'errance de la définition de cette notion, tout en défendant son existence. Pour lui, on parle tous de la bohème sans savoir exactement ce qu'elle recouvre. Il conclut dans la chronique ‘De la bohème’ que ‘la bohème est tout et rien à la fois’. Il ajoute dans une autre, ‘La bohème actuelle’, que les bohèmes existent au moment où il écrit ce texte (1890), tout comme ils ont existé dans le passé et existeront toujours⁷⁰³.

El aspecto descuidado, la ociosidad y la repulsa al trabajo caracterizan la golfemia, que es reflejada por Gómez Carrillo a través del personaje de Eugenio en *Pobre clown*: “Eugenio seguía buscando un destino, pero ya no con la febril actividad de un principio, sino perezosamente, a la manera de los Rodolfos y de los Marcelos que, en la novela de Murger, se pasaban las tardes en el bulevar San Miguel esperando a la fortuna y que solo de vez en cuando preguntaban a un amigo: ‘¿La has visto?’ – ‘¿A quién?’ – ‘A la riqueza’. – ‘No’ – ‘Nadie la veía, en efecto’”⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ Salvador María Granés tituló precisamente *La Golfemia* a su parodia de la ópera *La bohème* de Puccini.

⁷⁰² Carrere, Emilio: “Divagación acerca de la señorita bohemia”, en Aznar Soler, Manuel: “Modernismo y bohemia”, *op. cit.* p. 55.

⁷⁰³ Escudero, Xavier: “La bohème littéraire espagnole fin de siècle: d’un phénomène socioculturel à la révélation d’un état de la littérature”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxw662>, (27/1/2014). [Enrique Gómez Carrillo señala frecuentemente en sus crónicas sobre la bohemia tituladas *La vida parisienne* lo errático de la definición de esta idea, aunque defiende su existencia. Para él, se habla de la bohemia sin saber exactamente qué comprende. Concluye, en la crónica “En plena bohemia” que “la bohemia es todo y nada a la vez”. Añade en otra, que los bohemios existen en el momento en que escribe esto (1890) como han existido en el pasado y existirán en el siempre].

⁷⁰⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 235. Las alusiones a la obra de Murger son constantes en *Tres novelas inmorales*. Así, en *Escenas de la vida bohemia* los protagonistas confían en el

La apatía transforma en desidia el inicial entusiasmo por encontrar un empleo. El personaje, por ello, es mantenido por su amante, situación que justifica sin remordimientos: “¿Acaso iba el pobre a morirse de hambre? Y además Luisa tenía una manera tan delicada de darle dinero sin dárselo, sin hablarle de eso, dejándolo como por casualidad en una mesa”⁷⁰⁵. Esta conducta es la que más se aproxima a la golfemia en las novelas del guatemalteco. Sin embargo, su comportamiento dista del descrito por Zamora Vicente: “Hay una bohemia callejera y alcohólica, desmelenada y gritona, que vive del sablazo y de las relaciones casuales, en las que la literatura y el hecho artístico no pasa de ser una lejana justificación”. Es “esa bohemia de alharaca, vestimentas no tanto raras como destrozadas y supervivientes y en especial noctámbula u holgazana y en grupos, como si buscaran acompañamiento defensivo”⁷⁰⁶. En el personaje de *Pobre clown* observamos el engaño y el abandono de los deberes profesionales, de modo que su sustento queda a cargo de su compañera. Esta ocupa así el lugar del “amigo generoso a quien pegar un sablazo o, cuando menos, un conocido que los convide a un café con tostada, que es ya lo último que puede depararles la fortuna”⁷⁰⁷, que mencionaba Valle-Inclán.

En “Palabras y plumas. Los bohemios”, Antonio Machado nos ofrece el retrato de estos desocupados reunidos en la plaza madrileña:

A las ocho y media de la noche próximamente se encuentran reunidos en la Puerta del Sol cuatro de estos infelices que no se han desayunado todavía. Sus rostros famélicos, sus barbas despeinadas, sus trajes raídos, verdosos de puro raídos, sus sombreros aplastados y metidos hasta las orejas, hacen un grupo de formas caprichosas que atrae sin duda las miradas del transeúnte más inadvertido⁷⁰⁸.

azar para poder subsistir: “Ah, estaba seguro de que la suerte no me defraudaría. Ahora recuerdo que salí esta mañana en su busca. Claro que por culpa del alquiler habrá llegado en mi ausencia. Nos hemos cruzado en el camino y eso basta” (Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona: Montesinos, 2001 [1851], p. 45).

⁷⁰⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 235.

⁷⁰⁶ Zamora Vicente, Alonso: “Nuevas precisiones sobre *Luces de Bohemia*” *op. cit.* p. 12.

⁷⁰⁷ Valle-Inclán, Ramón del: “Madrid de noche”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 85.

⁷⁰⁸ Machado, Antonio: “Palabras y plumas. Los bohemios”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 107. Luisa Cotoner, en su edición de *El mal poema* de Manuel Machado, señala las impresiones de diversos autores respecto a estas conductas: “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja o los hermanos Machado consideraban la bohemia como un

Esta descripción acentúa la miseria que les envuelve y omite toda referencia a la labor artística. Esto se debe a que sus obras eran inexistentes, puesto que todo su tiempo lo ocupaban en divagaciones en torno a la mesa de algún café. Antonio Espina coincide con Machado al destacar su despreocupado tipo de vida:

Dorio de Gadex, José de Leijas, (...) entre otros desquiciados personajes de la infraboemia literaria del Madrid de la época, fondeaban en el café con o sin dinero para pagar la consumición. Casi todos estaban al margen de la literatura, o, si no lo estaban, su producción era tan precaria que más parecía pretexto para llevar una vida de mangancia bajo un mote profesional, que auténtica dedicación⁷⁰⁹.

Esta actitud comenzó a extenderse en los círculos literarios, lo que generó múltiples críticas. Este rechazo fue expuesto por Unamuno, entre otros, que arremetió contra la desgana de estos “escritores”: “Lo cierto es que no veo por ninguna parte las obras de los mayusculizadores, de nuestros melenudos. Si es que las guardan veladas a los ojos de los profanos en las capillitas en que celebran sus ritos esotéricos decorándose unos a otros con la banda del genio, buen provecho les haga”⁷¹⁰. Más adelante, el pensador denuncia la trivialidad de un porte que solamente encubre holgazanería: “A falta de arte, en efecto, melena o sombrero de este o el otro corte, o cualquier otra majadería con que llamar la atención de los distraídos transeúntes y *épater le bourgeois* o digamos dejar turulato al hortera”⁷¹¹.

aprendizaje, un ‘prefacio para la gloria o para la muerte’ puesto que ‘no hay arte sin dolor’; sin embargo, detestaban la ‘golfemia’ de los bohemios melenudos y desastrados” (Edición de Machado, Manuel: *El mal poema*, *op. cit.* p. 133). Esta anotación acompaña el poema “Invierno” de Manuel Machado:

La tragedia ridícula
de la bohemia... ¡El mártir
que es un pobre poeta de sus sueños
y de sus realidades!
¡Y la doliente humillación de serlo!
¡Y el buen gusto dudoso de quejarse! (*Ibid.* p. 13).

⁷⁰⁹ Espina, Antonio: “El Café de la Luna”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte... op. cit.* p. 172.

⁷¹⁰ Unamuno, Miguel de: “Los melenudos”, en *La vida literaria*, en *Obras Completas*, *op. cit.* tomo VII, p. 1280.

⁷¹¹ *Ibid.* p. 1279.

Darío censura igualmente a estos individuos y destaca que la auténtica naturaleza artística reside en la búsqueda del ideal y su materialización en la página impresa al margen de frívolos atuendos y costumbres: “El ser artista no está en mimar una bohemia de cabellos largos y ropas descuidadas y consumir *bocks* de cerveza y litros de ajeno en los cafés y *cabarets*, sino en practicar la religión de la Belleza y de la Verdad, creer, cristalizar la aspiración en la obra”⁷¹².

Pompeyo Gener señala como únicas creaciones las conversaciones en los cafés y las publicaciones en periódicos. En este punto basa su ofensiva, extensible a todos los movimientos artísticos del fin de siglo y no solo a la golfería que apuntan Unamuno, los hermanos Machado o Darío. Así, su comentario es mordaz: “Gracias a estos documentos podremos estudiar a estos autores aunque muchos sobresalgan solo por su falta de producción. De más de uno de ellos se podría decir lo que del militar que aún no se ha batido: ‘Valor, se le supone’”⁷¹³. Posteriormente, y en relación a la desmedida imaginación que ostentan estos artistas, alude de nuevo a la inexistencia de obras verdaderas:

Los Magníficos son unos poetas, en general ignorantes, pero que tienen la imaginación hipertrofiada. Casi todos son megalómanos. Pocos son los que hayan producido algo. (...) Todos ellos, si tuvieran genio y crearan, casi no serían enfermos, sino poetas de imaginación un tanto exagerada; pero como no *preuncian* como decía de su asno el baturro del cuento, sin obras no puede considerárseles más que como unos atacados de la manía exhibicionista⁷¹⁴.

La ausencia de obras que sustenten su filosofía se debe a la ociosidad pero, en ocasiones, también a la falta de aptitudes. Así lo señala Gómez Baquero: “Casi todos los concurrentes tenían melenas y algunos talento”⁷¹⁵. La ironía descubre la impostura de estos individuos, que contrasta con la autenticidad que apunta Valle-Inclán al describir: “Un amigo, bohemio de pura sangre, tan fálto de dinero como sobrado de ingenio”⁷¹⁶.

⁷¹² Darío, Rubén: *España Contemporánea*, en Phillips, Allen W.: *En torno a la bohemia madrileña*, *op. cit.* p. 57.

⁷¹³ Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas...* *op. cit.* p. 247.

⁷¹⁴ *Ibíd.* p. 258.

⁷¹⁵ Gómez Baquero, Eduardo (Andrenio): “La muerte del bohemio”, *op. cit.* p. 130.

⁷¹⁶ Valle-Inclán, Ramón del: “Madrid de noche”, *op. cit.* p. 86.

Zamora Vicente, en el análisis de *Luces de Bohemia*, comenta: “La muerte de esa bohemia está muy clara en la precisa recomendación que Rubén le hace a Max Estrella en el café: ‘Max, es preciso huir de la bohemia’”⁷¹⁷. Este término se despoja de su sentido constructivo para cobrar el significado de golfería, de la cual se apartan los escritores que desean consagrarse a la literatura. Es el caso de Gómez Carrillo, cuya fecundidad literaria testifica su esfuerzo y dedicación a las letras. No obstante, como manifiesta en las crónicas y en la crítica artística, el guatemalteco desdeñó la torre de marfil romántica para experimentar las sensaciones que después plasmaría en sus obras. Con este objetivo, concurría por cafés y teatros en busca de temas literarios, conjugando, de este modo, el quehacer artístico con el esparcimiento. Alfonso Enrique Barrientos, en la biografía que le dedicó, revela la índole de su bohemia:

Gómez Carrillo fue un gran bohemio, pero vivió una bohemia de nuevo cuño. Nunca justificó la ociosidad y, por el contrario, fue un gran trabajador y un activísimo hombre de letras que (...) escribió innumerables pliegos diarios. Hay quienes pretenden ver en la bohemia la inopia. Creen que ser bohemio ha de ser por fuerza estar siempre pobre; darse al abandono, usar el sayo raído y hasta presentarse sucio. No fue esta la bohemia de Gómez Carrillo⁷¹⁸.

El espíritu artístico del escritor le permitía compaginar los hábitos bohemios con una incesante voluntad creadora, por lo que confesó en una carta personal a Darío: “Desgraciadamente hago una vida terrible: me acuesto a las cinco de la madrugada; trabajo mucho; me excito eternamente; abuso del alcohol”⁷¹⁹. Pero estas prácticas no implicaban desidia, puesto que a las horas de asueto seguían interminables horas de trabajo: “Después de cada conferencia, de cada discusión, de la charla amable y acaso intrascendente del café, nuestro escritor volvía a su estudio a continuar la lectura de sus libros fundamentales, pero también de las obras de actualidad, de las revistas y de los periódicos que circulaban con la noticia literaria del momento”⁷²⁰.

⁷¹⁷ Zamora Vicente, Alonso: “Nuevas precisiones sobre *Luces de bohemia*”, *op. cit.* p. 15.

⁷¹⁸ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, *op. cit.* p. 74.

⁷¹⁹ En Ghirardo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*, *op. cit.* p. 134.

⁷²⁰ Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*, *op. cit.* p. 74.

La bohemia significó para Gómez Carrillo, por tanto, su consagración definitiva a la literatura con un empeño capaz de superar los obstáculos derivados de la incompreensión burguesa y al margen de la pereza con que se la identificó.

Muñecas, autómatas y androides

El progreso y la vorágine de los avances que se producen en este momento generan una reacción ambivalente en el entramado social del siglo XIX. El éxodo masivo del campo a la ciudad, el incipiente movimiento obrero, la lucha de clases y la adaptación a todos estos cambios, entre otros, han sido expuestos ya a lo largo de este estudio. Sin embargo, no hemos hablado de cómo los descubrimientos científicos maravillan a la población, que se siente fascinada por estos adelantos y creen estar viviendo dentro de la ficción de sus novelas. Es el caso de Valle-Inclán y su entusiasmo por un joven que aseguraba tener visión de rayos X. El interés por el esoterismo y el psicoanálisis ahora se centra en esta experiencia inaudita que recoge la reciente publicación de Ediciones La Felguera: *Valle-Inclán y el insólito caso del hombre con rayos X en los ojos*. Aunque finalmente sería Houdini quien resolviese el fraude, la inclinación por estos temas permanecería intacta. El ansia por ver, por descubrir, por divisar más allá de nuestro conocimiento tangible, esencia de la historia de La Felguera, presenta su correlato en la película *El hombre con rayos X en los ojos*⁷²¹, dirigida por Roger Corman en 1963. Su argumento se centra en la falta de apoyo que recibe un científico de prestigio internacional para continuar su investigación sobre un suero que facilita la visión de rayos X.

Ficción y realidad se dan la mano difuminando sus límites. El hombre observa, de acuerdo con el método científico, y descubre, crea, en un reto que le lleva a emular a Dios: lleva su atrevimiento a la máxima expresión al osar crear un ser a su

⁷²¹ El afán por observar el entorno, trasunto del método científico y del que la novela realista se apodera, marca un momento de grandes cambios en la investigación. Siguiendo este mismo eje científico, pero en sentido opuesto, la mirada no se dirigirá hacia el exterior, sino al interior del individuo, donde residen sus miedos, obsesiones, neurosis, fobias,... Es la dirección que toma el psicoanálisis de la mano de Freud y cuya repercusión será acogida por los escritores de este periodo por su relación con la imaginación y los sueños (o pesadillas). A Luis Buñuel y Salvador Dalí debemos el fotograma que se ha erigido como emblema de esta transición en el punto de vista. Así, en su película *Un perro andaluz*, la cuchilla del propio director aragonés rasga la pupila para centrar su focalización en el interior, movimiento que asentará las bases del Surrealismo. Esta “pupila viciosa de nube”, en palabras de Federico García Lorca (“Tierra y luna”, en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1966, p. 645), remite ya, según Agustín Sánchez Vidal, a “un fresco de Mantegna perteneciente al *Martirio de san Cristóbal* en la Capella Ovetari de Padua”, donde “hay un espeluznante detalle en que, siguiendo la *Leyenda áurea* (que Lorca y Buñuel comentaban juntos a menudo) se refleja la flecha que, destinada al santo, es desviada y atraviesa el ojo del tirano” (*Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Barcelona: Editorial Planeta, 1996, en nota 38 a pie de p. 214).

imagen y semejanza⁷²². El origen de la vida y de su propia naturaleza como individuo emerge como un interrogante que ansía desvelar. Así, estas primeras creaciones estarían destinadas a esclarecer aspectos científicos y a hacer progresar la Medicina y las Ciencias Naturales. En esta línea, estos seres artificiales reproducirían las principales funciones vitales como la circulación sanguínea o la respiración, de modo que constituirían una copia lo más perfecta posible del original.

En la ficción, podemos rastrear la presencia de seres artificiales en numerosas obras desde la Antigüedad. Como nos recuerda Patrick Gyger, “una de las primeras criaturas artificiales de las que hablaron los mitos antiguos sea Galatea, la estatua creada por Pigmalión”⁷²³. Sin embargo, y como señala este autor, su profusión “no levanta el vuelo hasta la irrupción de las ideas filosóficas de los siglos XVII y XVIII (y los progresos científicos que las acompañaron)”⁷²⁴. Por ello, será precisamente la literatura del periodo que nos ocupa la que esté plagada de criaturas mecánicas. Por su parte, Daniel Mesa Gancedo incide su naturaleza ambivalente: “Son, en suma, seres doblemente artificiales: creados por palabras y presentados como artificios. Daré algunos ejemplos: muñecas, muñecos, maniqués, figuras de cera, estatuas, gólems, homúnculos, variaciones diversas del frankenstein...”⁷²⁵. Es el anhelo de crear vida y emular a Dios, como se refleja en *Metrópolis* de Thea von Harbou: “Esta noche — dijo— estaré contigo. Estaré totalmente envuelto en ti. En ti pondré mi vida y sabré si puedo hacerte vivir”⁷²⁶. Una cita semejante encontramos en *Tan cerca de la vida* de Santiago Roncagliolo, desafío que persiste casi un siglo después: “Estamos hablando del mayor reto que ha asumido la corporación hasta el momento. Estamos hablando de crear vida”⁷²⁷.

En Gómez Carrillo subyace igualmente esta fascinación por los autómatas. Sin embargo, frente a este sinfín de seres artificiales que desfilan por las páginas de sus

⁷²² El último día de la creación Dios dijo: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza” (Génesis 1:26).

⁷²³ Gyger, Patrick: “Introducción” a Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009, p. XI.

⁷²⁴ *Ibíd.* p. IX.

⁷²⁵ Mesa Gancedo, Daniel: *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana, op. cit.* p. 12.

⁷²⁶ Harbou, Thea von: *Metrópolis*. Madrid: Gallo Nero Ediciones, 1913 [1927], p. 21. Esta novela fue magistralmente llevada al cine por Fritz Lang, marido de la autora.

⁷²⁷ Roncagliolo, Santiago: *Tan cerca de la vida*. Barcelona: Alfaguara, 2010, p. 88.

coetáneos, el guatemalteco se decanta por el proceso inverso: no se trata de la máquina que aspira a confundirse con el ser vivo, sino de la mujer que es transformada en autómatas. En *Del amor, del dolor y del vicio* el protagonista se dirige a su mujer de forma persistente mediante el apelativo “muñeca”: “su muñeca, su Lili, a su tesoro”⁷²⁸. Esta cosificación permite diversas lecturas. Por una parte, la consideración de la mujer en el siglo XIX como *donna angelicata*, ideal femenino cuyo origen se remonta al Renacimiento. Aquí, “la casa de la Muñeca”⁷²⁹ de Gómez Carrillo evoca claramente aquella de Ibsen: “He sido una muñeca grande en esta casa, como fui muñeca en casa de papá. Y a su vez los niños han sido muñecos. Me divertía que jugaras conmigo, como a los niños verme jugar con ellos. Eso es lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvaldo”⁷³⁰. La mujer lucha por su inminente emancipación, de modo que el hombre la observa como una amenaza en su rígido orden social. Así, deja de ser alondra o pajarillo en Ibsen, para convertirse en la *femme fatale* que encarna Liliana en la obra de Gómez Carrillo. Esta interpretación se basaría en los movimientos feministas y su impronta en las novelas finiseculares que hemos analizado en otro apartado.

Aparte de la posición que ocupa la mujer en el imaginario social del siglo XIX, la presencia de la muñeca en la obra de Gómez Carrillo atiende al interés generalizado del momento hacia los autómatas⁷³¹. Como indica Patrick Gyger: “En la ficción, invadida por los androides desde el siglo XIX —tras la aparición de autómatas extremadamente complejos con forma humana salidos de los talleres de relojería—, la figura femenina es omnipresente”⁷³². El protagonismo de estos seres en las letras atiende a una focalización metatextual:

Es más, cabe ya anticipar que la presencia de personajes artificiales suele incidir en el grado de conciencia metaliteraria que el relato ofrece. El ‘énfasis

⁷²⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 134.

⁷²⁹ *Ibid.* p. 136.

⁷³⁰ Ibsen, Henrik: *Casa de muñecas*. Madrid: Cátedra, 1999 [1879], p. 110.

⁷³¹ La temática guarda cierta analogía con el argumento de la película *The Brain That Wouldn't Die* (1962), dirigida por Joseph Green. En ella, un cirujano sin escrúpulos, mantiene con vida la cabeza decapitada de su novia tras un accidente automovilístico. Mientras encuentra un cuerpo bonito y adecuado para su novia, la cabeza sobrevive de forma grotesca en su laboratorio. De nuevo, el científico se equipara a Dios al dotar de vida a un ser fragmentario escapando de toda lógica. (*Vid.* apéndice, p. 547).

⁷³² Gyger, Patrick: “Introducción” a Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo... op. cit.* p. XI. No solo en la literatura: recordemos a Ramón Gómez de la Serna acompañado de su inseparable maniquí femenino.

de inexistencia' inducido por la presencia de criaturas artificiales en el relato parece ser correlativo de un 'énfasis' sobre la condición artificiosa de la creación de ese mismo relato y, así, esta peculiar 'gente de fantasía' se convertirá en excipiente que adensa la reflexión explícita sobre las condiciones del fabular⁷³³.

Estos seres artificiales dejarán de estar al servicio de la ciencia mostrando el funcionamiento del cuerpo humano para atender otras necesidades del individuo, como llenar la soledad que la era industrial le impone. En *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam, el protagonista crea una réplica mecánica de su prometida como solución práctica a sus problemas sentimentales⁷³⁴. Lo llamativo del caso reside en el hecho de que él mismo, como científico, ha colaborado en su concepción. La relación con el autómatas sería así doblemente inmoral, si consideramos al creador padre de la criatura.

Jean Lorrain, el escritor decadente por excelencia, en su novela *Monsieur de Phocas* —traducida al español *El maleficio*— refiere el entusiasmo del protagonista hacia estas muñecas, e incluso viaja a Holanda para conseguir un bello ejemplar: "(...) la muñeca me fue revelada, porque se trata de una muñeca o más bien un maniquí, un maniquí de cera que representa a una niña de trece años aproximadamente, de tamaño natural, y bajo sus pesados vestidos, rebosantes de bordados, de arabescos de seda y de florones de perlas, es bastante parecida a la Muñeca de los Valois, expuesta, hace tres meses, en la galería Georges Petit, calle de Séze"⁷³⁵. En un intento por dar verosimilitud al relato y por insertarse en la tradición de incluir continuas referencias culturales en la novela, Lorrain alude a la mujer artificial de los Valois.

⁷³³ Mesa Gancedo, Daniel: *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, op. cit. p. 14.

⁷³⁴ Recientemente, Santiago Roncagliolo ha basado su novela *Tan cerca de la vida* en esta idea, lo que demuestra el interés que continúa suscitando hoy y cómo la soledad se ha instalado definitivamente en la vida del hombre moderno:

Por lo general, les ponemos a nuestros módulos nombres con siglas, que detallan sus funciones y su número de modelo. Tratamos de que suenen más o menos naturales, como BIBI o LUCI, para que el consumidor se sienta cómodo con ellos, como con un niño o un perrito. El objetivo de nuestro posicionamiento de producto es que formen parte de la familia. Al menos eso dice el departamento de marketing. Pero Golem no es un modelo en serie. Golem es mi mascota. Claro que cumple una función promocional. 'Tan cerca de la vida' y todo eso. Pero no vendemos módulos como él. Golem es único. (*Tan cerca de la vida*, op. cit. p. 139).

⁷³⁵ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. pp. 101-102.

En la época, gozaron de fama mundial autómatas como, aparte de la mencionada por Lorrain, el Flautista de Jacques de Vaucason⁷³⁶, cuya referencia dio lugar a la aparición de la entrada “androide” en la *Enciclopedia* de d’Alembert y Diderot, que se presentó ante la Academia de Ciencias francesas en 1738. Otro autómata que debemos mencionar es El Turco⁷³⁷, invencible jugador de ajedrez — incluso en una partida contra Benjamin Franklin—, y que inspiró numerosos cuentos y novelas, como *Los autómatas* de E.T.A. Hoffmann, *El maestro de Moxon* de Ambrose Bierce, o el artículo de Edgar Allan Poe en el que exponía de forma exhaustiva el funcionamiento y sospechas sobre el artilugio, cuyo fraude se acabaría confirmando: “El hombre que se halla en su interior se encuentra ahora en disposición de moverse libremente. Se puede introducir en el tronco del Turco lo suficiente como para tener los ojos a la altura del tablero de ajedrez”⁷³⁸.

Pérez Galdós en su novela *La de Bringas* recoge la descripción de otra muñeca: “(...) una muñeca enorme que don Agustín Caballero le había mandado a Isabelita desde Burdeos, la cual era una buena pieza; movía los ojos, decía *papá* y *mamá* y tenía articulaciones para ser colocada en todas las posturas. De aquello a una criatura no había más que un paso: padecer”⁷³⁹. Adscrito al Realismo, su perspectiva

⁷³⁶ Sonia Bueno Gómez-Tejedor y Marta Peiramo lo describen así:

El Flautista de Jacques de Vaucanson —a quien Diderot, Voltaire y Julien de la Mettrie rebautizaron el ‘Rival de Prometeo’— hizo su puesta de largo en el Hotel de Longueville de París el 11 de febrero de 1738. Era una réplica a tamaño natural del Fauno de mármol de Antoine Coysevox, entonces expuesto en el Jardín de las Tullerías, pero con una diferencia asombrosa: la réplica era por dentro un reloj, hecho de poleas, pesas y válvulas, que tocaba la flauta travesera con la destreza de un músico profesional.

Jamás se había visto nada igual. El corazón del mecanismo estaba en el pedestal, donde un cilindro de madera que giraba alrededor de su propio eje accionaba quince palancas que manejaban los ‘pulmones’. Estos eran nueve fuelles que enviaban aire a todos los diferentes segmentos que constituían el engranaje ‘físico’ del músico: laringe, labios, lengua y dedos. Aunque se habían visto varios autómatas en Europa y algunos hasta accionaban pequeños instrumentos en los carrillones de las catedrales más modernas de la época, ¡el flautista de madera respiraba! (*El rival de Prometeo... op. cit.* p. 23).

⁷³⁷ También Walter Benjamin fue seducido por el Turco: “Se dice que hubo un autómata en tal forma construido que habría replicado a cada jugada de un ajedrecista con una contraria que le aseguraba ganar la partida. (...) Pero, en verdad, allí dentro había sentado un enano corcovado que era un maestro en el juego del ajedrez y guiaba por medio de unos hilos la mano del muñeco” (“Tesis sobre la filosofía de la historia”, en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo... op. cit.* p. 75).

⁷³⁸ Allan Poe, Edgar: “El jugador de ajedrez de Maelzel”, en *Ibid.* p. 103.

⁷³⁹ Pérez Galdós, Benito: *La de Bringas*. Madrid: Cátedra, 1958 [1884].

pesimista condiciona su distinción entre el humano y la máquina para situarlo no en el alma o en el sentimiento, sino en el dolor⁷⁴⁰.

El excéntrico de la novela de Lorrain no se conforma con una muñeca, sino que en su afán de posesión cuenta con toda una colección:

Muy alto y muy estrecho, semejante al interior de un pozo, era más un gran armario que una habitación; había estanterías por todas partes, pero más grandes que las que se usan para guardar libros; y en la sombra de sus huecos estaban los ojos vidriosos y los labios mortecinos de más de veinte bustos de muertos, veinte ceras con peinados historiados e históricos, con lentejuelas clavadas en la seda ante de sus cabellos; y, entre las cabezas, todas de mujeres o de jóvenes adolescentes, reconocí algunas famosas y catalogadas en museos: la del museo de Lille, entre otras, y su resignada dulzura y la *mujer desconocida* y el misterio de su leve sonrisa; y perfiles históricos, como los de Margarita de Valois, Agnès Sorel, María Estuardo e Isabel de Vaudemont: aquella lúgubre exposición de semejanzas desaparecidas era, realmente, un cuarto de muertos⁷⁴¹.

El protagonista se identifica con el héroe decadente que, en sus excentricidades por escandalizar la mediocridad de la burguesía dominante, se refugia en sus extravagantes colecciones, símbolo asimismo de riqueza y poder. Frente a la colección de mujeres artificiales, el relato *El monomaniaco* de Dubut de Laforest se concentra en la irreverente compilación de cabellos femeninos, de la que disfruta en soledad:

⁷⁴⁰ Philip K. Dick, en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, resolverá la indolencia de sus androides dotándolos de sentimientos, incluido el dolor: “(...) eso era una señal de enfermedad mental. Lo llamaban ‘ausencia de respuesta afectiva adecuada’. Entonces, dejé apagado el sonido de la TV y empecé a experimentar con el órgano de ánimos. Y por fin logré encontrar un modo de marcar la desesperación —su carita oscura y alegre mostraba satisfacción, como si hubiese conseguido algo de valor—. La he incluido dos veces por mes en mi programa. Me parece razonable dedicar ese tiempo a sentir la desesperanza de todo” (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa, 2001[1968], pp. 13-14). La duda surge entonces entre simular por completo al ser humano o rehusar sus aspectos negativos. Sin embargo, la incertidumbre está instalada en el androide, que tiene capacidad de decisión, lo que supone un adelanto respecto a las obras que estamos estudiando. El sentimiento y la autonomía serán claves para provocar la insurrección de estos seres contra el hombre. En esta novela se basó Ridley Scott para filmar la mítica *Blade Runner* en 1982.

⁷⁴¹ Lorrain, Jean *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 103.

Ya solo el joven amo desenvolvió graciosamente un papel de seda lleno de cabellos de mujeres. Los había de todos los colores: morenos, rubios, castaños, pelirrojos. (...) Los examinó, exhaló su aroma y los besó, deslizando junto a ellos la última cosecha. Un tesoro... Pero, ¡ay!, los encajes seguían careciendo de forma, ya que son necesarios muchos cabellos para llenar y dar volumen a la almohada más pequeña⁷⁴².

La obsesión del coleccionista le otorga sentido a su existencia, al tiempo que se diferencia de la mediocridad reinante. Así, concluye: “Estos monomaniacos estarán locos, pero son locos alegres y benditos entre los hombres”⁷⁴³.

Otra colección es la que exhibe el modisto en el escaparate de su negocio. Joris-Karl Huysmans establece su parecido con las Venus expuestas en el Museo del Louvre: “¡Cuán superiores a las aburridas estatuas de las Venus esos maniqués tan vivos de los modistos, cuánto más insinuantes esos bustos almohadillados cuya sola visión provoca dilatadas ensoñaciones!”⁷⁴⁴. El escritor se decanta por la vertiente más prosaica debido a su variedad y gusto por el defecto, pues la perfección de las estatuas del museo le provoca cierta monotonía debido a su sensación de copia.

La preferencia por el ser artificial se argumenta en *La Eva futura*: “Al fin y al cabo (...) la belleza de las mujeres es del todo afeites, perfume y cabellos postizos. Y ‘si la asimilación o amalgama de lo artificial con el ser humano puede producir catástrofes, y puesto que tales hembras, física y moralmente, tienen mucho de andreidas, fantasma por fantasma, quimera por quimera, ¿por qué no se habría de aceptar a la mujer artificial?’”⁷⁴⁵. La superación del hombre por la máquina en su ámbito más íntimo se produce en un periodo en el que impera el artificio en todos los órdenes de la vida, idea manifestada ya en *Elogio del maquillaje* de Charles Baudelaire. Así, en *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann, el personaje principal se decantará por la sumisa autómatas Olimpia para abandonar a su prometida. Sin embargo, la decepción es inevitable:

⁷⁴² Laforest, Dubut de: “El monomaniaco”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 124.

⁷⁴³ *Ibíd.* p. 127.

⁷⁴⁴ Huysmans, Joris-Karl: *Aguas grises*. Valladolid: Cuatro Ediciones, 2010 [1880], p. 121.

⁷⁴⁵ Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo... op. cit.* p. 148.

Podría pasar por bella si su mirada no pareciera sin vida... quiero decir, si no pareciera carecer del sentido de la vista. Su paso es extrañamente regular, cada uno de sus movimientos parece provocado por la puesta en marcha de un engranaje mecánico. Su interpretación, su canto, ambos tienen algo de ese ritmo desagradable y sin alma de esos muñecos que cantan, y lo mismo ocurre con su forma de bailar. En nuestra opinión, se ha vuelto muy inquietadora esa Olimpia y no quisiéramos tener nada que ver con ella; nos parece que solo hace como que vive y, por eso, su condición es de lo más misteriosa⁷⁴⁶.

El atractivo inicial reside igualmente en la confusión entre vida y artificio que ha generado la perfección de estas máquinas. Así, el personaje de Lorrain, Monsieur de Phocas, es tenido por un androide: “Todos me consideran un ser fuera de lo natural, un autómatas enardecido de apetencias, pero un autómatas, es decir, un muerto”⁷⁴⁷. El dandi se despoja así de todo sentimiento y pasión, pues es el alma lo que identifica al hombre frente a la máquina. Gómez Carrillo atribuye igualmente características propias de un artilugio a la femme fatale de *Pobre clown*: “Sus piernas de estatua”⁷⁴⁸, “O felia apareció de nuevo, siempre fría, siempre hierática”⁷⁴⁹. Es en *El Japón heroico y galante* donde identifica a la mujer oriental con una muñeca extraída de una tienda: “Las manos inocentes de las *maikos* nos secan... ¡las dificultades infinitas para poder, al fin, estrechar entre nuestros brazos a la muñeca que escogimos en el escaparate de laca!”⁷⁵⁰. Esta cosificación del sexo femenino al entrar en un establecimiento es recogida por Francisco Morán: “A través de las puntadas del estilo –que la trasvasan en otro de los múltiples objetos que llenan la tienda: muñeca, estatua– la mujer que ve Gómez Carrillo

⁷⁴⁶ Hoffmann, E.T.A.: “El hombre de la arena” (1816), en *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, op. cit. p. 99.

⁷⁴⁷ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 216.

⁷⁴⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 206.

⁷⁴⁹ *Ibíd.* p. 207.

⁷⁵⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *El Japón heroico y galante*,... op. cit. p. 24. Para Zoila Clark, en su ensayo comparativo de la cultura oriental y occidental en Gómez Carrillo, este autor “encuentra el ideal de belleza y verdad en una *musmé*, así como Rodó lo encuentra en su Ariel. Sin duda, ha mimetizado el proceso colonizador occidental de la estereotipación, mas nos atrevemos a decir que, dentro de la ambivalencia de su discurso, también ha destronado a la venus occidental al reconocer a la *musmé* no menos seductora y, quizás, aventajada por su majestuoso exotismo” (“*El Japón heroico y galante* de Gómez Carrillo y el orientalismo latinoamericano”, en *hispanet Journal* (2009) 2, en www.hispanetjournal.com/3OrientJapon.pdf, (26/12/2014)).

en la tienda se metamorfosea en un objeto, ‘poniendo sus blancas manos de marfil entre los esmaltes de la policromía que toca’⁷⁵¹.

El autor hispanoamericano remite a la idea concebida por el ilustrado Julien Offray de La Mettrie, quien en 1748 expuso su mecanicismo radical en *El hombre máquina*: “El hombre es una máquina tan compleja que es imposible hacerse una idea clara de su mecanismo y, en consecuencia, resulta imposible definirla”⁷⁵². Esta idea se inscribe dentro del marco de la Ilustración, que potencia la concepción del mundo como un perfecto mecanismo de relojería. En consonancia con esta línea de pensamiento, Ambrose Bierce se pregunta: “¿Qué es una ‘máquina’? Esa palabra se ha definido de muchos modos. Esta es una definición de un diccionario normal: ‘Cualquier instrumento o mecanismo mediante el cual se ejerce y aplica una fuerza, o se produce un efecto deseado’. Muy bien, entonces, ¿no es el hombre una máquina? Y tienes que admitir que el hombre piensa... o cree que piensa”⁷⁵³. La diferencia fundamental que advierte de La Mettrie entre el humano y el resto de seres estriba en el lenguaje: “La transición de los animales al hombre no es abrupta, como todos los verdaderos filósofos admiten. ¿Qué era el hombre antes de la invención de las palabras y el conocimiento del lenguaje?”⁷⁵⁴

Estas apariencias generan extrañeza en el espectador. Su visión se aproxima al maligno al saberles carentes de alma. Así lo manifiesta Jean Lorrain: “¿Qué equívoca y singular velada y qué anormal impresión de semisueño, de alucinación en estado de alerta y de pesadilla inacabada han dejado en mí esos seres con gestos de autómatas y ojos demasiado brillantes, todos, con un aspecto más de fantoches que de personas reales, a través de sus divagaciones de sonámbulos y el refinamiento de su pretendida elegancia!”⁷⁵⁵. La categoría de siniestro reemplaza la idea de inocencia que sugería la compañía de una muñeca. Sus ojos inertes, sus rostros ausentes de expresión y la falta de alma evocan un vínculo amenazador con lo trágico y perverso:

⁷⁵¹ Morán, Francisco: “‘En el rayón lleno de espejos’: Enrique Gómez Carrillo en la tienda por departamentos de la escritura modernista”, en *Anclajes* (2006) 10, en www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n10a11moran.pdf, (26/12/2014).

⁷⁵² Mettrie, Julien Offray de la: “El hombre máquina”, en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *Autómatas ilustres. El rival de Prometeo... op. cit.* p. 58.

⁷⁵³ Bierce, Ambrose: “El maestro de ajedrez Moxon” [1893, publicado en 1909], en *Ibíd.* p. 129.

⁷⁵⁴ *Ibíd.* p. 59.

⁷⁵⁵ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 121.

Lo siniestro —el *unheimlichkeit* empleado por Sigmund Freud en 1919 en su ensayo interpretativo acerca de *El hombre de arena* para designar la incertidumbre vinculada a la naturaleza del androide— se acompaña pues de una impostura tranquilizadora: el artificio nos remite siempre a nuestra propia naturaleza huidiza. Los autómatas se remontan a Efeso, a Pigmalión, a Dédalo, a Prometeo, y de igual modo a Narciso. Nos remiten a la dificultad de definir nuestra esencia y pueden —de modo inverso— confirmarnos nuestra propia unicidad: el hombre puede considerarse una excepción absoluta en la Creación (incluso en la suya propia)⁷⁵⁶.

El ser humano, por tanto, se interroga a sí mismo al crear y verse reflejado en estas máquinas. A modo de espejo, se trata de una reflexión sobre su esencia al desdoblarse en el otro, que ahora perfecciona y concreta gracias al avance científico. El problema surge cuando el otro⁷⁵⁷, el autómata, se distancia para cobrar vida propia y se emancipa así del ser humano. En su deseo de emular a Dios, el hombre recibirá el castigo divino con el fracaso de su creación. Es el ejemplo de *Frankenstein*, subtítulo por la autora, Mary Shelley, *El moderno Prometeo*⁷⁵⁸. Su osadía fue severamente

⁷⁵⁶ Gyger, Patrick: “Introducción” a Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *Autómatas ilustres. El rival de Prometeo... op. cit.* pp. XIV-XV. Lo siniestro, *unheimlich*, es el término acuñado por Ernst Jentsch en su ensayo titulado “Über die Psychologie des Umheimlichen”, donde se vincula a lo espeluznante y aterrador, en relación a lo insólito, lo que no resulta familiar. Para Shelling: “Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (*Ibíd.* pp. 209-210). En la experiencia de lo siniestro confluyen así lo íntimo, secreto y familiar, junto a lo insólito y angustiante que se deriva de aquello que escapa a nuestra lógica y conocimiento. Como paradigma por excelencia de lo siniestro, Jentsch señaló “la ‘duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que ‘un objeto sin vida esté en alguna forma animado’”, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas ‘sabias’ y los autómatas. Compara esta impresión con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida” (Freud, Sigmund: “Lo siniestro”, en *Ibíd.* pp. 215-216).

⁷⁵⁷ La intervención del doble (*doppelgänger* o gemelo perverso), que se materializa en el espejo, en la sombra o en otros medios de duplicación, originaría según Freud lo siniestro: “Para Freud y E. A. Poe, el doble alude a la disociación entre el alma y el cuerpo y al hacerlo trae el recuerdo de la muerte” (Santamaría Blasco, María Lourdes: “¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cybercultura, y un epílogo gótico contemporáneo”, en *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, I Congreso sobre Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana (2013) nº 1, pp. 51-72, en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4111825.pdf, (26/12/2014)).

⁷⁵⁸ Bueno Gómez-Tejedor y Peiramo establecen las coordenadas en las que se inserta esta autora, lo que explicaría el sentido de su obra: “No solo estaba casada con Percy Bysshe Shelley y se codeaba con Lord Byron, *rock stars* de la lírica británica y enemigos de la industrialización de Inglaterra” (*Autómatas ilustres. El rival de Prometeo... op. cit.* p. 26). Precisamente Prometeo protagoniza, junto a Ticio, Tántalo, Sísifo e Ixión, la aclamada exposición “Las Furias. Alegoría política y desafío artístico” (Museo Nacional El Prado, 21 de enero al 4 de mayo de 2014). La muestra subraya la revisión de los mitos a lo

penada como relata la obra, a lo que añadimos la usurpación de identidad, pues finalmente el monstruo arrebató incluso el nombre a su creador. Reivindicar el lugar de Dios es un gesto blasfemo, por lo que el hombre sufrirá la ira del Todopoderoso.

La consecuencia de dotar a estos seres de pensamiento es su conversión en fuerzas enemigas e incontrolables. En su afán por liberarse de la dependencia y esclavitud que sostienen frente al hombre, estas criaturas artificiales intentarán aniquilar la civilización que les ha dado vida. Así, deja de ser una herramienta que colabore en la mejora de las condiciones laborales y sociales de los trabajadores, para convertirse en su amenaza⁷⁵⁹. En *Metrópolis*, las máquinas encarnan la gran masa guiada por el individuo: “Y todos tenían el mismo rostro. Y todos parecían tener mil años. Caminaban con los brazos inertes, con la cabeza inclinada. Mecánicamente avanzaban, primero un pie, luego el otro. Las puertas abiertas de la Nueva Torre de Babel, el centro-máquina de Metrópolis, vomitaban masas a la par que las iba tragando”⁷⁶⁰. Sin embargo, al individualizarlas y dotarlas de la facultad de pensamiento, se desencadena el caos: “Pero quizá (...), quizá observes, mi amada creación, que ya no eres mi único amor. Nada en la tierra es más vengativo que los celos de una máquina que se juzga desdeñada. Sí, lo sé, sois amantes imperiosas: ‘No tendrás otros dioses más que a mí’. ¿Tengo razón? Un pensamiento que se aleje de ti, e inmediatamente lo adviertes y te vuelves perversa”⁷⁶¹.

El enfrentamiento entre el hombre y la inteligencia artificial se produce de forma visual frente al tablero de juego, en este caso de ajedrez, en el relato de Ambrose Bierce. La reacción del autómatas ante inminente derrota es la de un asesino, final que adscribe el relato al género de terror y pesadilla del gusto finisecular:

Una leve pero continua convulsión pareció apoderarse de él. Su cuerpo y su cabeza temblaban como si fuera un hombre con perlesía o fiebres y

largo de los siglos, especialmente en el Renacimiento y el Barroco, en los lienzos de José de Ribera (*Ticio*, 1632; *Ixión*, 1632), Miguel Ángel Buonarroti (*Ticio*, 1532), Giovanni Battista Langetti (*Tántalo*, h. 1660), Tiziano (*Sísifo*, 1548-49), Salvator Rosa (*Prometeo*, h. 1640) y Rubens (*Prometeo encadenado*, 1611-12).

⁷⁵⁹ Philip K. Dick concluye: “Algún día un ser humano podrá despedazar a un robot salido directamente de una fábrica de General Electric y, para su enorme sorpresa, lo verá llorar y sangrar. Y el robot moribundo podrá a su vez despedazar al hombre y, también para su gran sorpresa, verá un humillo gris que sale de la bomba eléctrica que anida allí donde por sentido común debería estar el corazón del hombre. Será sin duda un gran momento de verdad para ambos” (*¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas? op. cit.* p. 171).

⁷⁶⁰ Harbou, Thea von: *Metrópolis*, *op. cit.* p. 23.

⁷⁶¹ *Ibid.* p. 21.

escalofríos, y el movimiento aumentaba a cada momento, hasta que todo el muñeco se vio sometido a una violenta agitación. De repente, se puso de pie y con un movimiento casi demasiado rápido para el ojo humano, se abalanzó sobre la mesa y la silla, con ambos brazos completamente extendidos... con la postura y el gesto de una persona que fuera a arrojarse al agua. Moxon intentó apartarse y mantenerse fuera de su alcance, pero fue demasiado tarde: pude ver cómo las manos de aquella horrible cosa se cerraron sobre su garganta, y cómo las manos de mi amigo se aferraban a las muñecas de aquel artefacto. Entonces la mesa se volcó y la vela rodó por el suelo y se apagó, y todo quedó sumido en la más profunda oscuridad⁷⁶².

A principios del nuevo siglo, José Díaz Fernández también focaliza su novela *La Venus mecánica* en la creación de un ser superior e integral: “El hombre integral enseñaba una anatomía mecanizada, y la mano derecha blandía una luna menguante a manera de hoz. En realidad, lo que estaba mejor era la versión del antropopiteco, que poseía cierta poética gracia animal”⁷⁶³. Sin embargo, ante las incipientes Vanguardias artísticas, confina al androide entre las asépticas paredes blancas de una sala de exposiciones, centro donde convergen las miradas de los intelectuales que por allí se pasean, pero sabiéndose a salvo de todo experimento artístico.

A medida que transcurre el siglo, estos seres se despojarán de su rebeldía y vanidad, y olvidarán su rivalidad con el ser humano para estar a su servicio y confundirse con él. Así, imitarán sus sentimientos y se les dotará de una estética particular, como en otro fin de siglo ya mostró Björk con su videoclip de significativo título: “All is full of love”⁷⁶⁴.

⁷⁶² Bierce, Ambrose: “El maestro de ajedrez de Moxon”, *op. cit.* p. 142.

⁷⁶³ Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*. *op. cit.* p. 162. A medida que transcurre el siglo, estos seres se irán despojando de su rebeldía y vanidad, y olvidarán su rivalidad con el ser humano para estar a su servicio y confundirse con él. Así, imitarán sus sentimientos y se les dotará de una estética particular.

⁷⁶⁴ Björk y Cunningham, Chris: “All is full of love”, en *Homogenic*. Reino Unido: *One Little Indian*, 1999.

III.1.2. Mecanismos de defensa

*Hervor de champaña,
Chocar de cristales,
Crujidos de sedas
Y risas triunfales.
Delmira Agustini*

Los paraísos artificiales

El consumo de drogas se hizo habitual entre los autores modernos durante el Romanticismo. Numerosas obras literarias se centran en estas sustancias en el siglo XIX⁷⁶⁵. Así, de Quincey escribe *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821) y Gautier *La pipa de opio* (1838). La lectura del primero induce a Baudelaire a dedicar varios ensayos al vino, al opio y al hachís, acuñando en *Los paraísos artificiales* (1869) la expresión que utilizamos como título de este apartado.

Esta inclinación por las sustancias estimulantes promueve la fundación del *Club des Haschischins* en el hotel Pimodan de París hacia 1842. Entre los selectos integrantes estaban los escritores Alejandro Dumas padre, Théophile Gautier, Gerard de Nerval, Roger de Beauvoir, Charles Baudelaire y el pintor Eugène Delacroix. Allí “se fumaba deleitosamente cannabis sobre *chais-longes* estampadas, mientras danzarinas ataviadas cual odaliscas evolucionaban entre luces ambiguas y abigarrados cortinajes de inspiración árabe”⁷⁶⁶.

En “El Club de los Hachisines”, Gautier relata su experiencia inicial en dicho círculo:

El doctor, que estaba de pie junto a la mesa, tomó una cucharilla dorada para trocear algo con apariencia pastosa, como mermelada, y se inclinó ante una bandeja con cuenquitos de porcelana japonesa, para distribuir una porción del tamaño del dedo pulgar en cada uno. La imagen del doctor traslucía entusiasmo,

⁷⁶⁵ Las drogas, especialmente el alcohol, protagonizan múltiples obras de la pintura finisecular, como muestra *El ajeno* (1876) de Edgar Degas o *El bebedor de absenta* (1858-59) y *Mujeres bebiendo cerveza* (1878) de Manet. El óleo de Degas y *Los bebedores de ajeno* (1881) de François Raffaëlli inspiraron *À la Mie (En la fonda de la amiga)* (1891), de Toulouse-Lautrec. (Vid. apéndice, pp. 541 y 543).

⁷⁶⁶ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 97.

sus ojos centelleaban, tenía el rostro congestionado, marcadas las venas de las sienes, las aletas de la nariz dilatadas aspiraban con energía⁷⁶⁷.

La advertencia del administrador apunta ya a la teoría que Baudelaire desarrollará después en su famoso ensayo: “—Esto se os restará de vuestra parte del paraíso —me dijo cuando depositó la dosis que me correspondía”⁷⁶⁸. Son los preliminares de unas existencias marcadas por la sed de nuevas sensaciones, hecho que les abocará al delirio y al tormento en sus últimos días.

Este motivo fue ampliamente tratado en Francia y Gran Bretaña. Sin embargo, como señala Villena: “En España y aun en Hispanoamérica —siempre con mayor censura moral— el tema es menos frecuente que en el resto de Europa y fue más bien en la *belle-époque* cuando las drogas (...) aparecen abundantemente entre los escritores decadentes y modernos de la llamada ‘novela galante’”⁷⁶⁹. En este sentido, Villena destaca *Los cascabeles de Madame Locura* (1916), de Hoyos y Vinent, y *El vicio color de rosa (Novela fantástica)* (1920), de Álvaro Retana. En poesía debemos mencionar a autores como Julián del Casal —“La canción de la morfina” en *Hojas al viento* (1890)—, Ricardo Gil —“Morfina”, en *La caja de música* (1898)—, Villaespesa —“Ensueño del opio” en *La copa del rey de Thule* (1898) y “Poema del opio” en *El jardín de las quimeras* (1909)— y Valle-Inclán —*La pipa de kif* (1919)—.

En las novelas de Gómez Carrillo los personajes frecuentan cafés donde es habitual tomar licores. El narrador de *Del amor, del dolor y del vicio* retrata el ambiente nocturno: “[En] uno de los ruidosos restaurantes parisienses que no cierran sus puertas en toda la noche (...) una infinidad de mujeres pintadas y de hombres medio borrachos bebían, gritaban”⁷⁷⁰. En *Pobre clown*, este y la protagonista “parecían tener una sed devoradora. En menos de un instante vaciaron la primera botella que un mozo les sirvió”⁷⁷¹. El autor, sin embargo, no hace referencia al opio, al láudano o a la morfina,

⁷⁶⁷ Gautier, Théophile: “El Club de los Hachisines”, en VVAA: *El Club del Hachís*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2006, pp. 34-35.

⁷⁶⁸ *Ibid.* p. 35.

⁷⁶⁹ Villena, Luis Antonio de: *Diccionario esencial del Fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2001, p. 68.

⁷⁷⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 171.

⁷⁷¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 272.

drogas muy comunes entre los escritores de fin de siglo⁷⁷². Esto se debe, según las palabras de Villena, a una cuestión moral y al hecho de que estas sustancias no habían alcanzado en América Latina la difusión que tuvieron en Europa.

El consumo de estimulantes responde a dos motivos. Como señala Villena, su uso es:

Una señal de refinamiento, elegancia mundana, modernidad exquisita, y singularmente, de primacía de lo artificioso sobre lo natural (el gran dogma decadente, el arte importa más que la vida) al tiempo que un medio para acceder a estados espirituales sublimes, místicos, videntes, alucinados o turbios, que aunque cuesten la vida o la salud del protagonista —por sobredosis o adicción— suponen esa muerte refinada, lánguida, extenuadora y de algún modo ultraspiritual que los exquisitos anhelan⁷⁷³.

Entre las sustancias consumidas por los dandis románticos, Álvarez-Quiñones Sanz señala el alcohol, los opiáceos —como láudano, morfina y heroína— y posteriormente la cocaína, el cloral y el éter, al menos como modo de experimento para su labor creativa. A ello contribuyó la permisividad legal en relación con estas drogas, que se adquirirían en boticas, droguerías, sanatorios o en las consultas médicas privadas: “El hecho de que muchas de las sustancias anteriormente referidas se utilizaran en medicina como sedantes, anestésicos, analgésicos o estimulantes corrientes, convirtió en drogadicta a gran parte de la población; la enorme cantidad de enfermos crónicos y mutilados de guerra que se paseaba por las ciudades de Europa obligó a los médicos a dispensar cotidianamente estos perniciosos tóxicos”⁷⁷⁴.

La adicción fomentada por estas prácticas no encuentra curación, por lo que sus efectos nocivos se prolongan en el tiempo: “Esto ocurrió hace dos años, en lo más álgido de mis trastornos nerviosos: me había curado del éter, pero no de los fenómenos mórbidos que engendra, trastornos auditivos, trastornos de la vista, angustias nocturnas y pesadillas: el sulfonal y el bromuro ya habían aplacado una buena cantidad de esos

⁷⁷² Recordemos la afición de Baudelaire, de Quincey, Pierre Loti, Maupassant, Jean Lorrain o Pierre Louÿs a los alcaloides.

⁷⁷³ Villena, Luis Antonio de: *Diccionario esencial del Fin de siglo*, op. cit. p. 67.

⁷⁷⁴ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, op. cit. p. 97.

trastornos, pero no obstante, las angustias persistían”⁷⁷⁵. Las consecuencias pueden ser fatales: “¿De qué murió?... Anemia, ¿no es cierto? Gastado la vida, las juergas y también el éter, ese terrible éter, ese terrible éter, ¡lindo vicio (...)!”⁷⁷⁶.

Los artistas recurren a la química en su anhelo por encontrar nuevas sensaciones que atenúen el *spleen* e intensifiquen su labor creadora. Es la “singular idea para matar tu aburrimiento”⁷⁷⁷ que propone Lorrain, pues advierte: “Me estoy muriendo, ya ves, por la falta de sorpresas, por la trivialidad de esta cosa pobre y fea que es la calle de París”⁷⁷⁸. El individuo se entrega así a los excitantes: “¡Cerrar los ojos y esperar el sueño!”⁷⁷⁹.

Cotejando las alternativas para combatir el hastío que embarga y paraliza al esteta —arte y literatura decadente—, colegimos su gran parecido y nefastas consecuencias: “Y esa podredumbre, esa flor de anfiteatro en ese paisaje espectral, ¿tú crees que a la larga no te estropea los nervios tener a la vista todas esas cabezas cortadas? ¡Pero la sola elección de esos colores es una confesión de invalidez moral!”; así como “Oh, es una verdadera enfermedad! Y esa selección de lecturas, *Invernaderos cálidos*, de Maeterlinck, *La princesa Maleine*, Catulle Mendès y Jules Laforgue, Henri de Régnier y Marcel Schwob, naturalmente toda la gama, demasiados sueños, amigo mío, demasiados sueños, todo eso es mortífero, hay que ponerle remedio”⁷⁸⁰.

El poema “Kubla Khan” de Coleridge es significativo a este respecto por estar inspirado por los efectos del opio, que fructificaron en esta experiencia visionaria en la que recrea el paisaje sugerido por una lectura previa:

That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! Those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!

⁷⁷⁵ Lorrain, Jean: “Un crimen desconocido”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 55-56.

⁷⁷⁶ Lorrain, Jean: “Oración fúnebre”, en *Ibíd.* p. 115.

⁷⁷⁷ Lorrain: “Los oficios de la máscara”, en *Ibíd.* p. 71.

⁷⁷⁸ Lorrain, Jean: “El visionario”, en *Ibíd.* p. 76.

⁷⁷⁹ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, *op. cit.* p. 137.

⁷⁸⁰ Lorrain, Jean: “El visionario”, *op. cit.* pp. 76 y 77.

His flashing eyes, his floating hair!⁷⁸¹

Por otra parte, las drogas contribuyen a sobrellevar las inhumanas condiciones de vida que impone el desarrollo industrial. Así lo explica de Quincey:

La causa inmediata de esta costumbre era la estrechez de los salarios, que en aquel momento no les permitía concederse cerveza o licores; se podría pensar que, al aumentar los salarios, tal práctica cesaría, mas como no puedo creer fácilmente que nadie quiera descender a los groseros y mortales goces del alcohol tras haber gustado una sola vez los lujos divinos del opio, doy por supuesto

que ahora también comen los que antes no comían
y los que siempre comieron hoy comen más todavía⁷⁸².

La miseria es el precio que los escritores de fin de siglo deben pagar a cambio de consagrar su vida al ideal. La embriaguez, aparte de estimular su imaginación, constituye para ellos un refugio donde olvidar su condición marginal. El protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* evoca este ambiente:

‘Tal vez el porvenir me reserva el goce de dejar de sufrir, que para mí es más necesario que el goce de gozar’. En seguida notó que Baudelaire había dicho aquello antes que él y su plagio involuntario le obligó a pensar, por una literaria asociación de ideas, imposible de analizarse, en sus amigos, en los cafés

⁷⁸¹ Coleridge, Samuel Taylor: “Kublai Khan”, en *VVAA: Poetas románticos ingleses. Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats*, Edición bilingüe, traducciones de José María Valverde y Leopoldo Panero, Editorial BackList, Barcelona, 2010, pp. 110-111. En el prefacio a esta obra, Coleridge fundamenta las bases de su creación poética.

[Con tal hondo placer me vencería
que, con música fuerte y duradera,
podría construir en el aire esa cúpula,
¡la cúpula soleada; esas cuevas de hielo!
Y cuantos escucharan las verían allí,
y gritarían todos: ¡Mira, mira
sus ojos destellantes, su cabellera al viento!]

⁷⁸² Quincey, Thomas de: *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Cátedra, 1997 [1856], p. 89.

artísticos, en las borracheras de vino, de luz y de carcajadas que habían constituido su vida en otro tiempo⁷⁸³.

El narrador alude en estas líneas a la actitud bohemia correspondiente a un pasado remoto. En contraste con los licores que la burguesía demanda, los literatos se conforman con vino en un contexto de ‘cañes artísticos’, ‘luz’ y ‘carcajadas’.

Al meditar sobre el dolor, el placer y el alcohol, la referencia a Baudelaire remite a “El vino y el hachís” y a “Los paraísos artificiales”. En un principio, el poeta equipara los efectos beneficiosos del vino y del opio en “Le poison”:

D’un luxure miraculeux,
Il fait surgir plus d’un portique fabuleux,
Dans l’or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L’opium agrandit ce qui n’a pas de bornes,
—Allonge l’illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l’âme au delà de sa capacité⁷⁸⁴.

Además, el vino estimula la creación literaria: “Notre intime réunion créera la poésie”⁷⁸⁵. La defensa de esta bebida es continua: “N’est pas raisonnable de penser que les gens qui ne boivent jamais de vin, naïfs ou systématiques, sont des imbéciles ou des

⁷⁸³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 167.

⁷⁸⁴ Baudelaire, Charles: “Le poison”, en *Les fleurs du mal*, *op. cit.* p. 46
[El vino sabe revestir al más sórdido antro
De un lujo maravilloso,
Y hace surgir más de un pórtico fabuloso
En el oro de su rojo vapor,
Como un sol que se pone en el cielo nublado.

El opio agranda lo que no tiene límites,
Ensancha lo ilimitado,
Hace profundo el tiempo, ahonda los goces,
Y de placeres oscuros y lúgubres
Llena el alma por encima de su capacidad].

⁷⁸⁵ Baudelaire, Charles: “Le vin”, en “Du vin et du hachish”, en *Paradis artificiels*, en *Oeuvres Complètes*, *op. cit.* p. 326 [De nuestra íntima unión nacerá la poesía].

hypocrites (...); des hypocrites, c'est-à-dire des gourmands honteux, des fanfarons de sobriété, buvant en chette et ayant quelque vin occulte? Un homme qui ne boit que de l'eau a un secret à cacher à ses semblables”⁷⁸⁶. Posteriormente ratificará la tesis inicial y afirmará que las drogas, y no el vino, distinguen a los espíritus refinados: “En fin le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire. Le hachish appartient à la classe des joies solitaires; il est fait pour les misérables oisifs”⁷⁸⁷. Así, en “Los paraísos artificiales” desprecia el alcohol, reservado a la clase obrera, para centrarse en el estudio del opio y el hachís. Esta categorización, basada en la dicotomía útil *versus* inútil, remite a los dos objetivos que persiguen sus consumidores: olvidar su miseria o explorar nuevas emociones que estimulen la imaginación. De Quincey, cuyas obras fueron traducidas por Baudelaire, establece una distinción análoga. Este autor señala la superioridad del té en detrimento del vino, elección que refleja la esencia de quien lo toma: “El té, aunque sufra el ridículo de los que por naturaleza son de nervio grosero o así se han convertido por acción del vino y no son pues, susceptibles a la influencia de tan refinado estimulante, será siempre bebida favorita entre los intelectuales”⁷⁸⁸. Balzac, por su parte, “bebía diariamente cuarenta tazas de café”⁷⁸⁹ para alcanzar un ritmo vertiginoso de producción.

El humo del cigarrillo atraviesa la literatura decadente por su naturaleza etérea, cercana así a los sueños y la imaginación. Asimismo, el tabaco obliga a una pose que incita a la inspiración poética, como ya advirtió Bécquer en su autorretrato. Strindberg retoma esta imagen en sus cuadros de costumbres finiseculares:

Max estaba fumando y exhalaba anillos de humo que se devanaban en el aire como si fueran madejas o danzaban en derredor como hadas en la niebla. Y en esos dibujos le parecía poder ver sus propios pensamientos, sus palabras no pronunciadas, que contenían un impulso creador que daba al humo vagas formas, mezclándolo con el vivo hálito atrapado en sus pulmones. Los mismos

⁷⁸⁶ *Ibid.* p. 328 [¿No es razonable pensar que quienes, por ingenuidad o por sistema, no beben vino, son unos imbéciles o unos hipócritas? (...) Quien solo bebe agua oculta algún secreto a quienes le rodean].

⁷⁸⁷ Baudelaire, Charles: “Le hachish”, en “Du vin et du hachish”, *op. cit.* p. 343 [El vino es para el pueblo que trabaja y merece beberlo. El hachís pertenece a la categoría de los goces solitarios: está hecho para los misérables ociosos].

⁷⁸⁸ Quincey, Thomas de: *Confesiones de un inglés comedor de opio*, *op. cit.* p. 176.

⁷⁸⁹ Álvarez-Quiñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*, *op. cit.* p. 97.

labios y la misma lengua que conferían a las palabras una sugestiva fuerza, amasaban aquel humo etéreo y maleable cuyas formas no eran sino palabras abortadas. Un anillo de humo era una ‘O’ no pronunciada, con o sin signo de exclamación; cuando se rompía y enrollaba en el aire se convertía en una ‘S’, pero una ‘S’ escrita a mano. A veces no veía sino imágenes caóticas, nebulosas con forma de clara de huevo o de membranas amnióticas y alantoides, de cigotos en el saco umbilical... Pero luego estas se tornaban formas orgánicas: orejas, pabellones auriculares, fosas nasales⁷⁹⁰.

La burguesía intelectual que protagoniza *Del amor, del dolor y del vicio* opta por licores en los momentos de distracción: “–¿No te parece raro este restaurante? –le preguntó Margarita, llenando de nuevo su copa de *chartreuse* y de menta verde–. A mí me gusta más que ningún otro”⁷⁹¹. La elección de caldos selectos revela la elegancia que Baudelaire advierte en los desocupados, es decir, en la clase alta. Estas bebidas constituyen para ellos el antídoto contra el tedio.

En la misma obra, el protagonista masculino se siente angustiado tras su ruptura matrimonial, pero la embriaguez alivia su padecimiento: “Al volver a su ‘casa de soltero’, después de las cuatro de la madrugada, habiendo ya apurado muchas copas de champaña y habiendo, sobre todo, dicho muchísimas tonterías, acostóse en un diván, cantando estribillos estúpidamente obscenos”⁷⁹².

Los paraísos artificiales constituyen una estrategia para paliar el dolor, una máscara que camufla el sentimiento y que se materializa en el relato de Lorrain “Un crimen desconocido”:

¿Qué lleva con tanta precaución en sus manos?... ¡Horror! Es una máscara de vidrio, una máscara hermética sin ojos ni boca, y esa máscara está llena hasta el borde de éter, de veneno líquido: ahí se inclina esa forma sobre el ser, allí, sin defensa, ofrenda inanimada, le aplica la máscara sobre la cara, la anuda, la fija sólidamente con un pañuelo rojo, y algo así como una risa le sacude los hombros

⁷⁹⁰ Strindberg, August: *Banderas negras. Cuadros de costumbres finiseculares*, op. cit. p. 28.

⁷⁹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 171.

⁷⁹² *Ibíd.* p. 167.

bajo su capuchón de terciopelo oscuro: ‘Tú sí que no volverás a hablar’, me parece oírlo murmurar⁷⁹³.

La impostura del rostro inanimado y los estimulantes anulan al individuo hasta la asfixia real o metafórica. El recipiente adquiere otras formas extravagantes como la sortija de Monsieur de Phocas, en consonancia con el gusto decadente por joyas y piedras preciosas: “Una cierta esmeralda engarzada en un anillo que lleva Ethal y cuya verde transparencia contiene un tóxico tan poderoso que basta una sola gota en los labios de un hombre para fulminarle. Esa espantosa muerte glauca Ethal la había probado ya dos o tres veces con perros ante testigos”⁷⁹⁴. Las flores malsanas finiseculares tampoco estarán exentas de veneno: “Las maravillosas flores que producen palideces y ojeras contienen, parece ser, el germen de la tisis en sus perfumes. ¡Por amor a la belleza, por un afán de delicadas coloraciones de la piel y suaves y lánguidas miradas, Claudius Ethal envenena a sus modelos!”⁷⁹⁵. En la incesante búsqueda de la belleza para combatir el *spleen* reside el motivo de tales acciones: “Es un lunático, un ocioso, un hombre sin meta en la vida. Estoy seguro de que fumó opio en Oriente, de ahí vienen las somnolencias, los mórbidos letargos: ¡es el peligro de las malas costumbres!”⁷⁹⁶.

El sufrimiento revela su naturaleza extremadamente sensible, incapaz de tolerar el dolor. Esta condición incita al consumo de narcóticos. Como confiesa de Quincey: “Soy demasiado eudemonista. Anhele en exceso los estados de felicidad, tanto para mí como para otros; no puedo enfrentarme a la desgracia, sea propia o ajena, con suficiente firmeza en la mirada; y soy muy poco capaz de soportar el dolor presente por mor de que revierta algún beneficio”⁷⁹⁷.

⁷⁹³ Lorrain, Jean: “Un crimen desconocido”, *op. cit.* p. 62. Los escritores decadentes sintieron la fascinación por el fetichismo de ojos y máscaras en una fragmentación del cuerpo recurrente en esta literatura. Estos pasajes recuerdan la mítica película *Les yeux sans visage*, a la que Pedro Almodóvar rendiría homenaje en *La piel que habito*. George Franju presenta a un cirujano que secuestra a jóvenes para reconstruir con su piel el rostro de su hija. La pérdida de belleza en un accidente supone la de identidad y muerte en vida de la protagonista, confinada en los inmutables rasgos de su fisonomía de yeso. (Franju, George: *Les yeux sans visage*. Francia e Italia: Champs-Élysées Productions y Lux Film, 1960) (*Vid.* apéndice, p. 545).

⁷⁹⁴ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 100.

⁷⁹⁵ *Ibid.* p. 100.

⁷⁹⁶ *Ibid.* p. 21.

⁷⁹⁷ Quincey, Thomas de: *Confesiones de un inglés comedor de opio*, *op. cit.* p. 166.

El consumo excesivo repercute negativamente en la salud, de modo que para paliar sus efectos secundarios se necesitarán dosis mayores. Se crea así un círculo del que es difícil salir, como comprobó Jean Lorrain, quien “consumidos sus intestinos por el abuso de éter, produjo una literatura sintomática, epigonal, calificada por algunos como de segunda generación (del romanticismo) y por otros, decadente”⁷⁹⁸. Sufrió constantes dolores y múltiples operaciones quirúrgicas que no pudieron aliviar el efecto de las drogas. El insomnio y las pesadillas que padece vertebran muchos de sus relatos en una dualidad entre sueño y realidad de tintes románticos. Al igual que Baudelaire, vive entonces al cuidado de su madre hasta que finalmente su aparato digestivo es consumido por el vicio a los 51 años.

No se trata de un caso aislado, pues “a partir de 1860 se observan numerosos casos de intoxicación por culpa del éter y el cloroformo. En 1830 el éter ya estaba de moda en los Estados Unidos: la alta sociedad de Nueva York, de Boston y de Filadelfia organizaba unas concurridas *aeter parties*. Veinte años más tarde, lo mismo haría la sociedad francesa”⁷⁹⁹.

“La casa siniestra” aglutina los elementos biográficos del artista finisecular: el escritor consagrado a su obra —sobre brujería en la Edad Media⁸⁰⁰—, confinado en un espacio extravagante que escapa al orden racional y donde resulta llamativo el penetrante olor a éter. La conformación del espacio donde ocurren hechos misteriosos siguiendo una lógica particular se articula según las directrices de la novela gótica: “Era tan siniestra esa casa como manchada de sangre, ¡parecía un matadero o una emboscada! (...) nos impresionaba un poco como si fuera un cuento, un cuento de Edgar Allan Poe”⁸⁰¹, por lo que evocará míticas mansiones como la protagonista de *The Fall of the House of Usher*. El entorno y el consumo de drogas serán determinantes para

⁷⁹⁸ Alemian, Ezequiel: “Presentación” a Lorrain, Jean: *Relatos de un bebedor de opio*, op. cit. p. 9. La biografía de Lorrain se trasluce en una literatura que ofrece al lector como un obsequio valioso y perverso: “Con las formas estéticas de una literatura en pleno proceso de cierre construye (más que escribir, porque las partes ‘ya están escritas’) un pequeño objeto precioso, un objeto del que conoce detalles, nervaduras, brillos. El relato es de un exotismo con aires demoníacos que uno exhibe a sus amigos. Y lo novedoso es ese gesto de exhibición que marca el desapego del autor con su obra. Porque en esa exhibición no solo se ve la obra: también se ve el autor, mostrándose” (*Ibíd.* pp. 15-16).

⁷⁹⁹ *Ibíd.* pp. 10-11.

⁸⁰⁰ Esta hipotética obra, reflejo de la fascinación por la magia negra en la época, evoca el documental *Haxän: La brujería a través de los tiempos* de 1922, que con toques ficcionales muestra un panorama estremecedor de la Edad Media. Lorrain lo describe como “ese arte de la necromancia, tan calumniado a través de los siglos y que tan bajo cayó en la actualidad, es la ciencia de las ciencias, la suprema sabiduría, también el supremo poder” (*Ibíd.* p. 31).

⁸⁰¹ Lorrain, Jean: “La casa siniestra”, en *Relatos de un bebedor de opio*, op. cit. p. 28.

perturbar la mente del inquilino: “Sabén que está muy mal —había dicho entre dos partidas—, ahora tiene alucinaciones; parece que del otro lado de la calle lo oyen aullar de noche, y lo peor es que no quiere a nadie su lado. Se acuesta solo en esa madriguera y sabe Dios lo que allí debe ocurrir, ¡si es cierto que las malas acciones engendran larvas que corrompen la atmósfera!”⁸⁰².

La curación solo es posible con la huida lejos de París, símbolo del vicio. En otro cuento, el autor esboza un panorama de sus miedos: la realidad mediocre y circundante compite con las escalofriantes fantasías de su mente exaltada:

Y sin embargo es necesario que parta, de otro modo volvería a enfermarme en este París fantasmagórico y atormentado de noviembre, porque lo misterioso de mi caso es que me aterroriza no ya lo invisible sino la realidad. (...) ¡La realidad! Es la realidad donde me vuelvo visionario. Son los seres de carne y hueso que encuentro en la calle, es el caminante, hombre o mujer, incluso la gente anónima de la muchedumbre con quienes me codeo los que se me aparecen en actitudes de espectros, y son la fealdad y la misma insignificancia de la vida moderna las que me hielan la sangre y me congelan de terror⁸⁰³.

El hiperestésico amante de la belleza sufre ante el paisaje que la modernidad le ofrece cuando se apagan las alegres luces del espectáculo. Al amanecer, la trivialidad de teatros y cafés deja paso al mundo obrero, con sus miserias, abusos y revueltas, consecuentes de la Revolución Industrial: “¡Has observado cómo la fealdad de la gente que uno encuentra en la calle, sobre todo la gente común, obreros que se dirigen a su trabajo, pequeños empleados en dirección a sus oficinas, amas de casa y criados, se exaspera y empeora con aspectos casi fantásticos en el interior de los ómnibus!”⁸⁰⁴. La

⁸⁰² *Ibid.* p. 27.

⁸⁰³ Lorrain, Jean: “El poseído”, *op. cit.* p. 82.

⁸⁰⁴ *Ibid.* p. 83. Continúa la descripción del entramado social decimonónico bajo la perspectiva del dandi:

Pero una súbita flojera parece adueñarse de todos los seres que allí se amontonan; los que están de pie todavía luchan, preocupados como animales para no caerse de la plataforma; pero las gordas señoras desplomadas en las cuatro esquinas del interior, los viejos obreros de dedos nudosos, de pobres nuca amoratadas por el frío, de pobres y escasos cabellos, y la fisonomía zorruna de las criadas que van de compras, con el aspecto clorótico y vicioso, los ojos oblicuos, siempre dando vueltas de un lado al otro bajo los párpados fofos, ambiguos señores abotonados hasta el cuello que nunca muestran la camisa; ¿puede existir, querido mío, bajo la apagada

imposibilidad de integración en el contexto social le obliga a distinguirse mediante la huida metafórica —los paraísos artificiales— o real:

Porque yo no tengo veinticinco mil francos de renta, yo tomo el tranvía igual que mi conserje. ¡Y bien! Esta perspectiva de cohabitar, así no fuera más que una hora por día, entre hombres con cabeza de puerco y mujeres con perfiles de aves de corral, hombres de ley parecidos a cuervos, bribones con ojos de lince y aprendices de modistillas con caras achatadas de lagartos, esta promiscuidad forzada con todo lo infame, lo innominable del alma humana que repentinamente se puso a flor de piel, eso está por encima de mis fuerzas; tengo miedo, ¿puedes comprender esa palabra? ¡Tengo miedo!⁸⁰⁵

La extrema sensibilidad que caracteriza al hombre decadente degenera en el *mal du siècle*. Según los versos de Julián del Casal, la droga se convierte para estos espíritus en “bálsamo que cicatriza / los labios de abierta llaga”⁸⁰⁶. Pero la ingestión inmoderada de alcohol en lugar de aliviar el tormento produce el efecto contrario. Así, el protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* manifiesta estados de crisis insufribles:

Por las noches, al acostarse, después de haber absorbido mucho alcohol y mucho humo; después de haber hecho lo posible por olvidarse a sí mismo y por parecer alegre. Al acostarse en su lecho solitario (...) [experimentaba] un verdadero delirio de los sentidos, impidiéndole coordinar las ideas, sumiéndole en un estado de insomnio lascivo e incoherente⁸⁰⁷.

Para Théophile Gautier, el exceso se traduce en una adicción que abstrae al individuo de sus obligaciones. Así, no recurre a estas sustancias para paliar sus miserias, pues su única preocupación es asegurarse el consumo: “Si Romeo hubiera sido un hachisín, el olvido habría consumido a Julieta. La pobre criatura, inclinada sobre los jazmines, hubiera alargado inútilmente sus brazos de alabastro hacia la noche. Romeo

claridad de un día de noviembre, un espectáculo más lúgubre y repugnante que el del interior de un tranvía? (*Ibíd.* pp. 84-85).

⁸⁰⁵ *Ibíd.* pp. 85-86.

⁸⁰⁶ Casal, Julián del: “La canción de la morfina”, en Cabrera, Rosa M.: *Julián del Casal. Vida y obra poética*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1970, p. 119.

⁸⁰⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 179.

permanecería al pie de la escala de seda; y yo mismo, aunque estuviera enamorado locamente del ángel de juventud y belleza creado por Shakespeare, debo reconocer que la más bella dama de Verona apenas habría perturbado mi corazón de hachisín”⁸⁰⁸.

Los excesos de la vida desordenada conducen a la enajenación mental. Además, López Castellón apunta otra consecuencia nefasta: “El hachis proporcionaba, ciertamente, una ‘placidez espiritual’, pero ello al precio de la infecundidad artística y del aislamiento social”⁸⁰⁹. A estos efectos negativos debemos añadir la artificial felicidad que producen estas sustancias. Así, la protagonista de *Pobre clown* recurre al alcohol para paliar el dolor que siente debido a un desengaño amoroso: “Ella bebía inconscientemente, sin notar los efectos que el pálido vino de Ay iba produciendo en su cerebro debilitado. (...) En su cerebro, una legión de diminutas mariposas multicolores aleteaban ligeramente”⁸¹⁰. Su euforia contrasta con su angustia inicial: “Yo, que no tenía más amor que él. Yo, que soñaba en vivir así toda la vida. Yo, que no vivía sino por él. Y de repente todo se acaba, así, en un instante. ¿Para qué seguir viviendo?”⁸¹¹.

Aunque la crisis es superada por el alcohol, la exaltación actual es solo transitoria. Azúa señala de hecho su naturaleza “inestable, (...), pues la ebriedad no puede mantenerse indefinidamente porque ya no sería una experiencia humana, sino una locura sin retorno. La intermitencia, la insatisfacción, son esenciales para que las drogas rindan”⁸¹². Esta vía no ofrece solución, sino un éxtasis momentáneo que implica el regreso. Sin embargo, el estado inicial se ha modificado, por lo que su situación se agrava. Según Azúa:

Se trata de un estado intermitente: obliga a regresar. Satanás o la transgresión permitida solo con el fin de demostrar su imposibilidad devuelve siempre a la posición de salida, con una huella (remordimiento, resaca, castigo o, simplemente, sed) que mantenga la presencia del viaje en la tierra como lo permanentemente imposible. Si se abordara la auténtica transgresión, la divina,

⁸⁰⁸ Gautier, Théophile: “El Club de los Hachisines”, *op. cit.* p. 51.

⁸⁰⁹ López Castellón, Enrique: “Introducción”, *op. cit.* p. 6. En los apartados dedicados al *mal du siècle* y a la marginación con que se condena la rebeldía del artista decadente se analizarán de manera pormenorizada estos efectos negativos.

⁸¹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 272. Díaz Fernández ironiza con el manido efecto del alcohol: “Estoy bebiendo demasiada agua mineral –pensó Víctor–. Me parece que pierdo la cabeza” (Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*, *op. cit.* p. 24).

⁸¹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 261.

⁸¹² Azúa, Félix de: *Baudelaire*, *op. cit.* p. 64.

no habría viaje de vuelta; el Paraíso de verdad es puro presente y, por lo tanto, incompatible con cualquier regreso⁸¹³.

La temida regresión es descrita por Lorrain en sus textos ficcionales basándose indudablemente en su angustiada experiencia:

¡Oh! ¡No vayas a pensar en trastornos producidos por el éter! Estoy curado, radicalmente curado; por otra parte estoy intoxicado, y el veneno que hace apenas dos años difundía en todo mi ser algo así como una vivacidad de aire puro con no sé qué deliciosa sensación imponderable, hoy me rompe brazos y piernas, y la última vez que lo respiré, hace un año de esto, durante tres días me quedaron todos los miembros maltrechos⁸¹⁴.

El hombre busca un modo de evadirse de la realidad adversa. El trabajo y la fe, vías tradicionales para alcanzar la gloria, son sustituidos por la ingestión de sustancias que proporcionan una ilusión inmediata aunque efímera de felicidad. La expresión ‘paraísos artificiales’, acuñada por Baudelaire, denota la impostura de los mismos.

En el plano moral, esta práctica sitúa al hombre en la esfera del mal: “J’avoueraí que les poisons excitants me semblent non-seulement un des plus terribles et des plus sûrs moyens dont dispose l’Esprit des Ténèbres pour enrôler et asservir la déplorable humanité, mais même une de ses incorporations les plus parfaites”⁸¹⁵. Así, la protagonista de *Pobre clown*, tras la inicial tentativa de suicidio, se ampara en los efectos del alcohol, que Baudelaire compara “au suicide, à un suicide lent, à une arme toujours sanglante et toujours aiguisée”⁸¹⁶.

La carencia de autocontrol bajo los efectos nocivos de las drogas y su vinculación a las pesadillas y el horror inspiran numerosos relatos de la literatura decadente. A ello se suma la impresión que la pintura simbolista causaba en las mentes

⁸¹³ *Ibid.* p. 65.

⁸¹⁴ Lorrain, Jean: “El poseído”, en *Relatos de un bebedor de opio*, *op. cit.* pp. 81-82.

⁸¹⁵ Baudelaire, Charles: *Paradis artificiels*, *op. cit.* p. 374 [Confieso que los venenos excitantes me parecen no solo los medios más terribles y seguros de que dispone el Espíritu de las Tinieblas para reclutar y esclavizar a la deplorable humanidad, sino incluso una de sus encarnaciones más perfectas].

⁸¹⁶ *Ibid.* p. 385 [Al suicidio, un suicidio lento, a un arma siempre ensangrentada y siempre afilada].

ya de por sí perturbadas. “El Club de los Hachisines” de Gautier es un claro ejemplo al describir el sentir volátil a través de la prosa poética:

Vivía ese momento privilegiado del hachís que los orientales denominan *kief*. No sentía el cuerpo, la materia había cortado sus lazos con el espíritu; flotaba a propia voluntad en un éter que no oponía resistencia. Así imagino el camino de las almas al Más Allá. Un vapor azulado, una claridad elísea, un reflejo de gruta color añil otorgaban al salón una atmósfera que hacía temblar ante mis ojos los contornos de las figuras y objetos; esa atmósfera, fresca y cálida, húmeda y perfumada, me envolvía como el agua del baño: un beso de excitante ternura. Cuando me movía por la habitación, mis pasos acariciaban el aire esculpiendo mil voluptuosos remolinos a mi alrededor. Una deliciosa languidez dominaba mis sentidos y concluía enseguida por conducirme al sofá más cercano, donde me abandonaba cual traje recién quitado⁸¹⁷.

El sugestivo comienzo se transforma en paisaje infernal sin salida posible: “Poco a poco el salón se fue poblando de personajes fantásticos, figuras que solo es posible encontrar en los aguafuertes de Caillot y en las aguatinas de Goya”, para después exclamar: “¡Qué profusión de rostros convulsos! ¡Cuántos gestos extraños! Guiños de ojos sarcásticos bajo membranas de pájaro, rictus imposibles, narices dodecaédricas, vientres del más burlesco Pantagruel”⁸¹⁸. Superado el efecto del hachís, el protagonista regresa al tranquilizador mundo de la razón. Sin embargo, otros personajes cometerán acciones perversas en su estado de alucinación al sufrir terroríficas y angustiosas visiones. Ello dará pie a vivas y espeluznantes descripciones emparentadas con la novela gótica, como el siguiente fragmento de Jean Lorrain que evoca claramente *El gato negro* de Allan Poe:

Con un brusco despliegue de alas, un ser acuclillado en la sombra se irguió de pronto y retrocedió abriendo desmesuradamente un repelente pico abultado, un pico membranoso de quimérico cormorán; a mi vez, yo también retrocedí. ¿Qué era esa bestia? ¿A qué raza pertenecía? Horrorosa y fantasmagórica con su

⁸¹⁷ Gautier, Théophile: “El Club de los Hachisines”, en VVAA: *El Club del Hachís*, op. cit. p. 50.

⁸¹⁸ *Ibid.* pp. 43 y 47.

vientre enorme y como hinchado de grasa, ahora brincaba en el hogar, pisoteando aquí y allá sobre unas largas ancas delgaduchas y granosas con patas palmeadas, como las de un pato, y con gritos de crío asustado, se acurrucaba en los rincones, donde sus grandes alas de murciélago se entrechocaban con un ruido flácido⁸¹⁹.

La enajenación obliga al individuo a actuar con violencia: “Yo lo contemplaba aterrorizado; repentinamente una rabia se apoderó de mí y, adueñándome de las tenazas, me abalancé sobre el monstruo, acribillándolo de golpes en el flanco y en el vientre, tratando de estrangular ese largo cuello de buitre, de perforar esa carne descolorida de pájaro fantasma, exasperado, borracho, loco”⁸²⁰. El despertar con la luz del amanecer no aplacará esta vez los horrores que entraña la noche al descubrir una lechuza brutalmente exterminada. El terror adquiere una nueva dimensión, pues el delirio se prolonga en la vigilia cuestionando el orden establecido. Ya nada garantiza la seguridad del adicto.

El mal subyace bajo los engañosos efectos iniciales, sugerentes y estimulantes que Gómez Carrillo describe en sus novelas, para descubrir mundos de perversión y crimen que traslucen las atroces secuelas que el exceso imprimió en algunas biografías. Aquí es interesante subrayar la etimología del término “asesino”: del árabe *ḥaššāšīn*, según el DRAE, es decir, “adictos al cáñamo indio”. “Hachís” deriva así de *hachisín* o “comedor de hachís”, raíz de “asesino”.

El exceso en la ingesta de excitantes desencadena la aparición de episodios de locura y enajenación no exentos de detalles atroces. El terror que emana de estas historias es equiparable a la categoría de lo sublime, según Burke: “Todo lo que favorece las ideas del dolor y del peligro; es decir, todo lo que es de alguna manera terrible, todo lo que trata de objetos terribles, todo lo que actúa de una manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; o, si se prefiere, puede suscitar la mayor emoción que el alma sea capaz de sentir”⁸²¹. En *Crítica del juicio* (1790), Kant proporciona la definición: “*Es sublime aquello que, por el mismo hecho de que podemos pensarlo, demuestra una facultad del alma que sobrepasa cualquier medida de los sentidos*”⁸²², que Compagnon explica así: “Lo sublime es ilimitado y, a diferencia de lo bello, ‘puede

⁸¹⁹ Lorrain, “Una noche turbulenta”, *Relatos de un bebedor de opio*, op. cit. p. 41.

⁸²⁰ *Ibíd.* p. 42.

⁸²¹ En Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*, op. cit. p. 175.

⁸²² *Ibíd.* pp. 175-176. (En cursiva en el original).

encontrarse también en un objeto informe, siempre y cuando lo *ilimitado* esté presente en él o gracias a él y que pueda añadirse mediante el pensamiento la noción de su totalidad”⁸²³. De estas premisas colegimos el origen de lo sublime en los paraísos artificiales, estrategia para alcanzar la categoría estética.

Los críticos antimodernistas descubren un motivo de censura en el fatal desenlace al que arrastran estas sustancias químicas. Así, Max Nordau, desde el punto de vista de la razón, afirma que las drogas repercuten en el individuo y provocan taras hereditarias: “Una generación que toma regularmente, aun sin exceso, estupefacientes y excitantes bajo no importa qué forma (bebidas fermentadas, tabaco, opio, haschisch, arsénico) (...) engendra descendientes degenerados que, si permanecen expuestos a las mismas influencias, descienden rápidamente a los grados más bajos de la degeneración, al idiotismo, al onanismo, etc.”⁸²⁴. Estos venenos contribuirán, por tanto, a la decadencia de la raza, teoría ampliamente difundida en el siglo XIX y que advierte del fin próximo de la civilización occidental, agotada después del inmenso esfuerzo que conllevó el progreso durante siglos:

El que bebe (y verosímilmente también el que fuma), engendra hijos debilitados, hereditariamente fatigados o degenerados, y estos beben y fuman a su vez porque están fatigados, aspiran a una excitación, a un instante de ficticio sentimiento de vigor o al sosiego de su excitabilidad dolorosa y luego, después, no pueden resistir contra su costumbre cuando han reconocido que esta aumenta a la larga tanto su agotamiento como su excitabilidad⁸²⁵.

Así, los detractores de las nuevas tendencias artísticas contemplan en estos vicios los síntomas de la naturaleza corrupta de una sociedad enferma.

⁸²³ *Ibíd.* p. 176.

⁸²⁴ Nordau, Max: *Fin de siglo*, *op. cit.* p. 63.

⁸²⁵ *Ibíd.* p. 71.

Baile de máscaras

El artificio emergente en el héroe finisecular responde a la necesidad de integrarse en una sociedad hostil⁸²⁶. Poses ensayadas frente al espejo y realizadas con elegantes atuendos conforman la coraza que les permite vencer la incomprensión que les rodea⁸²⁷. En las máscaras, por tanto, reside una dualidad de sentimientos antagónicos: por una parte, el rostro amable acorde con las expectativas sociales; por otra, la angustia que engendra la marginación. Barbey d'Aurevilly descubre la tragedia oculta en estas figuras: “Estos estoicos de salón beben la sangre que mana en el interior de sus máscaras y siguen con ellas puestas”⁸²⁸.

El rostro oculto es condición de determinados bailes y fiestas que proliferan en el fin de siglo:

Ahora voy a los bailes de máscaras. Siento fascinación por las máscaras. El enigma del rostro que no veo me atrae, es como el vértigo al borde del abismo; y en el tumulto de los bailes de la Ópera, así como en los ruidosos y tristes pasillos de los *music-halls*, los ojos vislumbrados por los agujeros del antifaz o bajo el encaje de las mantillas tienen un encanto para mí, una voluptuosidad misteriosa que me subyuga y me embriaga con una fiebre desconocida. Es algo que va unido al azar y a la furia de la caza; siempre me parece que bajo esas caretas

⁸²⁶ Fernando Rodríguez de la Flor señala esta fascinación en el hombre del Barroco: “Para el discreto seiscientista todo deviene artificio; todo es producto de un cálculo preciso, que utiliza la verosimilitud y el decoro estilísticos solo para mejor adaptarse a fines prescritos y ocultos. Una mentalidad teatral y carnavalizadora se ha impuesto ya totalmente a la altura del medio siglo XVII, y el juego de ponerse y quitarse la máscara deviene un topos de la cultura literario-moralista occidental” (*Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005, p. 129).

⁸²⁷ Verlaine denomina al atuendo del *clown* “sa blanche armure de satin” (“Le clown”, en *Obra poética II*. Barcelona: Ediciones 29, 2003, p. 36 [Su blanca armadura de satén]).

⁸²⁸ En Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo... op. cit.* p. 75. González-Ruano advierte ya del peligro: “Baudelaire trata de crearse una máscara, a pesar de que luego —negro faraón de la tragedia— le caiga encima la maldición de la cábala de que habla Villiers, y que advierte: mucho cuidado con fingirse fantasma, porque el que se finge fantasma acaba siéndolo” (González-Ruano, César: *Baudelaire, op. cit.* p. 106). Max Ophüls muestra en la película *Le plaisir* (1952, adaptación de tres relatos de Guy de Maupassant), al excéntrico que acude al baile de máscaras en París y demuestra allí sus dotes hasta caer extenuado. La máscara que le asfixia encubre su secreto: la vejez inadmisibile para el bailarín (*Vid. apéndice*, p. 545). La opresión identifica la máscara con el velo tradicional: “Pero en la misa de los domingos, lo mismo que en la calle, iba tan enmascarada como en la sala de armas del padre, ya que el encaje de su velo negro era aún más oscuro y apretado que la malla de su máscara de hierro” (Barbey d'Aurevilly, Jules: *La dicha en el crimen, op. cit.* p. 27).

relucen y me miran los líquidos ojos verdes pastel que yo amo, la mirada lejana del Antinoo⁸²⁹.

El interés que despierta la apariencia física en el siglo XIX es tangible en la profusión de ensayos que versan sobre el tema⁸³⁰. Balzac publicó entre 1830 y 1833 en diversas revistas unos artículos que conformarían una voluminosa obra y que titularía *Tratado de la vida elegante*, proyecto que finalmente no concluyó. Estos textos se basan principalmente en descripciones sobre las formas refinadas y que reflejan una determinada personalidad. Así, en “Teoría del andar” apunta: “Todo movimiento tiene una expresión que le es propia y que proviene del alma”⁸³¹.

Por su parte, Baudelaire, quien se deleitaba al exhibirse maquillado y con el cabello teñido provocando cierta ambigüedad en su figura⁸³², desarrolló su teoría sobre el dandismo en *Le peintre de la vie moderne*. En uno de los artículos que componen la obra “Éloge du maquillage” aboga por el uso de cosméticos: “La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s’appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu’elle étonne, qu’elle charme; idole, elle doit se dorer pour éter adorée”⁸³³. El poeta francés toma el maquillaje como pretexto para exponer la

⁸²⁹ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* pp. 59-60. Este nuevo fetiche sustituye a las piedras preciosas tan del gusto decadente: “Los zafiros ya no consiguen aliviarme desde que estoy obsesionado por las máscaras” (*Ibid.* p. 65).

⁸³⁰ Las obras de ficción se detienen asimismo en las particularidades de *atrezos* y *afeites*, como sucede en *La historia de Venus y Tannhäuser* de Aubrey Beardsley: “Había velos de lunares que parecían manchar la piel con alguna enfermedad exquisita y augusta, abanicos con mirillas a través de las cuales sus portadores miraban a hurtadillas y curiosos; (...) abanicos de grandes polillas vivas sujetas en molduras de plata. Había máscaras de terciopelo verde que daban a la cara un aspecto tres veces más empolvado” (*La historia de Venus y Tannhäuser*. Madrid: Hiperión, 1993 [1896], p. 82) y “Algunas de las mujeres se habían puesto deliciosos bigotes teñidos de púrpura y verde brillante, retorcidos y encerados con absoluta destreza” (*Ibid.* p. 84).

⁸³¹ Balzac, Honoré de: “Teoría del andar”, en *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes... y te diré quién eres*, *op. cit.* p. 78.

⁸³² Pierre Bourgeade anota el atractivo que reside en los extravagantes cabellos, como el “peinado-falo plateado de ochenta centímetros de alto” (Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*. Barcelona: Siberia, 2013, p. 27). Esta estética evoca las enharinadas pelucas barrocas que Brummell criticó por excesivas, y que John Waters extrema hasta el *kitsch* en su película *Hairspray* (1988).

⁸³³ Baudelaire, Charles: “Éloge du maquillage”, *op. cit.* p. 1185 [La mujer tiene el derecho e incluso cumple una especie de deber aplicándose a parecer mágica y sobrenatural; tiene que asombrar, encantar; ídolo, tiene que dorarse para ser adorada]. Esta concepción de la mujer es equiparable a la del dandi.

relación entre el artificio y la moral: “Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d’un art”⁸³⁴.

La imagen era también primordial para Wilde, quien reflejaba a través de sus excéntricas vestimentas todo un postulado estético. Esta fascinación le indujo a escribir “Los modelos en Londres”, “El vestido femenino”, “Otras ideas radicales sobre la reforma del traje” y “La verdad de las máscaras”, artículos que ofrecen minuciosas descripciones de los vestidos de la época y propuestas para su perfeccionamiento. El esteta exalta la belleza que el traje debe poseer:

Me gustaría, en fin, recordar a los que se burlan de la belleza como de un hecho que no es práctico, que una cosa fea es sencillamente una cosa mal hecha o una cosa que no cumple su finalidad; que la fealdad es la falta de conveniencia; que la fealdad es un fracaso; que la fealdad es una inutilidad, como un adorno fuera de su sitio, en tanto que la belleza, como también ha dicho alguien, es la supresión de todo lo superfluo⁸³⁵.

El vestido se convierte en pieza de culto, fetiche arrebatador del alma de quien lo posee y que despierta la mente perturbada del *voyeur*⁸³⁶. “El vestido” de Remy de Gourmont describe la fijación del protagonista por la prenda femenina en detrimento del propio cuerpo femenino: “Las venus grecolatinas, no menos que las modernas, le parecían aberraciones dolorosas, y solo admitía la escultura que respeta a la mujer y mantiene, al menos en el mármol, la forma y las líneas de su indispensable plumaje”⁸³⁷. En un arrebatado pasional el hombre se abalanza sobre la mujer, que se resiste para proteger su ropaje nuevo: “Logró incorporarse, y ya se desabrochaba las ligas cuando sintió dos manos que le cerraban la garganta sin piedad. Con la cabeza hacia atrás, cayó inerte sobre el diván. Entonces, inconsciente de su crimen, ignorante de la muerte de la

⁸³⁴ *Ibid.* p. 1183 [El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte].

⁸³⁵ Wilde, Oscar: “Otras ideas radicales sobre la reforma del traje”, en *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 442.

⁸³⁶ El mítico Norman Bates en *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) encarnó a otro voyeurista obsesionado con las ropas de su madre fallecida, a quien suplanta en el delirio de su obsesión. Asimismo, su naturaleza evoca la de Edgar Allan Poe, protagonista del film de Griffith en 1909. (*Vid.* apéndice, pp. 551 y 553).

⁸³⁷ Gourmont, Remy de: “El vestido”, en *VVAA: Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 140.

carne a la que iba a unir su carne, el enamorado de los vestidos sació por fin su deseo”⁸³⁸. La fascinación por el objeto prevalece sobre la vida, que no supone ningún obstáculo para satisfacer las manías del hiperestésico. Su comportamiento y seducción responden así a la definición propuesta por Karen Poe: “El fetichismo fue finalmente definido como una forma infantil, primitiva, originaria y universal de pensamiento, caracterizada por una devoción arbitraria o azarosa hacia objetos sin ningún valor. A diferencia de la idolatría, el fetichismo consiste en la adoración de los objetos en su materialidad, más que por su capacidad simbólica de convertirse en iconos o representaciones de la divinidad”⁸³⁹.

Estas figuras construyen un blindaje que protege su interior. Como afirma Rodríguez de la Flor, la máscara adopta la función de coraza protectora:

Roles tan sofisticados como complejos comienzan, pues, a fijarse, y, detrás de ellos, los sujetos, con sus realidades más complejas y secretas aún, tienden a ocultarse, propiamente a disimularse, mimetizándose y travistiéndose en otros *yo*s consolidados y reconocibles ante la mirada del mundo. La máscara, incluso en este sentido, se ofrece en cuanto protección; podríamos pensar que se erige como frontera sanitaria ante la pestilencia difundida por el otro⁸⁴⁰.

El camuflaje bajo su apariencia llamativa se transforma en arte. Este disipa todo dato autobiográfico en oposición al Romanticismo, que ponderaba el “yo” lírico. En su estudio sobre el poeta francés, Azúa analiza este fenómeno: “Baudelaire, que postulaba la desaparición del yo personal en los poemas, afirmaba en cambio la intransferible singularidad física del poeta. (...) Lo que distingue a Baudelaire (y ya estamos en plena paradoja) es que ha desaparecido detrás de su distinción. Se ha escondido, ocultado, y solo muestra la diferencia que le oculta”⁸⁴¹. El artista anhela ser el centro de atención pero, por otra parte, en sus obras el sujeto desaparece. El pintor en *The Picture of Dorian Gray* aboga por esta tendencia en el arte: “An artist should create beautiful things, but should put nothing of his own life into them. We live in an age when men

⁸³⁸ *Ibid.* p. 142.

⁸³⁹ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. p. 47.

⁸⁴⁰ Rodríguez de la Flor, Fernando: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, op. cit. p. 131.

⁸⁴¹ Azúa, Félix de: *Baudelaire*, op. cit. p. 51.

treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty”⁸⁴².

Múltiples personajes utilizan estos disfraces como el dandi o el Don Juan, anteriormente estudiados. Gómez Carrillo, en “La tristeza de Don Juan”, confronta la esencia de este tipo con la imagen que proyecta en los demás. Así, tras relatar las conquistas que le dispensan la fama de seductor despiadado, concluye: “Entonces, comprendiendo lo que hay de profundamente amargo en las aventuras del Burlador, comprendí que si los poetas hubiesen visto claro en su espíritu, en vez de hacer de él un personaje diabólico lo hubieran pintado como la mayoría víctima de sus propias locuras”⁸⁴³. El guatemalteco incide en el tormento que sufre esta figura: “Todo lo que logra es un día de ilusión, seguido de muchos de desengaño. Detrás de todo, al final, aparece lo más terrible, que es el vacío, el vacío del alma”⁸⁴⁴.

La máscara se personifica en el *clown*, figura tratada por Gómez Carrillo en diversas obras. *Pobre clown* plantea ya en el título la doble naturaleza del protagonista al unir dos conceptos opuestos: la tristeza y la alegría que le definen. Como afirma el narrador, su función consiste en “conquistar la triste gloria de hace reír”⁸⁴⁵. El júbilo que prodiga en su espectáculo difiere de la aflicción que siente por su vida frustrada⁸⁴⁶. Verlaine plasma la incompreensión que sufre este personaje por parte de la sociedad: “Puis il sourit. Autour le peuple bête et laid, / la canaille puante et sainte des Iambes, / acclame l’histrión sinistre qui la hait”⁸⁴⁷. La naturaleza dual caracteriza así “su existencia de clown filosófico y de hazmerreír melancólico”⁸⁴⁸.

Este perfil recuerda la pantomima que interpreta el poeta en *Bohemia sentimental*: “Había en él algo de clásico, un eco del Polichinela de Nápoles, un reflejo

⁸⁴² Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.* p. 11 [Un artista debe crear cosas bellas; pero no debe poner nada de su propia vida en ellas. Vivimos en una época en que los hombres no ven el arte más que bajo una forma autobiográfica. Hemos perdido el sentido abstracto de la belleza].

⁸⁴³ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, *op. cit.* pp. 110-111.

⁸⁴⁴ *Ibid.* p. 115.

⁸⁴⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 209.

⁸⁴⁶ El clown ejerce como tal en el escenario, pero también en la vida real. Así, el protagonista de *Pobre clown* oculta su tristeza para animar a su amiga: “Rip-Rip también lloraba; pero, haciendo un esfuerzo, sonreía y hablaba, tratando de calmarla, de consolarla” (*Ibid.* p. 261). Este hecho manifiesta la hegemonía del arte que Wilde defendía en sus aforismos: “Life is Art’s best, Art’s only pupil” (“The Decay of Lying”, *op. cit.* p. 308 [La Vida es el mejor y único discípulo del Arte]).

⁸⁴⁷ Verlaine, Paul: “Le clown”, *op. cit.* p. 36 [Después sonrío. Alrededor, la plebe necia y fea, / la canalla repugnante y santa de los Yambos, / aclama al histrión siniestro que la odia].

⁸⁴⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 210.

del blanco Pierrot parisiense, cierto *chic* aristocrático, en fin, que hacía pensar en las figuras de Watteau, en los Giles, en los Leandros y en los Mezzetinos del siglo XVIII”⁸⁴⁹. Esta figura, tan cautivadora para los decadentes⁸⁵⁰ por su ambivalencia, es comentada por Villena: “¿Quién será, pues, el perfecto héroe de la nostalgia? Naturalmente, Pierrot –tan similar a Hamlet–, que es un héroe del pesimismo, y que cifra su culto en la adoración lunar, astro frío y distante”⁸⁵¹. La luna preconiza así el destino fatal: “(...) prostitutas jóvenes que escoltan a Pierrot a través de las nubes, a un pierrot que acaba de suicidarse y todavía sangra”⁸⁵². El atuendo níveo simboliza la muerte: “Las camisas de sus Pierrots tienen pliegues de mortaja”⁸⁵³.

La melancolía se acentúa adquiriendo visos siniestros, los cuales, en ocasiones, se manifiestan físicamente. Así, Gómez Carrillo describe el horror del semblante del payaso: “Hay algo de muerto en la máscara, en efecto. ¡Oh, las facciones fijas y rígidas, los músculos helados, la boca que sonrío siempre con su pliegue irónico y sobre todo, los ojos, los ojos vacíos, las órbitas oscuras, en cuyo fondo una pupila humana palpita, se mueve, parece hundirse, parece agonizar y pierde su carácter en la penumbra en que está prisionera!”⁸⁵⁴.

La descripción sigue un proceso fragmentario que recuerda a las técnicas cinematográficas⁸⁵⁵. La máscara encubre muerte y miradas inertes como describe Lorrain, en inequívoca evocación de “La máscara de la muerte roja” de Edgar Allan Poe:

Todas aquellas chicas estaban muertas, apestadas o coléricas, pudriéndose ahí, en la soledad, bajo máscaras de yeso y de carmín, y mis entrañas se licuaron de frío. Y a pesar del frío, al acercarme a una muchacha inmóvil, vi que, en efecto,

⁸⁴⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 215.

⁸⁵⁰ El fin de siglo recurre insistentemente al pierrot. Muestra de ello es su presencia en los poemas de Verlaine (“Pantomima”, “Colombina”, “Pierrot” y “Pierrot golfillo”).

⁸⁵¹ Villena, Luis Antonio de: “Beardsley, flores de decadencia”, *op. cit.* p. 45.

⁸⁵² Lorrain, Jean: “El espacio”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, *op. cit.* p. 29.

⁸⁵³ *Ibíd.* p. 32.

⁸⁵⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 58.

⁸⁵⁵ Bourgeade cita a Anne Huet para subrayar que “el cine es necesariamente el lugar del fetichismo, ya que, por fuerza, nos presenta el cuerpo humano en fragmentos” (Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*, *op. cit.* p. 30). Esta representación culmina en la película *Attack of the 50 Ft. Woman* con la única y delirante visión de la mano gigantesca de la mujer, en un orden fuera de toda lógica (Juran, Nathan: *Attack of the 50 Ft. Woman*. Estados Unidos: Allied Artists, 1958).

tenía una máscara; y la otra muchacha, de pie en la puerta siguiente, estaba también enmascarada, y todas eran horriblemente parecidas bajo la idéntica iluminación brutal.

Estaba solo entre máscaras, peor que entre máscaras, entre cadáveres enmascarados, cuando de pronto advertí que bajo los falsos rostros de yeso y cartón vivían las pupilas de aquellas muertas.

Los ojos vidriosos me miraban.

Me desperté con un grito porque había reconocido enseguida a todas aquellas mujeres. (...)

¿Es que voy a tener ahora la obsesión de las máscaras?⁸⁵⁶

El rostro trasluce el alma sombría que el *clown* encubre. Así, el pasado del protagonista de *Pobre clown* resulta sobrecogedor por el grado de depravación que encierra:

Enloquecido por los celos, precipitóse sobre ella y la golpeó con las manos, con los pies, hundiéndole las rodillas en el pecho, haciendo crujir los huesos de sus caderas, encarnizándose contra los sitios más blandos, más lucientes, más amados; magullándole los brazos, mordiéndole la nuca, macerándole los senos; frenético, demente, enfurecido, hasta no sentir entre las manos sino una masa inerte y muda⁸⁵⁷.

La brutalidad de este episodio es resaltada por lo pormenorizado de la descripción. La aberración contrasta con la imagen que proyecta en el escenario; sobre las tablas su personalidad se oculta, por lo que suscita opiniones alejadas de la realidad: “¡Pobre Rip-Rip! Yo le creo incapaz de matar una mosca”⁸⁵⁸. La máscara constituye un fetiche para el individuo finisecular, predilección que Vicente Molina Foix describe así: “Uno de los encantos del fetichismo es su teatro, ya que los diversos estadios de su práctica, que incluyen la humillación, el daño, la idolatría y el escarnio, tienen naturalmente, además de un componente de castigo, un código de representación y una

⁸⁵⁶ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 61.

⁸⁵⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 210.

⁸⁵⁸ *Ibid.* p. 226.

línea argumental”⁸⁵⁹. La violencia deriva del punto de mira elegido: “En sí, el deseo, al contrario que el placer, es fuente de sufrimiento, odio e infelicidad”⁸⁶⁰.

La violencia sacude al pierrot y es atribuida por Jean Lorrain al pintor de estética típicamente decadente del relato: “Una cabeza cortada que luego va rodando, inerte y desfigurada, sobre la espalda de un Pierrot rígido, transportado por la procesión nocturna de hijas del capricho y del lujo; pobre Pierrot vestido de negro, con los pies apuntando al vacío, sus rodillas flexionadas, acurrucado; en su mano crispada humea todavía un revólver; su cabeza oscila; su mejilla sangra; ya tiene la nariz entumecida, nariz de muerto”⁸⁶¹. A lo escabroso de la escena añade la decapitación, que aísla la cabeza en una nueva fragmentación del cuerpo.

El pierrot melancólico se descubre como un ser monstruoso incapaz de disimular su naturaleza. Gómez Carrillo observa su evolución:

El único personaje que en las tropas de *varietés* puede rivalizar con la estrella (...) es el *clown*. Porque en su insaciable sed de conquistas, lo primero que el *music-hall* le raptó al circo fue el cortejo de sus payasos ingleses, trágicos y grotescos, eléctricos y solemnes, minuciosos y épicos. El género que hace cerca de medio siglo espantaba, en sus albores, a Edmundo de Goncourt, ha llegado, poco a poco, a convertirse en un terrible provocador de estremecimientos macabros. ¡Qué lejos se queda ya en los tinglados provincianos el buen tono pierrotesco que, con su boca enorme en una máscara de harina, hacía reír a los niños!⁸⁶²

⁸⁵⁹ Molina Foix, Vicente: “Prólogo” a Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*, op. cit. pp. 8-9. En una interminable enumeración de objetos seductores, Bourgeade señala el “fetichismo del cuero, del vinilo, del látex, de la seda, de la goma, de las ligas, de las vendas, de las medias negras, de las medias blancas, de las medias ahumadas, de las medias sin costura, de las medias con costura, de las medias de rejilla, de la ropa interior negra, blanca, ocelada, camuflada, malva (‘La maté, porque se negaba a llevar ropa interior malva’, Hermann Tierklateritz)” (*Ibíd.* p. 18). La belleza está exenta de culpa y justifica el crimen. A gran escala, la premisa permanece invariable: “El poeta Laurent Tailhade había saludado el atentado con una frase muy citada, no siempre con admiración: ‘Qué importan las víctimas si el gesto es hermoso...’. No sabía que él iba a ser la única víctima —perdió un ojo— de la bomba que Fénéon depositó una noche de primavera de 1894 en el restaurant Foyot, frente al Senado” (Cozarinsky, Edgardo: *Nuevo museo del chisme*. Argentina: Ediciones La Bestia Equilátera, 2013, p. 72).

⁸⁶⁰ Houellebecq, Michel: *Las partículas elementales*, op. cit. p. 161.

⁸⁶¹ Lorrain, Jean: “El espacio”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 32.

⁸⁶² Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. p. 81.

Esta degeneración obedece a la situación de miseria que rodea a este personaje. A pesar de su arrojo, el fracaso de su vida es patente: “De pie, en medio de las tablas, el clown Rip-Rip aguantaba la silba general, indiferente y resignado, tratando de sonreír, imitando los gritos del público, sacando fuerzas de flaqueza”⁸⁶³. Según Alejandro Sawa, la suya “[es] una tarea de desesperado y aun me extremaré a decir que de suicida”⁸⁶⁴. El regocijo del público aumenta en proporción al peligro de las acrobacias, sin reparar en el tormento que suponen para el ejecutante. Así lo describe Gómez Carrillo en *Pobre clown*:

Rip-Rip se precipitó a la escena, haciendo una pirueta fenomenal y yendo a caer, después de haber saltado por encima de una mesa, casi sobre los atriles de la orquesta. Una carcajada general celebró su atrevimiento y su sonora caída. (...) Animado por los espectadores, Rip-Rip multiplicaba la ligereza de sus ejercicios y la originalidad de sus volteretas, haciendo sonar más fuertemente que nunca, con su cráneo de madera, las tablas del escenario⁸⁶⁵.

En “El alma del *music-hall*”, el autor desvela el ensueño creado en el escenario: “Es seguro que si los adolescentes ilusos vieran de cerca lo que de lejos les alucina, tendrían una saludable desilusión”⁸⁶⁶. Así lo sostiene Alonso de Santos en *La sombra del Tenorio*: “¡El teatro es como la vida, hermana, pura apariencia! Una máscara. Y un sueño...”⁸⁶⁷. El espectáculo se convierte en una máscara que proyecta quiméricos mundos en el observador. Como señala el escritor guatemalteco:

Me diréis si sois provincianos, ilusos o ingenuos:

‘¡Claro! La existencia del teatro, los triunfos, los galanteos, la vida brillante, las aventuras inesperadas, la fortuna fácil, la vanagloria’.

Pero en realidad no es por eso. Eso no es sino un espejismo. La vida real de entre bastidores es muy diferente de lo que se cree en general. ¡Qué digo! Es el polo

⁸⁶³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 205.

⁸⁶⁴ Sawa, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1910, p. 197.

⁸⁶⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 211.

⁸⁶⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 79.

⁸⁶⁷ Alonso de Santos, José Luis: *La sombra del Tenorio*. Madrid: SGAE, 1996, p. 63.

opuesto. Es la melancolía resignada y el martirio aceptado con entusiasmo. (...) Por dentro, ¡ay!, lo que más abunda es la miseria⁸⁶⁸.

Para Lorrain, la amalgama de maquillajes y fetiches conforma la falacia del espectáculo:

A pesar de que había visto aquel espectáculo cien veces, nunca hasta entonces había advertido con tanta agudeza la fealdad de las máscaras. Nunca, a través de la mentira de los perfumes y los maquillajes, mi nariz había detectado tan cruelmente el terrible olor a putrefacción de una sala de teatro. De todas esas mujeres y de todos esos hombres, en sus palcos, conocía los vicios y los defectos, las miserias y los escándalos, del mismo modo que ellos conocían el infortunio de mi vida y las terribles leyendas que sobre mí se murmuran⁸⁶⁹.

La vida de los artistas dista de la imagen que el público vislumbra⁸⁷⁰: “En el teatro conserva su dignidad silenciosa, su galantería discreta y cuando alguna estrella habla de sus mil francos diarios, de sus perlas, de sus automóviles, él sonríe, ocultando su amargura”⁸⁷¹. A las dificultades diarias se añade el nefasto destino que les aguarda: “Las estrellas son diez, son doce, son veinte, a lo más. Y alrededor de ellas lo que se mueve no va camino de la gloria y de la fortuna, sino camino del hospital. (...) Me diréis que no todas están enfermas. En efecto. Ni todas son tampoco tan pobres. Pero el término medio es más que modesto”⁸⁷². En ese porcentaje se incluye el protagonista de

⁸⁶⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. pp. 77-78.

⁸⁶⁹ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 192.

⁸⁷⁰ Alonso de Santos invierte la focalización para centrarse en el público:

Nos los imaginamos ahí, sentados en la oscuridad, brillando sus ojos como el resplandor de las estrellas del cielo en mitad de la noche. ¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico, hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia. Teatro, actor, público... ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? Hasta que algún día nos llegue el momento del mutis final, como le llega hoy a Saturnino..., y nos caiga el telón. ¡El público! Con el latido de sus corazones, sus risas, sus respiraciones, sus aplausos... Sobre todo sus aplausos. (Alonso de Santos, José Luis: *La sombra del Tenorio*, op. cit. p. 34).

La reflexión sobre el papel del espectador, pero también sobre la necesidad de actuar y narrar, constituyen la clave temática de la demencial *Holy Motors* (2012) de Leos Carax.

⁸⁷¹ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. p. 87.

⁸⁷² *Ibid.* p. 78.

Pobre clown: “Al despertarse, en una cama de hospital, el médico le consoló (...), apenas un brazo roto, asunto de dos meses, en fin. Y no pudiendo ya ser gimnasta, resignóse a ser clown”⁸⁷³.

En casos extremos el dolor se agrava perturbando las facultades mentales. El payaso se asocia por ello a cuadros de esquizofrenia, como ocurre en *Pobre clown*: “Noemí había tratado de ver a su amiga sin que el clown, egoísta cual todos los locos, se lo permitiera”⁸⁷⁴. Gómez Carrillo reflexiona sobre la enajenación de esta figura:

Hay algo de locura, en efecto; algo de locura lúcida, irónica y helada en las fantasías del *clownismo* moderno. ¿Habéis notado cómo suenan las carcajadas de los más famosos payasos? Las hay agudas, jadeantes, con gorjeos de pájaros que desafinan (...) Pero en lo que todas son idénticas es en su acento de demencia, en su don de la inoportunidad, en su inconsciente desacuerdo con las circunstancias. Los *clowns* actuales no ríen ya de sus gracias, sino de sus desgracias. Cuando hacen un chiste se quedan serios, serios. Cuando tienen una alegría, lloran con lloriqueo de trompetilla. Cuando sufren, en cambio, cuando están de luto, cuando se han roto algo, cuando han matado a Chocolate, cuando acaban de matar a sus hijos, ¡ah!, entonces es cuando hacen estallar sus carcajadas⁸⁷⁵.

Esta conducta aparentemente incongruente se explica al penetrar en sus sentimientos, análogos a los del payaso Jack O'Meara, cuya historia es relatada por Alejandro Sawa: “Católico de religión; poeta de temperamento, y *clown* de oficio”⁸⁷⁶. Su confesión revela el tormento que silencia su profesión, puesto que se dedica a divertir al público para poder llevar flores a la tumba de su hijo: “Pues por Peddy, por mi querido muerto. Río ¿cómo? a carcajadas; soy un manantial inagotable de risa que inunda de franca hilaridad a la gente y no saben que es para comprar a mi niño todos los días, sin faltar uno, a mi niño, porque muerto es más mío que nunca, las más hermosas

⁸⁷³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 208.

⁸⁷⁴ *Ibid.* p. 269.

⁸⁷⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 83.

⁸⁷⁶ Sawa, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*, *op. cit.* p. 197.

flores y las más suntuosas coronas que encuentro en los bazares”⁸⁷⁷. La desesperación de este testimonio es comparable a la del protagonista de *Pobre clown*:

Hoy, como ayer, tú no eres sino un payaso bastante viejo que no tienes motivo ninguno para estar contento de la vida. Antaño no digo que no hayas sido digno de ser envidiado; pero desde que dejaste de ser gimnasta para convertirte en hazmerreír, todo te ha salido mal. Mira hacia atrás: tu existencia es un tejido de desgracias. Las mujeres te engañaron y los hombres no te hicieron sino daño... ¡Eres muy digno de lástima (...)!⁸⁷⁸

La imperturbabilidad constituye una estrategia para sobrellevar el sufrimiento. La coraza del dandi y del *clown* se forja con la aparente insensibilidad que enarbola. Así lo expresa Gómez Carrillo en su dedicatoria a Manuel Allende de *El libro de las mujeres*:

La frivolidad es a veces una máscara para no dejar ver ni las arrugas de la frente, ni las llamas de las pupilas, ni las crispaciones de los labios. Cuando los seres superiores quieren no fastidiar, se ponen esa máscara, como los japoneses, cuando sufren, usan un ameno antifaz de cortesía, diciéndose que es mala crianza dejar ver las penas. (...) ¿Por qué aburrir a la gente con mis pesados pensamientos siendo tan fácil envolver en un velo de sonrisas lo que llevo en la mente?⁸⁷⁹

La indolencia es compartida por el dandi, quien según Baudelaire “peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant; mais, dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacedémonien sous la morsure du renard”⁸⁸⁰. La apariencia hierática dota de fortaleza a estos tipos y evita la fragilidad asociada a las emociones⁸⁸¹.

⁸⁷⁷ *Ibid.* p. 200.

⁸⁷⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* pp. 265-266.

⁸⁷⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 6.

⁸⁸⁰ Baudelaire, Charles: “Le Dandy”, *op. cit.* p. 1178 [[Un dandi] puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre abatido; pero, en este último caso, sonreirá como el lacedemonio bajo la mordedura del zorro].

⁸⁸¹ La mujer comparte la inmutabilidad de estos tipos, como muestra la protagonista de *Pobre clown*: “Entre aplausos frenéticos Ofelia apareció de nuevo, siempre fría, (...) sin hacer manifestaciones

El autor de *Tres novelas inmoraes* describe el rostro impasible del artista, cuyo interior pugna contra la envidia que lo consume:

Los hay que, cuando sufren ante el éxito ajeno, sonrén, deseosos de parecer muy finos, muy galantes. Los hay que simulan la mayor indiferencia. (...) Esas son máscaras, nada más que máscaras o, si usted lo prefiere, corazas. Bajo las corazas los corazones, infantiles y salvajes, sufren, palpitan, agonizan. ¡Ah, si viera usted ciertos labios cuando sonrén! Parecen labios muertos. Porque la justicia suprema castiga el pecado de envidia haciendo sufrir al envidioso tormentos dantescos⁸⁸².

Según este escritor, el pecado capital está arraigado en el alma del artista. El egocentrismo singulariza al héroe decadente apartándole de la masa y provocándole dolor, puesto que es incapaz de asimilar el triunfo ajeno. Este es incompatible con su afán de notoriedad. No obstante, el engreimiento resulta también una táctica contra la adversidad: “En medio de sus mayores miserias, los más sórdidos trabajadores del *music-hall* tienen siempre para sostenerse a sí mismos, para soportar la fatiga y la desesperanza, el supremo recurso del orgullo”⁸⁸³. Gómez Carrillo colige: “De otro modo, el *music-hall* donde viven veinte estrellas y veinte mil ‘figurantes’ sería el más ruin de los infiernos”⁸⁸⁴.

El *atrezzo* teatral se suma a las competencias que estas figuras desarrollan para afrontar la incomprensión; así, el disfraz construye la ilusión del doble por encubrir al verdadero ‘yo’. Es el caso de Wilde, descrito por Villena en los siguientes términos: “Era Wilde quien se había puesto en su ojal un clavel verde la noche del estreno de *El abanico de Lady Windermere* y él quien había explicado que esa flor artificial debía verse como un emblema del decadentismo esteticista: lo artificial es siempre mejor que lo natural”⁸⁸⁵. Esta anécdota resulta significativa al desvelar el simbolismo de cada complemento, no casual, sino que revela todo un sistema de pensamiento. El dandi no

de agradecimiento, convencida de merecerlo todo” (Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 205).

⁸⁸² Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres, op. cit.* pp. 89-90.

⁸⁸³ *Ibíd.* p. 96.

⁸⁸⁴ *Ibíd.* p. 97.

⁸⁸⁵ Villena, Luis Antonio de: *Wilde total*. Barcelona: Planeta, 2004, p. 235.

se distingue simplemente por su traje. Lo interesante en él es su forma de llevarlo, es decir, su actitud.

El clown, al igual que el dandi, se camufla bajo una apariencia ficticia. Según Gómez Carrillo: “Su pelo, acostumbrado a esconderse bajo las pelucas, apenas cubre el cráneo. Su cuerpo no puede ni engordar ni enflaquecer para que el frac, el famoso frac, el indispensable frac, dure mucho tiempo sin perder su elegancia.”⁸⁸⁶. “El peluquero” de Huysmans pone de manifiesto la impostura del artificio y sus efectos nocivos:

Uno se encuentra mejor, rejuvenecido. Al mismo tiempo que os escardaba el pelo el barbero os ha liberado milagrosamente del peso de varios años; la atmósfera parece más amable y nueva, una incipiente lozanía os invade, ¡pero, por desgracia se marchita!, ya que casi al instante se hacen notar los picores producidos por los pelos cortados y escurridos en la camisa. Y lentamente, incubando un resfriado, uno vuelve a su casa, admirando el eterno heroísmo de los religiosos cuyas carnes son, día y noche, voluntariamente laceradas por la áspera crin de duros cilicios⁸⁸⁷.

Estos atuendos son esenciales para los actores, por lo que las referencias a ellos se suceden en *Tres novelas inmorales*. Así, *Pobre clown* comienza aludiendo al disfraz que diferencia la escena de la realidad: “Ya vestidas para aparecer en público, Luisa y Noemí esperaban su turno con temor e impaciencia”⁸⁸⁸.

El narrador destaca el efecto grotesco que produce el abuso de maquillaje. Es el caso de la bailarina en *Pobre clown*: “Una de sus más grandes preocupaciones era la belleza de su cuerpo, belleza que trataba de realzar y de completar por medio de

⁸⁸⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. pp. 86-87.

⁸⁸⁷ Huysmans, Joris-Karl: “El peluquero”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. pp. 69-70. Por su parte, Villena refiere los cosméticos en las postrimerías que convergen con el erotismo mórbido:

Era como hacer la prueba de pelona incorrupción a una momia. Pero Emilio vivía y hablaba — aunque creo que algo incoherentemente—, y el rojo de los labios, la capa ocre de las mejillas y el negro Saturno de los ojos (todo pintado y repintado) chirriaban. Era una máscara, pero no lo parecía, porque buscaba serlo. Quizás hasta el pelo siempre negro estaba teñido de negro mayor. Nos besamos y yo sentí casi el escalofrío de besar a un muerto. Por entonces era yo cobarde y supersticioso (diría que he cambiado algo), y aquella alta y desgarbada figura envuelta en una circense capa de satén verde y brillante me daba miedo, pese al cariño. (Villena, Luis Antonio: *Malditos*, op. cit. p. 10).

⁸⁸⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 205.

cosméticos y de adornos”⁸⁸⁹; “Noemí se pintaba el cuerpo, como otras se pintaban el rostro; blanqueábase las piernas, ya de por sí muy blancas, acentuaba los cabrilleos nacarados de las venas y daba a las puntas de los pechos un color vivísimo de geranio”⁸⁹⁰. La madre de Oscar Wilde ostentaba manías similares: “Lady Wilde aparecía en esas reuniones maquilladísima y cultivaba la rareza comenzando por tener siempre echadas las cortinas –aún no habiendo atardecido– y la luz artificial encendida”⁸⁹¹. Este exceso denota el gusto de los decadentes por el artificio y, por consiguiente, su desprecio hacia la esencia natural de las cosas. De nuevo, la apariencia estudiada conlleva un modo de entender la vida.

El acto de acicalarse establece una línea divisoria entre ficción y realidad. Así, el poeta se disfraza en *Bohemia sentimental*: “¡Cuál no sería su asombro burlón al encontrar a Luis vestido de Pierrot, mimando desafortadamente sobre una mesa, con la cara llena de harina y las melenas recogidas bajo un gorro de seda blanca!”⁸⁹². Al término de la representación, los actores se desmaquillan simbolizando el regreso a la cotidianidad: “Entre bastidores fueron recibidos con entusiasmo por Pierrot y Colombina, que principiaban ya a limpiarse la pintura que cubría sus rostros”⁸⁹³.

En *Pobre clown*, tras la función, la exhibición del cuerpo revela la auténtica naturaleza de la mujer fatal:

Una noche, al fin, Eugenio se decidió a presentarse en el cuarto de Ofelia (...). La ilustre artista encontrábase desnuda (...).

–Entre usted, entre usted, que para un amigo verdadero yo no tengo nunca secretos, entre usted.

(...) Los trajes de que Ofelia acababa de despojarse y que conservaban el olor de su cuerpo, yacían sobre la alfombra, formando un nido de sedas y encajes⁸⁹⁴.

La ausencia de ropajes simboliza la desnudez de intenciones perversas. Las galas materializan el límite entre pose y autenticidad. Esta barrera es inexistente en los seres

⁸⁸⁹ *Ibíd.* p. 237.

⁸⁹⁰ *Ibíd.* p. 238.

⁸⁹¹ Villena, Luis Antonio de: *Wilde total, op. cit.* p. 37.

⁸⁹² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 79.

⁸⁹³ *Ibíd.* p. 104.

⁸⁹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 240.

honestos, puesto que no tienen un mal que disimular. La bailarina de *Pobre clown* ilustra este carácter virtuoso: “Desnudarse en el escenario ante mil personas era para ella un acto tan natural como desnudarse en su alcoba para meterse en la cama”⁸⁹⁵.

En conclusión, el héroe decadente construye una coraza a partir de extravagantes vestidos que acompaña con gestos estudiados. El hombre marginado oculta su melancolía bajo una apariencia ostentosa. Los personajes de Gómez Carrillo exhiben máscaras que encubren su amargura, como refleja el protagonista de *Pobre clown*, paradigma de esta concepción dual.

⁸⁹⁵ *Ibíd.* p. 219.

La atracción del Mal

Toda sombra es hija de la luz.

Stefan Zweig

Las obras de Gómez Carrillo reflejan la fuerte atracción que el Mal ejerció en el fin de siglo. El Decadentismo hereda esta tendencia de los románticos, desalentados por el fracaso del Bien en las sociedades occidentales. Villena apunta: “Acaso entonces – pensaron– el llamado Mal (que sería otra manera, radicalmente distinta, de entender el Bien) guardaría un tesoro oculto. El de una sociedad mejor, más libre, más ancha y finalmente más buena. El maldito es un rebelde contra el Bien de esta sociedad aparentemente especializada en hacer daño”⁸⁹⁶. La inversión de valores responde pues a la incapacidad de la moral tradicional para resolver los interrogantes que esta crisis plantea.

George Minois señala la controversia de la existencia del Mal desde una perspectiva teológica, cuestión que pone en tela de juicio el poder absoluto que el dogma cristiano concedía a Dios:

Podemos preguntarnos simplemente por qué Dios no impidió a Satán rebelarse. El problema del mal es para los teólogos la cuadratura del círculo, en la forma de viejo dilema: si Dios ha permitido el mal, entonces no es infinitamente bueno; si no lo ha permitido, entonces no es infinitamente poderoso. Porque el mal existe y decir que se trata simplemente de una ausencia de bien es jugar con las palabras⁸⁹⁷.

Lord Byron corrobora esta cuestión en su drama *Caín*, siendo este un personaje que se rebela ante Dios por convertirlo en paradigma del mal. Su impotencia le exime de culpa para delegar en el Todopoderoso el origen de su naturaleza perversa:

¿Por qué he de trabajar?, ¿Por qué mi padre / no supo conservar en Paraíso? /
¿Qué culpa tengo yo, si no existía? / Nunca pedí nacer; no amo el estado / en que

⁸⁹⁶ Villena, Luis Antonio de: “La marginación dorada”, en *Los andróginos del lenguaje*. Madrid: Valdemar, 2001, p. 237.

⁸⁹⁷ Minois, George: *Breve historia del diablo*. Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 141.

ese nacimiento me ha sumido. / ¿Y por qué a la mujer y a la serpiente / mi padre se rindió? Y aunque cediera, / ¿por qué ha de padecer? ¿Qué hizo de malo? / Plantado estaba el árbol. ¿Por qué causa / no podía tocarlo? ¿Qué motivo / tenía el Hacedor para prohibirlo, / si lo plantó en el centro y era hermoso? / A todas mis preguntas me responden / que era su voluntad y que él es bueno. / Mas, ¿cómo lo sé yo? Su omnipotencia / ¿puede acaso probar que es el bien sumo? / Sus frutos son amargos, a mi juicio / y los he de comer, siendo inocente⁸⁹⁸.

La culpabilidad del ser supremo que redime al hombre en su libre albedrío subyace en la idea del mundo como teatro y representación. El individuo se asemeja a una marioneta dirigida por ÉL, responsable de sus actos. Esta visión calderoniana de la creación es compartida por Unamuno: “Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que un accionar; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran tramoyista maquina todo esto...”⁸⁹⁹. La permisividad e indolencia de Dios le aproximan a la abyección: “¡Oh, Dios, que, siendo amor y bendiciones, / permitiste, no obstante, a la serpiente / que entrara en el Edén y consiguiese a mi padre arrojar del Paraíso”⁹⁰⁰. La condena de Caín alcanza la negación de la promesa de vida eterna tras la muerte. Por su parte, Eva, ideal de mujer sumisa, le exhorta: “Acepta lo que *hay*”⁹⁰¹.

En contraposición, Unamuno aporta un enfoque inverso al otorgar toda responsabilidad al ser humano y contemplar los dioses —o el demonio— como meras proyecciones de sus aflicciones: “El hombre, que ha hecho los dioses a su imagen y

⁸⁹⁸ Byron, George Gordon Lord: *Caín*, ed. bilingüe de Enrique López Castellón. Madrid: Abada, 2011, p. 63. José Antonio Hurtado comparte la reflexión de *Caín* aplicada al cine negro: “Y los malditos (el Bogart de *El último refugio* o el ya mencionado Dix) son los que están, a pesar de su voluntad, condenados a hacer daño. Y lo son en el cine negro, más allá de cierto fatalismo, por razones sociales: la sociedad es, en última instancia, responsable de su mala suerte, los convierte en *outsiders*, los empuja al delito y tiene el cinismo de perseguirlos en nombre de la ley y el orden, ley y orden que nadie respeta y menos el poder” (Hurtado, José Antonio: “Sombras de sospecha (Notas sobre la maldad en el cine negro)”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 254).

⁸⁹⁹ Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, op. cit. pp. 51-52.

⁹⁰⁰ Byron, George Gordon Lord: *Caín*, op. cit. pp. 55-57. En Abel Sánchez (1917), Unamuno aborda idéntica temática y ahonda también en la naturaleza del mal a través de los opuestos protagonistas.

⁹⁰¹ *Ibid.* p. 61.

semejanza, es capaz de todo”⁹⁰². En la reflexión de tintes progresistas exige al recién nacido de culpa: “¿Y bautizarle?, ¿para qué?, ¿para limpiarle del pecado original?, ¿pero tú crees que esta inocente criatura ha pecado? (...) Y la voz del demonio: ‘Sí, no ha pecado, pero trae pecado, trae pecado original; el de haber nacido de amor, de enlace de instinto, de matrimonio inductivo; amor y pedagogía son incompatibles”⁹⁰³. En una lúcida exposición sobre el origen del mal, Antoine Compagnon alude al pecado original fundamentando su argumento en San Agustín:

Para que haya un castigo común, decía, es necesario que haya un pecado común. Pero, ¿cómo concebir esta comunidad del pecado? Mediante un inmanentismo que iba a definir, después de san Agustín, la doctrina cristiana: Adán pecó, y toda su descendencia pecó con él. Su degradación culpable autoriza a Dios a vengar en cada uno de nosotros el pecado cometido por nuestro primer padre, porque el género humano es un bloque pecador, *massa peccati*, *massa perditionis* o *massa damnata*, según las expresiones de Agustín⁹⁰⁴.

El ser humano condenado desde la cuna es abandonado por un Dios que no ofrece respuesta ante el inminente y fatal desenlace: “¿Sabes? No existe Dios. No hay Dios. Ahora ya no me cabe duda. ¿Por qué ha de sufrir mi hijo? (...) ¿Quién hace sufrir a mi hijo? ¿Quién? Yo quisiera que hubiera Dios, para pedirle cuentas: ‘¿Con qué derecho condenas al dolor a las criaturas?’... Pero no hay ni a quién consultar siquiera...”⁹⁰⁵. La condena del neonato instiga la reprobación de la vida: “La vida es una trampa; el mal está sujeto a la voluntad de vivir”, advierte Schopenhauer. Calderón ya adelantó la visión pesimista en *La vida es sueño*: “Pues el delito mayor / del hombre, es haber nacido”⁹⁰⁶. La confesión de Taine es categórica: “Quiero demasiado a mis hijos como para darles la vida”⁹⁰⁷.

⁹⁰² Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, op. cit. p. 24.

⁹⁰³ *Ibíd.* pp. 44-45.

⁹⁰⁴ Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*, op. cit. p. 154.

⁹⁰⁵ Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*, op. cit. p. 183.

⁹⁰⁶ Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1987 [1635], vv. 111-112, p. 79.

⁹⁰⁷ Citas recogidas en Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*, op. cit. p. 169.

La literatura cuestiona así creencias infundadas, pero innegables según el catolicismo. Como indica el título, el debate entre la fe arraigada y el progreso de genera en crisis existenciales. Finalmente, el autor halla la armonía en el equilibrio entre sentimiento e intelecto. Dios elude su responsabilidad para centrarse en el individuo:

Extravaga, hijo mío, extravaga cuanto puedas, que más vale eso que vagar a secas. Los memos que llaman extravagante al prójimo, ¡cuánto darían por serlo! Que no te clasifiquen; haz como el zorro, que con el jopo borra sus huellas; despístales. Sé ilógico a sus ojos hasta que renunciando a clasificarte se digan: es él, Apolodoro Carrascal, especie única. Sé tú, tú mismo, único e insustituible. No haya entre tus diversos actos y palabras más que un solo principio de unidad: tú mismo⁹⁰⁸.

La conducta moderna, sin embargo, no significa una ausencia de moral. Villena esclarece este hecho al afirmar que el Mal, como antagónico del Bien, forma parte de su propia esencia, tesis formulada por Bataille anteriormente: “El Mal, en esta coincidencia de contrarios, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el Mal, que se vincula en su esencia con la muerte, es también, de manera ambigua, un fundamento del ser”⁹⁰⁹. El Mal, por tanto, constituye junto al Bien las dos alternativas del ser humano. Así lo afirma Baudelaire: “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan”⁹¹⁰. El hombre, abocado a la desesperación tras regirse por los principios del Bien, opta por la vía de lo prohibido⁹¹¹.

⁹⁰⁸ Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, *op. cit.* p. 79.

⁹⁰⁹ Bataille, Georges: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1977, p. 33. Antoine Compagnon constata el origen del mal en la naturaleza y coincide con Baudelaire en ensalzar el artificio:

Para el pesimista, el dogma de la igualdad y de la libertad suscitó el odio y produjo el despotismo. Los modernos hablan de los derechos naturales, pero la naturaleza es fuerza y desigualdad, como había visto Pascal, o lucha por la vida. Tampoco la justicia y la equidad pueden alcanzarse más que combatiendo a la naturaleza —más tarde la Voluntad de Schopenhauer— con ayuda de la familia, de las instituciones, de la Iglesia, del Rey. Los antimodernos defienden una visión organicista y jerárquica de la sociedad a fin de contener al hombre natural. Para ellos, la sociedad, en la que la solidaridad y la comunidad son exaltadas en detrimento de la igualdad y de la libertad, cuenta más que el individuo (Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*, *op. cit.* p. 106).

⁹¹⁰ Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, *op. cit.* p. 1277 [En cualquier hombre, en cualquier momento, concurren dos llamadas simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satán]. Los opuestos constituyen una constante en la obra de este poeta que observa: “Cruauté et volupté, sensations identiques, comme l’extrême chaud et l’extrême froid” (*Ibid.* p. 1300 [Placer y crueldad, sensaciones

Esta elección articula el relato de Asís Soler. La contemplación de los horrores de la civilización en un paseo por las alturas —en la estela de *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara— pretende inducirle a desdeñar el mal, pero la resolución del individuo es inesperada: “Sí, yo vacilaba, no quería desprenderme de la materia; el mundo ofrecía para mí muchos atractivos. El espíritu y la carne riñeron; ruda batalla, y triunfó, como triunfa casi siempre, la carne, la maldad, la concupiscencia”, para concluir: “—No, no quiero venir —dije con resolución—. No quiero desprenderme de la materia. El mundo con sus maldades me atrae. No quiero ser espíritu; quiero ser hombre”⁹¹².

La irradiación del Mal establece así un nuevo concepto de belleza⁹¹³. En este punto, Praz alude a “the aesthetic theory of the Horrid and the Terrible which had gradually developed during the course of the eighteenth century”⁹¹⁴, momento en el cual adquiere su plena conciencia. Baudelaire ofrece una definición de lo Bello enraizada en los presupuestos románticos: “J’ai trouvé la définition du Beau, —de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste (...). Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau”⁹¹⁵. La elucidación concluye enalteciendo al máximo representante de las

idénticas, como el calor y el frío extremos]). La asociación de nociones aparentemente antagónicas es característica de los movimientos finiseculares.

⁹¹¹ A este respecto Bataille señala la seducción que ejerce el Mal: “La prohibición diviniza aquello a lo que prohíbe el acceso. (...) La prohibición, al tiempo que es un obstáculo, no deja de ser una incitación” (*La literatura y el mal*, *op. cit.* p. 27).

⁹¹² Asís Soler, Francisco de: “Alucianción”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, *op. cit.* p. 145.

⁹¹³ José María Pedrosa analiza la evolución iconográfica del Mal, proceso que refleja el desarrollo del pensamiento en la civilización occidental:

Al período medieval corresponderían representaciones mucho más terroríficas, agresivas, oscuras y actitudes de recepción social en que el diablo, que era crédulamente considerado por la práctica totalidad de la comunidad como una presencia amenazadora en todos los órdenes de la vida individual y colectiva. En el Renacimiento y el Barroco, los ingredientes más fabulosos e irracionales de aquellas creencias habrían comenzado a ser puestos cada vez más en duda (...), habrían aflorado numerosos intentos de racionalizar sus rasgos y atribuciones y se habrían consolidado otras representaciones alternativas, en buena medida cómicas y ridículas, que marcarían el principio de su decadencia como instrumento al servicio de las estrategias de control mental, social y religioso de que se valía la ortodoxia eclesial (“El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: De máscara terrorífica a caricatura cómica”, en Tausiet, María y Amelang S., James (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*, *op. cit.* pp. 69-70).

⁹¹⁴ Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 27 [La estética de lo horrendo y lo terrible que había ido desarrollándose a lo largo del siglo XVIII].

⁹¹⁵ Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, *op. cit.* p. 1255 [He encontrado la definición de Belleza, de mi Belleza. Es algo ardiente y triste. (...) El misterio, el pesar son igualmente distintivos de lo Bello]. La noción de Belleza se modifica al derivarse de criterios vinculados al Mal: “Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s’associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; —tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l’illustre compagne, à ce point que je ne

fuerzas ocultas: “Le plus parfait type de Beauté virile est Satan, —à la manière de Milton”⁹¹⁶. Lord Byron se distancia del imaginario medieval para presentarnos a Lucifer convertido en el seductor dandi decimonónico, pero que no resta cierta aprensión. Asimismo alude al tormento inherente a este ser, que evoca así la frustración del Don Juan:

Tiene un aspecto / parecido a los ángeles; no obstante / su rostro es taciturno y más sombrío/ que cualquier otro espíritu. Yo tiemblo. / ¿Por qué lo he de temer más que a los otros / que esgrimen sus flamígeras espadas / ante la puerta aquella que me vedan / cuando, con el crepúsculo apacible, / pretendo contemplar esos jardines (...)/ Y si no temo / sus flamígeras armas, ¿por qué entonces / tiemblo mirando al ángel que se acerca? / ¿Por qué parece ser más fuerte que ellos / aun no siendo inferior en su belleza? / Podría ser igual si el sufrimiento / de su inmortalidad no fuese parte; / ¿quién hay, salvo los hombres, que padezca?⁹¹⁷

La trasposición del mal a la literatura es subrayada por Baudelaire, que advierte la intensificación de esta inclinación en el hombre:

conçois guère (...) un type de Beauté où il n’y ait du Malheur” (*Ibid.* p. 1255 [No pretendo decir que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, solo digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares; en tanto que la Melancolía es, por así decirlo, su ilustre compañera, a tal punto que apenas puedo concebir (...) un tipo de Belleza en donde no esté presente la Desgracia]). El artista extravagante en la delirante película de John Waters así lo confirma: “Aquí la mentira es belleza. El crimen es belleza” y “Cuanto peor es el crimen, más aumenta la belleza” (*Female Trouble*. EEUU: Dreamland, 1974) (*Vid.* apéndice, p. 557). Precisamente la obra *Excentriques* de Florence Müller repasa la estética particular desde el siglo XIX a la actualidad. Así, conjuga personajes tan dispares aparentemente como Lord Byron y Divine en una galería rubeniana de raros. Del primero afirma: “Lord Byron en est le modèle absolu” (*Excentriques*. París: Editions Du Chêne, 2001, p. 26) [Lord Byron es el modelo absoluto].

⁹¹⁶ Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, *op. cit.* p. 1255 [El tipo de Belleza viril es Satán, al modo de Milton].

⁹¹⁷ Byron, George Gordon Lord: *Caín*, *op. cit.* p. 65. La lucidez del demonio señala a Dios como creador del mal y así cuestiona su vinculación al bien:

Almas que en lo inmortal nos parecemos / y que usando ese don nos rebelamos / diciendo a ese tirano Omnipotente / ¿que su mal no es un bien!; que si nos hizo, / según nos confesó —cosa que nunca / comprobé ni creí—... Pero si acaso / lo que dice es verdad..., no podrá nunca / destruirnos también, siendo inmortales. / Nos hizo así, además, para, a su antojo, / podernos torturar. ¿Qué nos importa? / Es grande y, sin embargo, en su grandeza / nunca fue más feliz de lo que somos / en nuestra dura lid. Nunca el más bueno / hubiera creado el mal, como él hiciera. / (...) indisoluble y solo está el tirano; su mejor don sería aniquilarse, / mas que reine y que él mismo multiplique / sus miserias, que espíritus y humanos / nos entendemos bien, sufriendo juntos / dolores sin final que conseguimos / al cabo soportar (...) Pero Él..., tan infeliz en sus alturas, / con mísera inquietud crea y recrea. (*Ibid.* pp. 71-73).

Beethoven empezó a remover los mundos de melancolía y de incurable desesperación amontonados como nubes en el cielo interior del hombre. Maturin en la novela, Byron en la poesía y Poe en la novela analítica expresaron admirablemente el lado blasfemo de la pasión: proyectaron rayos resplandecientes, cegadores, sobre el Lucifer latente que está instalado en todo corazón humano. Quiero decir que el arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca. Y parece que esa parte infernal del hombre, que el hombre gusta explicarse a sí mismo, aumenta día a día, como si el diablo se divirtiera engordándola con procedimientos artificiales, como hacen los cebadores de bestias, cebando pacientemente al género humano en sus corrales para prepararse una comida más succulenta⁹¹⁸.

Tres novelas inmorales se inscriben en esta línea de pensamiento. La elección del título es significativa en este aspecto, al igual que sucede con *Del amor, del dolor y del vicio*⁹¹⁹, en un crescendo que sintetiza las fórmulas decadentes.

Gómez Carrillo plasma en su obra el ambiente degradado de los espectáculos parisienses en los que aflora la liviandad. La descripción de estos lugares desvela implícitamente las conductas de los que asisten a ellos. La perversión emerge a través de la exposición de las fragancias que emanan de los café-conciertos, recurso muy cultivado por la literatura simbolista y decadente. En *Del amor, del dolor y del vicio*, el narrador descubre el entorno: “La atmósfera ardiente estaba cargada de perfumes fuertes y embriagadores, entre los cuales sobresalía el olor de la carne femenina, de la carne amorosa y limpia, (...) toda la gama, en fin, de aromas sutiles, de aromas secretos, de alucinantes que (...), flotando en aquel espacio reducido, convertían el ambiente en diáfana red de irresistibles sugerencias”⁹²⁰.

El espectáculo denigra a la mujer al convertirla en objeto del *voyeur*, como describe Lorrain en el enclave francés:

⁹¹⁸ En Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 30. La adscripción al mal trasluce la seducción que Edgar Allan Poe ejerció sobre los decadentes del fin de siglo y, en especial, sobre Baudelaire, quien tradujo su obra al francés y redactó el célebre prólogo. La impronta del norteamericano y de su literatura traspasa el siglo para inspirar la clásica *Histoires extraordinaires* (Historias extraordinarias, 1968), en la que Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim recrean varios de sus relatos, entre ellos “William Wilson”.

⁹¹⁹ Este título es similar al de la obra de Carrere *Del amor, del dolor y del misterio*.

⁹²⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 171.

¡Oh, mujeres escalofriantes vestidas en luz, encorsetadas en sombras, mostrando esa tersa piel desnuda en sus más enervantes posturas! Desnudas las espaldas esbeltas abriéndose como una flor del corsé que cae; desnudos los senos girando, agudos y furiosos, fresas despuntando de los encajes del escote; desnudas las rodillas, desnudos los muslos, más rosados entre el blanco de las faldas al vuelo y el negro sedoso de las ligas. ¡Maldito hechizo, urticante curiosidad que las provoca, que las despierta, una por una, en esta sagrada Nochebuena, tentadoras como el mismo vicio y saltarinas como *clowns* que dan mil piruetas, con las blusas levantadas, arremangadas, con todos los poros de su carne de rosas al aire, perturbadoras, suspendidas en las alturas, en el espacio, sobrevolando un París dormido, sobre los hilos metálicos del pálido claro de la luna, o sobre las alas gigantescas del Moulin de la Galette⁹²¹.

A través de esta imagen se insinúan las conductas reprobables que albergan estos espacios. Las coreografías manifiestan abiertamente la insolencia de las bailarinas, cuya desenvoltura evidencia su liberalidad: “Con los brazos abiertos, las chicas movían más bien las caderas que las piernas. Movían el pecho también y movían, sobre todo, el vientre, la parte más baja del vientre, el sexo mismo, en contorsiones casi obscenas y no obstante rítmicas (...). Ya eso no era la danza del deseo ni de la excitación, sino la danza del espasmo, la pantomima del acto, el simulacro del vértigo”⁹²².

El sentido moral censura estas representaciones por considerarlas pornográficas. En el artículo “Sobre la lujuria”, Unamuno ofrece su visión de los escenarios referidos por el guatemalteco: “Los teatrillos, y aun los teatros grandes, se ven infestados por toda clase de cupletistas, bailarinas y heteras de alto o de bajo vuelo. La lujuria pública llega al delirio”⁹²³. La moral tradicional deplora este desenfreno aplaudido por los espectadores habituales. Así, en *Pobre clown*, se señala la actitud de los concurrentes: “El público no recibe nunca mal la carne fresca. El público es como un tigre. Las buenas tajadas de brazos; (...) los magníficos pedazos de muslos descubiertos de cuando en

⁹²¹ Lorrain, Jean: “El espacio”, *op. cit.* pp. 29-30.

⁹²² Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 217.

⁹²³ Unamuno, Miguel de: “Sobre la lujuria”, en *Mi religión y otros ensayos*, en *Obras completas*, *op. cit.* tomo III, p. 316.

cuando; todo lo que es útil en la mujer, en fin, le hace perder en seguida la chaveta y le llena de agua la boca”⁹²⁴.

El narrador destaca el gusto depravado que demanda estas exhibiciones: “Los aplausos atronadores que parecían aclamar en Ofelia toda la belleza del vicio triste, de la carne de alquiler y del placer vil”⁹²⁵. El espectador es identificado metonímicamente con el Moulin de la Galette y sugiere esta metáfora para denunciar la vejación padecida por la bailarina:

Encaramado en lo alto de la colina
y luciendo una gorra puntiaguda
el molino fabrica, con la virtud
de las muchachas, harina blanca.
Gira, gira, molino alegre,
con esa rubia desgarrada⁹²⁶.

Miguel de Unamuno atribuye el éxito de estos entretenimientos al desinterés cultural: “Y todo esto coincide, como es natural, con el más horrible amodorramiento del espíritu público. Pocas veces ha estado más acorchada que ahora el alma de nuestro pueblo. (...) Aterra su indiferencia frente a los más graves problemas de la vida social”⁹²⁷. Recordemos en este sentido los ataques que recibieron los modernistas por refugiarse en el aspecto formal de la literatura eludiendo, aparentemente, el contenido, pero, según Celma Valero: “El arte modernista no fue ni en la teoría ni en la práctica un arte deshumanizado e inútil”⁹²⁸, por lo que las críticas denotan la incompreensión hacia nuevas corrientes estéticas.

El erotismo es un motivo recurrente en las novelas de Gómez Carrillo, quien acentúa la sensualidad de sus personajes proponiendo relaciones que el código burgués

⁹²⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 210.

⁹²⁵ *Ibíd.* p. 206.

⁹²⁶ Lorrain, Jean: “El espacio”, *op. cit.* p. 30.

⁹²⁷ Unamuno, Miguel de: “Sobre la lujuria”, *op. cit.* pp. 316-317. En el artículo “Sobre la pornografía” se exponen las causas de la degeneración: “El desarrollo de la pornografía aquí se debe a la falta de altos y fecundos ideales, a la carencia de hondas inquietudes espirituales, a la ausencia de preocupaciones religiosas, a la muerte del romanticismo. Los que han inventado eso de la alegría de vivir y el pseudopaganismo de similor son los mismos que llaman ‘lata’ a cualquier hondo estudio” (“Sobre la pornografía”, en *Mi religión y otros ensayos*, *op. cit.* tomo III, p. 324).

⁹²⁸ Celma Valero, M^a. Pilar: *La pluma ante el espejo*, *op. cit.* p. 40.

condena⁹²⁹. En una sociedad que encubre los sentimientos, el guatemalteco alude al adulterio, al incesto y a la prostitución sin tapujos. Como afirma Barbey d'Aureville, la unión matrimonial está desprestigiada: “En la sociedad que yo frecuento se habla poco de amor conyugal”⁹³⁰.

La infidelidad es clave en las tres obras analizadas, ya que en ellas se produce el abandono de la pareja por un amor pasional. El matrimonio ideal según la moral vigente triunfará en *Del amor, del dolor y del vicio*, al restituirse finalmente la unión inicial de la pareja protagonista. El adulterio en *Pobre clown* conduce a la protagonista engañada al borde del suicidio: “¿Para qué seguir viviendo?”⁹³¹. El dolor de la víctima contrasta obviamente con la apología que Gourmont realiza del pecado:

El adulterio es agradable, por cierto, los primeros días. Entonces es cuando avanzamos hacia lo desconocido, cuando nos desplegamos como un pañuelo de seda bajo el viento imperioso y dulce que nos empuja hacia delicias nuevas y nos llena de curiosidad, y no pensamos en otra cosa que en el placer de una iniciación renovada y más completa; el pecado siempre aparece como un bautismo frente a la ingenuidad relativa de la pecadora. Pero, por intenso que sea para las pequeñas desequilibradas esta sensación de renovación por el engaño, es tan breve... y trae con ella un detestable hermano mellizo llamado Fastidio⁹³².

⁹²⁹ Gómez Carrillo opone el amor sosegado al pasional, variante que él considera superior:

Lo que en literatura se llama ‘amor sano’, no existe en la Naturaleza o, por lo menos, no existe como tal amor. El amor sano, el que nos hace sufrir y gozar al mismo tiempo, el que conserva un juicio cabal, no es, en realidad, sino una amistad cariñosa e instintiva que tiene por base filosófica el sentimiento de la perpetuación de la especie. Así los más recientes analistas del erotismo casi no han encontrado interés alguno en el estudio de ese sentimiento. ‘El amor conyugal –dice Rigault– no es amor’. Y uno de los más distinguidos críticos franceses asegura que el libro menos agradable del Universo es *El Amor en el Matrimonio*, de Guizot” (Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, op. cit. pp. 85-56).

La condena de determinadas prácticas halla su origen en el dogma religioso, por lo que el Decadentismo vuelve la mirada constantemente a los clásicos. Así lo sostiene González-Iglesias: “Será cuestión de unas décadas, porque la Contrarreforma católica destruirá cualquier síntesis con el paganismo, de modo que la modernidad quedará amputada sin remedio, no solo en cuanto al homoerotismo, sino también en cuanto al desnudo, como anota muy bien Stendhal” (González-Iglesias, Juan Antonio: “Introducción” a Stendhal, Henri Beyle: *¿Quién me defenderá de tu belleza?*, op. cit. p. 14).

⁹³⁰ Barbey d'Aureville, Jules: *La dicha en el crimen*, op. cit. p. 18.

⁹³¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 261.

⁹³² Gourmont, Remy de: “Danaette”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 166.

El dandi es abocado a la muerte temprana y voluntaria al frustrarse sus anhelos hedonistas:

El joven estaba muerto. Un largo alfiler de plata le traspasaba la parte izquierda del pecho, a la altura del corazón (...) En el extremo del alfiler, cerca de la cabeza, constituida por un diamante, había atado un papel rosa. (...) ‘Tengo dieciocho años y pasiones extraordinarias. Nací para ser emperador de los tiempos de la decadencia romana. Pero la época actual no es buena para fantasías. Por ello me voy. No habiendo podido vivir como Heliogábalo, he querido al menos morir como él, en las letrinas’⁹³³

En la misma novela, el incesto aparece a través de una pareja que exhibe su falta sin reservas: “Sí, los dos, en la misma alcoba. Viven como Caín y su hermana. ¡Y lo extraordinario es que no lo niegan!”⁹³⁴. Este tema aparece asimismo en el cuento “Salomé” del mismo autor, en el que el protagonista cuida a su hermana enferma con un cariño más que fraternal:

Desde ese instante sus labios no volvieron a entreabrirse sino para recibir los besos de su hermano que, no sabiendo ya cuál remedio darle para hacerla sanar, multiplicaba sus caricias tratándola como a una novia, respirando el aroma de sus cabellos rubios, besando sus manos húmedas, halagándola, en fin, con mimos apasionados y frívolos en el silencio trágico del dormitorio⁹³⁵.

Gómez Carrillo recuerda a Lord Byron y su particular vida afectiva: “¡Hay tantos ejemplos!... Sara me respondió, un día que yo le hablaba de su situación, citando a Lord Byron y a otros muchos grandes hombres que han vivido con sus hermanas”⁹³⁶. El pecado reaparece en el cuento de Barbey d’Aurevilly: “Como si los poetas no amaran la dificultad que roza lo imposible. Haría falta el Chateaubriand de *René* o el Byron de *Parisina* o de *Manfred*, sublimes genios castos que mezclaban la castidad con el vicio

⁹³³ Richepin, Jean: “Un emperador”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 132-133.

⁹³⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 172.

⁹³⁵ Gómez Carrillo, Enrique: “Salomé”, en VV.AA.: *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Castalia, 1989, p. 113.

⁹³⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 172.

para degustarla mejor”⁹³⁷. Así, “Julien y Marguerite de Ravalet, dos niños bellos como la inocencia, clausuraron con el incesto la raza fratricida de su antepasado, el caín del odio al que ellos respondieron fatalmente como caínes del amor. Y amándose se mataron mutuamente con la doble sajadura del pecado en que ambos consintieron”. Sin embargo, el pecado se atenúa al incidir en el bello sentimiento que lo genera: “¿Y cómo fue que consintieron? ¿Cómo pudieron amarse estos desgraciados sobre los que el mundo no echó otro reproche que el de su mismo amor? Lo que hace del incesto un crimen tan raro, por cierto, es la costumbre. En el castillo solitario en el que se criaron, Julien y Marguerite, pensaríamos, hubieran debido acostumbrarse el uno al otro lo suficiente para que su peligrosa belleza no les resultara mortal; pero eran la última gota de sangre de una familia perdida, y su fatal amor fue, quizás, una herencia inalienable”⁹³⁸.

La obra dannunziana conjuga el adulterio y el incesto en la relación inconcebible de los protagonistas, cuya separación fomenta el afecto fraternal no exento de culpa:

En realidad, la nueva vida, no conyugal sino fraternal, se basaba en un solo supuesto: en la absoluta abnegación de la *hermana*. Reconquistada mi libertad, podía ir en busca de intensas situaciones que mis nervios reclamaban, podía apasionarme con otra mujer, vivir fuera de casa y encontrar a mi *hermana* esperándome, encontrar en mis aposentos el rastro visible de sus cuidados, encontrar sobre mi mesa un jarrón con un ramo de rosas arreglado por sus propias manos, encontrar por doquier absoluto orden, elegancia y pulcritud como en un lugar habitado por una Gracia⁹³⁹.

El monje de Mathew G. Lewis aglutina varios pecados capitales, agravados por la condición religiosa del protagonista, a quien el demonio reprende con dureza:

⁹³⁷ Barbey d'Aurevilly, Jules: “Una página de historia”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 149. El francés incide en la conducta reprochable del poeta: “Sobre todo a lord Byron, que se vanagloriaba de provenir de una familia normanda, hubiera correspondido escribir con intuición poética esta crónica normanda, pasional como una crónica italiana, cuyo recuerdo vago se conserva en Normandía y cuyo aliento es característico de la región” (*Ibid.* p. 149).

⁹³⁸ *Ibid.* p. 147.

⁹³⁹ D'Annunzio, Gabriele: *El inocente*, op. cit. p. 24.

¡Escucha, Ambrosio: te voy a revelar tus crímenes! Has derramado la sangre de dos inocentes: ¡Antonia y Elvira han perecido a manos tuyas! ¡Antonia, a la que has violado, era tu hermana! ¡Elvira, a la que has asesinado, te dio el ser! ¡Tiembra, hipócrita depravado! ¡Parricida inhumano! ¡Violador incestuado! ¡Tiembra ante la magnitud de tus delitos! ¡Sabe, hombre vanidoso, que hacía tiempo que te había señalado como mi presa: vigilé los movimientos de tu corazón; vi que eras virtuoso por vanidad, no por principios, y aproveché el momento oportuno de seducción!⁹⁴⁰

Según Praz, esta atracción tiene su origen en el Romanticismo: “Incest itself also, ennobled already by Prévost in *Cléveland* (1731) thanks to the principle of the ‘divine right’ of passion, became a theme dear to the Romantics”⁹⁴¹.

La trama de *Del amor, del dolor y del vicio* gira en torno a la ambigüedad de la relación entre las protagonistas⁹⁴². El autor manipula al lector, de modo que este percibe la intimidad quizá lésbica entre las dos mujeres: “Muchas veces, cuando me abrazas, se me figura que soy tu mujercita”⁹⁴³, y “Margot le tapó dulcemente la boca con sus labios de niño vicioso”⁹⁴⁴. El marido transmite su impresión al lector: “Un día, al penetrar de

⁹⁴⁰ Lewis, Mathew G.: *El monje*. Madrid: Valdemar, 2003 [1796], p. 444.

⁹⁴¹ Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 109 [El incesto, ennoblecido ya por Prévost en *Cleveland* (1731), gracias al principio del ‘derecho divino’ de la pasión, será un tema grato a los románticos].

⁹⁴² Este tema es importante en la obra de Baudelaire, quien pensó titular en un primer momento *Las lesbianas* el poemario que finalmente conocemos como *Las flores del mal*, que incluye el poema “Lesbos”:

Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge?
Que nous veulent les lois du juste et de l’injuste?
Vierges au coeur sublime, honneur de l’archipiél,
Votre religion comme une autre est auguste,
Et l’amour se rira de l’Enfer et du Ciel!
Que nous veulent les lois du juste et de l’injuste?
(*Les fleurs du mal*, *op. cit.* p. 135
[¿Qué Dios se atreverá a ser tu juez, oh Lesbos?
¿Qué quieren de nosotros las leyes de lo justo y lo injusto?
Vírgenes de corazón sublime, honra del Archipiélago,
Vuestra religión es augusta como cualquiera,
¡Y el amor se reirá del infierno y del Cielo!
¿Qué quieren de nosotros las leyes de lo justo y lo injusto?]).

⁹⁴³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 142.

⁹⁴⁴ *Ibíd.* p. 143. Estas escenas encuentran su equivalente en el cine en *Je, tu il, elle* (1974). Chantal Akerman plantea una historia en tres partes: Tiempo de subjetividad, tiempo del otro y tiempo de la relación, que culmina con la voyeurista y lésbica escena final (*Vid.* apéndice, p. 551).

improvisado en la alcoba, encontró a su querida y a su amiga medio desnudas”⁹⁴⁵. La inocencia de su relación se revela al final, por lo que la obra adquiere un carácter didáctico, pero, aunque la protagonista prueba su “pureza”, la orientación sexual de su amiga permanece invariable: “¡Si supieras que a veces he tenido envidia pensando en Alina que vive a tu lado, que te desnuda por las noches, que te viste por las mañanas, que puede verte a todas horas, que es tuya!”⁹⁴⁶.

Estas novelas coinciden asimismo en el tratamiento de la prostitución, tema ya comentado en relación al papel de la mujer en la literatura decadente y, en especial, a la *femme fatale*. No obstante, debemos mencionar la reivindicación de esta práctica en los textos. Según el dandi en *Del amor, del dolor y del vicio*: “Yo ya estoy viejo para esas tonterías –decíase–. Ahora lo único que me conviene es el amor a precio fijo, a día fijo, a ración fija. (...) El amor está bien cuando uno tiene veinte años y necesidad de sufrir. Yo ya estoy viejo, viejo, viejo”⁹⁴⁷. Otro personaje comparte esta opinión en *Pobre clown*: “Hoy que las mujeres honradas han dividido a sus amantes en tres categorías, el que da de comer, el que paga los trajes y el que hace reír, nos exponemos a ser el que paga, creyendo ser el que divierte y eso es muy triste. (...) Nosotros hemos renunciado a las aventuras y no hacemos conquistas sino en los cafés nocturnos, con una pieza de oro en la mano”⁹⁴⁸.

Estas resoluciones contrastan claramente con la moral burguesa, que considera la prostitución una amenaza desestabilizadora de la sociedad. Huysmans en sus crónicas parisinas describe la realidad de estas mujeres abocadas a la marginación más cruel:

El vicio ha realizado en ella, como en las otras, su conocida tarea. Ha afinado y tornado deseable la fealdad descarada de su rostro. Sin perder nada de la gracia arrabalera de su origen, la meretriz, con sus galas enfáticas y su encanto audazmente subrayado por los productos cosméticos, se ha vuelto estimulante y

⁹⁴⁵ *Ibid.* p. 155.

⁹⁴⁶ *Ibid.* p. 142.

⁹⁴⁷ *Ibid.* p. 177.

⁹⁴⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 212. Villiers de L’Isle-Adam extrema la inversión de valores a través de la parodia en “Les demoiselles de Bienfilatre”. En este cuento, una prostituta sufre el escarnio al enamorarse: “‘Un amant! Pour le plaisir! Sans rien gagner!’ Là était le crime” (Villiers de L’Isle-Adam, Auguste de: “Les demoiselles de Bienfilatre”, en *Contes cruels, op. cit.* p. 48 [¡Un amante! ¡Por placer! ¡Sin ganancia alguna! Ahí estaba el crimen]). La ironía de este comentario surge de la importancia que la sociedad concede a los bienes materiales, que es el fin perseguido por la prostituta, y la condena moral de esta por desdeñar los valores espirituales.

tentadora para los apetitos estragados, para los desecados sentidos, que solo responden ante la vehemencia del maquillaje y el tumulto de los trajes espectaculares⁹⁴⁹.

Nabokov expresa así la fascinación del individuo por el mal: “Humbert era perfectamente capaz de tener relaciones con Eva, pero suspiraba por Lilith”⁹⁵⁰. En un pasaje de claros visos decadentes propone otro modo de transgresión que evoca a las inclinaciones que el diácono Lewis-Carroll immortalizó en las fotografías de la pequeña Alice Liddell:

Hay que ser artista y loco, un ser infinitamente melancólico, con una burbuja de ardiente veneno en las entrañas y una llama de suprema voluptuosidad siempre encendida en su sutil espinazo (¡oh, cómo tiene uno que rebajarse y esconderse!), para reconocer de inmediato, por signos inefables –el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza y las lágrimas de ternura me prohíben enumerar–, al pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas; y *allí está*, no reconocida e ignorante de su fantástico poder⁹⁵¹.

El vicio asociado a la infancia constituye el núcleo temático del relato de Paul Arène: “¿Habéis visto a la pequeña arpía? No tiene ni seis años y ya no puede soportar a los hombres”⁹⁵². Byron sucumbe asimismo ante análoga atracción fatal: “Henri Byron vino hoy a visitarme junto a mi primita Eliza. Esta niña va a convertirse en una belleza y un tormento; pero, entre tanto, ¡es una chiquilla de lo más bonita! ojos oscuros, y pestañas negras y largas como el ala de un cuervo”⁹⁵³. Por otra parte, reprueba el sacramento en su particular ideario: “Nunca he visto a nadie al que haya hecho mejorar el matrimonio. Todos mis amancebados contemporáneos son calvos e infelices. W[ordsworth] y S[outhey] han perdido tanto su pelo como su buen humor; y este último

⁹⁴⁹ Huysmans, Joris-Karl: *Agua grises*, *op. cit.* p. 87.

⁹⁵⁰ Nabokov, Vladimir: *Lolita*. Madrid: Biblioteca, 1993 [1955], p. 25.

⁹⁵¹ *Ibid.* p. 22.

⁹⁵² Arène, Paul: “Enemiga hereditaria”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* p. 153.

⁹⁵³ Byron, George Gordon Lord: *Diarios*, *op. cit.* p. 95.

tenía un buen montón que perder. Pero lo de menos es qué se *desprende* de las sienes de un hombre en tal estado”⁹⁵⁴. Baudelaire irá más lejos al confesar su amor por lo grotesco, en palabras de González-Ruano:

La reacción de un dandi ante el encontronazo erótico ha de propender siempre a la farsa, a desorientar toda crítica certera, a ocultar siempre su verdad. Esta es la época en que se ve a Baudelaire prendado de los monstruos de las barracas de feria. Ama las gigantescas y las enanas. ¿Se trata de una simulación más proyectada por su dandismo o de la auténtica impresión que a este hombre causa el feísmo? Obsérvese cómo todas las bellezas poéticas —o casi todas— de Baudelaire, están conseguidas en la reiterada cultivación de lo feo y lo horrible, lo que, por otra parte, tiene una explicación sencilla: la belleza le parece demasiado fácil; por instinto, el hombre ama o que es hermoso, y un dandi debe encontrar el placer estático al otro lado de la belleza, en las inexploradas latitudes de las cosas⁹⁵⁵.

El origen de estas actitudes censurables en el ámbito hispanoamericano apunta a la revisión de los clásicos, cuyos modos adoptan para perfilar el tipo decadente:

Volvieron la mirada hacia la cultura latina, letrada; espantados (¿fascinados?) ante los primeros indicios de la barbarie norteamericana. (...) La homosexualidad, el incesto, la androginia, el uranismo y el lesbianismo encontraron un lugar en el discurso. No siempre el mismo. Los cuerpos se agitaron en el nerviosismo, la neurastenia y otras enfermedades recién nombradas por la psiquiatría decimonónica. Pero también se abismaron en el tedio. Los hombres, acostados lánguidamente en divanes, permitían leer en sus rostros las huellas de orgías pasadas. Entre la ansiedad y la complacencia el mundo se transformaba⁹⁵⁶.

⁹⁵⁴ *Ibíd.* p. 95.

⁹⁵⁵ González-Ruano, César: *Baudelaire, op. cit.* p. 121.

⁹⁵⁶ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano, op. cit.* p. 17.

La ausencia de emociones proporciona la armonía requerida por la sociedad. Por ello, el dandi en *Del amor, del dolor y del vicio* opta por acatar los principios burgueses en la madurez, revelando su concepción de la clase media: “Está bien que despreciemos a las burguesas cuando hablamos de ellas en el café. ¡Oh, la innoble raza de las burguesas, el cocido diario, las patatas del amor, las camisas sin encaje, los besos sin sangre, la vulgaridad y etc! (...) Las Lilianas y las Margots son buenas para una noche, pero no para toda la vida”⁹⁵⁷.

La literatura finisecular denuncia la hipocresía de un sistema que propone unos patrones de conducta que en la práctica no profesa. Así lo denuncia Barbey d’Aurevilly: “La representación del vicio, por indigna que sea, es el vicio, para los viciosos que lo miran. ¡Disfrutan de la representación, los miserables! ¡Y nos pagan acusándonos!”⁹⁵⁸. Gautier condena la falacia de la moral burguesa en su manifiesto sobre la nueva estética:

La virtud es, con certeza, algo muy respetable, y no es nuestra intención faltarle. ¡Dios nos libre! ¡La buena y digna señora! (...) Hasta estamos de acuerdo en que no está mal para su edad y lleva sus años de un modo inmejorable. Es una abuela muy agradable, pero una abuela. Me parece natural que se prefiera, sobre todo si se tienen veinte años, alguna pequeña inmoralidad ligera, pimpante, coqueta, buena chica, con cabello mal rizado, la falda más corta que larga, el pie y el ojo impacientes, la mejilla ligeramente encendida, la risa en la boca y el corazón en la mano. (...) Pensar una cosa y escribir otra es algo que sucede todos los días, sobre todo entre gente virtuosa⁹⁵⁹.

Jacinto Benavente denuncia en el drama *Los intereses creados* la importancia concedida a los bienes materiales: “¡Antes me desprendiera yo de la piel que de un buen vestido! Que nada importa tanto como parecer, según va el mundo, y el vestido es lo que antes parece”. El puritanismo encubre una doble moral que menosprecia el intelecto: “Aquí no hay sino valerse del ingenio y de la desvergüenza, que sin ella nada vale el ingenio”⁹⁶⁰.

⁹⁵⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. pp. 157-158.

⁹⁵⁸ En Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, op. cit. p. 32.

⁹⁵⁹ Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, op. cit. p. 7.

⁹⁶⁰ Benavente, Jacinto: *Los intereses creados*. Madrid: Cátedra, 1995 [1907], p. 56.

Celma Valero se refiere a “la ambivalencia de una burguesía que se debate entre su tendencia al hedonismo y los escrúpulos de una conciencia marcada por una moral coartante”⁹⁶¹, dualidad que Gómez Baquero critica: “En las apariencias de nuestra ética sexual hay más falta de atrevimiento que sobra de virtud”⁹⁶². Por ello, el protagonista de *Pobre clown* critica la impostura de quienes promulgan un ideal de conducta: “Aquí todos somos unas almas de Dios, incapaces de cometer el más venial pecado contra los mandamientos de la doctrina cristiana”⁹⁶³.

El código ético imperante en el siglo XIX provenía de los hábitos burgueses que posteriormente adoptaron otros grupos sociales, cuyos fundamentos de respetabilidad señala Mosse: “El nuevo tono moral exigía control sobre las propias pasiones, contención y confianza en uno mismo; establecía distinciones claras y sin ambigüedades entre lo que estaba permitido y lo que estaba prohibido, entre lo que se consideraba normal y lo que se consideraba anormal en una sociedad decente y respetable”⁹⁶⁴. En *Pobre clown*, la caracterización del hombre que cae en las redes de la mujer fatal es el pretexto para exponer estos preceptos morales:

Hijo de un oficial; acostumbrado a oír hablar del honor desde la cuna; educado en la estrechez burguesa de las ideas preconcebidas; creyendo que es más noble morir de hambre que robar; siendo, en suma, víctima de dos mil años de falsa cultura social, Eugenio no podía figurarse su situación futura sin terror y vergüenza. Una nulidad inconsciente, derivada de un oscuro pretérito hereditario, flotaba en sus meditaciones prácticas y una concepción tan frívola cual ingenua de los deberes del hombre hacíanle creer que sus hidalgas manos se mancharían recibiendo un duro de una mujer⁹⁶⁵.

La burguesía instituye el matrimonio como vínculo idóneo para la estabilidad de la pareja, por lo que la liberalidad de otro tipo de relaciones resulta inadmisibles. La frivolidad de los diálogos en *Del amor, del dolor y del vicio* perturba estas rígidas convenciones:

⁹⁶¹ Celma Valero, M^a. Pilar: *La pluma ante el espejo*, op. cit. p. 86.

⁹⁶² En *Ibíd.* p. 87.

⁹⁶³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 218.

⁹⁶⁴ Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, op. cit. p. 29.

⁹⁶⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 234.

Robert preguntó fríamente:

–¿Tú te acuestas con la del Campo?

–A veces –contestó el escultor–. ¿Estás celoso?

–No.

–Porque si tienes deseos de acostarte con ella me parece que no es difícil conseguirlo⁹⁶⁶.

La rebeldía emerge del comportamiento de estos personajes, que consiguen de esta forma escandalizar al burgués y su sistema moral, regido por principios que anulan la libertad del individuo. Por ello, la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* exclama: “Yo soy libre. Puedo hacer lo que quiera. Nadie debe ordenarme nada”⁹⁶⁷ y más adelante, confiesa: “Tengo la locura de la independencia”⁹⁶⁸. Este deseo se opone a la condición gregaria del hombre, en la que Unamuno se escuda para reprobar el libertinaje: “Ese bárbaro principio antisocial de que cada uno puede hacer de su capa un sayo es una de las causas de nuestra decadencia. El hombre es un producto social y la sociedad debe impedir que se pierda para ella. No basta que uno quiera entontecerse; hay que impedirselo”⁹⁶⁹.

La defensa exacerbada del individualismo es incompatible con el matrimonio, por lo que proliferan las diatribas contra el sacramento y las alternativas escabrosas: “¿El rol de marido es tan pesado para los hombres de hoy como la armadura de sus antepasados? ¿O bien las mujeres sin educación cristiana son monstruosas? Balzac, dando la opinión masculina de su época, señalaba los cuernos como el gran escollo del matrimonio. Hoy en día, *Le plus hereux des trois* ha pasado del Palais-Royal y de la broma al estado de condición general”⁹⁷⁰.

⁹⁶⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 177.

⁹⁶⁷ *Ibid.* p. 164.

⁹⁶⁸ *Ibid.* p. 197.

⁹⁶⁹ Unamuno, Miguel de: “Sobre la lujuria”, *op. cit.* p. 319.

⁹⁷⁰ Péladan, Joséphin: “Aurèle”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* p. 120.

La apuesta por el vitalismo remite al *carpe diem* como medio de superar la crisis existencial⁹⁷¹, solución propuesta en *Sonata de invierno* de Valle-Inclán. Posteriormente, Unamuno condena esta actitud al considerarla superficial evocando las palabras del Marqués de Bradomín: “Su alegría de vivir consiste en decir que la tienen y en gritar de vez en cuando: ¡Viva la alegría!, o ‘¡Viva la licencia!’, o ‘¡Viva la bagatela!’”⁹⁷².

El ansia de gozar el instante se traduce en el deseo de vivir estados exaltados. Así, para Bataille: “El erotismo es, creo yo, la ratificación de la vida hasta en la muerte”⁹⁷³. Byron se sitúa en esta línea de pensamiento al confesar a Lady Blessington en su madurez: “Passion is the element in which we live: without it we vegetate”⁹⁷⁴. La vehemencia de sus gestos se vincula insólitamente a la muerte en esa dualidad de Eros y Tánatos⁹⁷⁵: “Como si me empujase a la muerte. La descarga sexual me hizo apetecer la muerte como dicha, me hizo desear unirme a él para morir en sus brazos”⁹⁷⁶. Xavier Escudero refiere esta dualidad: “Eros s’unit à Thanatos, la jouissance se confond avec l’agonie, l’ange est démoniaque, la chair et l’esprit s’empoisonnent d’art, de parfums et de drogues”⁹⁷⁷. Catulle Mendès sostiene que “siempre es motivo de regocijo estar cerca

⁹⁷¹ Esta idea se refleja en Nietzsche, quien proclama la transformación de la doctrina: “En otro tiempo el delito contra Dios era el máximo delito, pero Dios ha muerto (...). ¡Ahora lo más horrible es delinquir contra la tierra y apreciar las entrañas de lo inescrutable más que el sentido de la tierra!” (*Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2004 [1883-1885], p. 37).

⁹⁷² Unamuno, Miguel de: “Sobre la pornografía”, *op. cit.* p. 323.

⁹⁷³ Bataille, Georges: *La literatura y el mal*, *op. cit.* p. 22.

⁹⁷⁴ En Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 71 [La pasión es el elemento en que vivimos; sin ella vegetamos].

⁹⁷⁵ La fascinación por la muerte, tan próxima al estado melancólico, signa las letras decadentes: “(...) descansarás en un lecho junto al mío; morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado” (Cadalso, José: *Noches lúgubres*, *op. cit.* p. 328); “Allí tenía tres amantes, tres muertas de las que las vivas podían estar, con toda razón, celosas” (Lorrain, Jean: *Monsieur de Bougrelon*, *op. cit.* p. 55); “La palpitación de la vida siempre me ha provocado una extraña pasión destructiva, y ya son dos veces las que he sorprendido en mí ideas de muerte en el amor”, “La belleza del siglo XX, el encanto de los hospitales, la gracia de los cementerios, de la tisis y la delgadez, ¡pensar que he soportado todo eso! Peor aún, lo amé en su momento” y “Como un snob y un grosero, me han gustado las jovencitas angulosas, azaradas y macabras, la salsa de fenol y pimienta de cloróticas repintadas e inverosímilmente delgadas” (Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* pp. 29 y 30); “Para el Aristón, las cosas relacionadas con la muerte eran las más importantes de la vida” (Baroja, Pío: *La busca, La lucha por la vida I*, *op. cit.* p. 76) y “Acariciante morbidez de la boca” (Barbey D’Aureville, Jules: *El amor imposible. Crónica parisina*, *op. cit.* p. 18). Strindberg identifica a la muerte con la flor, símbolo del sexo femenino: “Existen plantas llamadas de cadáver (*Arum, Stapelia, Orchis*, etc.), que huelen a cadáver, tienen un color cadavérico y atraen a los insectos carroñeros” (Strindberg, August: *Inferno*, *op. cit.* p. 59).

⁹⁷⁶ Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*, *op. cit.* p. 70.

⁹⁷⁷ Escudero, Xavier: “La décadence à la fin du XIXe siècle espagnol: une esthétique de la provocation”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4j259>, (15/1/2015), p. 13. [Eros se une a Tánatos, el

de aquel que se ama, aunque sea en el lúgubre momento de los adioses. (...) Continuaba dormido, más pálido, más hermoso”⁹⁷⁸. El fetichismo es inseparable de estas escenas:

Castigando a mi bordadora Ariane con la seda, la ataría a mí en la muerte, por toda la eternidad. Y esta idea, incuestionablemente lógica, se convirtió en el objeto resplandeciente de todos mis pensamientos. No pude resistirme. Cuando ella apoyó su cabeza sobre mi cuello para dormirse, le pasé alrededor de la garganta, con mucho sigilo, una cuerda de seda que había tomado de su costurero. Y, estrechándola lentamente, bebí su último aliento en su último beso.

Así nos han encontrado, boca contra boca⁹⁷⁹.

Como hemos advertido, el código ético castigaba los excesos que conlleva la pasión inherente al Mal⁹⁸⁰. Bataille concluye a partir de estas premisas: “Yo he relacionado el vicio (que fue –que sigue siendo incluso– según una opinión generalizada, la forma significativa del Mal) con los tormentos del amor más puro”⁹⁸¹. Este razonamiento cuestiona los fundamentos del matrimonio, contemplado como un

goce se confunde con la agonía, el ángel es demoníaco, la carne y el espíritu se envenenan de arte, perfumes y drogas].

⁹⁷⁸ Mendès, Catulle: “La damisela oscura”, VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 83. La protagonista exhibe conductas tanatofílicas en el relato:

Una mañana, en una alameda, en el Bois —va a veces, algo después del alba, a caballo, sola— unos guardias la encontraron tirada en el suelo estrechando apasionadamente entre sus brazos a un joven inmóvil y lívido, un cadáver: un ahorcado que había descolgado ella misma (...) Se habló de esta aventura durante toda una semana, se admiró a la valiente joven que se había atrevido, con la esperanza de una resurrección, a besar a la horrible muerte. Después, el mundo no se preocupó más por ella; los dichosos son olvidadizos (*Ibid.* pp. 81-82).

⁹⁷⁹ Schwob, Marcel: “Arachné”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 161.

⁹⁸⁰ Praz recoge la cita de los Goncourt en la cual sostienen la relación entre el sentimiento exaltado y el Mal: “La passion des choses ne vient pas de la bonté ou de la beauté pure de ces choses, elle vient surtout de leur corruption. On aimera follement une femme, pour sa putinerie, pour la méchanceté de son esprit, pour la voyoucratie de sa tête, de son coeur, de ses sens (...). Au fond, ce qui ait l'appassionnement: c'est le *faisandage* des êtres et des choses” (En Praz, Mario: *The Romantic Agony*, op. cit. p. 45 [La pasión por las cosas no proviene de la bondad o de la belleza pura de estas cosas, sino que proviene especialmente de su corrupción. Se amará locamente a una mujer por su putería, por la maldad de su espíritu, por la perversidad de su cerebro, de su corazón, de sus sentidos; (...). En el fondo, lo que hace al apasionamiento es el hedor de los seres y las cosas]).

⁹⁸¹ Bataille, Georges: *La literatura y el mal*, op. cit. p. 23. La concepción de Baudelaire respecto del amor remite igualmente a la degradación: “Moi, je dis: la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. —Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté” (Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, op. cit. p. 1250 [Yo digo: el único y supremo deleite del amor reside en la certidumbre de hacer el mal. El hombre y la mujer saben desde su nacimiento que toda voluptuosidad se encuentra en el mal]).

acuerdo beneficioso en la modernidad mercantilista⁹⁸². Así, en *Bohemia sentimental*, la relación de la protagonista con el empresario responde a fines económicos: “Cuando René le ofreció llevarla a su casa y hacerla entrar en un teatro, aceptó con entusiasmo, pero sin extrañeza, como si la casualidad que iba a proporcionarle los medios de realizar su ensueño no fuese más que el pago de una deuda que para ella había contraído la vida”⁹⁸³. Asimismo, en *Pobre clown*, este confiesa la sombría realidad de su matrimonio: “Dos años trascurrieron así: él, loco por ella; ella, fría y pasiva, prestándose a todos los caprichos y a todas las brutalidades, sin quejarse y sin compartir el placer”⁹⁸⁴.

Los comportamientos infames revelan que el hombre está predestinado al Mal. Verjat y Martínez de Merlo apuntan el origen bíblico de esta creencia:

El hombre ha perdido el bien desde que ha salido del paraíso. Esta idea viene reforzada por el tema del pecado original que superpone un espacio teológico al siniestro espacio humano. Es un espacio pendiente, sobre el que todos resbalan más o menos rápido, espacio sin horizonte, uniforme, es decir, infinito y sensible cada día en cada instante. La bajada puede ser lenta o rápida, como un despertar, una toma de conciencia, pero siempre quedamos abocados al abismo⁹⁸⁵.

⁹⁸² El progreso en este momento responde a parámetros económicos. Azúa señala: “Un enunciado muy propio de la época: la expresión del Paraíso en el Trabajo, la permanente creación del Edén” (*Baudelaire, op. cit.* p. 70). Mosse corrobora esta idea: “La respetabilidad obligaba a aceptar el ‘evangelio del trabajo’. Se consideraba que trabajar en el propio oficio o profesión era el deber supremo y que la ociosidad o la búsqueda del placer conducían a malos hábitos y malos pensamientos” (*La cultura europea del siglo XIX, op. cit.* p. 30). El decadentismo propone la inversión de valores, de modo que *El evangelio del amor*, título de una novela de Gómez Carrillo, sustituye al “evangelio del trabajo”.

⁹⁸³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 64.

⁹⁸⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 209.

⁹⁸⁵ Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis: “Introducción” a *Las flores del mal, op. cit.* p. 40. El vacío que representa la inmensidad del horizonte ante el hombre fue tratado por los románticos franceses. Caspar David Friedrich plasmó la insignificancia de este ante la magnificencia del paisaje en *El viajero sobre un mar de niebla* (1818) (*Vid.* apéndice, p. 525). Este cuadro ilustraría la incertidumbre de Darío en “Lo fatal”: “¡Y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!” (*Los cisnes y otros poemas*, en *Obras completas, op. cit.* tomo V, p. 941). Silva plantea también el enigma: “¿Qué somos? ¿A dó vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos? / ¿Conocen los secretos del más allá los muertos? / ¿Por qué la vida inútil y triste recibimos? / (...) En estas soledades aguardo la respuesta. / La tierra, como siempre, displicente y callada, / al gran poeta lírico no le contestó nada” (“La respuesta de la tierra”, en *Gotas amargas, en Obra completa, op. cit.* p. 75).

Ante su destino inexorable, el hombre se siente abandonado por Dios⁹⁸⁶, que no intercede para salvarlo⁹⁸⁷. En la escena descrita por D'Annunzio, la impasibilidad de la Virgen ante las miserias humanas es evidente: “Los labios leporinos, los buches, las escrófulas, las soriasis, las pústulas, todos los espantos de la carne humana pasaban ante la Casa de la Virgen a la luz del sol”⁹⁸⁸. Ante el fracaso del Supremo, este es remplazado por Satán⁹⁸⁹. Esta transposición se manifiesta en la trayectoria ideológica de la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*: “Sin ser profundamente religiosa, la Muñeca conservaba, de sus primeros años pasados en un convento, el catolicismo vago que, según la frase de Goncourt, ‘sirve, como un pañuelo, para enjuagarse las

⁹⁸⁶ El fin de siglo subvierte la figura de Dios y lo identifica con un ser despiadado por abandonar al hombre. Praz señala esta nueva concepción que Swinburne tomó de Sade: “The idea that God smites equally the just and the unjust, and perhaps the former rather more than the latter; also the other idea that pain and death are everywhere in Nature, that crime is Nature’s law; and the conception of God as a Being of supreme wickedness (‘the supreme evil, God’), and the revolt of man against the divinity he disowns” (*The Romantic Agony, op. cit.* p. 225 [La idea de que Dios hiere igualmente al justo y al injusto, y quizá más al primero que al segundo; también la otra idea de que el dolor y la muerte están en todas partes en la naturaleza, que el crimen es su ley; la concepción de Dios como un ser de maldad suprema (‘el supremo malvado, Dios’) y la rebelión del hombre contra esta divinidad de la cual reniega]).

⁹⁸⁷ El cuestionamiento de la existencia de Dios es planteado en la literatura decimonónica. En “Rage et impuissance”, Flaubert muestra la desesperación del ser humano en este diálogo con visos de monólogo: “Où est-tu? Dieu du ciel, viens, si tu existes! Pourquoi ne me délivres-tu pas? Si tu existes, pourquoi m’as-tu fait malheureux? Quel plaisir as-tu à me voir souffrir? (...) Fais-le, donne-moi la foi! Pourquoi veux-tu que je ne croi pas en toi?” (*Oeuvres complètes, op. cit.* p. 1836 [¿Dónde estás? ¡Dios del cielo, ven, si es que existes! ¿Por qué no me liberas? Si existes, ¿por qué me has hecho desgraciado? ¿qué placer te produce verme sufrir? (...) ¡Hazlo, dame la fe!, ¿por qué quieres que no crea en ti?]). Esta idea se repite en Laforgue, quien abandona el dramatismo de Flaubert para adoptar un tono irónico. En el cuento “Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, el protagonista trata de pactar con Dios tras la muerte de Ofelia, pero no obtiene respuesta: “Allons, je donne dix ans de ma vie pour la ressusciter! Dieu ne dit mot! Adjugé! C’est donc qu’il n’y a pas de Dieu, ou bien que c’est moi qui n’ai même plus dix ans à vivre. La première hypothèse me semble la plus viable, et pour cause” (“Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, *op. cit.* p. 34 [Vamos, daría diez años de mi vida para resucitarla. Dios no dice nada. ¡Subastado! Eso es que no hay Dios o bien que a mí no me quedan diez años. La primera hipótesis me parece la más aceptable y con razón]). Baudelaire manifiesta también su ateísmo: “Quand même Dieu n’existerait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine. / Dieu est le seul être qui, pour régner, n’ait même pas besoin d’exister” (Baudelaire, Charles: *Journaux intimes, op. cit.* p. 1247 [Santa y Divina seguiría siendo la religión aun cuando Dios no existiese. Dios es el único ser que, para reinar, ni siquiera tiene necesidad de existir]).

⁹⁸⁸ D'Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte, op. cit.* p. 270.

⁹⁸⁹ Celma Valero señala la angustia existencial que oprime al hombre:

El mundo es pura representación, lo va creando la conciencia; solo existe, pues, en relación con el sujeto que lo percibe.

Socavados de esta manera los cimientos del conocimiento objetivo, se justificaba la necesidad de valerse de otras formas de conocimiento no racionales. A la vez que se reivindica el mundo incognoscible, se reclaman nuevas formas de conocimiento para aprehenderlo. Dos son las direcciones que se siguen: una hacia lo desconocido interior —que da lugar al intimismo poético—, hacia el subconsciente incluso, por la vía de la intuición, de la fantasía, del sueño... Otra hacia lo desconocido exterior, por la vía del ocultismo y de doctrinas esotéricas. Ambas, en busca de una concepción general que dé sentido a la vida (*La pluma ante el espejo, op. cit.* p. 79).

lágrimas”⁹⁹⁰. Su evolución es equiparable a la del dandi en *La fanfarlo*: “Comme il avait été dévot avec fureur, il était athée avec passion”⁹⁹¹.

La conversión al catolicismo ante el inminente fin parece desempeñar el papel referido por Goncourt. Así, para Proust la fe es el refugio del artista atormentado: “Dios, quien permite que la vida sea menos cruel que los sueños”⁹⁹². La reconversión de Huysmans estimula su gusto por el arte religioso: “Mathias Grünewald de Aschaffenburg, el pintor de la Crucifixión del Museo de Cassel que describí en *Là-bas* y pertenece en la actualidad al museo de Karlsruhe, lleva años obsesionándome. ¿De dónde vino, qué vida llevó, dónde y cómo murió? Nadie lo sabe con exactitud”. El análisis del retablo invita a la reflexión sobre su angustia vital: “En el papel pone la siguiente frase: *Ubi eras, bone Jhesu, ubi eras, quare non affuiti ut sanares vulnera mea?*, lo que puede traducirse de la siguiente forma: ‘Cuando estabas aquí, mi buen Jesús, cuando estabas aquí, ¿por qué no acudiste a curar mis heridas?’”⁹⁹³. El ensayo dialoga con la novela *En camino* al describir el arte románico: “Las Vírgenes tuvieron caras almendradas, rostros alargados como esas ojivas que el gótico estrechó para distribuir una luz más ascética, un día virginal, en el misterioso marco de sus naves”. En este contexto sugiere al protagonista: “Durtal reconoció el *Dies irae*, el himno desesperado de la Edad Media; instintivamente, bajó la frente y escuchó”⁹⁹⁴.

Karen Poe reflexiona sobre la fluctuación de determinadas biografías: “¿Por qué la mayoría de los escritores decadentes se alejaron de este, o matizaron sus posiciones al final de sus vidas? Huysmans, el paradigma de escritor decadente francés, terminó abrazando el catolicismo. Oscar Wilde, en su carta a Bosie, escrita desde la cárcel de Reading, confiesa estar arrepentido del tipo de vida que había llevado en su compañía y de haber cedido a los pecados de la carne. (...) Al parecer, Gómez Carrillo y Silva se habrían mantenido firmes en su estilo decadente”⁹⁹⁵.

⁹⁹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. pp. 182-183.

⁹⁹¹ Baudelaire, Charles: *La Fanfarlo*, en *Oeuvres complètes*, op. cit. p. 487 [Era un ateo apasionado, después de haber sido un devoto furibundo].

⁹⁹² Proust, Marcel: *Por la parte de Swann*, op. cit. p. 119.

⁹⁹³ Huysmans, Joris-Karl: *Grünewald. El retablo de Isenheim*. Madrid: Casimiro Libros, 2010 [1908], pp. 9 y 30.

⁹⁹⁴ Huysmans, Joris-Karl: *En camino*, op. cit. pp. 10 y 13. La escena recuerda la película homónima de Theodor Dreyer por la relación condenable que mantienen los protagonistas (Dreyer, Carl Theodor: *Vredens dag (Dies Irae)*. Dinamarca: Palladium Productions, 1943).

⁹⁹⁵ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. pp. 30-31.

D'Annunzio constata la postura de estos últimos: “Cierto: la fe que se apaga no vuelve a encenderse. Cierta, con las religiones muertas solo puede ya componerse una mitología”⁹⁹⁶. Victor Hugo alude a una forma de consuelo vacía de sentimiento: “Había caído de rodillas, con la cabeza en la cama, llena de ansiedad y de miedo; aunque era gitana, idólatra y pagana, estaba pidiendo, entre sollozos, ayuda al Dios de los cristianos y se había puesto a rezar a Nuestra Señora, que la había acogido en su iglesia, pues, aunque no se crea en nada, hay momentos en la vida en que uno siempre se acoge a la religión del templo que más a mano se tiene”⁹⁹⁷.

El guatemalteco desafía el dogma cristiano en sus crónicas, donde “expresses his bewilderment at the widespread, and in his opinion totally unwarranted, criticism heaped upon him by Catholic religious leaders”⁹⁹⁸. El desencuentro es recogido en *Flores de penitencia*: “Desde que, a mi regreso de Tierra Santa, comenzaron a interesarme los estudios religiosos, el fantasma del Índice Romano me persigue por todas partes. En América, los obispos me excomulgan, mientras en España los cardenales me declaran públicamente hereje. Y en vano me esfuerzo por hacer comprender a los unos y a los otros que la idea de ofender a Jesús no ha germinado, ni puede nunca germinar, en mi espíritu de buen cristiano”⁹⁹⁹. Su adscripción al catolicismo se debe más a una estrategia para publicar sus obras soslayando la posible censura, que a la verdadera fe: “Indeed, it is not at all difficult to see why the church hierarchy would find fault with Gómez Carrillo; at times he even seems to invite reprisals”¹⁰⁰⁰. Así lo demuestra en su juicio del clero: “Los sacerdotes de nuestra época y de nuestro país, como los del tiempo de Alcibíades, no son sino ordenadores de pompas religiosas. Lo exterior, lo litúrgico, lo hierático, lo que supone procesiones, himnos, cirios encendidos, leyendas referidas, trajes recamados de oro, eso les entusiasma... Nuestros papas forman parte de nuestro lujo. Son decorativos”¹⁰⁰¹. La

⁹⁹⁶ D'Annunzio, Gabriele: *Crónicas literarias y autorretrato*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2011, p. 108.

⁹⁹⁷ Hugo, Victor: *Nuestra Señora de París*. Madrid: Cátedra, 2007 [1831], p. 502.

⁹⁹⁸ Horwinski, Linda Jean: *Enrique Gómez Carrillo, Connoisseur of “La Belle Epoque”*: *His Prose Works, 1892-1927, op. cit.* p. 341. [Gómez Carrillo expresa su desconcierto y en su opinión la crítica recibida de la jerarquía católica es totalmente injustificada].

⁹⁹⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Flores de penitencia, op. cit.* p. 5.

¹⁰⁰⁰ Horwinski, Linda Jean: *Enrique Gómez Carrillo, Connoisseur of “La Belle Epoque”*: *His Prose Works, 1892-1927, op. cit.* p. 342. [Realmente, no es complicado observar por qué la Iglesia culpa a Gómez Carrillo; en ocasiones incluso parece anhelar las represalias].

¹⁰⁰¹ Gómez Carrillo, Enrique: *La Grecia eterna, op. cit.* p. 120.

atracción por la imagería religiosa despojada de su verdadera esencia en el fin de siglo es clara en su testimonio.

El ritual católico aflora enérgicamente en la España negra, motivo que atrae la mirada extranjera. Son muchos los escritores que viajan a la península atraídos por la particular estética:

Si esta gente se moviera, podría hacerse la comparación tan conocida de hormiguero y camino de hormigas; pero son puntos quietos y muy negros; son mujeres arrodilladas con mantillas y parece que rezan. (...) La parte religiosa y triste se encuentra en las mujeres que suben a la isla; el martirio de esta ascensión no se comprende hasta verlo de cerca; algunas van vestidas con el hábito que da a las españolas el carácter de penitentes; los niños de negro o morado, con la fúnebre armonía de coronas amarillas en la cabeza, cumplen también las promesas de sus madres. Entonces, el que va allí como curioso ve el contraste de aquellos tristes que se martirizan con los que se emborrachan en la romería, y aun para el que no es creyente, los arrodillados resultan admirables¹⁰⁰².

La consagración al Mal se traduce en las perversiones que invaden el arte decadente. Una vía de transgresión radica en el apasionamiento con que se adoptan las escenificaciones religiosas para el amor. Sáez Martínez describe esta circunstancia: “Se trata, pues, de un amor exaltado, donde el culto a una imagen sublime de madona pura y benéfica aparece junto al empleo de una terminología litúrgica, más que blasfema, instintiva, para celebrar una cierta sensualidad”¹⁰⁰³. Ya en Pardo Bazán observamos esta simbiosis:

¹⁰⁰² Verhaeren, Émile y Regoyos, Darío de: “España Negra”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. p. 201. La fe arraigada en el país católico contrasta con la brutalidad y violencia de las escenas cotidianas que Camilo José Cela denominaría tremendis mo:

Hasta que, cansado él, se fue a buscar a Rosa al cafetín, le pidió el dinero; ella no se lo quiso dar, y entonces él, lleno de ira, sacó su navaja y la hizo cinco cortes en la cara. Rosa entró en el hospital, y estuvo allí un mes, y el Niño lo llevaron a la cárcel. Cuando Rosa salió del hospital, casi todos los días iba a ver al canalla a la cárcel, y le llevaba dinero, y cuando lo pusieron en libertad, siguieron tan amigos. Ahora, este gandul, al bailar con Rosa, mira las cicatrices de los navajazos, y se ríe, y le dice que se las ha de borrar a besos. (Gutiérrez Solana, José: “Madrid. Escenas y costumbres”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, op. cit. p. 206).

¹⁰⁰³ Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo... op. cit.* p. 69.

Ardían en el tocador de la estancia dos velas puestas en candeleros no menos empinados y majestuosos que los candelabros del fresco; y como no la iluminaba otra luz, ni se había soñado siquiera en el clásico globo de porcelana que es de rigor en todo voluptuoso camarín de novela, impregnaba la alcoba más misterio religioso que nupcial, completando su analogía con una capilla u oratorio la forma del tálamo, cuyas cortinas de damasco rojo franjeadas de oro se parecían exactamente a colgaduras de iglesia, y cuya sábana blanquísima, tersa y almidonada, con randas y encajes, tenían la casta lisura de los manteles de altar¹⁰⁰⁴.

La osadía de Don Juan se muestra en su mayor apogeo al equipararse a Dios a los ojos de su amante: “Lo que descubrí fue que doña Sol no exageraba, que verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente deseaba que Dios no existiese para ser enteramente mía. O sea, que en mí existía una posibilidad de rivalizar con el Señor, y que obraban en mi persona –o, mejor, desde ella– facultades hasta entonces ignoradas que arrebatan a las mujeres”¹⁰⁰⁵.

La relación de la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* con su amante ilustra esta tesis: “Los ardientes discursos en que Ernesto la comparaba con la *Santa Teresa desmayada de amor*, del Bernini, o con la *Santa Catalina desfalleciente*, del Sodoma, producíanle un estremecimiento delicioso”¹⁰⁰⁶. En este sentido, resulta interesante apuntar cómo el sacrilegio, para Gourmont, apunta al enamoramiento hacia Cristo: “Las Santas Vírgenes le gustaban poco o nada; prefería los Jesús, suaves, con mejillas veteadas de rosa, barbas en llamas y ojos azules”. El afecto no será fruto de la devoción, sino carnal y profano: “En cuanto al misterio de la Eucaristía, no lo entendió en absoluto. Recibió la hostia sin emoción, sin remordimiento por sus vicios, sin simular pasión: todo su amor se dirigía al rostro del Sagrado Corazón”¹⁰⁰⁷. Atracción análoga siente Don Juan por las jóvenes religiosas en su anhelo de transgresión. Por ello su representación peligra, como asegura Alonso de Santos en su versión metaliteraria

¹⁰⁰⁴ Pardo Bazán, Emilia: *Los Pazos de Ulloa*, op. cit. p. 215.

¹⁰⁰⁵ Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*, op. cit. p. 236.

¹⁰⁰⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 183.

¹⁰⁰⁷ Gourmont, Remy: “Pehor”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. pp. 119 y 120.

del clásico: “Problemas con la censura tuvimos también los nuestros. En un sitio que actuamos nos contrató el cura párroco, y nos dijo que cortáramos todo lo relativo al rapto de la novicia, que eso no estaba bien. ¡El Tenorio sin el secuestro de la novicia! No se entendería nada...”¹⁰⁰⁸.

El narrador atribuye esta asociación a la perfidia del hombre: “Todos poseemos, en el fondo del alma, cierta levadura diabólica, que nos obliga a mezclar los ardores terrenales con los anhelos religiosos”¹⁰⁰⁹. Frente a este razonamiento basado en la supuesta inclinación del hombre al Mal, Carmen Ruiz Barrionuevo explica este fenómeno desde postulados existenciales:

El sentimiento de ausencia de la divinidad, el debilitamiento de las creencias, lleva a hablar de la ‘muerte de Dios’, pues en ese ambiente social de egoísmo material parece no haber ninguna tradición religiosa. Los modernistas reflejan esta situación de crisis y desconcierto y lo traslucen en hechos tan palpables como la profanación de lo religioso o la utilización del lenguaje místico para sugerentes definiciones eróticas¹⁰¹⁰.

El placer de transgredir lo prohibido cautiva a los decadentes, que observan en la religión una fuente de fascinaciones, ya que, según Martínez Victorio, “es el terreno vedado por excelencia para el hedonismo, pues lo sacrílego surge de la contaminación de lo trascendente con lo superfluo y el esteta no resiste la tentación de explorar ese terreno desde la ‘impureza’ de sus inquietudes y estrategias”¹⁰¹¹. A este atractivo debemos añadir la riqueza ornamental desplegada por el catolicismo en su iconografía y que los decadentes trasladan a su terreno.

Esta es la clave interpretativa para comprender el pasaje de los hermanos Goncourt, que muestran su crítica a la fe apuntalada sobre presupuestos meramente formales: “Bocedio ha escrito en alguna parte que se ponía a adorar la encuadernación de un Homero que tenía en su biblioteca, y del que no comprendía una sola palabra. Quedaba en éxtasis ante el tejuelo y el título del volumen” y concluye: “Las religiones

¹⁰⁰⁸ Alonso de Santos, José Luis: *La sombra del Tenorio*, op. cit. p. 53.

¹⁰⁰⁹ Gourmont, Remy: “Pehor”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 182.

¹⁰¹⁰ Ruiz Barrionuevo, Carmen: *Rubén Darío*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 21.

¹⁰¹¹ Martínez Victorio, Luis: “Introducción” a Pater, Walter: *El estilo*, op. cit. pp. 21-22.

literarias se parecen en esto a las otras religiones. Hay en todo el mundo ese respeto admirativo por lo hermoso, aunque no se conozca su idioma”¹⁰¹². Los fundamentos del esteta no son aplicables al culto religioso.

Los excesos constituyen una estrategia para combatir el tedio¹⁰¹³. No obstante, la prolongación de estas prácticas se convierte en hábito, por lo que el hastío surge de nuevo. Este hecho se refleja en el cambio de la protagonista en *Del amor, del dolor y del vicio*: “Los poetas no me gustan ya, por sus pequeñeces lascivas y sus manías viciosas. Para cosas sabias, no hay nadie como tú. Lo único que ahora me tienta es el hombre sencillo, ardiente y robusto”¹⁰¹⁴, y, en otra ocasión: “Al cabo de quince días, los hombres me repugnan”¹⁰¹⁵.

La indolencia del dandi persiste sobre actos criminales que son juzgados bajo presupuestos económicos y no morales: “Lord Hamilton, personaje brutal y distraído, mató de un golpe involuntario al chico que le servía en una posada. Iba a retirarse a sus habitaciones cuando el posadero, alarmado, lo detuvo: ‘Disculpe, milord, pero ha matado usted a un sirviente...’. Entre dos bostezos, antes de proseguir su camino, el noble masculló: ‘¡Póngalo en la cuenta!’”¹⁰¹⁶.

Unamuno concibe el origen del malestar finisecular en la amalgama del tedio y el abandono de Dios, que degenera en la irremisible crisis existencial: “Pero ahí está el fondo de la tragedia novelesca, de la novela trágica de la historia: el dolor es sombra y no cuerpo; el dolor más doloroso, el que nos arranca gritos y lágrimas de Dios es sombra del tedio; el tiempo no es corporal. Kant decía que es una forma *a priori* de la sensibilidad. ¡Qué sueño el de la vida...! ¿Sin despertar?”. Ante la angustia vital colige: “Y si la historia humana es, como lo he dicho y repetido, el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres, hacer historia, y para siempre, es hacer pensar a Dios, es

¹⁰¹² Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, op. cit. p. 94.

¹⁰¹³ Julián del Casal desarrolla el gusto por los aspectos mórbidos en el cuento “El amante de las torturas”: “Yo le aseguro que no hay otro ente, en el mundo entero, que se le parezca. Le gusta todo lo deforme, lo monstruoso, lo sangriento, lo torturado, lo que le hace sufrir. Es un hombre que se martiriza para conjurar el *spleen*” (en *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, op. cit. p. 72). El protagonista, a diferencia de los personajes de Gómez Carrillo, emplea sus esfuerzos en invocar el *spleen*, pues el tedio es característico del dandi.

¹⁰¹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 184.

¹⁰¹⁵ *Ibíd.* p. 197.

¹⁰¹⁶ Cozarinsky, Edgardo: *Nuevo museo del chisme*, op. cit. p. 84.

organizar a Dios, es amasar la eternidad. (...) cada generación humana está en contacto inmediato con Dios”¹⁰¹⁷.

El tópico del placer es referido por el Abate Prévost para justificar las prácticas de Manon Lescaut: “El amor, aunque engaña con bastante frecuencia, al menos solo promete satisfacciones y alegrías, mientras que la religión exige que uno se atenga a una práctica triste y mortificante”¹⁰¹⁸. El hastío que desprende el dogma inclina a la protagonista al mal, que se erige como “amante mil veces voluble y cruel”¹⁰¹⁹. La *femme fatale* induce así al hombre a la tanatofilia en la escena final: “La perdí; recibí de ella pruebas de amor en el momento mismo en que expiraba (...). Permanecí más de veinticuatro horas con mis labios pegados al rostro y a las manos de mi querida Manon. Mi propósito era dejarme morir allí mismo. (...) No la puse allí sino después de haberla besado mil veces con toda la pasión del más perfecto amor”¹⁰²⁰.

El Decadentismo profesa gran admiración por los personajes históricos más crueles. Gilles de Rais, el sádico mariscal de Francia durante el reinado de Carlos VII, inspiró *Là-Bas* de Huysmans por su leyenda de emulador de Barba Azul y su aproximación al satanismo¹⁰²¹. Gómez Carrillo evoca esta figura en *Del amor, del dolor y del vicio* al relatar las excentricidades de la protagonista:

Algunos extraños artistas melencólicos habíanle producido una impresión pasajera y sobrenatural, obligándola a disfrazarse de Ofelia en la penumbra de su alcoba, diciéndole en el lecho la leyenda espeluznante de Gil de Rez [sic], mezclando los ritos religiosos a la locura de la lascivia, convirtiendo su cuerpo desnudo en tabernáculo de ritos ocultos, iniciándola, en suma, con una seriedad increíble, en

¹⁰¹⁷ Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, op. cit. pp. 159 y 124.

¹⁰¹⁸ Prévost, Abate: *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Madrid: Siruela, 2013 [1733], p. 90. La repercusión y éxito de esta obra se trasluce en las óperas que inspiró, como la de Jules Massenet (1884) o la de Giacomo Puccini (1893).

¹⁰¹⁹ *Ibíd.* p. 131.

¹⁰²⁰ *Ibíd.* p. 175.

¹⁰²¹ Aunque *Tres novelas inmorales* no registra esta tendencia, no debemos olvidar que la nigromancia emerge en el fin de siglo como reacción al cuestionamiento de los valores heredados. Paz señala: “La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. (...) De Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky” (“Traducción y metáfora”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*, op. cit. p. 112).

los arcanos del placer diabólico. Pero ninguna de tales fiestas del vicio laborioso y artificial lograba, a la larga, satisfacer por completo sus sentidos¹⁰²².

Sade, cuya influencia fue notoria en el fin de siglo, justifica las atrocidades cometidas por estos individuos: “C’étaient des monstres, m’objectent les sots. Oui, selon nos mœurs et notre façon de penser; mais relativement aux grandes vues de la nature sur nous, ils n’étaient que les instruments de ses desseins; c’était pour accomplir ses lois qu’elle les avait doués de ces caractères féroces et sanguinaires”¹⁰²³. Como consecuencia del fracaso de Dios y el consiguiente ateísmo que se extiende en el fin de siglo, el Mal se atribuye a la naturaleza y no a un ser superior. Así, Sade continúa: “La nature (...) marche d’un pas rapide à son fin, en prouvant chaque tour à ceux qui l’étudient qu’elle ne crée que pour détruire et que la destruction, la première de toutes ses lois, puisqu’elle ne parviendrait à aucune création sans elle, lui plaît bien plus que la propagation”¹⁰²⁴. El decadentismo invierte la máxima de que el hombre es bueno por naturaleza. La religión adquiere entonces la misión de aleccionarlo y enderezar su conducta. Baudelaire, en “Éloge du maquillage”, desentraña la condición artificiosa de la virtud, que se opone a nuestra tendencia natural a la perversión: “Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime (...) est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu’il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l’enseigner à la humanité animalisée, et que l’homme, seul, eût été impuissant à la découvrir”¹⁰²⁵. Según Vicente

¹⁰²² Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* pp. 181-182. Este escritor dedica uno de sus retratos a esta figura en un texto que recoge la crueldad de sus acciones: “Al principio el mariscal no mataba a sus víctimas sino para extraerles las entrañas y ofrecerlas en holocausto a Satanás; pero más tarde, cuando su paciencia comenzó a cansarse de esperar en vano al ser Todo Poderoso en el Mal que debía revelarles los secretos del goce infinito y de la riqueza inagotable, sus crímenes tuvieron por verdadero objeto apagar su sed de crueldad voluptuosa” (Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, *op. cit.* pp. 94-95).

¹⁰²³ En Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 98 [Eran monstruos, me objetan los necios. Sí, según nuestras pautas y nuestro modo de pensar; pero respecto a las grandes miras de la naturaleza sobre nosotros, ellos no serían más que los instrumentos de sus designios; para llevar a cabo sus leyes, ella los había dotado de esos caracteres feroces y sanguinarios].

¹⁰²⁴ *Ibid.* p. 103 [La naturaleza (...) camina hacia su finalidad con paso rápido, demostrando cada día a aquellos que la estudian que solo crea para destruir y que la destrucción, la primera de sus leyes, ya que no logrará ninguna creación sin destrucción, le satisface más que la procreación].

¹⁰²⁵ Baudelaire, Charles: “Éloge du maquillage”, *op. cit.* p. 1183 [Todo lo que es bello y noble es resultado de la razón y del cálculo. El crimen (...) es originalmente natural. La virtud, al contrario, es artificial, sobrenatural, ya que, en todos los tiempos y en todas las naciones han sido necesarios dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y el hombre, solo, habría sido incapaz de descubrirla].

Domínguez, esta concepción aparece ya en los clásicos, pues “para Platón nadie es malo a sabiendas, sino por ignorancia” (*Ética Nicomaquea*, Libro III)¹⁰²⁶. González Escudero plantea el concepto del mal en el filósofo griego:

El mal quedaba como la falta de conocimiento o de la destreza requerida en cualquiera de sus dimensiones. Pero, a su vez, también el conocimiento del mal podía llegar a ser una garantía del bien. Así Platón escandalizó a sus seguidores cuando en el *Hipias Menor* explica el carácter de Aquiles, el protagonista homérico de la guerra de Troya, que se jactaba de ser completamente transparente, sin lugar para la falsedad o la mentira, como un individuo asocial incapaz de conocer el bien; mientras que, por otra parte, el taimado Odiseo, famoso por sus ingeniosas sutilezas rayanas en la mentira y el mal, era presentado en ese mismo Diálogo como modelo del bien: solo aquel que puede decir la mentira, concluye Platón, conoce realmente la verdad¹⁰²⁷.

En el siglo XX Camus retoma la idea: “El mal que existe en el mundo proviene casi siempre de la ignorancia y de la buena voluntad sin formación que puede ocasionar tantos desastres como la maldad”¹⁰²⁸. Así, el individuo debe ser guiado hacia el bien, que no siempre se identifica con nuestras aspiraciones y libre albedrío: “La filosofía del Mal ha de ser, por tanto, genealogía, genealogía de los valores que soportan la convivencia entre los individuos y cuya razón no es otra que la de garantizar el funcionamiento de un conjunto de reglas que nos impidan entregarnos, sin mediación, a nuestros deseos, siendo que, como todos sabemos, no siempre deseamos el bien”¹⁰²⁹. Magdalena Cueto incide así en la naturaleza y el primitivismo como orígenes del mal, por lo que la educación y el arte corrigen la conducta: “Aceptar la cultura como el vasto escenario de regulación normativa del mal que nos habita, siendo que, como es obvio, la

¹⁰²⁶ Domínguez, Vicente: “El mal y el doble. Mutaciones en la representación de la maldad”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 11.

¹⁰²⁷ González Escudero, Santiago: “Las raíces del mal. El esquema de Platón”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 180.

¹⁰²⁸ En Domínguez, Vicente: “El mal y el doble. Mutaciones en la representación de la maldad”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 11.

¹⁰²⁹ Cueto, Magdalena: “Dramaturgias del mal”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 62.

especie humana, liberada de su instinto, no se caracteriza por su candor, es aceptar que nuestra convivencia solo es posible al precio de la renuncia al principio de placer, libérrimo en sus manifestaciones primigenias, a favor del principio de realidad, tal como propone con acierto Freud¹⁰³⁰. Las exigencias pulsionales entran en conflicto palmario con la legalidad y el sistema normativo.

En la biografía novelada de Baudelaire a cargo de Bernard-Henri, este expone el vínculo del catolicismo con el artificio al proyectar una imagen inmaculada del hombre:

Me explicó también que la *moda* era católica, pues atestiguaba ‘el intento permanente y sucesivo de reformar la naturaleza, de elevarse por encima de la naturaleza. Que el *maquillaje* era católico en la medida en que, borrando del rostro los estigmas de esta misma naturaleza, ‘aproxima el ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior’. Me explicó, cada vez más exaltado, que el dandi es el más católico de los católicos puesto que es ‘el perfecto símbolo de ese hombre separado de la espontaneidad y el instinto, una separación que es la última palabra, ¿verdad?, del lenguaje evangélico’¹⁰³¹.

Por su parte, Jean Lorrain identifica el artificio con el malestar de una sociedad enferma y en decadencia, por lo que clama: “¡El maquillaje! De ahí viene mi mal”¹⁰³².

Rousseau distingue entre el hombre natural y el hombre social, que desarrolla el concepto de moral de que carece el primero. Esta procede de la razón y del intelecto a través de la interacción con otros individuos, por lo que es inherente al desarrollo de la civilización. Las instituciones públicas corrompen al hombre, pues la corrupción irrumpe al vivir en sociedad. Surgen entonces las tensiones y preocupaciones del

¹⁰³⁰ *Ibid.* p. 62. El psicoanalista rebate la naturaleza inocente del hombre:

El hombre no es una criatura tierna y necesitada de amor, que solo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirle, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo. *Homo homini lupus*: ¿quién se atrevería a refutar este refrán, después de todas las experiencias de la vida y de la Historia? (...) La existencia de tales tendencias agresivas, que podemos percibir en nosotros mismos y cuya experiencia suponemos con toda razón en el prójimo, es el factor que perturba nuestra relación con los semejantes, imponiendo a la cultura tal despliegue de preceptos. (En *Ibid.* pp. 62-63).

¹⁰³¹ Lévy, Bernard-Henri: *Los últimos días de Charles Baudelaire*. Barcelona: Ediciones B, 1989, p. 188.

¹⁰³² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 63.

“animal político” y se aleja de un hipotético edén en soledad en el que es autosuficiente: “En ese paraíso, el hombre carece de las pasiones (vanidad, amor propio, propiedad privada, amor moral), que son creadas por la cultura. El origen de la desigualdad entre los hombres, concluye Rousseau, se debe a la creación de las primeras sociedades y las relaciones de producción, verdaderas raíces del mal moral: la propiedad da paso a la guerra, y la guerra, a la ley”¹⁰³³.

En esta línea de pensamiento se inserta Balzac al denunciar las recientes formas de tiranía y las desigualdades sociales como causas de la iniquidad de su tiempo:

Pero, a pesar de la aparente mejora que imprimió al orden social el movimiento de 1789, el necesario abuso que constituye la desigualdad entre las fortunas se ha regenerado bajo nuevas formas. ¿Acaso no tenemos ahora, en vez del feudalismo risible y decaído de antaño, la triple aristocracia del dinero, el poder y el talento, que, por más legítimo que sea, no deja de constituir un peso inmenso sobre la masa, imponiéndole el patriciado de la banca, el ministerialismo y la balística de los periódicos o de la tribuna, trampolines de las personas con talento? Así, Francia, aun consagrando mediante su regreso a la monarquía constitucional una falsa igualdad política, lo único que ha hecho es generalizar el mal, puesto que nosotros no somos una democracia de ricos¹⁰³⁴.

La desocupación es la cuna del mal, por lo que implícitamente atribuye al dandi este perfil que evoca al ángel caído personificado en Dorian Gray, Durtal o Des Esseintes:

Así pues, el ocioso siempre gobernará a sus semejantes después de haber interrogado a las cosas, y harto de ellas, experimenta el deseo de JUGAR CON LOS HOMBRES. Por otra parte, el rico, que tiene la existencia asegurada, al ser el único que puede estudiar, observar, comparar, despliega el espíritu de

¹⁰³³ Cueto, Roberto: “El otro lado del jardín. Representaciones de la maldad infantil”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 90. Esta disquisición permite al ensayista ahondar en la maldad en la infancia, eje vertebrador de innumerables relatos y películas de terror por el efecto sorpresivo de la asociación. Recoge así el pensamiento del cineasta que retrató la temprana juventud de Antoine Doinel en *Les Quatre cents coups* (1959): “Decía François Truffaut que el cine tiende a mostrarnos ‘a los adultos serios y a los niños frívolos, cuando es justamente lo contrario’” (*Ibid.* p. 117).

¹⁰³⁴ Balzac, Honoré de: *Tratado de la vida elegante*, op. cit. pp. 35-36.

invasión inherente al alma humana en provecho de su inteligencia; y entonces, el triple poder del tiempo, el dinero y el talento le garantiza el monopolio del mando: pues el hombre armado con el pensamiento ha substituido al señor de la horca y el cuchillo. El mal ha perdido parte de su fuerza al extenderse por doquier; la inteligencia se ha convertido en el eje de nuestra civilización: este es todo el progreso ganado con la sangre de nuestros padres¹⁰³⁵.

El tedio y la desesperación ante el fin próximo encuentran en la violencia gratuita y la risa la válvula de escape en el contexto finisecular: “De tanto reír ambas estábamos como borrachas. La tórtola, desconcertada, se debatía en nuestras manos. Clarice le arrancó una pluma; después (ahora que lo recuerdo, me estremezco), después la desplumó casi entera, delante de mí, riendo, haciéndome reír, como si estuviese borracha”¹⁰³⁶. La crueldad emerge al servicio del esteta que busca sensaciones nuevas para combatir el hastío que le embarga. Así, la mariposa es atravesada con un alfiler “y la ponía a contraluz, de distintas maneras, con el movimiento de quien quiere conseguir ver resplandecer los brillos en una gema”¹⁰³⁷.

La abyección culmina en las aspiraciones del vampiro, que metafóricamente absorbe la virtud de su víctima para consagrarse al mal: “Para su gratificación, necesitaba que su víctima, compañera en la culpa, estuviese en la cima de la virtud más elevada para desde allí caer al más bajo abismo de infamia y degradación”¹⁰³⁸.

Estas creaciones personalizan la transgresión de la moral establecida:

Tanto Satanás como los vampiros, que sin duda son figuras diabólicas, personifican la subversión de todos los valores: rezan el padrenuestro al revés, llevan la cruz invertida, retroceden ante la luz y ante el agua bendita, no eyaculan sino que chupan, no aportan fluidos vitales sino que los extraen, y, en

¹⁰³⁵ *Ibid.* pp. 36-37.

¹⁰³⁶ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, *op. cit.* pp. 54-55. Las películas *A Clockwork Orange* (1971, Stanley Kubrick) y *Funny Games* (1997, Michael Haneke) reflexionan sobre esta distinción, explícita en el guiño que el protagonista de la primera dirige al espectador en una última mirada a la cámara. Así, este se convierte en cómplice de una violencia brutal y gratuita, posible únicamente en la pantalla. Ciertos episodios controvertidos en las biografías, como la pernicioso y productiva relación entre Verlaine y Rimbaud, escapan a nuestro objeto de estudio por tratarse de conductas que atienden a criterios morales y no artísticos.

¹⁰³⁷ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, *op. cit.* p. 307.

¹⁰³⁸ Polidori, John William: *El vampiro*. Barcelona: Editorial La otra orilla, 2009 [1819], p. 35.

lugar de representar el poder seminal del hombre, o la capacidad de poner el goce sexual al servicio de la propagación de la vida, representan el reino de la muerte, la capacidad de poner el goce al servicio de una muerte que se propaga a través de una herida. Y creo que la metáfora es enormemente explícita porque los vampiros son, efectivamente, portadores de una herida que amenaza de muerte, y nunca mejor dicho, la vida de la comunidad¹⁰³⁹.

Estas escenas que logran epatar al burgués se desarrollan en el espacio ficcional del arte. La dicotomía plano real *versus* literario resulta fundamental para comprender la imposibilidad de juzgar la obra bajo presupuestos morales y sí de acuerdo con unas directrices estéticas, como defiende el Decadentismo: “Sabes que siempre he considerado la literatura y las artes como algo que persigue una finalidad extraña a la moral; y que la belleza de concepción y de estilo me basta. Pero como verás, este libro cuyo título —*Flores del mal*— lo dice todo, está revestido de una belleza siniestra y fría; ha sido hecho con furor y paciencia”¹⁰⁴⁰.

La pulsión hacia la abyección es canalizada a través del arte, de modo que “las dramaturgias del mal nos ponen en contacto con nuestros fantasmas íntimos y nos recuerdan que, puesto que no somos asesinos, violadores, ladrones o psicópatas, hemos conseguido llevar a buen puerto nuestro proceso de socialización. Es decir, que son maquinarias sublimatorias y que lo son de tal modo que cada uno de nosotros tiene sus terrores favoritos, aquellos que más hondamente le conciernen o que de una forma más intensa forman parte de su paisaje interior”¹⁰⁴¹.

La actitud deleznable es propia de un contexto urbano, lo que permite vincular el mal a la ciudad. Habitar en ella implica adoptar una conducta propia de la mente perturbada. Por ello, la razón aconseja la huida: “¡Usted!, a quien atormenta la

¹⁰³⁹ Cueto, Magdalena: “Dramaturgias del mal”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. pp. 72-73. La figura del vampiro de Bram Stoker es analizada en estos términos:

Transmite, ni más ni menos, que aquellos dos grandes grupos de pulsiones que Freud sistematizó, no sin esfuerzo, y en ningún caso sin contradicciones, como Eros y Thánatos, la sexualidad en sus aspectos más mórbidos o antisociales y el impulso de matar. Eso es Drácula. (...) Está claro que era en la sociedad victoriana donde esta auténtica apoteosis de lo reprimido más y mejor podía extraer todo su potencial de goce. (...) Drácula era, pues, tanto una purga como un estabilizador social, una perfecta maquinaria sublimatoria del universo simbólico de lo prohibido, de los deseos más primarios proscritos y demonizados por la cultura (*Ibid.* p. 75).

¹⁰⁴⁰ Baudelaire, Charles: *Cartas*, op. cit. p. 95.

¹⁰⁴¹ Cueto, Magdalena: “Dramaturgias del mal”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 68.

enfermedad de la belleza y a quien oprime la unánime fealdad de nuestras ciudades modernas, donde los palacios son bancos y las iglesias fábricas, huya de la anemia, de la clorosis y el vicio, penosa invención de las almas desamparadas en connivencia con el hambre. Huya de los cienos refinados de los Londres de alcohol y de los París de miseria; márchese, vaya a vivir su vida en otra parte”¹⁰⁴². El entorno amenazador se desprende de los usos intelectuales que fomenta la urbe: “El tipo metropolitano de hombre (...) desarrolla una especie de órgano protector que lo protege contra aquellas corrientes y discrepancias de su medio que amenazan con desubicarlo; en vez de actuar con el corazón, lo hace con el entendimiento”¹⁰⁴³. El mal nace con la civilización, cuya alegoría se concreta en la metrópoli:

La gran ciudad es el terreno del Mal. Es un territorio que todavía no ha sido conquistado por su mapa, puesto que, dotado de vida propia, cambia a cada instante, convirtiendo lo estable en inestable, lo conocido en irreconocible, lo esperado en inesperado. Pero si ninguna guía urbana, ningún mapa de la ciudad, se ajusta mínimamente a la realidad que nos espera entre sus calles, en ellas sí podemos encontrar un mapa de nuestro interior. Un reflejo convertido en cemento y aglomerado, en acero y vidrio, de nuestras inestables circunvoluciones cerebrales, con todo el desorden de sus más primitivas pulsiones, transmitiéndose entre nuestras neuronas, por medio de impulsos eléctricos que son, en definitiva, como los impulsos eléctricos que conectan nuestros teléfonos, nuestros módems, nuestra ciudad, física y virtual¹⁰⁴⁴.

Según Villiers de l'Isle-Adam, el núcleo urbano como símbolo de progreso será la causa de la corrupción: “¡Cosa de poetas! Estos abusos suceden en Londres tanto como en San Petersburgo, en Nueva York, en Viena o aquí mismo: en todas las grandes

¹⁰⁴² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 172.

¹⁰⁴³ Simmel, Georg: *La metrópolis y la vida mental. Bifurcaciones*, Revista de Estudios Culturales Urbanos (2005) 4, http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf, (17/12/2014), p. 2.

¹⁰⁴⁴ Palacios, Jesús: “La ciudad de los miedos indecibles”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 270. Para el autor, “la metáfora, tan del gusto de la novela negra, de ‘la jungla de asfalto’, ‘la jungla urbana’ o ‘la jungla de cristal’, ha dejado ya de ser una metáfora, para transformarse en una peligrosa realidad cotidiana”, de modo que “no solo los coches se han convertido en bestias salvajes, reguladoras del nivel de población con sus imprevistos y mortíferos ataques, sino que el entorno urbano entero es, hasta cierto punto, un nuevo avatar darwinista de la jungla primitiva” (*Ibid.* pp. 270 y 269).

ciudades. (...) Es el Progreso, en una palabra. El hambre, el aislamiento, los malos tratos de la familia, la pereza, la calle, la miseria, los castigos, la idea de bienestar y una especie de amarga venganza son los sempiternos medios de que disponen los libertinos del mundo para evitar el uso de la fuerza”¹⁰⁴⁵. Sin embargo, para Barbey d’Aurevilly el *flanêur* se mimetiza con el ánimo que destila la ciudad muerta: “Cuántas veces paseantes desconocidos me han encontrado haciendo mi melancólica caminata en las calles muertas de esta ciudad, que tiene la belleza descolorida de los sepulcros”¹⁰⁴⁶.

El exceso de estímulos genera la indolencia del individuo que explica su inclinación hacia el mal:

Tal vez no existe otro fenómeno síquico que sea tan incondicionalmente exclusivo de la metrópoli como la actitud: *blasée*. Esta actitud resulta, en primer término, de los estímulos a los nervios tan rápidamente cambiantes y tan encimadamente contrastantes. De lo anterior también parece surgir el florecimiento de lo intelectual en la metrópoli. Es por esto que la gente estúpida que no está viva no es precisamente *blasée*. Al igual que una vida de goce descontrolado trae como consecuencia la indiferencia, por excitar los nervios durante demasiado tiempo provocando sus reacciones más fuertes hasta que, finalmente, se vuelven incapaces de reacción ninguna, así también las impresiones más inofensivas, debido a la velocidad y contraposición de sus cambios, obligan a respuestas tan poderosas, desgarran los nervios de una manera tan brutal que los obliga a entregar la última reserva de sus fuerzas y, al quedarse en el mismo ambiente, ya no tienen tiempo para acumular otras nuevas¹⁰⁴⁷.

En esta línea, la decadencia constituye la manifestación de la naturaleza y no el estigma de una sociedad enferma, como diagnosticaban sus detractores.

De la cita de Baudelaire se desprende la relevancia que cobra el arte cuando la religión defrauda al individuo, pues este construye dogmas morales que intervienen en la consecución del Bien. Laura Rosana Scarano señala este hecho: “[El escritor]

¹⁰⁴⁵ Villiers de l’Isle-Adam, Auguste: “El sadismo inglés”, VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 133.

¹⁰⁴⁶ Barbey d’Aurevilly, Jules: “Una página de historia”, op. cit. p. 144.

¹⁰⁴⁷ Simmel, Georg: “La metrópolis y la vida mental”, op. cit. p. 4.

inmerso en una concepción espiritualista y trascendentalista del mundo, va a trasladar progresivamente al arte las funciones de conocimiento y revelación del universo, atribuyéndole en muchos casos el carácter de ‘religión’”¹⁰⁴⁸. Este artificio dota de sentido a su vida, lo que atestigua la felicidad de los poetas en *Bohemia sentimental*: “En el fondo eran dichosos. Se querían mucho y tenían por el arte una adoración supersticiosa”¹⁰⁴⁹.

En la dedicatoria de *Tres novelas inmorales*, Gómez Carrillo exonera a sus novelas de toda maldad escudándose en la inocencia de la juventud: “Cuando escribo la palabra ‘inmorales’ refiriéndome a mis novelitas juveniles, no puedo menos de sonreír. Es tan ingenua, es tan pueril esa inmoralidad, que no llega siquiera a ser peligrosa”¹⁰⁵⁰. Asimismo, Rubén Darío se retractó de *Los raros* en un prólogo posterior donde esgrime la misma razón. No obstante, el guatemalteco es consciente del contenido de su obra y de sus posibles consecuencias. Por ello, justifica el tratamiento de temas escabrosos en el diálogo que mantiene la bohemia intelectual en *Del amor, del dolor y del vicio*, donde se concluye el alegato de Zola que exime toda obra de la censura moral: “¿Has leído el artículo de Zola sobre la inmoralidad? Dice que en un libro se puede decir todo, puesto que todo pasa en el mundo; y que hacer dormir juntos a dos amantes, en una novela, no tiene nada de reprehensible”¹⁰⁵¹. La discusión de índole teórica es pues un pretexto para defender la presencia de estos motivos en la obra de Gómez Carrillo.

Praz estudia la transformación del criterio estético en el siglo XIX: “For the Romantics beauty was enhanced by exactly those qualities which seem to deny it, by those objects which produce horror; the sadder, the more painful it was, the more

¹⁰⁴⁸ Scarano, Laura Rosana: “Notas sobre la poética especular de Rubén Darío. (Las estrategias colonizadoras del Modernismo)”, en Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord): *Fin(es) de siglo y modernismo*, op. cit. p. 232.

¹⁰⁴⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 69. Al igual que estos personajes, Darío acude a la poesía para resolver los interrogantes existenciales: “Y si hubo áspera hiel en mi existencia, / melificó toda acritud el Arte” (*Cantos de vida y esperanza*, en *Obras Completas*, op. cit. tomo 5, p. 863). En “Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, Laforge parodia las palabras de Cristo para censurar el progreso que menosprecia el arte: “Et toi, Silence, pardonne à la Terre; la petite folle ne sait trop ce qu’elle fait; au jour de la grande addition de la Conscience devant l’Ideal, elle sera étiquetée d’un piteaux ‘idem’ dans la colonne des évolutions miniatures de l’Evolution Unique, dans la colonne de quantités négligeables” (“Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, op. cit. p. 30 [Y tú, Silencio, perdona a la Tierra; está medio loca y no sabe lo que hace; cuando llegue el día de la Gran Cuenta de la Conciencia ante el Ideal, le van a poner una etiqueta con un lamentable *idem* en la columna de las evoluciones en miniatura de la Evolución Única, en la columna de las cantidades insignificantes]).

¹⁰⁵⁰ Gómez Carrillo, Enrique: “Dedicatoria”, en *Tres novelas inmorales*, op. cit. p. 53.

¹⁰⁵¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 85.

intensely they relished it”¹⁰⁵². Para Gómez Carrillo, la perversión reside en la mirada del individuo y no en el arte: “En la belleza (...) nada es casto y nada es lo contrario. La pureza la llevamos nosotros en el corazón. El mismo cuerpo que para mí es una flor tentadora, es para otros una abstracción”¹⁰⁵³. Los parámetros morales son pues impropios en el análisis de una obra artística, puesto que pertenecen a dominios dispares, como Wilde expone en sus aforismos: “There is no such things as moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all”¹⁰⁵⁴, a lo que Bataille agrega: “[La literatura] al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo”¹⁰⁵⁵.

A pesar de estas apreciaciones, los procesos judiciales que sufrieron Flaubert y Baudelaire por obscenidad son indicativos de la relevancia de los preceptos éticos en la época, comentada por Verjat y Martínez de Merlo: “La regla del juego por todos infringida era: ‘La literatura tiene por misión elevar y distraer al espíritu, ensalzando la inteligencia y depurando las costumbres, y no inspirar asco hacia el vicio ofreciendo un cuadro de los desórdenes que pudieran existir en la sociedad’”¹⁰⁵⁶. Gautier recrimina la censura y el riesgo que entraña la labor de escritor: “Verdaderamente, me sonrojo del oficio que tengo. Por las sumas módicas que necesito ganar para no morir de hambre... No digo ni la mitad de la cuarta parte de lo que pienso..., y todavía me arriesgo a cada frase a ser llevado a los tribunales”¹⁰⁵⁷.

A pesar de las terribles repercusiones, Baudelaire ratifica su parecer: “*Y yo no me siento culpable de ningún modo*. Al contrario, estoy muy orgulloso de haber escrito un libro que solo respira terror y horror por el mal”¹⁰⁵⁸. Su dictamen es irrevocable y b

¹⁰⁵² Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 27 [Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean].

¹⁰⁵³ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 38.

¹⁰⁵⁴ Wilde, Oscar: “The Preface”, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.* p. xiv [Un libro no es moral o inmoral. Los libros están bien escritos o mal escritos. Eso es todo]. En “The Truth of Masks” vuelve sobre el tema para atacar a quienes juzgan el arte desde presupuestos didácticos: “Those moral grounds which are always the last refuge of people who have no sense of beauty” (Wilde, Oscar: “The Truth of Masks”, en *The Artist as Critic... op. cit.* p. 409 [Ese terreno de la moralidad que es siempre el último refugio de la gente que no posee sentido estético]).

¹⁰⁵⁵ Bataille, Georges: *La literatura y el mal*, *op. cit.* p. 29.

¹⁰⁵⁶ Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis: “Introducción” a *Las flores del mal*, *op. cit.* p. 19.

¹⁰⁵⁷ En Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, *op. cit.* pp. 38-39.

¹⁰⁵⁸ Baudelaire, Charles: *Cartas*, *op. cit.* p. 102.

sintetiza en estas palabras: “Mi eterna tesis: la *moral* busca el *bien*, la ciencia, la verdad, la poesía y a veces la novela solo buscan la *belleza*”¹⁰⁵⁹.

En “La bailarina desnuda”, Gómez Carrillo reseña un espectáculo y critica la censura con palabras como las siguientes: “Los señores jueces, que aún tardarán mucho tiempo en darse cuenta de que eso de considerar el cuerpo humano como un pecado es una de las más monstruosas locuras que el hombre de los tiempos modernos ha podido inventar”¹⁰⁶⁰. A continuación, añade:

¿Dónde está el mal, en efecto; dónde está la ofensa moral; dónde está el delito? Si se tratase de un espectáculo bajo comprenderíase la cólera social. Pero cuando es verdaderamente una armoniosa estatua la que desciende de su zócalo y vibra ante el público rítmicamente, lejos de protestar, debiéramos todos (...) alabar al Creador que tales prodigios permite¹⁰⁶¹.

Baudelaire coincide con el guatemalteco al defender la pureza implícita en el desnudo:

Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots: ‘immoral, immoralité, moralité dans l’art’ et autres bêtises, me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m’accompagnant une fois au Louvre, où elle n’était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences¹⁰⁶².

Siguiendo la estela de Tirso de Molina en *El condenado por desconfiado*, la incertidumbre sobre la vida eterna que corona la trayectoria honesta emerge en los textos decadente, que enarbolan la máxima de Musset: “¡A la acción!, ¡al mal!, el bien

¹⁰⁵⁹ *Ibid.* p. 121.

¹⁰⁶⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, *op. cit.* pp. 36-37.

¹⁰⁶¹ *Ibid.* p. 37.

¹⁰⁶² Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, *op. cit.* p. 1300 [Todos los imbéciles de la Burguesía que pronuncian incesantemente las palabras: ‘inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte’ y otras necedades, me hacen pensar en Luisa Villedieu, puta de cinco francos, que acompañándome una vez al Louvre, donde nunca antes había estado, empezó a ruborizarse, a cubrirse el rostro y a preguntarme, tirándome a cada momento de la manga, ante las estatuas y cuadros inmortales, cómo se podían exponer en público semejantes indecencias].

queda ignorado”. La consagración al mal es irremisible tras una vida sacrificada pero de nefastas consecuencias. Richepin propone la virtud sin recompensa que alcanza el epitafio en un intraducible juego de palabras (bien/nada): “AQUÍ YACE CONSTANTIN GUINARD. HOMBRE DE RIEN”¹⁰⁶³.

En definitiva, los episodios escabrosos inundan las obras decadentes para desafiar la moral burguesa, constituyendo una forma de rebeldía que Gómez Carrillo proclama en el título de sus novelas. En este sentido, la dedicación al mal procura una respuesta a los interrogantes existenciales que plantea la crisis de fin de siglo, donde resulta fundamental el concepto de Belleza que los románticos habían iniciado en la primera mitad del siglo XIX.

Entre la devoción al arte y la pereza

Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.

Mallarmé.

En el contexto finisecular del siglo XIX, y de acuerdo con el panorama histórico y social que hemos planteado en capítulos anteriores, el artista se enfrenta a unas condiciones vitales hostiles. A la inestabilidad, cambio e incertidumbre que acompaña al momento entre dos épocas que presencian estos autores, se une su lucha por hacer visible y reconocida su función en el entramado social¹⁰⁶⁴. La estimación de la labor artística, entendida como un todo independiente de concepciones morales o pragmáticas, constituirá el gran logro de estos artistas en un medio sujeto a criterios estrictamente utilitaristas.

El ánimo intelectual se debate entonces en la bifurcación que encuentra su trayectoria. Una opción reside en comprometerse obstinadamente con su labor y elevar el arte a la categoría de religión, de la cual el autor será su más ferviente adorador. El arte integra así un mecanismo de resistencia ante el entorno adverso. Es el caso de

¹⁰⁶³ Richepin, Jean: “Costantin Guignard”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 140.

¹⁰⁶⁴ La complejidad que entraña la labor intelectual es irónicamente plasmada en la definición que da Thomas Mann de escritor: “Alguien para quien escribir es más difícil que para otra gente” (En Markson, David: *La soledad del lector*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2012, p. 202).

Baudelaire, quien advierte: “Conozco el medio: trabajar continuamente”¹⁰⁶⁵ y, un poco más adelante:

He encontrado un autor americano que ha provocado en mí una increíble simpatía; he escrito dos artículos sobre su vida y sus obras. Están escritos con ardor, pero descubrirás sin duda algunas líneas de una sobreexcitación extraordinaria. Es la consecuencia de la vida dolorosa y loca que llevo; además, están escritos durante la noche, algunas veces trabajando de *diez a diez*. Estoy obligado a trabajar de noche para tener calma y evitar las insoportables molestias de la mujer con la que vivo¹⁰⁶⁶.

Esta obsesión mantiene su mente ocupada y centrada en su obra, entrega que le aleja de todo pensamiento nocivo y que a menudo deriva en el *mal du siècle*. El ritmo, la concentración y el hábito que requiere su cometido también resultarán beneficiosos psíquica y físicamente. Como conclusión, su oficio será recompensado económicamente, lo que repercutirá positivamente en su persona. Sin embargo, el propio Baudelaire admite que esta vía no es fácil. La marginación, el hambre, la miseria, el rechazo de editores y público, las deudas continuas,... no son el mejor aliciente para una dedicación que exige serenidad y esfuerzo, por lo que a menudo sucumbe a la apatía:

Desesperan de mí como de un hijo cuyo mal no se puede remediar y para quien todo ha devenido indiferente, que pasa su tiempo en la pereza, que es flojo, sin energía, y no tiene el coraje de levantarse. He sido flojo, pusilánime, perezoso; no he pensado en nada durante un cierto tiempo. (...) He pensado que podía escribirles y comunicarles las reflexiones que me había sugerido el tedio que me procura una vida vivida en la pereza y los castigos¹⁰⁶⁷.

A los momentos de desidia siguen angustiadas reflexiones y remordimientos: “Pero a pesar de lo que pueda hacer, este tiempo que he pasado en la pereza y el olvido

¹⁰⁶⁵ Baudelaire, Charles: *Cartas. op. cit.* p. 13.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.* pp. 37-38.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.* p. 14.

será siempre una deshonra. ¿Cómo hacerles olvidar en un momento una mala conducta de tres meses? Devuélvanme enseguida su confianza y su amistad, vengan al colegio a decirme que me la han restituido. Ese será el mejor medio de hacerme cambiar rápidamente”¹⁰⁶⁸. En la misiva, dirigida al Teniente Coronel y Madame Aupick y fechada en 1834, les ruega cariño y perdón por su actitud inadecuada. Ya con doce años el autor consigna la lucha entre su obsesiva dedicación a la literatura y su abandono a la pereza. Confesiones de la misma índole plagarán sus escritos a lo largo de toda su vida. Teniendo en cuenta su producción ingente, habría que cuestionar sus momentos de desidia, quizá necesarios y obligados dada su particular condición vital¹⁰⁶⁹. Sería más acertado hablar de su tenacidad para construir un corpus literario que respondiese a sus altas expectativas, difícilmente realizables por rozar el ideal de perfección.

El autor francés se erige como eje vertebrador de estas dos posturas en un sinuoso camino vital. En esta doble vertiente, Gómez Carrillo eligió la consagración a las letras adoptando un tono optimista y jovial. Su extensa obra así lo atestigua: no tanto su obra narrativa como sus ensayos sobre crítica literaria –*Sensaciones de arte* (1893), *Literatura extranjera* (1895), *El Modernismo* (1905), etc. –, crónicas de viajes –*El alma encantadora de París* (1902), *El Japón heroico y galante* (1912) – y sus innumerables colaboraciones en publicaciones de Hispanoamérica, Francia y España. Siguiendo la definición de Saint-Real al proclamar la novela como “un espejo que paseamos a lo largo de un camino”¹⁰⁷⁰, el modernista plasma en sus páginas sus vivencias, lo que trasluce una existencia plena. Es la biografía de libro a que aludía Rubén Darío, donde arte y vida se amalgaman en un todo indisociable que les permite afrontar las circunstancias desfavorables para su oficio¹⁰⁷¹.

La constancia en el trabajo es ensalzada por Zola para evitar el malestar que aqueja al individuo con ansias de infinito: “Vamos, jóvenes, ¡manos a la obra! Cada uno debe aceptar su tarea, una tarea que colme su vida. Esta tarea puede ser humilde, pero

¹⁰⁶⁸ *Ibid.* p. 14.

¹⁰⁶⁹ Baudelaire, en otra carta, maldice las penalidades que sufre y su incompatibilidad para centrarse en su labor creadora: “Y para colmo del ridículo, ES NECESARIO que en medio de estas insoportables sacudidas que me desgastan, haga versos, la ocupación más fatigante que existe para mí” (*Ibid.* p. 79).

¹⁰⁷⁰ Stendhal atribuye la cita a Saint-Real en el epígrafe que introduce el capítulo XIII, “Las medias caladas”, de su novela *Rojo y negro* (Madrid: Editorial EDAF, 1997 [1830], p. 147).

¹⁰⁷¹ En contraposición a este optimismo, la sombra de Rimbaud sobrevuela *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard para afirmar: “Eso es lo que me pone triste: la vida es tan distinta de los libros” (*Vid.* apéndice, p. 567).

no por eso menos útil. Cuando la hayáis dominado sin excesos, en la medida de vuestras fuerzas, día a día, ese trabajo os permitirá vivir con salud y alegría: os librerá del tormento de lo infinito”¹⁰⁷². D’Annunzio constata la veracidad del consejo de su colega, quien siguió esas mismas directrices: “Y cuenta cómo él siempre logró vencer, a golpe de trabajo, sus más atroces angustias, cómo en su obstinado faenar diario ha logrado siempre encontrar el solaz y el coraje necesarios para seguir viviendo”¹⁰⁷³. Así, Zola promulga la máxima: “*Laboremus!*”¹⁰⁷⁴

La literatura se convierte en tormento para Flaubert, Baudelaire o Balzac, quienes pretenden alcanzar, en palabras del primero, *le mot juste*. Su modo de proceder es descrito como sigue:

Obsesionado por la firme creencia de que no existe más que un modo de expresar una cosa, una palabra para nombrarla, un adjetivo para calificarla y un verbo para animarla, se entregaba a un trabajo sobrehumano para descubrir, en cada frase, esa palabra, ese epíteto, y ese verbo. Creía de ese modo en una armonía misteriosa de las expresiones, y cuando un término justo no le parecía eufónico, buscaba otro con incansable paciencia, convencido de que no había dado con el verdadero, con el único¹⁰⁷⁵.

Por su parte, Charles Asselineau describe el proceso en Baudelaire, quien aún a la reclusión frente a la hoja en blanco junto a la actividad del *flâneur*:

La verdad es que Baudelaire trabajaba lenta y desigualmente, repasando veinte veces las cosas, disputando consigo mismo acerca de una palabra durante horas, y deteniéndose en medio de una página para ir, como ya he dicho, a cocer su pensamiento en el horno de la divagación callejera y de la conversación. Había

¹⁰⁷² En D’Annunzio, Gabriele: *Crónicas literarias y autorretrato*, *op. cit.* p. 105.

¹⁰⁷³ *Ibid.* p. 106.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.* p. 105.

¹⁰⁷⁵ Bustos, Jorge: “Flaubert o la agonía del estilista”, *Jot Down* (2014) nº 3, <http://www.jotdown.es/2014/03/jorge-bustos-flaubert-o-la-agonia-del-estilista/>, (23/3/2014). Precisamente a Flaubert dirige Baudelaire una carta sobre su entera dedicación a las letras, siempre insuficiente para el autor de *Las flores del mal*. Confía para ello en su voluntad, concepto fundamental para Azorín y en general para la Generación del 98: “Dice usted que trabajo mucho. ¿Se burla cruelmente? Mucha gente —yo no me cuento en ese grupo— cree que no hago gran cosa”, y: “Trabajar, trabajar sin cesar: para eso hace falta no tener sentidos, no tener ensoñaciones; ser una pura voluntad siempre en movimiento. Quizá lo consiga un día” (Baudelaire, Charles: *Cartas*, *op. cit.* p. 145).

en este proceder cierta analogía con la máquina de rezar de los sacerdotes japoneses, que sujetan una plegaria escrita a una rueda mecánica y se van a pasear por el campo mientras la máquina funciona en su lugar y dirige a la divinidad sus ruegos y sus pruebas de amor. Baudelaire, amigo del misterio, quizá creía en un fenómeno parecido en las operaciones del espíritu¹⁰⁷⁶.

En nuestra lengua, Bécquer se identificaría con el suplicio que supone enfrentarse a la página en blanco:

Hecha esta maniobra, vuelvo a tomar la pluma y prosigo. Si yo pudiera estar sentado en el aire y escribir sobre una nube como los evangelistas que pintan en las cuatro pechinas de la rotunda de las iglesias, ¡con cuánta comodidad no terminaría este articulejo! Pero es necesario resignarse y permanecer en el potro del tormento sobre el asiento que arde, junto al bufete que abrasa, con esta bomba de luz que me marea y me atosiga como si tuviese un meteoro de fuego en la nariz¹⁰⁷⁷.

El oficio del escritor se convierte en una fatiga espantosa a la que dedica todo su tiempo. Le produce una extraña combinación atracción y miedo, ansia y dolor. Alejandro Dumas hijo observaría al respecto lo insólito del caso: “Ya no quedan muchos escritores-artistas de semejante autoexigencia, quizá porque tampoco hay lectores tan exquisitos como para demandarla”¹⁰⁷⁸. Esta afirmación delegaría la

¹⁰⁷⁶ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra. op. cit.* pp. 41-42. El íntimo amigo refiere así al *flâneur*: “En suma, el vagabundeo (la lentitud, la desigualdad) era para él condición de perfección y necesidad de naturaleza. Lo probó especialmente con su manera de conducir esa traducción de Poe, que preparó durante cuatro años, antes de empezar a escribirla” (*Ibid.* p. 42). A estos paseos sucederían interminables horas de trabajo frente al papel: Para ahorrarse el tiempo de abrir la puerta, o el estorbo de los que llamaban equivocadamente, dejaba la llave en la cerradura, y recibía sin dejar de trabajar la visita de personas a veces inoportunas e indiscretas, que no se tomaba ni el trabajo de despedir, y que solo se retiraban vencidas por su silencio y su concentración, e irritadas por el ruido de la pluma al correr sobre el papel. Con frecuencia, al ir a verle por la noche, un poco tarde, me encontraba, dormido en un rincón al chico de la imprenta encargado de recoger la copia o las pruebas que Baudelaire le hacía esperar durante horas” (*Ibid.* p. 43).

¹⁰⁷⁷ Bécquer, Gustavo Adolfo: “El calor”, en *Obras*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1963, p. 282.

¹⁰⁷⁸ Bustos, Jorge: “Flaubert o la agonía del estilista”, *op. cit.* En este aspecto coincide Marcel Bénabou al señalar: “—Las librerías —dirá (quien habla es el lector)— rebosan de libros que se proclaman libros con todas las de la ley y que no encuentran lectores que los lean; ¿a santo de qué perder el tiempo con un libro que de entrada se niega a sí mismo esta denominación?” (*Por qué no he escrito ninguno de mis libros*. Barcelona: Anagrama, 1994, p. 22).

responsabilidad de la obra de arte en la aceptación del público, a cuyos gustos muchos coetáneos ya se habían sometido. Precisamente el común desprecio hacia el burgués aglutina a estos autores, cuyo rechazo les lleva a refugiarse en las letras: “Pero al contrario que Flaubert, que volvía una y otra vez sobre la misma frase, tachaba, corregía, abandonaba y volvía otra vez a la carga, Maupassant no podía permitirse dedicar mucho tiempo a la misma obra. A fin de cuentas uno vivía para la literatura y el otro de la literatura. Lo que en el fondo tal vez no sea tan diferente. Y ambos aborrecían la sociedad de su tiempo”¹⁰⁷⁹.

En oposición a esta rigidez en las formas, Enrique Gómez Carrillo se postulará como firme defensor de la apertura a un nuevo estilo acorde con la fugacidad del tiempo que experimentan en el fin de siglo. Las crónicas constituyen la captación de ese instante, mostrándose ágiles y vivaces, como la fotografía que acababa de nacer o la rápida pincelada impresionista de Monet o Renoir. Como sostiene Hajjaj Ben Ahmed al comparar su prosa con la de Flaubert o Balzac, el hispanoamericano “hizo todo lo posible para emancipar la literatura española de sus viejos atuendos y darle un poco de soltura. Con el fin de ilustrar su opinión sobre la ausencia, en España, de las exigencias de la expresión (que han ido ampliando las significaciones y los empleos en la literatura francesa), manteniendo a la literatura española sumergida en sus antiguos moldes tradicionales”¹⁰⁸⁰.

No todos los autores de este periodo acatan un modo de vida disciplinado, por lo que sucumben al modo bohemio priorizando las visitas a tabernas y cafés, y procrastinando una obra que muchas veces no llega a concretarse: “¡Ah!, exclamó vivamente Valewski; no comience usted hasta la semana próxima. Y desde entonces espero siempre esa semana próxima”¹⁰⁸¹. El tiempo, por su condición de futuro se vuelve intangible, de modo que les exime de comenzar su tarea. Con tono apesadumbrado, Baudelaire cae en la procrastinación que enarbola el bohemio, pero en su caso debido a la turbación paralizante que siente y no para dedicarse a la vida alegre de aquel:

¹⁰⁷⁹ Arranz, Manuel: “Prólogo” a Maupassant, Guy de: *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*. Cáceres: Editorial Periférica, 2009, p. 17. Como advierte Arranz, entre vivir “para” y “de” la literatura hay un abismo que determina el proceso creador. Victor Hugo lo ratifica de forma más prosaica: “Hay que comer todos los días y los versos alejandrinos más bellos no valen para comer lo que un trozo de queso de Brie” (Hugo, Victor: *Nuestra Señora de París*, op. cit. p. 300).

¹⁰⁸⁰ Hajjaj Ben Ahmed, Karima: *Oriente en la crónica de viajes: El modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 56.

¹⁰⁸¹ Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, op. cit. p. 110.

Agrega a este sufrimiento otro que quizá no puedas comprender: cuando los nervios de un hombre están muy debilitados por un cúmulo de inquietudes y sufrimientos, el Diablo, a despecho de todos los propósitos, se desliza todas las mañanas por su cerebro tomando la forma de este pensamiento: ‘¿por qué no descansar una jornada olvidando todas las cosas? Esta noche, de una sola vez, haré todas las cosas urgentes’. Y con la llegada de la noche, el espíritu está espantado por la multitud de cosas aplazadas; una tristeza aplastante conduce a la impotencia y al día siguiente, con buena fe, se representa la misma comedia con la misma confianza y la misma conciencia¹⁰⁸².

En su *Diario*, los hermanos Goncourt exponen un sistema de trabajo consistente en “acostarse a las ocho de la noche, levantarse a las tres, tomar tazas de café negro e ir trabajando hasta las once”¹⁰⁸³, a lo que Gautier respondería: “¡Oh, eso me volvería loco! Yo, por la mañana, si me despierto es porque sueño que tengo hambre. (...) Cuando he desayunado, fumo. Me levanto a las siete y media, y esto me ocupa hasta las once. Entonces arrastro una silla, pongo sobre la mesa papel, plumas, tintero, los instrumentos de tortura; porque hastía; me ha hastiado siempre escribir..., ¡es tan inútil! (...) Heme aquí, delante del papel, como un clown sobre el trampolín”¹⁰⁸⁴. Las vacilaciones en el sentir son habituales en estos autores, como prueba la *Semblanza* que Remy de Gourmont esbozó a propósito de su hija, Judith Gautier: “La enseñanza que [Théophile Gautier] les transmitía era simple: les incitaba a no permanecer nunca ociosas, a dedicarse a cualquier ocupación, la cocina o la pintura, la costura o la música. Él, el esforzado trabajador, conocía el valor educativo del trabajo y la pasión por él. Alentada de este modo, Judith Gautier se propuso, a la vez, escribir, pintar, esculpir, aprender chino y música”¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸² Baudelaire, Charles: *Cartas*, op. cit. p. 114. En *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*, Maupassant detalla el ritmo de trabajo frenético del escritor, que sacrificó su vida personal en aras de la literatura. Su modo de descanso, a diferencia de la tentación expresada por Baudelaire, resulta particular: “En una ocasión no tuvo más remedio que detenerse, agotado, casi desanimado, y para descansar escribió un delicioso volumen titulado *Tres cuentos*” (Maupassant, Guy de: *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*, op. cit. p. 83).

¹⁰⁸³ Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, op. cit. p. 37.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* p. 37.

¹⁰⁸⁵ Gourmont, Remy de: *Semblanza*, en Gautier, Judith: *El libro de jade*. Madrid: Ardicia Editorial, 2013 [1867], p. 23.

Baroja ya alertaba de esta degeneración que sufre el arte por aquellos que se acogen a él para justificar su desidia: “El arte es un mullido lecho para los que nos sentimos vagos de profesión. Cuando uno comprende esta verdad, se proclama a sí mismo solemnemente artista, escritor o pintor, músico o poeta. (...) Luego, los demás, empezando por la familia y por los amigos, no aceptan casi nunca esta solemne proclamación individual que les parece un subterfugio, un buen pretexto para no trabajar”¹⁰⁸⁶. El individuo no afronta el momento que le ha tocado vivir, sino que lo esquiva mediante falsos paraísos y confiando en un futuro benévolo que no llegará. Aunque tiene en mente esa realización, no se acaba de concretar: “Me habló de sus proyectos que a veces realizaba y de sus cuadros que no realizaba nunca”¹⁰⁸⁷.

Esta permisividad no será compartida por una sociedad que ensalza el trabajo como medio para alcanzar el éxito, medido según criterios mercantiles y financieros. Por ello, estigmatizará al artista que se recree en su pereza: “Pasado el tiempo, si el vago por casualidad resulta un artista estimable, la vagancia no se toma en cuenta, es, en algunos casos, una belleza más, un gracioso lunar; en cambio, si el supuesto artista no produce nada que valga la pena, entonces su vagancia se pone al descubierto y se convierte ante los ojos de sus conocidos en algo criminal, desagradable y repelente”¹⁰⁸⁸.

Junto a estas dos perspectivas, Baroja propone una tercera: “Generalmente, aquellos estudiantes llevaban una vida muy monótona. A fuerza de leer y no vivir habían perdido la noción de la realidad, sus ideas provenían de los libros, sin base, sin comprobación en la vida”¹⁰⁸⁹. En estas líneas, el narrador arrebató al individuo de su torre de marfil y proclama la verdadera esencia de la literatura: la vida. En este punto entronca con Gómez Carrillo, que lejos de confinarse, disfrutó de todas las experiencias que le procuró el fin de siglo. En él se conjuga la vida alegre del bohemio y la del escritor entregado plenamente a la literatura. Es esta la opción que defiende otro escritor, Robert Louis Stevenson: “Para cuando un hombre tiene que usar gafas y no puede caminar sin apoyarse en un bastón, aparte de leer hay muchas otras cosas que

¹⁰⁸⁶ Baroja, Pío: *El mundo es así*. Madrid: Alianza, 2013 [1912], p. 11.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.* p. 13.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.* pp. 11-12. Esta visión es contrastada por Strindberg en *Banderas negras*, donde justifica la inutilidad del artista al deber mimetizarse con una sociedad improductiva para pasar desapercibida entre una mayoría baldía: “En un país y una época estériles, la gente le tiene pavor a la productividad. Los artistas y escritores deben dedicarse a holgazanear para no mostrar lo productivos que son” (Strindberg, August: *Banderas negras. Cuadros de costumbres finiseculares*, *op. cit.* p. 46).

¹⁰⁸⁹ Baroja, Pío: *El mundo es así*, *op. cit.* p. 52.

resultan fatigosas y no pocas imposibles. Los libros están muy bien a su manera, pero son un pálido sustituto de la vida. Parece una pena permanecer sentado, como la dama de Shalott, mirando en un espejo de espaldas al bullicio y la fascinación de la realidad. Y si un hombre lee demasiado, como nos recuerda una vieja anécdota, apenas le quedará tiempo para pensar”¹⁰⁹⁰.

Este modo de vida condicionará su estilo, brillante y vivaz, que se adapta perfectamente al género que más cultivó: la crónica literaria y de viajes. Sus textos evocan esas historias orales típicas del café, que requieren esa rapidez de ingenio y que pretenden captar la fugacidad del instante, al igual que hicieron los impresionistas en sus lienzos. Gómez Carrillo logrará conciliar esas dos variantes, que Pérez Escrich tachaba de incompatibles: “Pero también es cierto que de contar una cosa con ese lenguaje ligero, y a la par que enérgico del café, que cualquier forma admite siempre que sea chispeante y viva, a imprimirla y lanzarla a volar por esos mundos de Dios, hay gran diferencia”¹⁰⁹¹. Los espectáculos, viajes y lecturas conformarán el pretexto

¹⁰⁹⁰ Stevenson, Robert Louis: *En defensa de los ociosos*. Madrid: Taurus, 2014 [1876], p. 9. A continuación, ensalza las almas curiosas y despiertas con biografías fascinantes al modo de Gómez Carrillo, en detrimento de aquellos que olvidan su propia vida para recluirse en unas páginas inertes:

Una diligencia excesiva en el colegio o en la universidad, en la iglesia o en el mercado, es síntoma de una vitalidad deficiente, y la facultad para el ocio implica un apetito universal y un marcado sentido de la identidad personal. Hay un tipo de personas apagadas, muertas en vida, que apenas son conscientes de vivir, excepto en el ejercicio de alguna ocupación convencional. Si las llevas al campo, o las subes a un barco, verás que añoran su mesa de trabajo o su estudio. Carecen de curiosidad; son incapaces de entregarse a estímulos fortuitos; no obtienen placer alguno en el mero ejercicio de sus facultades, y a menos que la Necesidad las espolee, permanecen inmóviles” (*Ibid.* p. 14).

A ello añade la reflexión sobre la pérdida de una obra de arte y se pregunta cuál hubiera sido el alcance si William Shakespeare, paradigma de las letras inglesas, no hubiera nacido. En ese hipotético caso, el hecho de no haber conocido su obra impediría al lector añorarla, por lo tanto, una vida plena prevalece sobre la culminación de la obra de arte: “Bien mirado, no existen muchas obras que tengan el valor de una libra de tabaco para un hombre de escasos recursos. Esta reflexión nos debería curar de nuestras mayores vanidades terrenas” (*Ibid.* p. 19).

¹⁰⁹¹ Pérez Escrich, Enrique: *El frac azul*. Madrid: Manini Hermanos Editores, 1864, p. 3. La diferencia entre la palabra oral y escrita es insalvable para este autor, con la excepción de Quevedo: “Indudablemente una gracia, es más gracia hablada que leída, cuando no la escribe una pluma como la de nuestro inmortal Quevedo” (*Ibid.* p. 3). Pérez Escrich se refería al ingenio que desfilaba por boca de estos autores en tabernas y cafés. Aunque por su carácter oral obviamente la mayoría se han perdido y otras son apócrifas, no pocas anécdotas han quedado registradas en biografías y otros escritos. Así, la relación entre Galdós y Pardo Bazán ha protagonizado varias de ellas:

La condesa de Pardo Bazán y Galdós, viejos amantes, se encontraron en las escaleras del Ateneo de Madrid, ya ancianos. Don Emilia al cruzarse, le miró con desprecio:
—Adiós, viejo chocho —parece que le dijo.
El novelista canario contestó rápido:
—Adiós, chocho viejo; y

¿En qué se parece Emilia Pardo Bazán al tranvía 15?

necesario del escritor para componer sus crónicas de actualidad, y de forma inversa, su escritura se trocará en subterfugio a su vez para gozar de todos los placeres que el fin de siglo le ofrece. De esta forma, su vivacidad y optimismo se traslucen en sus piezas, y se distancia así de la amargura y el tedio que envolvió a muchos de sus coetáneos¹⁰⁹².

Sus mismos pasos sigue Benito Pérez Galdós, cuya firma rubrica una voluminosa obra, sin por ello recluirse en su taller al modo de Balzac o Flaubert:

Pero es que Galdós compendiaba en sí mismo todo lo que repelía a Unamuno. Para empezar, don Benito era un auténtico *flanêur*. El *flanêur* está indisolublemente ligado a los orígenes de la novela urbana, a Balzac. Como *flanêur*, Unamuno resultaba inverosímil. Su *flanear* por la Carrera de San Jerónimo fue menos productivo que el de los libretistas del género chico (de uno de los cuales toma precisamente lo de ‘dar la vuelta a la manzana’). Galdós *flaneaba* incluso sentado en el café. Fue un gran novelista porque supo estar allí donde la vida madrileña se mostraba en su plenitud social, ya fuera en el callejeo, en los cafés o en los teatros, y por eso mismo, como acertó a ver Menéndez Pelayo, las *Contemporáneas* equivalen a una excelente sociología de Madrid¹⁰⁹³.

En este fragmento, las semejanzas entre Galdós y Gómez Carrillo resultan evidentes al identificarse con la figura del *flanêur*. Su experiencia vital es fundamental en su quehacer literario, pues constituye la materia a partir de la cual construirán su obra. Por el contrario, la vida ordenada de provincias marcará la trayectoria de Miguel de Unamuno, quien rehusaba las modas e influencias francesas, como también las vidas atrabiliarias de dandis y bohemios: “Pero todo esto, a Unamuno, le parecía absurdo y

—En que pasa por Lista y no llega a Hermosilla (En Esteban, José: *La Generación del 98 en sus anécdotas*, op. cit. p. 192).

¹⁰⁹² Su carácter risueño encuentra eco en los personajes de *Bohemia sentimental*, que a pesar de soportar la miseria, saben contentarse refugiándose en la amistad y en los pequeños éxitos que cosechan. Esta actitud contrasta con el tono pesimista que atenaza a la Generación del 98 y que impregna su obra. Así, leemos sobre ellos: “Si es verdad que se respetaban, cierto es también que no se querían mucho. Azorín estimaba a Baroja con fervorosa fidelidad y ahí terminaba la historia de las simpatías. Maeztu tenía celos de Azorín y detestaba a Baroja; Baroja detestaba a Unamuno, y hablaba mal de Maeztu, y Unamuno no quería a nadie, como de costumbre” (*Ibid.* pp. 160-161).

¹⁰⁹³ Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno*, op. cit. p. 127.

hasta repugnante. ¿Cómo podía pretenderse hacer buena literatura a partir del ‘estéril vagabundaje callejero?’”¹⁰⁹⁴.

Esa vida apacible de Unamuno se asemejaría a la detallada por el personaje de Baroja en *Mala hierba*. Como consecuencia del esfuerzo y buenas costumbres, será premiado con el éxito en todas las facetas de su vida, tanto personal como laboral:

Ahora, después de traducir invariablemente diez páginas, voy a la calle de Serrano a dar una lección de inglés; de aquí tomo el tranvía y marchó al final de la calle de Mendizábal, vuelvo al centro, me meto en la casa editorial y corrijo las pruebas de la traducción. Salgo a las doce, voy a mi restaurante, como, tomo un café, escribo mis cartas a Inglaterra, y a las tres estoy en la Academia de Fischer. A las cuatro y media voy al colegio protestante. De seis a ocho paseo, a las nueve ceno, a las diez estoy en el periódico, y a las doce, en la cama¹⁰⁹⁵.

Los personajes de Gómez Carrillo, aunque comparten sacrificio y afición por la literatura, no tendrán la misma suerte. En este fragmento, análogo al de *Mala hierba*, la condición de bohemio determina el destino miserable del poeta:

Al entrar en su casa, Luciano pensó en todo lo que tenía necesidad de hacer al día siguiente, y, para no olvidarlo, fue apuntándolo en un papel: ‘A la una al hospital... a las tres pasar al *Gil Blas* a tratar de colocar un artículo... a las cinco ir a buscar a Blemont que, por una de esas casualidades incomprensibles, había

¹⁰⁹⁴ *Ibid.* p. 128. Su anhelo de vida tranquila quedó truncado con su exilio en Fuerteventura y después su salida obligada a París, pues esta ciudad simbolizaba la multitud, el exceso, el ruido y el vicio del que él huía. Tenaz con esta idea de la metrópoli, fue incapaz de ver el encanto de la capital:

Una tarde, Blasco Ibáñez asomado al balcón de su gran hotel en París, que daba a los Campos Elíseos, señalaba a Unamuno la belleza de todo aquel mundo que volvía a la capital del Sena, con las luces encendidas en suntuosa avalancha.

—¿Qué puede echarse de menos en esta hora magnífica, desde este gran balcón del mundo?—preguntó Blasco entusiasmado.

Y don Miguel contestó tosco y exaltado:

—¡Gredos! (En Esteban, José: *La Generación del 98 en sus anécdotas*, op. cit. pp. 83-84)

¹⁰⁹⁵ Baroja, Pío: *Mala hierba. La lucha por la vida II*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1904], p. 15.

logrado que Hachette le comprase sus Poemas Primitivos..., luego a comer con un actor que quería que le modificase una escena de su papel'¹⁰⁹⁶.

Aunque en su vida gozó de mayor tranquilidad que el guatemalteco, Huysmans también es conocedor del trabajo como catalizador de miedos y preocupaciones:

Expulsemos mediante el trabajo todas estas obsesiones, exclamaba, mas trabajar, ¿en qué? Tras haber publicado una historia de Gil de Rais que había podido interesar a algunos artistas, quedose sin tema, al acecho de un libro. Como era, en arte, un hombre excesivo, pronto saltaba de un extremo a otro, y, después de haber investigado el satanismo en la Edad Media, en su relato del mariscal de Rais, no veía otra cosa interesante en la que ahondar, más que la vida de una santa, y algunas líneas descubiertas en los estudios sobre la mística de Goerres y de Ribet lanzáronle sobre la pista de una tal beata Liduvina, en busca de documentos nuevos¹⁰⁹⁷.

El giro temático que presenta en esta obra no deja de sorprendernos: del malévolo Gil de Rais y el satanismo, tan del gusto decadente, a las santas y la mística. De nuevo, nos encontramos ante un autor que llevó su sentir al papel. El protagonista, trasunto en esencia de su creador, agota unos temas que no le ofrecen respuesta a una crisis existencial, que finalmente se resolverá, ante una muerte ignota pero inminente, regresando al catolicismo inicial¹⁰⁹⁸.

El pesimismo invita a la reflexión y a la escritura, que se convierte en refugio de las mentes turbadas y encuentran en la creación un remedio a su mal. Este procurará la energía necesaria que requiere la composición de la obra artística. Como sostiene Antoine Compagnon: “Porque el pesimismo del antimoderno no conduce a la apatía — es el optimismo, la creencia en el progreso lo que vuelven perezoso— sino al activismo:

¹⁰⁹⁶ Gómez Carrillo: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 111.

¹⁰⁹⁷ Huysmans, Joris-Karl: *En camino*. Madrid: Homo Legens, 2006 [1895], p. 27.

¹⁰⁹⁸ Es el corolario insólito para el máximo exponente del Decadentismo, con lo que ello supone de perversión y transgresión. Como hemos señalado, el fin próximo pudo determinar la conversión a la fe católica, como ocurrió con otros artistas semejantes. En todo caso, no deja de ser llamativo que la novela citada, *En camino*, haya sido editada en español por el Grupo Intereconomía, quizá por ignorancia de la impronta y significado de este escritor. La respuesta de Unamuno sobre sus convicciones religiosas clarifica muy bien este sentir: “Aquí en España somos católicos hasta los ateos... Le tengo miedo a muchas cosas y, sobre todo a morirme” (En Esteban, José: *La Generación del 98 en sus anécdotas*, *op. cit.* p. 169).

el pesimismo da la energía de la desesperación, como pasa en René, o de la ‘vitalidad desesperada’ que Barthes encuentra en Pasolini”¹⁰⁹⁹.

En esta línea se sitúa el protagonista de Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía*, quien introduce el desdoblamiento para distanciarse de su persona y examinarse a sí mismo: “Yo, en cierta época de mi existencia, he pasado por algunos momentos difíciles, y el recordarlos, sin duda, despertó en mí la gana de escribir. El ver mis recuerdos fijados en el papel me daba la impresión de hallarse escritos por otro, y este desdoblamiento de mi persona en narrador y lector me indujo a continuar”¹¹⁰⁰. El mismo autor corrobora la idea en sus memorias y añade que esta coyuntura determina la naturaleza de la obra: “Comprendo que esta literatura, hecha exclusivamente como recurso contra la tristeza y el aburrimiento, tiene que ser de mediana y de pocos vuelos; pero, en fin, no es fácil volar, ni siquiera con la imaginación, cuando se es viejo y se está cansado”¹¹⁰¹.

Sin embargo, esta desazón debe ser moderada, pues de otro modo impediría la creación, como lamenta Baudelaire a su madre: “En cuanto a mi silencio, no busques la razón en otra parte que en uno de esos estados de abatimiento que se apodera a veces de mí, para mi gran deshonor, y me impide no solo dedicarme al trabajo sino incluso cumplir con los más simples deberes”¹¹⁰². La idiosincrasia del autor maldito y las funestas circunstancias que le rodearon le conducen inevitablemente a un bucle que agrava su turbación: “Si lo moral puede curar lo físico, un duro trabajo continuo me curará, pero es necesario querer, y tengo la voluntad debilitada. Círculo vicioso”¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁹ Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*, *op. cit.* pp. 98-99. El ensayista prefiere calificar a estos artistas de antimodernos: “¿Quiénes son los antimodernos? Balzac, Beyle, Ballanche, Baudelaire, Barbey, Bloy, (...)... No todos los campeones del *estatu quo*, los conservadores y reaccionarios de todo pelo, tampoco todos los atrabiliarios y desencantados con su época, los inmovilistas y los ultras, los cascarrabias, los gruñones, sino los modernos, el modernismo o la modernidad, o los modernos que lo fueron a regañadientes, modernos desarraigados, o incluso modernos intempestivos” (*Ibid.* p. 11). Así evita las connotaciones despectivas que otras denominaciones. Además, recuerda que los antimodernos son también los mismos modernos, pero vistos desde otro ángulo, o los mejores de entre ellos: “Baudelaire es el prototipo, su modernidad —él fue quien inventó la noción— es inseparable de su resistencia al ‘mundo moderno’, como iba a calificarla otro antimoderno, Péguy, o tal vez de su reacción contra lo moderno en él mismo, de su odio de sí en cuanto moderno. Por eso no eligió a Manet, su amigo su igual, como ‘pintor de la vida moderna’, sino a Constantin Guys, artista relegado por su aparición de la fotografía, mientras escribía a Manet: ‘Usted no es más que el primero en su decrepito arte’” (*Ibid.* p. 12). No se trata de una simple reacción o rechazo, sino de una duda y una ambivalencia.

¹¹⁰⁰ Baroja, Pío: *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1911], p. 13.

¹¹⁰¹ Baroja, Pío: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*. Madrid: Caro Raggio Editor, 1979 [1922], p. 10.

¹¹⁰² Baudelaire, Charles: *Cartas*, *op. cit.* p. 79.

¹¹⁰³ *Ibid.* p. 110.

La aflicción del personaje barojiano es también motivo de inspiración artística para el protagonista despechado en *Del amor, del dolor y del vicio*, que se marcha “precipitadamente, jurándose a sí mismo, como todos los artistas exasperados, que en el porvenir se refugiaría en el trabajo y no buscaría el olvido de sus penas sino en la producción literaria”¹¹⁰⁴. Sin embargo, aquí el periodista se vale de sus publicaciones para enviar mensajes velados a la mujer que le ha abandonado, de forma que: “Trabajó con pasión, encontrando en esa correspondencia indirecta, un alivio a sus males sensitivos”¹¹⁰⁵. La oralidad de la poesía es igualmente consuelo para los bohemios que padecen la miseria: “Por las noches, refugiados en el fondo de alguna taberna hospitalaria, recitábanse mutuamente sus versos”¹¹⁰⁶.

El malestar dicta la obra, pues el autor confiesa que su naturaleza es perezosa: “La indolencia mía ha sido de esas extraordinarias: borrascas, tempestades, rayos, truenos, nada ha logrado sacarme de mi pasividad habitual”¹¹⁰⁷. Pero en la novela barojiana, la causa no es la confrontación con el medio hostil, la pérdida de la fe en la lucha por unos ideales, el aislacionismo y la marginación derivados de la Revolución Industrial. La apatía aquí es consecuencia de la soledad en contacto con el mar Cantábrico: “Realmente el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastra a la contemplación”, y “Esas olas verdes, mansas, esas espumas blanquecinas donde se mece nuestra pupila, van como rozando nuestra alma, desgastando nuestra personalidad, hasta hacerla puramente contemplativa, hasta identificarla con la naturaleza”¹¹⁰⁸. En un movimiento “a contrapelo”, utilizando la expresión de Huysmans, el narrador donostiarra huye de la naturaleza para desenvolverse en el núcleo urbano.

En Miguel de Unamuno encontramos el proceso inverso: la lectura como regeneradora de vida¹¹⁰⁹. El filósofo prioriza el instante frente al acto de escritura,

¹¹⁰⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 180.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.* p. 181.

¹¹⁰⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 69.

¹¹⁰⁷ Baroja, Pío: *Las inquietudes de Shanti Andía*, op. cit. p. 15.

¹¹⁰⁸ *Ibíd.* p. 16.

¹¹⁰⁹ Marcel Proust, con su ingente obra, focalizará precisamente en el acto de recepción el pensamiento de su protagonista: “Lo que yo reprocho a los periódicos es que nos hagan prestar atención todos los días a cosas insignificantes, mientras que leemos tres o cuatro veces en nuestra vida los libros que encierran cosas esenciales” (Proust, Marcel: *Por la parte de Swann*, op. cit. p. 33).

disfrutar del momento y así apartarse de la producción literaria, concepto que respondería a los ideales mercantilistas de la época:

Eso que se llama en literatura producción es un consumo, o más preciso: una consunción. El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando. En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto. La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede revivirla¹¹¹⁰.

Estas son las directrices que salvan al personaje de Gómez Carrillo en *Bohemia sentimental*. En un *flash-back* a su infancia y juventud, rememora el sufrimiento que experimenta *in crescendo*: “Se escapó; vivió dos meses con su primer amante; luego vivió un año con un pintor; luego vivió sola en los cafés del Barrio Latino que es como vivir con todo el mundo; fue modelo por afición, fue cocota por necesidad; tuvo pasiones terribles que le duraron una semana; no encontró nunca al príncipe soñado; acostóse a veces sin comer”¹¹¹¹. Sin embargo, confiesa no ser desgraciada gracias “a la afición literaria que la permitía abstraerse”¹¹¹².

A través de la metáfora del libro como alimento —del alma—¹¹¹³, Unamuno defiende el solitario placer que asegura la lectura, en una obra de título metaliterario: *Cómo se hace una novela*¹¹¹⁴. Esto enriquecería el espíritu, que es la verdadera necesidad del hombre de su tiempo. En el paroxismo de la disertación, equipara a Dios, el Verbo, con la Palabra, entendiendo que el ser es ante todo lenguaje:

¹¹¹⁰ Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, *op. cit.* pp. 107-108.

¹¹¹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 64.

¹¹¹² *Ibíd.* p. 64.

¹¹¹³ “El opio de Europa”, como designa Gómez Carrillo a los libros. (En *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 63).

¹¹¹⁴ Este sugerente título da pie a Unamuno para exponer sus teorías acerca de la novela, que así va construyendo la suya propia. El argumento es, por tanto, mínimo, para priorizar la disertación y el ensayo dentro de un género que *a priori* pertenece a la ficción. La novela se convierte en el soporte permeable que admite la reflexión —filosófica, literaria, artística,...— en la línea de aquellas de Huysmans.

Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, su a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida. Pero para los escritores –y lo triste es que ya apenas leen sino los mismos que escriben–, para los escritores un libro no es más que un escrito, no es una cosa sagrada, viviente, revividora, eternizadora, como lo son la Biblia, el Corán, los Discursos de Buda, y nuestro libro, el de España, el *Quijote*. Y solo pueden sentir lo apocalíptico, lo revelador de comerse un libro los que sienten cómo el Verbo se hizo carne a la vez que se hizo letra y comemos, en pan de vida eterna, eucarísticamente, esa carne y esa letra. Y la letra que comemos, que es carne, es también palabra, sin que ello quiera decir que es idea, esto es: esqueleto. De esqueletos no se vive; nadie se alimenta con esqueletos¹¹¹⁵.

Unamuno narrador, como ya hizo en *Niebla*, se refiere al lector en segunda persona y así lo introduce en la novela para establecer un vínculo fraternal y de apoyo espiritual recíproco. Así concluye: “Y todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto”¹¹¹⁶.

La elección de las lecturas sería determinante para producir el efecto deseado, pues cierta literatura resultaría nociva y contraria a unos hábitos saludables. Es conocida la aversión de Miguel de Unamuno hacia esas flores malsanas de las letras francesas¹¹¹⁷. Evidentemente, el filósofo no se refería a cualquier arte como alimento del espíritu, sino al elegido en base al buen criterio. En este punto coincide Miguel Sawa, que atribuye el *mal du siècle* al Romanticismo, cuya agonía están viviendo:

El arte romántico, cuyas últimas estribaciones ciñen todavía nuestro horizonte, ha sublimado el más cruel engaño y el más perenne sueño: la locura. La luna,

¹¹¹⁵ Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, op. cit. pp. 118-119.

¹¹¹⁶ *Ibid.* p. 120.

¹¹¹⁷ El pensador rechaza de pleno esta literatura dañina, pero apunta hacia autor y lector, y no al propio texto, por su aviesa intencionalidad o interpretación errónea del mismo: “(...) no el escándalo satánico o el luzbelino, que es un escándalo arcangélico o infernal, sino el miserable escándalo de las cominerías de los cotarros literarios, de esos mezquinos y menguados cotarros de los hombres de letras que no saben comerse un libro –no pasan de leerlo–” (*Ibid.* p. 122). Gómez Trueba señala cómo el autor se anticipa a las posteriores teorías de la literatura: “Unamuno se adelanta aquí a las modernas teorías de la lectura y recepción del texto, en clara sintonía con el postestructuralismo contemporáneo que tiende a rechazar la intencionalidad del autor o la creencia de que los textos tengan un significado *a priori*” (Gómez Trueba, Teresa: Edición a Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, op. cit. p. 121).

diosa cansina de los pensamientos fijos y melancólicos, arrebatada a sus elegidos el equilibrio del común sentir, el señorío de la mente, la paz armoniosa de la vida íntegra; y libertando la fantasía de todo vínculo y represión la torna fugaz, divagadora, inasequible, miserablemente libre como un ave ciega¹¹¹⁸.

Este movimiento, y especialmente su culminación en el Decadentismo, serán percibidos como fuente de perversión y degeneración que conduce al aniquilamiento del individuo: “El clivaje moderno del decadentismo radica no solo en la vigencia del enunciado kropotkiniano (‘destruir para crear’), sino también en el empeño por leer la historia literaria a contrapelo, pensando la literatura como vínculo conflictivo atravesado de tradición y ruptura. (...) el decadentismo equipara el texto literario con un tóxico, un discurso cuyo vigor está en su capacidad de corromper”¹¹¹⁹.

Esta estrategia para combatir el *mal du siècle*, ya fue revelada varias centurias antes por Robert Burton en el clásico *Anatomía de la melancolía*. El sentir, vinculado al artista desde Aristóteles, se agrava en el siglo XIX debido a los acontecimientos sociales que acaecen y que relegan al intelectual a una posición marginal. Sin embargo, la reflexión de Burton sigue vigente:

Escribo sobre la melancolía para estar ocupado en la manera de evitar la melancolía. No hay mayor causa de melancolía que la ociosidad, y ‘no hay mejor cura que la actividad’, como sostiene Rhazes; y no obstante, ‘estar

¹¹¹⁸ Sawa, Miguel: *Historias de locos*, op. cit. p. 35. La locura atraviesa los textos finiseculares por su analogía con el sueño y la imaginación, o como consecuencia de prácticas malsanas y perniciosas, como el abuso de sustancias químicas y estupefacientes. Vila-Matas expone su analogía con el proceso de escritura:

Recordé que hay quien escribe cartas para vengarse de alguien, o de algo, o bien para huir de la obsesión constante de la muerte o para huir del bostezo universal, o simplemente para pasar el rato, que ya es mucho, y así huir de la locura que, tarde o temprano, a todos nos amenaza, y me dije que si la locura era todo un misterio también lo era la escritura y que, en cualquier caso, en los mensajes del pianista de Hungría lo que predominaba no era el misterio de la locura sino más bien, pura y simplemente, el misterio de la escritura: el misterio de cartas como esta que te escribo para celebrar un invento que me mantiene alejada de la desesperación maniática, porque yo me siento fuera de todo peligro desde que escribo cartas, pero sobre todo desde que descubrí que de ese invento tan práctico podía surgir en la práctica un invento aún mucho mejor y más efectivo. (Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares*, op. cit. p. 122).

¹¹¹⁹ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. op. cit. p. 13.

ocupado con tonterías no tiene ningún sentido'¹¹²⁰. Porque oye sin embargo a Séneca: 'Es mejor hacer cualquier cosa que no hacer nada'. Por tanto, escribo y estoy ocupado en esta labor entretenida, 'para evitar la pereza de la ociosidad con una especie de empeño agradable', como dice Vectio en Macrobio, y así convertir el ocio en útil negocio"¹¹²¹.

La misma estrategia persiste siglos después, como atestigua Cioran: "Escribir sobre el suicidio es vencer el suicidio"¹¹²². Sin embargo, encuentra también sus detractores, que apuntan hacia la labor del artista como el germen de su malestar. La reflexión y el estudio a los que se consagran, el planteamiento de interrogantes de difícil solución, generan pesadumbre y tormento. Según Földényi:

'La causa de la melancolía (¡no el síntoma!) es un excesivo esfuerzo intelectual (*studium vehemens*), pero es que la búsqueda del erudito se mueve en un extraño círculo: apunta a las cosas 'últimas', al origen, al principio, a todo aquello cuyo esclarecimiento lo revelaría todo. El pensamiento del melancólico pasa de las cosas terrenales a la esfera de la imaginación, al mundo de lo ambiguo, dudoso, indemostrable'. Es el comienzo de la popular idea del intelectual, del poeta, del filósofo como loco —y a veces tragicómicamente quijotesco—, pues no en vano estas figuras de la sociedad *ven* mejor que nadie el presente al traspasar su visión al aforismo, al verso, al personaje dramático, al predecir el inmediato futuro tras la observación latente del pasado. Con sus libros, sus escritos, en su reflexión perpetua, *salen* del mundo, se aíslan del ruido exterior: son visionarios, es decir, sospechosos que *se conocen a sí mismos, que saben que no saben nada*¹¹²³.

Entendido así, el artista deja de ser el ocioso para convertirse en el que medita en busca de inspiración para su obra, se materialice o no, pues su cometido se asemeja al del filósofo. Esta idea se fragua en el Renacimiento, cuyo imaginario se poblará de

¹¹²⁰ Baudelaire previene que toda futilidad está en íntima relación con la inactividad que condena: "Todas estas tonterías vienen de mi atolondramiento y mi pereza" (Baudelaire, Charles: *Cartas*, *op. cit.* p. 13).

¹¹²¹ Burton, Robert: *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza, 2006 [1621], p. 27.

¹¹²² En Montesinos, Toni: *Melancolía y suicidios literarios. De Aristóteles a Alejandra Pizamik*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014, p. 11.

¹¹²³ *Ibid.* pp. 36-37.

personajes inactivos aparentemente, pero con la mente conforme un hervidero de pensamientos en ebullición. La concepción del artista cambia de manera radical y se focaliza no es su obra tangible, sino en su cimiento intelectual¹¹²⁴. El Decadentismo tiende un puente con esta concepción renacentista, de modo que no todo artista sin obra equivale a ocioso o impostor. En el relato “En el umbral”, de Remy de Gourmont, el protagonista confiesa su acedia física, pero nos descubre su frenética actividad mental, que incluso en las horas de descanso persiste a través del sueño:

Jamás duerme (...); yo tampoco. Conozco el dormir, pero ignoro la inconsciencia. Mis sueños son hasta tal punto la continuación de mis pensamientos nocturnos, y por la mañana los retomo tan lógicamente que no recuerdo haber dejado de nadar en plena claridad intelectual en ningún momento a lo largo de treinta años. ¿Y en qué pienso tanto, en las interminables horas de mi vida? En nada; o más bien, en negaciones, en lo que no he hecho, en lo que no haré, en lo que no haría aun si la juventud me fuese devuelta. Pues así es como soy; soy el que no actuó jamás; el que nunca movió un dedo para cumplir un deseo o un deber. Soy el lago que ningún viento ha arrugado, el follaje que jamás ha susurrado bajo la tempestad, un cielo al que no perturban las nubes de la acción¹¹²⁵.

La indolencia sí será permitida en ciertos tipos finiseculares como el dandi, quien de esta forma busca epatar a la burguesía. Solo Byron podía escribir en su diario que se aburría “tanto que ni siquiera tenía ganas de pegarse un tiro”¹¹²⁶. Tampoco

¹¹²⁴ En este apartado simplemente esbozamos el tema de la nueva concepción del artista, pues será el objeto de estudio del siguiente epígrafe.

¹¹²⁵ Gourmont, Remy de: “En el umbral”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 179.

¹¹²⁶ En Montesinos, Toni: *Melancolía y suicidios literarios*,... op. cit. p. 70. La infecundidad artística que angustiaba a Baudelaire se transforma en Lord Byron en jovial y despreocupado encanto: “Hasta ahora no me he entregado a ello *con amore*; —uno debe tener para sí alguna excusa por su vagancia, su incapacidad, o ambas cosas, y esta es la mía. ‘La compañía, la mala compañía, ha sido mi ruina’; —y además, ‘he bebido pócimas’, no para hacer que ame a los otros, pero sí ciertamente suficientes para odiarme a mí mismo”; y “¡Me pregunto qué diablos pasa conmigo! No puedo hacer nada, y —afortunadamente no hay nada que hacer” (Byron, George Gordon Lord: *Diarios*, op. cit. pp. 96 y 103). Javier Marías en *El hombre sentimental* presenta al cantante de ópera cuya *toilette* le ocupa todo su tiempo: “En su día fue un genial innovador en la interpretación de estos papeles, pero su anhelo de originalidad se fue haciendo cada vez más fuerte y más abarcador a medida que sus facultades disminuían con los años, y en los últimos de sus carrera alardeaba de sus propias excentricidades, y contaba muy ufano que precisaba dormir once horas, cambiarse de ropa cuatro veces diarias, bañarse tres y hacer dos el

olvidemos que su origen aristocrático le exime de tener un oficio¹¹²⁷. La consagración al arte como estrategia de supervivencia no afectará al burgués, que no lo aprecia y tampoco comparte las necesidades del artista. El trasunto de este tipo decimonónico lo encontramos en el personaje burgués de la novela *Bohemia sentimental*, que aparenta tener preocupaciones literarias, pero solo firma las obras que otro escribe para obtener la fama: “René Durán tenía la inocente locura de querer hacer creer que vivía de su trabajo. Increpaba a los editores por lo mal que pagaban y quejándose amargamente de lo mucho que era necesario producir para vivir con modestia” y “Lo que nos mata es la fecundidad forzada”¹¹²⁸. Es la frívola misión del burgués, acaparar la fama y proyectar una imagen admirable de sí mismo en los demás. Markson plasma la vanidad del burgués en este fragmento:

Ippolita había disfrutado, tranquila, de una vida sencilla, entre persona que él no conocía, entre los amigos de su cuñado, entre sus admiradores, entre gente idiota. (...) Una clara visión surgió en su espíritu: Ippolita en medio de un burgués gentío, de funcionarios, abogados, comerciantes. Ella sonreía a todos, extendía a todos la mano, escuchaba las conversaciones insulsas, respondía una frase tonta, se mezclaba con esa vulgaridad¹¹²⁹.

amor para sentirse mínimamente a gusto. Si ello era verdad, no comprendo cómo le quedaba tiempo para nada más” (Marías, Javier: *El hombre sentimental*. Madrid: Alfaguara, 1999 [1986], p. 119). Para un análisis minucioso del dandi, remitimos al apartado dedicado a su figura.

¹¹²⁷ Bertrand Russell defendió su teoría sobre la necesidad de tiempo libre en todas las clases sociales en su *Elogio de la ociosidad*. En su ensayo esboza un panorama del entramado social y laboral del siglo XIX y denuncia que la moral del trabajo es propia de esclavos y el mundo no los necesita. Se trata de una dignificación llevada a cabo por las clases privilegiadas para mantener satisfecho al pobre trabajador. La conciencia del trabajo como virtud habría tenido consecuencias nefastas:

La idea de que el pobre deba disponer de tiempo libre siempre ha sido escandalosa para los ricos. En Inglaterra, a principios del siglo XIX, la jornada normal de trabajo de un hombre era de quince horas; los niños hacían la misma jornada algunas veces, y, por lo general, trabajaban doce horas al día. Cuando los entrometidos apuntaron que quizá tal cantidad de horas fuese excesiva, les dijeron que el trabajo aleja a los adultos de la bebida y a los niños del mal. Cuando yo era niño, poco después de que los trabajadores urbanos adquirieran el derecho al voto, fueron establecidas por ley ciertas fiestas públicas, con gran indignación de las clases altas. Recuerdo haber oído a una anciana duquesa decir: ‘¿Para qué quieren las fiestas los pobres? Deberían trabajar’. Hoy la gente es menos franca, pero el sentimiento persiste y es la fuente de gran parte de nuestra confusión económica. (Russell, Bertrand: *Elogio de la ociosidad*. Barcelona: Edhasa, 2000 [1935], p. 14).

¹¹²⁸ Gómez Carrillo, Enrique, *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 61.

¹¹²⁹ Markson, David: *La soledad del lector*, op. cit. p. 20.

El movimiento obrero que cobra fuerza a partir del siglo XIX denunciará los abusos en las condiciones laborales de los trabajadores. Así, un excesivo amor al trabajo será igualmente denostado. En esta línea se inserta la obra de Boris Vian *La espuma de los días*:

–¿No le gusta el trabajo? –dijo el antigüedario.

–Es horrible –dijo Colin–. Rebaja al hombre al nivel de la máquina¹¹³⁰.

Las biografías apasionantes, en el caso de autores como Gómez Carrillo, o atormentadas como la de Baudelaire constituyen la materia de inspiración y fuerza creadora para el artista finisecular, que se refugia en la producción sublime como estrategia para combatir su malestar y mostrar su desaprobación del entorno adverso. Los hermanos Machado plasmaron esta idea en el alegre diálogo que sigue y que pertenece a *La Lola se va a los puertos*:

Don Diego: ¡La mala vida!

Lola: ¡Oiga usted!...

Don Diego: La vida malsana y rota
que hace de la noche vida,
la alegría de unas copas,
y al fin...

Lola: ¡Pronto llegó el fin!

Don Diego: Pronto y mal. Mírate en todas.
El hospital...

Lola. No me asusta.

Don Diego: La miseria.

Lola: No me asombra.

Don Diego: Las penas...

Lola: Las necesito.

Don Diego: ¿Para qué?

Lola: Para mis coplas¹¹³¹.

¹¹³⁰ Vian, Boris: *La espuma de los días*. Madrid: Alianza, 1993 [1947], p. 144.

¹¹³¹ Machado, Manuel y Antonio: *La Lola se va a los puertos*, op. cit. p. 23.

Introspección y silencio.

*Quien no es sonámbulo,
no es poeta.*
J. V. Foix.

*La canción,
que nunca diré,
se ha dormido en mis labios.*
“Verlaine”. F. García Lorca.

En el apartado anterior referimos de forma somera la nueva concepción del artista en el imaginario decimonónico que se remonta al Renacimiento, y que presenta a un ser estático y pasivo, pero de mente efervescente. Se gesta así la noción de arte que atravesará todo el siglo XX¹¹³² y que focaliza su esencia en la idea, para relegar el objeto —texto escrito, en este caso— a un segundo plano. La naturaleza espiritual del arte se reafirma y su concreción física constituye entonces una culminación no estrictamente necesaria.

El pensamiento y la introspección, fundamentos de la idea que posteriormente se concretará en el libro, acreditan ya al individuo como escritor.¹¹³³ Así, la obra es concebida aunque no siempre se plasme sobre la hoja de papel: “La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo. La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación”¹¹³⁴. Es el caso de Baudelaire en una fase

¹¹³² El arte conceptual —conocido como *idea art* o *information art*— que ya se percibe en los *ready-mades* de Marcel Duchamp y el minimalismo de Yves Klein se habrían forjado en un pasado remoto a partir de esas mentes agitadas, pero de mínima materialización. No profundizaremos en estas manifestaciones artísticas por quedar fuera de nuestro estudio.

¹¹³³ Marcel Bénabou, bajo el sugerente título *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, insiste: “Pues, es verdad, pese a no haber redactado nunca más que fragmentos sin continuación, jamás he dejado de considerarme un literato. Ciertamente, una situación insólita” (*Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, *op. cit.* p. 26). El proceso de redacción será a menudo considerado como un mero dictado: “Yo pensaba en mi asunto y lo tengo todo escrito en la cabeza. Solo necesito el tiempo material de dictármelo” (Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, *op. cit.* p. 93).

¹¹³⁴ Zweig, Stefan: *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur, 2010, p. 16. Zweig reflexiona sobre el misterio de la creación, al que califica de milagro humano. Pero este no reside para el ensayista en la mera producción, sino en la inmortalidad que alcanza una obra y su pervivencia en el tiempo, producto del genio creador:

Pero esa producción inmensa de libros, cuadros y música no nos impresiona mayormente. Nos resulta tan natural que los autores escriban libros, como que luego los encuadernen y los libreros, por últimos, los vendan. Es este un proceso de producción regular (...). El milagro solo comienza cuando uno solo de esos cuadros incontables sobrevive, gracias a su entelequia, a nuestro tiempo y a muchos tiempos más. En este caso, y solo en este, nos apercebimos, llenos de

previa al proceso de escritura, cuando el *flâneur* pasea la idea a la deriva por las sinuosas y laberínticas calles de París: “Al contrario del común de los hombres, que trabajan antes de vivir y para quienes la acción es la diversión que sigue al trabajo, Baudelaire empezaba viviendo. Curioso, contemplativo, analítico, paseaba su pensamiento de espectáculo en espectáculo y de conversación en conversación. Lo alimentaba con temas exteriores, lo ponía a prueba mediante la contradicción; y de este modo, la obra era el resumen de la vida o, mejor, era su florecimiento”¹¹³⁵. Es también la obra que no pasa de ser un proyecto, la que se suprime, la que no se publica y se pierde. Obras que difícilmente verán la luz por las limitaciones económicas que padecen sus creadores. Inmerso en la fatalidad, el artista busca consuelo en su creación, que no es sinónimo de consumación física. Siguiendo la divisa de Villiers de l’Isle-Adam: “Preferir siempre el poema *obrado* al poema escrito”¹¹³⁶.

En *Bohemia sentimental*, Gómez Carrillo muestra al poeta sin obra que cuando le preguntan: “¿Y no ha publicado usted ningún libro?”, responde: “Ninguno... señorita”¹¹³⁷. De acuerdo con Zweig, el problema radica en el juicio de una sociedad utilitarista cuyos valores atienden exclusivamente a criterios pragmáticos, pues: “¿No indica ya la mera palabra ‘inspiración’, *inspiratio*, bien a las claras que el proceso de la creación artística es algo inmaterial? A ello quisiera contestar esto: no confundamos la inspiración artística con la creación, la obra artística. Vivimos en un mundo material, y solo somos capaces de comprender lo que se ofrece visiblemente a nuestros sentidos”¹¹³⁸. La obra debe materializarse en tinta y sobre papel para lograr la comprensión del público¹¹³⁹.

veneración profunda, de que el milagro de la creación vuelve a cumplirse aún en nuestro mundo. (*Ibíd.* p. 12)

¹¹³⁵ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 15. Para Asselineau, el filósofo prevalece frente al Baudelaire poeta: “Pese a su amor al escándalo y a la violencia, pese a su ya mencionada curiosidad por las conductas y los refinamientos, siempre perteneció en su crítica a la escuela filosófica. Escribió una vez este axioma: ‘No hay gran pintura sin grandes pensamientos’” (*Ibíd.* p. 24).

¹¹³⁶ Villiers de l’Isle-Adam, Auguste: “El sadismo inglés”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 136. Según Jean-Yves Jouannais, Goethe también “acariciaba la fantasía de que nuestros mejores versos tal vez fueran aquellos que no habíamos escrito” (*Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, op. cit. p. 55).

¹¹³⁷ Gómez Carrillo: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 61.

¹¹³⁸ Zweig, Stefan: *El misterio de la creación artística*, op. cit. p. 25.

¹¹³⁹ El artista sucumbe a las directrices marcadas por el público burgués para asegurar su éxito. Así, Baudelaire se dirige a él con sarcasmo: “Es, pues, a vosotros, burgueses, a quienes este libro está naturalmente dedicado; porque todo libro que no se dirige a la mayoría, por número e inteligencia, es un libro estúpido”. (En Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 26).

Gómez Carrillo presenta a un segundo bohemio igualmente escritor, a pesar de disponer exclusivamente de “la cabeza llena de versos clásicos y el alma repleta de anhelos”¹¹⁴⁰. Su producción es escasa¹¹⁴¹ y se proyecta hacia un futuro impreciso: “El ideal de Luis era la pantomima. Quería hacer pantomimas trágicas, pantomimas psicológicas, pantomimas profundas”¹¹⁴². Por su parte, “Luciano pensaba alejarse de las musas para consagrarse por completo a la novela y al teatro. Soñaba en hacer comedias incoherentes en las cuales la vida apareciese cortada y nerviosa, como lo es, en efecto. Deseaba escribir novelas relativamente cortas, atrevidas, algo descuidadas aparentemente, pero en el fondo muy artistas, muy perversas y muy crueles”¹¹⁴³.

El poeta, trasunto de su autor, justifica así el estilo que Gómez Carrillo imprimió a sus novelas y especialmente a sus crónicas, en las que Francisco Javier Blasco advierte “la búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpretación de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original”¹¹⁴⁴. La brevedad y entusiasmo que destilan es el fiel reflejo de una época marcada por el cambio y la celeridad¹¹⁴⁵. Este ritmo vertiginoso del fin de siglo ya fue advertido por Paul Bourget, teórico del movimiento finisecular: “Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad de la obra se descompone y deja lugar a la autonomía de la página; la página deja lugar a la autonomía de la frase; la frase, a la autonomía de la palabra”¹¹⁴⁶. El Decadentismo supone la fragmentación y posterior

¹¹⁴⁰ Gómez Carrillo: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 67.

¹¹⁴¹ Pierre Jean Jouve confesaría: “Siempre he envidiado al poeta de un único libro” (En Bénabou, Marcel: *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*. *op. cit.* p. 67).

¹¹⁴² Gómez Carrillo: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 69.

¹¹⁴³ *Ibid.* p. 69.

¹¹⁴⁴ Blasco, Francisco Javier: “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, *op. cit.* p. 19.

¹¹⁴⁵ Este sentir es descrito por Bécquer en la primera carta de *Desde mi celda*:

La primera sensación que se experimenta al arrancar un tren es siempre insoportable. Aquel confuso rechinar de ejes, aquel crujir de vidrios estremecidos, aquel fragor de ferretería ambulante, igual aunque en grado máximo al que produce un simón desvencijado al rodar por una calle mal empedrada, crispera los nervios, marea y aturde. Verdad que en ese mismo aturdimiento hay algo de embriaguez de la carrera, algo de lo vertiginoso que tiene todo lo grande; pero como quiera que, aunque mezclado con algo que place, hay mucho que incomoda, también es cierto que hasta que pasan algunos minutos y la continuación de las impresiones embota la sensibilidad, no se puede decir que se pertenece uno a sí mismo por completo” (Bécquer, Gustavo Adolfo: *Desde mi celda*, en *Obras*, *op. cit.* p. 332).

¹¹⁴⁶ En Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, *op. cit.* p. 15. En *Alphaville* (1965, Jean-Luc Godard), la

deconstrucción del texto, y se adelanta así a las modernas teorías literarias, como anuncian ya los versos de Gabriel Rossetti en la traducción libre de José Asunción Silva:

¡Oh, mírame la faz... Oye mi nombre!
¡Me llamo Lo que pudo ser! Me llamo...
Es tarde... Me llamo... ¡Adiós!¹¹⁴⁷

Esta fragmentación desemboca irremisiblemente en el silencio, como ya advirtió el autor colombiano: “Silva lee fragmentos de su novela a su amigo Villa antes de suicidarse (de algún modo la vida copia al arte). Pero no es suficiente. La novela permanece inédita 30 años después de su muerte. Silva murió sin encontrar a su público”¹¹⁴⁸. Gutiérrez Girardot corrobora el presentimiento de fin: “*De sobremesa* concluye con el silencio de los amigos a quienes José Fernández leyó el diario. ¿Qué provocó ese silencio? [...] El silencio con el que termina la novela de Silva anuncia el silencio de la poesía moderna o, si se quiere, lo presente”¹¹⁴⁹.

La época de decadencia está abocada al fin, que se traduce literariamente en textos proyectados pero que no llegarán a la imprenta:

La expectación del *Grand Finale* lleva a la impotencia, a la esterilidad. Su signo es el poeta que sueña en el transcurso de sus días con el poema perfecto, el libro de libros que sabe describir pero que no escribirá jamás. Un todo concebible, pero en estado de fin. María Luisa Caturba lo expresó en términos de *un arte al límite de una regeneración*. Desde el presente, tienta esta sugerencia de un

fe en la palabra se pone de manifiesto en la confusión entre la Biblia y el diccionario. Los protagonistas se refugian así en la poesía, como teoriza Ana Karina mirando hacia la cámara mientras muestra un ejemplar de *Capitale de la douleur* de Paul Eluard. Un esquema similar encontramos en *Vivre sa vie*: en este caso se muestra impudicamente al espectador la obra de Edgar Allan Poe, para después desdeñar la palabra en favor del silencio en un diálogo teórico y filosófico. (Víd. apéndice, pp. 561 y 563). Por su parte, Truffaut exhibe admiración por Balzac en *Les Quatre cents coups* (1959), a quien el protagonista eleva en un altar y no duda en imitar.

¹¹⁴⁷ Asunción Silva, José: *De sobremesa*,... *op. cit.* p. 148.

¹¹⁴⁸ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. *op. cit.* p. 122.

¹¹⁴⁹ Gutiérrez Girardot, Rafael: “José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en *Obra completa de J. A. Silva*,... *op. cit.* pp. 634-635.

estado embrionario de la cultura, una crisálida en gestación, germen de híbridos y bastardos en una sociedad de invernaderos y acuarios¹¹⁵⁰.

En este contexto, Félix Féneon reemplazó la obra tangible por la introspección, como señala Florence Delay: “La verdadera bomba de Féneon fue su silencio. En la encrucijada del siglo XIX con el XX, un perfecto escritor evitó escribir”¹¹⁵¹. Sin embargo, su persona inspiró los personajes de otras novelas:

Como algunos escritores sin obra —que deben fascinar a los otros escritores, a los que escriben, firman y publican—, Félix Féneon, igual que Jacques Rigaut o Roberto Bazlen, integraron por otras vías la literatura que habían esquivado, al convertirse ellos mismos en personajes novelescos. Félix Féneon fue el modelo explícito de algunos personajes, por ejemplo en *Une passade* de Pierre Veber y Willy, en *Le roman d'un singe* de Armand Charpentier, o en *Les cœurs utiles: l'époque de Paul Adam*¹¹⁵².

Aunque con una voluminosa producción, la figura de Gómez Carrillo, de índole tan particular, desfila por los escritos de sus contemporáneos convertido en personaje, como en *La tragedia del diputado Anfrius* de Cirici Ventalló o “el diablo parisino” en la comedia de Felipe Sassone. El final del siglo XIX observa la disminución de la producción: las extensas obras en la línea de *Madame Bovary*, *Un cura casado* o *La Regenta*, dejan paso a las novelas cortas que cultiva, entre otros, Gómez Carrillo, en una carrera hacia la concisión y posterior silencio¹¹⁵³. Así lo corrobora Fernando Pessoa: “Cada uno de nosotros tiene quizá mucho que decir, pero hay muy poco que decir sobre ese mucho. La posteridad quiere que seamos breves y precisos. Faguet dice excelentemente que a la posteridad solo le gustan los escritores breves”, y continúa: “La variedad es la única excusa para la abundancia. Ningún hombre debería dejar veinte

¹¹⁵⁰ Segade, Manuel: *Narciso Fin de Siglo*, op. cit. p. 20.

¹¹⁵¹ En Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, op. cit. p. 39.

¹¹⁵² *Ibid.* p. 41.

¹¹⁵³ Borges demanda una literatura pura y profiláctica, carente de excesos superfluos: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (Borges, Jorge Luis: “Prólogo” a *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Emecé, 1956, p. II).

libros distintos a no ser que pueda escribir como veinte hombres diferentes. Las obras de Victor Hugo completan cincuenta grandes volúmenes, y con todo ni siquiera cada volumen, casi cada página, contiene a todo Victor Hugo. Las otras páginas se suman como páginas, no como genio”¹¹⁵⁴.

Aunque más tardío, el curso que sigue la poesía es análogo al proceso narrativo, pues paulatinamente se despojará de los ropajes que abrigaron los versos modernistas. Juan Ramón Jiménez concluye así la trayectoria poética:

Más se fue desnudando
y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda.
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!¹¹⁵⁵

El silencio encubre la lucha mantenida con el lenguaje, la dificultad de dar forma material al ideal intangible, el paso de la poesía al poema. Así lo sostiene Bécquer en la “Introducción”: “Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentemente en la escena del mundo”¹¹⁵⁶. El romántico teoriza sobre la materialización de la idea abstracta para presentarla al público, no solo en su prosa, sino en sus rimas metaliterarias. Para él, y como afirma García Montero, “el proceso de abstracción se ha producido en el individuo, los desvanes del cerebro, los misteriosos santuarios de la cabeza, albergan impulsos

¹¹⁵⁴ Pessoa, Fernando: *Erostratus*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1988, p. 87.

¹¹⁵⁵ Jiménez, Juan Ramón: *Eternidades (1916-1917)*, Edición de Emilio Ríos. Bilbao: Ediciones Beta Milenio III, 2007 [1918], p. 41.

¹¹⁵⁶ Bécquer, Gustavo Adolfo: “Introducción”, en *Obras, op. cit.* p. 15.

fantásticos, verdades, que hierven como gérmenes y se estremecen en una eterna incubación, agitándose en un tumulto silencioso”¹¹⁵⁷.

El poema del sevillano que mejor ilustra esta desazón es aquel que sirvió como prólogo a sus *Rimas*¹¹⁵⁸. En palabras de García Montero, “es la épica de la subjetividad, la lucha con el abismo personal fijada desde el principio en los cambios de ida y vuelta o en la negación de lo que antes se ha afirmado (quisiera escribirle... pero en vano es luchar... pudiera al oírlo)”¹¹⁵⁹. Es la paradoja del “himno gigante y extraño” imposible de someter a la mano del hombre, en una lucha que se vaticina ya perdida. Con ecos de la poesía de San Juan y la “Noche oscura del alma”/ “noche del alma”, lamenta la índole inefable de la palabra para concretar el ideal.

En D’Annunzio, la dificultad en el lenguaje revierte en el distanciamiento entre los amantes: “De tus sensaciones, de tus sentimientos, de tus pensamientos, yo solamente conozco una mínima parte. La palabra es un signo imperfecto. El alma no puede ser transmitida. Tú no puedes darme tu alma. Aun en nuestra más alta ebriedad somos dos, siempre dos, separados, extraños, interiormente solitarios”¹¹⁶⁰.

La obsolescencia del lenguaje ya había sido anteriormente manifestada por Cadalso en las *Cartas marruecas*: “Mi obra no era más que un diccionario castellano en que se distinguiese el sentido primitivo de cada voz y el abusivo que le han dado los hombres en el trato. O inventar un idioma nuevo, o volver a fundir el viejo, porque ya no sirve”¹¹⁶¹. En oposición a la perfección del ideal al que aspira el poeta, su herramienta se vuelve vulgar e impura, reflejo del contexto social en el que se

¹¹⁵⁷ García Montero, Luis: *Gigante y extraño*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001, p. 51.

¹¹⁵⁸ Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarlo; y apenas, ¡oh, hermosa!,
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera al oído, cantártelo a solas. (Bécquer, Gustavo Adolfo: *Rimas*, en *Obras*, op. cit. p. 441).

¹¹⁵⁹ García Montero, Luis: *Gigante y extraño*, op. cit. p. 223.

¹¹⁶⁰ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*. op. cit. p. 17.

¹¹⁶¹ Cadalso, José: *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Madrid: Cátedra, 1992 [1789], p. 108.

desarrolla: “El lenguaje es mezquino porque desvirtúa los significados originales al contacto con una sociedad fracasada e hipócrita. Y este es un problema crucial para el poeta, que tiene que trabajar con el lenguaje, piedra de su cincel”¹¹⁶².

El habla es la capacidad que diferencia al ser humano de los seres irracionales, por lo que se establece un vínculo indeleble entre verbo y pensamiento: la palabra determina nuestra percepción de la realidad. La fragmentación del lenguaje responde al declive de una sociedad cuyo agotamiento enarboló el Decadentismo. Esta reflexión filosófica es el motivo del poema de Juan Ramón Jiménez:

¡Intelijencia, dame
el nombre esacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.¹¹⁶³

La dicotomía entre palabra y realidad es objeto de discusión ente Fausto y el Caballero —o diablo— del drama de Grabbe, que se distancia de la imaginería medieval para convertirse en el siglo XIX en un intelectual:

Caballero: Porque se hallan
más allá del lenguaje. Solo podéis pensar
lo que podéis captar con palabras.

¹¹⁶² García Montero, Luis: *Gigante y extraño*, op. cit. p. 54. Estas aserciones rebaten la confianza de Flaubert en *le mot juste*, reprobación que encontramos en Borges:

No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehízo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó (Borges, Jorge Luis: “El milagro secreto”, en VVAA: *Antología de literatura hispánica contemporánea*, vol. II. Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1994, p. 106).

¹¹⁶³ Jiménez, Juan Ramón: *Eternidades (1916-1917)*, op. cit. p. 39. Mantenemos la particular ortografía del poeta.

Fausto: ¿Cómo? ¿El lenguaje

sería mayor que el hombre?

Caballero: ¡Lo es!

Fausto: El sentimiento y la añoranza, todas

las sensaciones sin palabras, que nos estremecen
cual ráfagas tormentosas... ¿Qué son?

Caballero: ¡Meros fantasmas!

¡Lo que no tiene palabras carece de sentido y claridad!

Fausto: *¡Entonces la humanidad no sería más que cháchara!...*

¿Cómo es que estoy sediento de saber más
de lo que el lenguaje me ofrece?¹¹⁶⁴

El romántico, en la medianía del siglo, aún debe pactar con la imperfección y sucumbir a ella: “Vivir en la inmortalidad de las nubes acaba siendo también una forma de renuncia, por lo que debe sacrificar parte de su ideal en la búsqueda de un modo posible de materialización. La idea perfecta se salva de la imperfección de lo inexistente pactando con la imperfección, realmente perfecta, de la materia”¹¹⁶⁵. Larra, no obstante, concluye optando por el silencio como modo de expresión: “El silencio entonces es elocuente, porque no hay palabras en ninguna lengua ni sonidos en la Naturaleza que pinten el Amor en su apogeo, que expliquen el dolor en toda su intensidad”¹¹⁶⁶.

Bénabou dará el paso decisivo en este sentido al proclamar la victoria del espacio en blanco, equivalente gráfico del silencio al que apuntaban los románticos:

Sin embargo la mirada empezaría a sobrevolar la página en su aspecto externo, y después se demoraría, pues el juego de los blancos alrededor de las letras conferiría al texto una apariencia insólita; los caracteres, diversificados con esmero y desperdigados con maestría, construirían una arquitectura diáfana donde lo vacío daría la impresión de llenarlo todo. El cuerpo opaco de cada palabra se colaría de soslayo por ahí, con discreción, como dispuesto a desvanecerse en la blancura que le rodea. Y, con la mirada vagando entre los

¹¹⁶⁴ Dietrich Grabbe, Christian: *Don Juan y Fausto*, op. cit. pp. 150-151.

¹¹⁶⁵ García Montero, Luis: *Gigante y extraño*, op. cit. p. 48.

¹¹⁶⁶ Larra, Mariano José de: *El doncel de don Enrique el Doliente*. Madrid: Cátedra, 1984 [1834], p. 329.

signos, se olvidaría de que esos signos componen palabras y de que esas palabras poseen quizás algún significado¹¹⁶⁷.

Dentro del imaginario finisecular que enarbola la máxima *l'art pour l'art*, la espiritualización del arte que desnuda la palabra hasta culminar en el silencio constituye una forma activa de lucha contra el pragmatismo y el incipiente mercado del arte burgués. Desde este punto de vista, no es disparatado establecer un puente con el significado que subyace en el arte conceptual:

Este movimiento consiste sobre todo en una condena del destino-mercancía de la obra de arte. La corriente conceptual —de sensibilidad marxista, como testimonian, entre otros, los textos del grupo *Art and Language*—, se opone a que la sociedad de consumo madura engulla al objeto de arte en sus circuitos de distribución, en sus redes de promoción, al mismo nivel que el frigorífico, el Cadillac, la cama de agua. El piquete de huelga, pues, para protestar contra los iconos puros, la fluidez comercial de las imágenes pop¹¹⁶⁸.

El público conforma la identidad del artista, héroe que Walter Benjamin llama “el verdadero sujeto de la modernidad”¹¹⁶⁹, cuyo papel en la sociedad de su tiempo ha variado ostensiblemente: de ser escritor a ser productor y gestor del entramado industrial. La palabra cesa, en su incapacidad para transmitir la idea, pero la imaginación fluye en continua actividad. Jean-Yves Jouannais introduce la premisa clave. Se trata de “artistas sin obra”, título de su ensayo, en el que defiende el arte desde parámetros no tradicionales:

Numerosos creadores han optado por la no creación, o más precisamente, poco seducidos por la idea de tener que justificar su estatus de artista, se han

¹¹⁶⁷ Bénabou, Marcel: *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, op. cit. p. 26.

¹¹⁶⁸ Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, op. cit. p. 90. La apuesta de Duchamp por la no-obra exime al artista de los circuitos comerciales: “En el fondo, me encuentro muy bien sin tener que producir absolutamente nada desde hace mucho tiempo. Yo no le atribuyo al artista esa especie de papel social en el que se cree obligado a hacer algo, en el que se debe al público. Me horrorizan todas esas consideraciones” (Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972, p. 73).

¹¹⁶⁹ Walter Benjamin: *Charles Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre. Barcelona: Taurus, 1980, p. 92.

contentado con asumirlo, con vivirlo para sí mismos, para su entorno, ya sea en el puro éter conceptual, ya sea en la estética vivida y compartida de lo cotidiano, una estética en la que confluyen el gesto del dandi, la deriva situacionista, el infinito abanico de las poesías no escritas, la aparente gratuidad de los Congrès de Banalyse, o incluso el activismo de los discípulos de Antístenes, el silencio de Marcel Duchamp, el arte sin objeto de Jacques Vaché, las novelas no escritas de Félicien Marbœuf, el Museo de las Obsesiones de Harald Szeemann, la escritura introvertida de Joseph Joubert, los escándalos de Arthur Cravan, la vida acelerada de Edie Sedwick, la femme fatale de la Velvet, las gestas fundacionales evocadas por Plinio. Esta constelación de creadores sin producción para los museos, de pensadores sin corpus, conjunto de estrellas que nunca se han permitido brillar, resulta por lo tanto a priori ser invisible¹¹⁷⁰.

La nómina que propone abarca un amplio espectro: del romano Plinio a la *rockstar* de la Velvet Underground, sin olvidar a Marcel Duchamp, que podría enmarcarse asimismo dentro de la figura del dandi. Los criterios para incluirlos son atemporales, aunque la etiqueta “artistas sin obra” se juzgue moderna. Esta perspectiva es, por tanto, aplicable a los escritores objeto de nuestro estudio.

Este tipo entronca con la problemática que atañe a los escritores decimonónicos al tratar de materializar la idea. Así, según Vila-Matas la literatura goza de una condición tan ideal para algunos autores, que no existe genio capaz de darle forma:

‘En suma, fue por una ambición intelectual excesiva e inhumana, y no por falta de genio, por lo que Félicien Marbœuf¹¹⁷¹ se autoimpuso la no producción’. De hecho, su caso es el más opuesto que conozco al del poeta argentino Enrique

¹¹⁷⁰ Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, op. cit. pp. 24-25.

¹¹⁷¹ Vila-Matas y Jannouais se confabulan para construir un canon literario en el que se confunden realidad e invención, como ya ocurrió con aquel autor del *Quijote*: Pierre Menard. Así, reflexionan sobre algunas obras inexistentes, por lo que sus supuestos autores también son ficticios: “Dentro de esa tradición de los escritores que escribieron poco, Felicien Marboeuf bien puede ocupar un lugar privilegiado, pues fue un escritor que no solo fue prácticamente ágrafo sino que ni siquiera existió” (Flores, José Abdón: “Inexistente escritor de escasos textos”. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, en http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=26937, (30/12/2014). Pero la duda ya se ha instalado en el lector, que escudriña la amistad del impostor con Flaubert e inquiera sobre la supuesta correspondencia que mantuvo, siempre según Jouannais, con Proust. Así, la proliferación de biografías apócrifas en el fin de siglo —recordemos la profusión de anécdotas que se cuentan sobre Valle-Inclán o Gómez Carrillo— desemboca en la invención no ya de las vivencias, sino de la propia existencia de algunos autores. Este juego de ilusiones plantea argumentos interesantes que invitan a reflexionar sobre la naturaleza del artista y su obra.

Banchs, que carecía de cualquier concepción idealizada de la literatura y un buen día dejó de escribir para siempre porque, según insinuara Borges, sentía que tenía tanta destreza para hacerlo que eso le hacía ver la literatura como un juego demasiado fácil¹¹⁷².

Así como Flaubert proclamó la invisibilidad de la figura del autor tras su obra y permite que se le sienta pero no que se le descubra explícitamente en ella, el prototipo de artista que nos ocupa desvía la atención de su no-obra¹¹⁷³ para concentrarla en sí mismo, en un magnífico alarde de egotismo. Es la obra de arte inasible, intangible y nunca mostrada al público, pues lo inexistente goza de estos pormenores. Ni siquiera podrían considerarse fracasos, pues en un alarde de ingenio, Jouannais advierte que esa categoría precisa una existencia previa.

El artista convierte su persona en soporte mismo de la obra a partir de gestos, poses y aforismos moderadamente impertinentes, que genera la obra comportamental y celebra el instante¹¹⁷⁴. Es el arte de la experiencia de la vida misma: no hacer algo, sino ser alguien¹¹⁷⁵. De este modo se construye el dandi finisecular, a partir de excéntricas experiencias y extravagantes caprichos, de modo que él mismo conforma la pieza de museo que atrae todas las miradas. Su presencia en los salones y círculos sociales merman el tiempo que dedica a la creación. Recordemos la sucinta obra de Lord Byron

¹¹⁷² Vila-Matas, Enrique: “Prólogo” a Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra*. “*I would prefer not to*”, *op. cit.* p. 16. Las posibilidades que se abren al artista son múltiples, sin necesidad de responder a un mismo patrón de comportamiento: “Ser el activo Picasso y producir todo el tiempo, pero también ser el inactivo Duchamp, y prodigarme lo menos posible, y hasta quitarme de en medio, como Rigaut y Vaché, artistas sin obra. Hablar mucho, como mi padre, y a la vez conocer las sabias pautas del silencio, como mi madre. Dos posibilidades de las que ya habló Kafka: hacerse infinitamente pequeño o serlo. Y en realidad suscribir aquello que decía Walt Whitman: ‘¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo’” (*Ibid.* p. 12).

¹¹⁷³ Como ya planteó Bécquer, a través del lenguaje no resulta factible la denominación de estas no-composiciones, pues utilizar la palabra obra para designar objetos no realizados traicionaría su etimología. Según Jouannais: “*Obra* proviene de *opera*, a través de *opus*, *operis*, cuyo sentido es ‘trabajo’, ‘sufrimiento ligado al trabajo’, e incluso ‘tortura’. Puesto que las propuestas que nos conciernen se han ahorrado tanto el trabajo como las obligaciones y las tensiones inherentes al hacer, no deberían llevar el nombre de obra. Necesitaríamos entonces evocar una evolución del vocablo —de la ‘obra’ con trabajo a la ‘obra’ sin trabajo—, una evolución paralela, en suma, a la filológica, propia del material fonético, del alto latín a nuestra lengua moderna” (*Ibid.* pp. 28-29).

¹¹⁷⁴ Remitimos al apartado dedicado a esta figura en nuestro estudio.

¹¹⁷⁵ En Dominique, Eugène Fromentin constata la imperiosa necesidad del tiempo requerido para simplemente ser: “—¿Y ya no escribe usted?—le pregunté”, a lo que responde el artista: “—¡Ah, no!... Eso se acabó. Por otra parte, desde que no tengo nada que hacer, puedo decir que no me queda tiempo para nada” (Fromentin, Eugène: *Fiebre de amor (Dominique)*. Buenos Aires: Imp. y estereotipia de La Nación, 1913, p. 18). Por su parte, Baudelaire ofrecería una razón desalentadora para cesar en su oficio: “¿Para qué?... Si aquellos cuya opinión me importa ya me han comprendido, ¡y el resto no comprenderá nunca!” (Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, *op. cit.* p. 60).

o Rimbaud, que antepusieron las experiencias vitales a la tiranía de la página en blanco: “Byron es uno de esos poetas (como Tasso y como Verlaine, a los que no se parece en absoluto) cuya vida es más importante que sus obras: productos del cansancio de una época, flores de la descomposición, sus obras resultan incomprensibles si no se conocen las circunstancias que las hicieron nacer y en las que hunden sus raíces”¹¹⁷⁶.

Es la pauta que seguirá Bénabou: “Estoy por lo tanto dispuesto a contentarme con unas cuantas páginas, hasta con una, mientras me satisfaga sin reparo. Sobre todo mientras me libre, aunque sea por un periodo breve, de este pensamiento — constantemente presente en un segundo plano— de que una vez más estoy perdiendo el tiempo. Perdiéndolo tontamente. Pretenciosamente”¹¹⁷⁷. La prioridad es evidente: “¿Crear héroes de novela? ¡Por descontado! Pero no antes de haber demostrado mi aptitud para serlo yo...”¹¹⁷⁸. Finalmente claudica: “Renuncio al libro soñado”¹¹⁷⁹.

La imagen del dandi enlaza perfectamente con el testimonio de Jean Rigaut en ese marco lúdico que son las Vanguardias artísticas. De hecho, el Dadaísmo supondrá la culminación de la deconstrucción del texto que se ha fraguado en las postrimerías del siglo XIX:

Según él, toda creación es imposible: ‘Desde hace tiempo busco algo que hacer. No hay nada que hacer al respecto: no hay nada que hacer’. La novela proyectada no se escribirá nunca; Rigaut seguirá encerrado en su habitación, presa del deseo: ‘Solo una cosa nos pertenece: nuestro deseo’. El 5 de noviembre de 1929, Jacques Rigaut se disparó una bala en el corazón. (...) La apresurada nota que Georges Hugnet le consagró a Rigaut en su *Diccionario del dadaísmo* termina así: ‘No hay nada más que decir en esta breve nota, pero tampoco nada menos’¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁶ Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*, *op. cit.* p. 8.

¹¹⁷⁷ Bénabou, Marcel: *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, *op. cit.* pp. 42-43.

¹¹⁷⁸ *Ibid.* p. 69.

¹¹⁷⁹ *Ibid.* p. 42.

¹¹⁸⁰ Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, *op. cit.* p. 45. Más tarde cambiaría la *t* final del apellido por una *d*: Rigaud. Sobre otro vanguardista, Marcel Duchamp, Roger Daun afirma: “Duchamp juega también con la pereza y la reivindicación: esta no designa, por supuesto, ni inactividad ni pasividad, ni mucho menos renuncia o resignación, sino que expresa un esfuerzo original por deshacer o aflojar la relación implacable, según parece, del trabajo en su materialidad, como acción sobre la materia, y del trabajo en su duración, como un fluir codificado en el tiempo” (En *Ibid.* p. 64).

De nuevo, el autor sin obra inspiraría la novela *Le Feu Follet* de Drieu de la Rochelle, que Louis Malle llevaría a la gran pantalla en 1963. En ella se refleja la infecundidad artística del Bello Tenebroso agotado por el hastío que corona una vida plena de placeres en la capital del Sena. La *Nouvelle Vague* recupera el *mal du siècle* para justificar el fatal desenlace de este dandi cínico y de pose hierática, que hereda así los modos del *beau* Brummell y de Baudelaire, de Des Esseintes y de Dorian Gray.

El tedio irá asociado a la pereza, pero no necesariamente a la inacción. El silencio no está desprovisto de valor. Augusto Ferrán inmortalizaría en estos versos la nueva concepción del poeta decimonónico y anuncia ya la dirección que tomará el arte en el siguiente siglo:

Hay una pereza activa
que mientras descansa piensa,
que calla porque se vence,
que duerme pero que sueña.

Es como un leve reflejo
de la majestad suprema,
que eternamente tranquila,
sobre el universo reina.

¡Oh asilo del pensamiento
errante, dulce pereza;
mil veces feliz el hombre
que de ti goza en la tierra!¹¹⁸¹

¹¹⁸¹ Ferrán y Forniés, Augusto: *Obras completas*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1969, p. 82.

III.1.3. Secuelas

*Como el agua, el ensueño
si cuaja es solo
hielo...*
José Juan Tablada

¿El arte por el arte? ¡Porquerías!
Miguel de Unamuno.

Penalidades, hambre y miseria

La pobreza es una constante que marca la vida de los personajes de Gómez Carrillo. Así, la dedicación al arte en un momento que menosprecia la creación poética deriva en la penuria económica en la base de la trama de *Bohemia sentimental*. Esta obra comienza exponiendo la situación precaria de los protagonistas: “Emilio sacó de la faltriquera de su gabán una papeleta de empeño”¹¹⁸². Los diálogos destacan el transcurrir del tiempo unido inexorablemente al hambre: “Muy a menudo la conversación recaía sobre la pobreza”¹¹⁸³.

El autor guatemalteco explora en sus obras el panorama artístico parisiense en el que él mismo estuvo inmerso. Este conocimiento le permite desenmascarar el mito construido en torno al ambiente de júbilo que se genera en el teatro:

Me diréis si sois provincianos, ilusos o ingenuos:

‘¡Claro! La existencia del teatro, los triunfos, los galanteos, la vida brillante, las aventuras inesperadas, la fortuna fácil, la vanagloria.

Pero en realidad no es por eso. Eso no es sino un espejismo. La vida real de entre bastidores es muy diferente de lo que se cree en general. ¡Qué digo! Es el polo opuesto. Es la melancolía resignada y el martirio aceptado con entusiasmo. (...)

Por dentro, ¡ay!, lo que más abunda es la miseria¹¹⁸⁴.

¹¹⁸² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 57.

¹¹⁸³ *Ibid.* p. 109. En “La farsa literaria” Gómez Carrillo denuncia la situación que padece el hombre de letras: “Cuando hace un par de años René Leclerc se envenenó en su guardilla del Barrio Latino, la prensa de París estuvo unánime en asegurar que sus obras eran obras maestras. Lo que la prensa no dijo es que Leclerc se suicidaba por estar cansado de tener hambre” (en *Revista Nueva* (1899), n.º. 4, Edición facsímil vol. I, *op. cit.* p. 179).

¹¹⁸⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 77. Manuel Machado recoge este contraste en el poema “A Alejandro Sawa”: “Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho” (*El mal poema*, *op. cit.* p. 144).

A esto se suma la máscara con que el artista esconde su situación, lo que le confiere un matiz grotesco: “Los que tienen que hacer confesiones como estas, casi cómicas en medio de su tristeza a causa del tono con que generalmente se habla en medio de bastidores, no son raros”¹¹⁸⁵.

Tres novelas inmorales legitima el vínculo establecido entre el artista y la marginalidad, como prueban las vivencias de sus protagonistas. Es el caso del payaso en *Pobre clown*, que “ni había almorzado apenas”¹¹⁸⁶, y de los asistentes al banquete ofrecido por el empresario en la misma obra: “El primer plato no bastó para todos y tres o cuatro coristas tuvieron que quedarse sin probarlo”¹¹⁸⁷. En *Bohemia sentimental*, la actriz reconoce un pasado análogo al del artista:

Yo también fui pobrísima, Luciano. Fui tan pobre como Sonia y como Matilde y ni siquiera tuve el supremo consuelo de sacrificarme en aras de un ideal. Mi naturaleza cobarde me obligó a venderme al primero que pasaba por la calle, para no acostarme sin cenar. Fui la más infame de las mujeres perdidas, porque lo fui conscientemente, inspirándome asco, sin locura ninguna, por pura necesidad. ¿Verdad que es horrible todo eso?¹¹⁸⁸

Gómez Carrillo comenta en sus crónicas la realidad del artista que, en su anhelo por consagrarse al ideal, debe padecer las carencias más terribles: “Yo quería ser artista. Debuté en Grenelle. Ahí comencé a no comer. En invierno comía poco. Luego, en verano, ya no comí nada”¹¹⁸⁹. El motivo periodístico es trasladado a la novela, como en el caso del poeta en *Bohemia sentimental*: “Contando apenas cuatro años de edad había tenido hambre y luego, ya mozo, había vuelto a tenerla muy a menudo”¹¹⁹⁰. La analogía entre ambas citas aproxima dos géneros en los que retrató el ambiente de los cenáculos artísticos finiseculares. De hecho, la afinidad temática entre crónica y ficción confiere verosimilitud a los personajes de esta última.

¹¹⁸⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. p. 85.

¹¹⁸⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 266.

¹¹⁸⁷ *Ibíd.* p. 226.

¹¹⁸⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 108.

¹¹⁸⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. p. 85.

¹¹⁹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 66-67.

El autor vaticina el infortunio del individuo consagrado al arte: “Una [persona] que no carece de talento, pero que morirá como tantos, miserablemente, de pobreza, de fatiga, de esperanzas, de tristezas interminables, de humillaciones cotidianas. Se llama Jacinto o Liborio, Tancredo o Pancomio, según es sentimental o cómico”¹¹⁹¹. La elección de este camino explica el aire fatalista de estas obras. La mentalidad de la época, con sus rígidas normas, despreciaba toda profesión vinculada al arte. Así ocurre con la protagonista de *Bohemia sentimental*: “Quería ser actriz. Así se lo dijo a sus padres; y como sus padres se burlaron de ella, aconsejándola que esperase con paciencia al notario o al capitán que vendría más tarde a buscarla para hacerla su esposa, creyóse encerrada en una jaula indigna de su talento y de su belleza”¹¹⁹².

Este personaje opta por la libertad escapándose de casa. No obstante, su actitud al margen de lo establecido la lleva a una vida llena de hambre y dolor, por lo que Gómez Carrillo comenta: “Una infinidad de mujeres que son artistas y que no quieren ser más que artistas lloran en la soledad sórdida de sus alcobas”¹¹⁹³.

La fusión de escasez económica e incompreensión genera la miseria que caracteriza al mundo del espectáculo. No obstante, debemos estimar estos factores desde la perspectiva de los personajes, que piensan en el arte y no en los bienes materiales. Así se desprende de las palabras de la protagonista de *Bohemia sentimental*: “Siendo pobres seremos felices”¹¹⁹⁴. En otro lugar advierte de lo relativo del concepto de pobreza: “Una idea muy vulgar llamó su atención: lo mucho y lo poco que valía el dinero. Un duro era una fortuna en ciertos casos; mientras que mil francos, doscientas veces un duro, no bastaban ni aun para realizar durante un solo día el más modesto ideal de riqueza y esplendor”¹¹⁹⁵.

En ellos, los valores espirituales priman sobre los económicos. Por ello, su éxito no radica en el progreso material, sino en la consecución de los sueños. El episodio de

¹¹⁹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. p. 86.

¹¹⁹² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 63.

¹¹⁹³ Gómez Carrillo, Enrique: *El segundo libro de las mujeres*, op. cit. p. 87.

¹¹⁹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 122.

¹¹⁹⁵ *Ibid.* p. 72. Sawa también pone en tela de juicio el color del dinero:

Tendremos dinero en abundancia, pero, después de todo, ¿para qué sirve el dinero? (...). A los tontos no les sirve de nada porque con él no se puede comprar el talento, ni la gloria que el talento da. Lo importante es la obra, y la obra no debe prostituirse ni venderse. Pasemos miseria, seamos incomprendidos, vejados, zaheridos, pero tengamos siempre la ambición de hacer una obra grande, pura, sincera, sin transigir con el vulgo (En Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato 1*, op. cit. p. 75).

la pantomima en *Bohemia sentimental* ilustra esta idea al plantear la penuria de quienes se arriesgan a llevar a cabo sus ilusiones sin que por ello merme su alegría. La puesta en escena de la obra constituye el mayor anhelo del protagonista: “Pues voy a representarla yo mismo en la Bodiniera, ante todo París entusiasmado. ¡Qué demonio! (...) Yo también soy ‘autor’ y aunque vosotros solo queréis hacer caso de mis sonetos, hay algo más y algo mejor en mi tesoro literario. Hay pantomimas”¹¹⁹⁶. Su fervor se trasluce en su extensa intervención al explicar la trama, tras la cual se preocupa por el dinero invertido: Verás, los demás cuartos los he gastado en alquilar la sala de la Bodiniera y en comprar un traje para mí y otro para Colombina; pero es un préstamo, nada más que un préstamo. El domingo seremos millonarios. ¡Pues ya lo creo! Lo menos sacaré mil duros de mi función”¹¹⁹⁷. Este orden de prioridades es corroborado por su compañero, quien comprende la ilusión puesta en la obra y simplemente exclama con su amigo al mismo tiempo: “¡Estamos chiflados!”¹¹⁹⁸.

Al finalizar la representación nos hallamos ante el binomio éxito profesional *versus* personal. Este es recogido por el narrador, quien se centra en la actriz: “Sonia estaba radiante de alegría con su primer triunfo, obtenido en un teatro verdadero, ante un gran público. Sus éxitos anteriores, en el concierto de los Decadentes, parecíanle puras niñerías. Lo que deseaba ahora era seguir siendo aplaudida al lado de Pierrot por todo el París artístico de los estrenos del bulevar”¹¹⁹⁹. Tras los aplausos surge inevitablemente la cuestión económica. Las expectativas del actor no se han cumplido, sus elucubraciones se alejan de la realidad, como el recibo notifica: “Producto de la velada. Butacas obsequiadas por el autor: 200. Butacas vendidas: 102. Producto líquido: 306 francos”¹²⁰⁰. Sin embargo, este inconveniente no disminuye la euforia: “No importa; ya ganaremos muchos millares. Esta vez ha sido necesario regalar algunas butacas”¹²⁰¹. La situación es económicamente insostenible después de sufragar los gastos de la función y regalar la mayor parte de las entradas. No obstante, el personaje se muestra satisfecho al haber consumado su obra. Al igual que él, Sawa reivindicaba la supremacía del arte. Cansinos-Asséns evoca sus consejos:

¹¹⁹⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 79-80.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.* p. 82.

¹¹⁹⁸ *Ibíd.* p. 83.

¹¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 104.

¹²⁰⁰ *Ibíd.* p. 106.

¹²⁰¹ *Ibíd.* p. 106.

C'est la bohème, el signo del genio, de los elegidos, de los infaustamente privilegiados, de los que no somos M. Homais ni tenderos de ultramarinos. Es preferible no tener pantalones a no tener talento. Yo no me cambiaría por mi prestamista. Así que no se desanime usted, no venda usted su talento por una lengua a la escarlata. Luche usted como Heracles y venza a la Hidra de la vulgaridad, que tiene mil cabezas.¹²⁰²

Baudelaire ejemplifica esta postura al renegar del periodismo que podría mejorar su situación. Los hermanos Goncourt describen la figura del poeta que va degenerando por el sufrimiento: “Baudelaire come al lado nuestro. Está sin corbata, el cuello desnudo, la cabeza pelada, en verdadera ‘toilette’ de guillotinado. Pequeñas manos lavadas, cuidadas como manos de mujer, una cabeza de maníaco, una voz cortante como el acero y una elocuencia parecida a la precisión adornada de un Saint-Just”¹²⁰³. El pesimismo que envuelve la bohemia de cafés y teatros es recreado lúcidamente en *La colmena* de Camilo José Cela:

En ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante. Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las sacramentales, en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: Aquí yacen los restos mortales de la señorita Esperanza Redondo, muerta en la flor de la juventud; o bien: R.I.P. El Excmo. Sr. D. Ramiro López Puente. Subsecretario de Fomento¹²⁰⁴.

Los actores han logrado su meta: interpretar la pantomima en un escenario y recibir la ovación del público. Este aliciente les permite continuar soñando puesto que, como afirma el poeta: “¿Qué importa la pobreza? Todos los grandes poetas han sido pobres al principio y luego ricos, muy ricos. Yo seré rico más tarde”¹²⁰⁵. La esperanza del bohemio recuerda de nuevo a Sawa, quien confiaba en el reconocimiento a su labor:

¹²⁰² Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato 1*, op. cit. pp. 72-73.

¹²⁰³ Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, op. cit. pp. 42-43.

¹²⁰⁴ Cela, Camilo José: *La Colmena*. Cátedra: Madrid, 2001 [1951], pp. 47-48.

¹²⁰⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 109.

“Sí, joven, venceremos. Yo tendré una vejez gloriosa como la de Hugo. Al fin tendrán que rendirme el tributo que merezco. Las apoteosis son siempre finales, porque coronan una larga lucha”¹²⁰⁶. Así, Cela menciona al poeta que se abstrae del entorno hostil: “Un jovencito melenudo hace versos entre la baraúnda. Está evadido, no se da cuenta de nada; es la única manera de poder hacer versos hermosos. Si mirase para los lados se le escaparía la inspiración. Eso de la inspiración debe ser como una mariposita ciega y sorda, pero muy luminosa; si no, no se explicarían muchas cosas”¹²⁰⁷. El consumo de literatura constituye otro refugio para la vida bohemia: “La señorita Elvira lleva una vida perra, una vida que, bien mirado, ni merecería la pena vivirla. No hace nada, eso es cierto, pero por no hacer nada, ni come siquiera. Lee novelas, va al café, se fuma algún que otro tritón y está a lo que caiga”¹²⁰⁸. La imaginación es el atributo máspreciado de los artistas, que recurren a ella como estrategia para combatir la desgracia. Como Felipe Sassone señala: “Ilusiones y esperanzas son el pan de cada día, / y doliente y esforzado, sueño mucho, poco vivo”¹²⁰⁹.

Por ello, se alimentan de quimeras y confían en el giro de su suerte. Así, el poeta divaga largamente sobre la compensación que recibirá por la venta de un drama:

¿Cuándo hubiera podido él soñar en tener mil francos? Con mil francos se podía, en rigor, comer mil días, tres años. Sin ir tan lejos, trataría de ser económico, de vivir algunos meses sin amarguras miserables, almorzando humildemente, pero almorzando siempre. (...) Un regalo para Matilde (...). Luego venían los amigos, los compañeros, los bohemios. (...) Llegaría en coche al café en que todos tomaban el ajenjo y después de charlar algunos instantes con ellos, sacaría un billete de quinientos francos para pagar las copas. (...) Luciano se despertó, comprendiendo que acababa de decirse muchísimas tonterías y que los mil francos, repartidos entre Luis y él, no podían dar tanto de sí¹²¹⁰.

¹²⁰⁶ Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato 1*, op. cit. p. 75.

¹²⁰⁷ Cela, Camilo José: *La Colmena*, op. cit. p. 54.

¹²⁰⁸ *Ibíd.* pp. 51-52.

¹²⁰⁹ Sassone, Felipe: “La canción del bohemio”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte...* op. cit. p. 43.

¹²¹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 71-72.

Esta cita resulta interesante para discernir las convicciones del poeta respecto a las ganancias materiales. Por un lado, confirma nuestra tesis sobre el empleo de sus fondos para cubrir necesidades básicas, puesto que no expresa la intención de reservarse para sí ningún capricho. Su alegría se basa en complacer a quienes lo rodean. Por otro, pretende hacer creer a los demás que el talento artístico debe retribuirse como el resto de oficios. El poeta, por consiguiente, reivindica en su delirio el respeto a su trabajo.

Unamuno analiza minuciosamente la aristocracia intelectual del artista que él rebate argumentando la necesidad de contemplar el arte como un negocio en términos de mercado:

Y para llegar a tal fusión antes estorba que favorece esa arrogante pretensión de literatos, pintores, músicos y danzantes de que se les coloquen en campo aparte y no se les confunda con los demás obreros. Solo cuando todos participen de la misma ruda suerte, solo cuando unos y otros estén sujetos al yugo del capital y se sientan de verdad hermanos en esclavitud económica, solo cuando el poeta comprenda que no tiene más remedio que hacer sonetos como su compañero hace cestas o zapatos, solo entonces podrán trabajar todos juntos por la emancipación común y elevar a arte todo oficio, absolutamente todo¹²¹¹.

El giro que toma el arte al profesionalizarse y entenderse según criterios mercantilistas en una sociedad signada por un capitalismo incipiente anula los presupuestos decimonónicos esgrimidos por Gautier, por lo que Unamuno exclama: “¿El arte por el arte? ¡Porquerías!”¹²¹².

¹²¹¹ Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, *op. cit.* pp. 128-129. A continuación, el filósofo critica el desmedido valor económico concedido al arte, en contraste con su naturaleza espiritual y con la miseria del bohemio:

Más tarde fueron diferenciándose el arte llamado bello o inútil, si se quiere, y el oficio, y hoy hemos venido a tan menguados tiempos que los artistas por antonomasia, los que se dedican al oficio de producir belleza, pretenden pertenecer a otra casta y sostienen con toda impertinencia que su actividad no debe regularse como las demás actividades y que su obra no es cotizable ni se le puede ni debe fijar precio como a una mesa, a un chaleco o a un chorizo. Es de creer, sin embargo, que esto lo hagan para cobrar más, pues da grima ver expuesto en un escaparate un mamarracho pictórico y al pie: 500 pesetas. Esto es como aquello de que el sacerdote vive del altar, y luego de hacernos ver que el santo sacrificio tiene un precio infinito, leemos este anuncio: ‘Los señores sacerdotes que quieran celebrar misas en la parroquia de San Benito recibirán estipendio de tres, cuatro, cinco o seis pesetas según hora’ (*Ibid.* p. 128).

¹²¹² *Ibid.* p. 103.

Los personajes vinculados al arte muestran una jerarquía de valores en la que destaca la amistad como muestra la estrecha relación que mantienen los protagonistas en *Bohemia sentimental*: “Luciano, que acababa de llegar de su pueblo y que también era poeta, habíase sentido muy dichoso de encontrar un compañero. Esa noche se quedaron juntos en los cafés del barrio y se separaron a las dos de la mañana, jurándose amistad eterna”¹²¹³.

El pacto permanece inmutable al arraigarse en la miseria que ambos comparten, pues esta, según una crónica del autor, une a los marginados: “Entrad de repente en el Molino Rojo de París. (...) Todos los que están allí os considerarán desde luego como amigos”¹²¹⁴. Del mismo modo, la amistad se consolida en la novela: “Al día siguiente almorzaron juntos. Luciano pagó. Por la noche cenaron juntos. Luciano volvió a pagar. Luego fueron inseparables y Luciano pagó siempre, hasta que, una tarde, el doce del mes, se le acabaron los cuartos de su pensión y tuvo que decírselo a su amigo”¹²¹⁵. Posteriormente, este repartirá con el poeta los beneficios obtenidos con la representación de la pantomima: “Por lo pronto, guárdate eso para tí”¹²¹⁶.

La pobreza construye un vínculo indisoluble entre los dos amigos pero también entre personas de distinto sexo, cuya amistad se transforma en relación íntima. Las pretensiones de la compañera del poeta lo confirman:

Una frase de Luis hacía la sonreír: ‘Cuando los enamorados pierden su portamonedas, dejan de quererse’. Ella quería perder su portamonedas; quería perder su gloria; quería perderlo todo. Su alma de eterna bohemia anhelaba volar nuevamente con su vuelo caprichoso y libre. Quería vivir la misma existencia de

¹²¹³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 68

¹²¹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, op. cit. p. 244.

¹²¹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 68. Este episodio remite a una escena de Murger: “A las diez, Blancheron y el discípulo de Vernet bailaban el *galop* y se tuteaban. A las once juraron no separarse jamás y redactaron sus testamentos legándose mutuamente sus fortunas” (Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*, op. cit. p. 56). En los años 60, el ambiente bohemio de los cafés parisienses es el escenario de la película *Jules y Jim* de François Truffaut. La voz en off relata el comienzo de la amistad entre los protagonistas, que recuerda al encuentro en *Bohemia sentimental*: “Al día siguiente tuvieron su primera verdadera conversación. Luego se vieron todos los días. Uno enseñaba al otro por la tarde y por la noche su verdadera literatura y se mostraban sus poemas y los traducían juntos. También tenían en común una cierta indiferencia hacia el dinero y charlaban sin prisas” (Francia: Les Films du Carrosse, 1961).

¹²¹⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 106.

Luciano y no comer sino cuando él comiera. Juntos serían dichosos a pesar del mundo¹²¹⁷.

El sacrificio amoroso difiere de la historia relatada por Villiers de L'Isle-Adam en "Virginie et Paul"¹²¹⁸, cuento que exalta la riqueza. El pensamiento del enamorado gira constantemente en torno al modo de aumentar sus bienes, ambición que por su insistencia se convierte en obsesión: "Oui, je serai un avocat. Quand on est un avocat, on attend quelques mois pour être connu. Et puis, on gagne, aussi, un peu d'argent"¹²¹⁹. El autor, mediante la disparatada codicia, satiriza el progreso cimentado en el poder adquisitivo de una sociedad que juzga al hombre según su hacienda.

Como conclusión, podemos afirmar que el culto a la belleza no puede deslindarse de la miseria a la cual está abocado el artista finisecular, individuo que encumbra los valores espirituales que la sociedad menosprecia, de modo que arte y amistad constituyen su refugio frente a la sordidez del entorno.

El *spleen* de París

El término inglés *spleen*, adaptado fonéticamente al español con la forma "esplín", proviene de la palabra griega que denominaba al bazo. Este órgano, según López Castellón, "se consideraba, de antiguo, la sede fisiológica de la tristeza y el hastío. Con esta creencia guarda relación la etimología de la palabra castellana 'melancolía', derivada del término griego que designaba la 'bilis negra'"¹²²⁰. De acuerdo con la medicina antigua, la preponderancia de este humor inducía al estado depresivo¹²²¹.

¹²¹⁷ *Ibíd.* pp. 22-23.

¹²¹⁸ El autor invierte el título de la novela *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, el cual ilustra en su obra las teorías de Rousseau.

¹²¹⁹ Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de: "Virginie et Paul", en *Contes cruels*, *op. cit.* p. 117 [Sí, seré abogado. Cuando se es abogado hay que esperar algunos meses para ser conocido. Y después, se gana también un poco de dinero].

¹²²⁰ López Castellón, Enrique: *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal, 1999, p. 55.

¹²²¹ María Bolaños revela el alcance de estas creencias:

La imaginación colectiva se aferró a la convicción de que el *furor melancholicus* era una materia líquida y real, una dolencia del organismo que actuaba sobre el cuerpo y la mente produciendo trastornos y dolores varios. Solo a comienzos del siglo XIX empezó a aceptarse, no sin resistencias, la idea de que no era sino un delirio y que el melancólico no padece de tales desajustes humorales, sino de una idea *fija* que él mismo se ha forjado y que le consume como

En el siglo XIX, este concepto se asocia al tedio¹²²², al aburrimiento, al hastío de vivir e incluso a la angustia, sentimiento que emerge de las teorías existencialistas en que desemboca el pesimismo decadente. Villena define este estado como el “melancólico, poético, dulce, desesperado y nostálgico que caracteriza el alma de los hombres de fin de siglo”¹²²³. Karen Poe propone un recorrido por las acepciones de este sentir a lo largo de la historia:

Esa *Tristeza voluptuosa*, título de una de las novelas del período, es una tristeza de origen sexual, erótico, vital, mortal. Es el *taedium vitae*, el asco de la vida que aterrizzaba a los romanos. El período refractario al deseo que sobreviene, en el varón, después del coito y que lo hace dormir para olvidar. Es el espanto romano ante la impotencia sexual, política. Es lo que poco tiempo después los cristianos llamarán *acedia* y convertirán en pecado. Unos siglos más tarde, los románticos, pudorosamente, encubrirán el origen sexual del sentimiento en la palabra de origen griego *melancolía*. Curiosamente los modernos, además de inventar el vocablo *spleen*, volverán sobre la vieja forma latina del tedio, e insistirán en el hastío de la vida. Nuestra época, más prosaica, hablará de depresión¹²²⁴.

La percepción adquiere distintos matices en cada época, pero la esencia permanece. Se trata de una tristeza endémica que, según Poe, proviene del placer inherente al tipo decadente: “Nuestros escritores modernistas devoraron la literatura decadente europea para fundar una nueva estética. (...) Bajo el signo de la caída

un parásito (Bolaños, María: *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996, pp. 20-21).

¹²²² Núñez Puente revisa los diversos conceptos asociados a este sentir y utiliza *ennui* y *tedio* como equivalentes semánticos. Respecto a otros términos remite al DRAE, de modo que distingue “el hastío del tedio y estos a su vez del aburrimiento, al que añade la peculiaridad de ser un fenómeno motivado, es decir, ‘originado generalmente por disgustos o molestias, o por no contar con algo que distraiga y divierta’” (*Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001, p. 17).

¹²²³ Villena, Luis Antonio de: *Diccionario esencial del Fin de siglo*, op. cit. p. 179. El sentimiento es análogo al del protagonista de *La grande bellezza* (2013, Paolo Sorrentino), escritor agotado y consagrado a la frivolidad de la noche romana en un último intento por escapar del hastío que le embarga: “Aparte de la pérdida de sentido, la pérdida de valores y la degeneración estética del comportamiento, es posible encontrar todavía la Belleza, inmutable, eterna, absoluta...”. La sombra de Proust se cierne sobre el film que evoca a Fellini en *Amarcord, La dolce vita* y *8½*. Sorrentino trató ya el tema a partir de la estrella de rock en *This Must Be the Place* (2011), claro trasunto de un obsoleto Robert Smith.

¹²²⁴ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. p. 16.

construyeron el primer gran movimiento literario y cultural nacido en Hispanoamérica. El tedio modelaba a los personajes masculinos. De la desidia y la apatía surgía un nuevo modo de escribir. Era una empresa tan loca como hacer una excursión por el Amazonas con abrigos de invierno. Y, sin embargo, lo lograron, aunque dejaran en ello la vida, la alegría, la razón”¹²²⁵.

Los personajes de Gómez Carrillo comparten este sentir con los héroes de la literatura decimonónica. Así, el dandi en *Del amor, del dolor y del vicio* reconoce su hastío:

Carlos se acercó a él y, poniéndole cariñosamente la mano en la cabeza, le preguntó la causa de su aburrimiento:

–Nunca te había visto así; ¿qué te pasa?

–¿A mí? – repuso Robert con una sonrisa macabra–; nada; el *spleen*¹²²⁶.

Esta figura es representativa del desinterés humano por todo. Por una parte, su víctima busca incesantemente sensaciones nuevas para combatir el tedio que lo corroe. Por otra, su imperturbabilidad lo sitúa en una posición elevada frente a los demás, puesto que el entusiasmo como muestra de vitalidad es impropio de su carácter. Azúa señala esta paradoja:

[El dandi] está siempre vigilante para no distraerse, para no encontrarse de pronto divertido o entretenido con algo. De no ser una exageración podría decirse que no recibe visitas porque le interrumpen el tedio. Todo cuanto hay es lo de siempre. (...) Su trabajo, que no admite reposo, le hace estar muy atento a las novedades para aplicar su esfuerzo en reducirlas a cosas superadas. Es, de un lado, esclavo de la novedad y, de otro, su sepulturero. (...) Si el distinguido se distingue gracias a la masa, el enfermo de spleen se aburre gracias la novedad. Todo fluye, el mundo gira, pero el dandi se mantiene incólume, inmóvil¹²²⁷.

¹²²⁵ *Ibid.* p. 16.

¹²²⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 146.

¹²²⁷ Azúa, Félix de: *Baudelaire*, *op. cit.* pp. 53-54.

El tedio se instala en los espíritus cultos¹²²⁸. Esto es debido a su necesidad de ocio, pues son las mentes inteligentes y desocupadas las que emplean su tiempo en reflexiones existenciales. Los interrogantes vitales generan un dolor constante que acompaña al hastío. Schopenhauer vincula estos rasgos a la capacidad intelectual de los individuos:

[Al hombre] le acecha el tedio, que los animales no conocen, (...) mientras que en el hombre es un verdadero azote. Su presencia es palpable en ese miserable tropel de desgraciados que han consagrado la vida por entero a llenar sus bolsas pero jamás sus cabezas, para luego descubrir que su mismo bienestar no es sino el castigo que los arroja en brazos del tedio más desolador, del que procuran escapar corriendo en todas direcciones y viajando constantemente de acá para allá. (...) La necesidad y el tedio son los dos polos de la vida humana¹²²⁹.

Huysmans redonda en el desencanto que aflige a sus personajes, en cuyas reflexiones citan al filósofo alemán: “Lo que hay que hacer es dejarse ir a la deriva; Schopenhauer tiene razón —se dijo—: ‘la vida del hombre oscila como un péndulo entre el dolor y el hastío’”¹²³⁰. El intelectual lamenta su destino y su imposibilidad para acogerse a la fe: “El esplín no hace presa en las almas piadosas (...) ¿pero por qué el consuelo de la religión no está hecho más que para las almas de cántaro? (...) solo la religión podría curar la llaga que me aflige”¹²³¹. Por el contrario, su condición acentúa el malestar: “Eran su hastío de la existencia y su pasión por el arte; y aquel hastío ciertamente se agravaba con su soledad y su ociosidad”¹²³².

Los personajes del escritor guatemalteco confirman esta tesis. Así, si el *spleen* afecta a la burguesía intelectual, la miseria inmuniza a los bohemios contra este mal. Estos últimos protagonistas de *Bohemia sentimental* y *Pobre clown* viven sufriendo el hambre, la explotación laboral y la marginalidad, motivos que difieren de los desvelos

¹²²⁸ Así lo demuestra el Hamlet de Laforgue, a quien nada interesa: “Ah! Que je fusse seulement poussé à m’en donner la peine! Mais tout est si précieux de minutes et si fugace! (“Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, *op. cit.* p. 9 [¡Ah! ¡No hay forma de que todo esto me emocione! No sé, ¡es todo tan fugaz, tan afectado por los minutos!])” y “Ah! Que je m’ennuie donc supérieurement!” (*Ibid.* p. 30 [¡Ah! ¡Me aburro tan soberanamente!]).

¹²²⁹ Schopenhauer, Arthur: *Meditaciones sobre el dolor del mundo...* *op. cit.* pp. 26-27.

¹²³⁰ Huysmans, Joris-Karl: *A la deriva*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010 [1882], p. 88.

¹²³¹ *Ibid.* p. 82.

¹²³² Huysmans, Joris-Karl: *En camino*, *op. cit.* p. 26.

que atormentan a los intelectuales en *Del amor, del dolor y del vicio* y que hemos observado en la figura del dandi.

Libre de preocupaciones económicas, la clase alta exterioriza inquietudes de índole filosófica y estética y sufre el tedio causado por su existencia monótona. La elección de un tipo de vida al margen de la mediocridad conlleva, por consiguiente, unas consecuencias distintas en cada caso. No obstante, la disidencia que les hermana conduce en ocasiones a situaciones similares. En “Visiones de bohemia”, Villena señala: “La diferencia radical entre ambas [bohemias] no era grande, pues se trataba de artistas desclasados, gente que quería apartarse del común, pero frente al habitual menesteroso existían herederos que dilapidaban su fortuna, o hijos de familia que lo hacían con la paterna (...), que solía (por falta de trabajo o de éxito) concluir en ruina”¹²³³.

El declive de la bohemia galante implica la aparición de nuevas dificultades añadidas a sus ansias artísticas. Este hecho agrava el dolor del individuo al aumentar los interrogantes existenciales, pero disipa el aburrimiento que asolaba al dandi. Los visos aristocráticos apartan a estos individuos de la masa. Su dedicación a las actividades intelectuales les confiere la capacidad de orientarse hacia el progreso, hacia el cual encaminan a la humanidad. Esta es la función de estos “vagos”, como Unamuno satíricamente los califica, en el entramado social:

El zángano es toda clase de aventurero, toda especie de vagabundo corporal o espiritual: el atorrante, el filósofo, el poeta, el inventor y el político. Sobre todo, el político. Y a ellos, no os quepa duda, a los atorrantes, a los filósofos, a los poetas, a los inventores, a los políticos –sobre todo a los políticos– se debe la civilización. Más que a los llamados trabajadores o laboriosos por excelencia¹²³⁴.

Unamuno defiende de este modo la labor del pensador, al cual se tacha a menudo de holgazán. Con tono irónico desvela la magnitud de su trabajo,

¹²³³ Villena, Luis Antonio de: “Visiones de bohemia”, en *Los andróginos del lenguaje*. Madrid: Valdemar, 2001, p. 250.

¹²³⁴ Unamuno, Miguel de: “En defensa de la haraganería”, en *Soliloquios y conversaciones*, en *Obras completas, op. cit.* tomo VII, p. 443.

incomprendido por la mayoría debido a su índole espiritual¹²³⁵. En este sentido afirma: “El poeta es ante todo un haragán, un indolente, y lo digo en loor del poeta”¹²³⁶. En estas coordenadas debemos situar a Rimbaud, quien alardea de su pereza: “Pero, ¿quién ha hecho mi lengua tan pérfida que esta haya guiado y conservado hasta ahora mi pereza? ¿Sin siquiera recurrir a mi cuerpo para vivir y más ocioso que el crápula he vivido por doquier!”¹²³⁷. El escritor desdeña el oficio que conlleva esfuerzo físico al considerarlo propio de mentes inferiores. Sus facultades intelectuales le auspician una vida dedicada a la poesía, actividad que se jacta de vincular a la “pereza”. La actitud engreída del francés contrasta con la del español, que propone simplemente denunciar la negativa reputación del hombre de letras.

Al igual que Rimbaud, Baudelaire pondera el ocio que propicia la actividad intelectual. Así, en *Mon coeur mis à nu* proclama:

C'est par le loisir que j'ai, en partie, grandi.

A mon grand détriment; car le loisir, sans fortune, augmente les dettes, les avanies résultant des dettes.

Mais à mon grand profit, relativement à la sensibilité, à la méditation, et à la faculté du dandysme et du dilettantisme¹²³⁸.

La reflexión es sinónimo de trabajo para este autor. La cita anterior, por tanto, es congruente con su defensa encarecida del esfuerzo: “Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie, il ne manque absolument que le goût du travail”¹²³⁹.

¹²³⁵ El filósofo esclarece con una anécdota comprensible su misión en la sociedad: “La civilización se debe a los vagos, a los desocupados. La civilización empezó cuando, sujetando un hombre a otro a la esclavitud, le obligó a trabajar para los dos, y libre él de tener que esforzarse por su parte para ganar el pan, pudo mirar a las estrellas y preguntarse: ‘¿Por qué darán así vueltas? ¿Por qué saldrán ahora por aquí y mañana por allá?’” (*Ibid.* p. 441).

¹²³⁶ *Ibid.* p. 440.

¹²³⁷ Rimbaud, Arthur: *Prosa completa, op. cit.* p. 171.

¹²³⁸ Baudelaire, Charles: *Mon coeur mis à nu, op. cit.* p. 1291.

[Por el ocio, en parte, me he hecho grande.

En mi detrimento; porque el ocio, sin fortuna, aumenta las deudas, y las afrentas provienen de las deudas.

Pero con gran provecho para mí, en lo tocante a la sensibilidad, a la meditación, a la cualidad del dandismo y del dilettantismo].

¹²³⁹ *Ibid.* p. 1266 [Para curarnos de todo, de la miseria, de la enfermedad y de la melancolía, solo una cosa es absolutamente imprescindible: el gusto por el trabajo].

Este constituye pues un distintivo de superioridad frente a las ocupaciones físicas.

La labor del intelectual atañe a los individuos de sexo masculino, como verificamos en el dandi de *Del amor, del dolor y del vicio*. Sin embargo, los personajes femeninos se lamentan del tedio generado por su inactividad, es el caso de la protagonista de *Bohemia sentimental*: “Violeta se fijó de nuevo en la fecha del periódico y vio que era día de fiesta. Era día de fiesta para los demás, para todo el mundo, para la Francia toda, para el Universo entero ¡y no para ella! Entre tanta alegría exterior, su aburrimiento parecióle más grande aún y se tuvo lástima”¹²⁴⁰.

La apatía la hace incapaz de ocupar las interminables horas del día, en las que cualquier goce se torna insulso. Así, fracasa en su intento de vencer su indiferencia: “Con objeto de distraerse tomó un libro. Luego tomó otro; en seguida otro; los hojeó; ninguno la entretuvo largo rato; todos le parecieron vacíos, pálidos y sin interés verdadero”¹²⁴¹. De ahí que la protagonista se entregue a la indolencia: “Recostada perezosamente en el diván que le servía de ‘sufridero’ y respirando el aire estival que penetraba por la ventana abierta, dejó vagar con verdadera complacencia su imaginación por el país encantado de los Recuerdos”¹²⁴².

El narrador rememora quizás en esta escena la imagen plasmada por Ramón Casas, “el pintor del Modernismo”, en la serie *Mujer descansando, Joven decadente*, los dibujos para la revista “Pèl & Ploma” y su cartel correspondiente, *Reposo y Pereza*, realizados en 1899¹²⁴³. En la última de ellas, Casas, con influencia de la estampa japonesa y del impresionista Whistler, retrata a una mujer sofisticada y con “cierto punto de erotismo, insinuado en la actitud abandonada y en la mirada un tanto desafiante que dirige al espectador”¹²⁴⁴. Estas pinturas ilustrarían el tedio que asola a las

¹²⁴⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 91.

¹²⁴¹ *Ibíd.* p. 91. Unamuno considera la lectura como auténtica ocupación y no vano entretenimiento, puesto que en los libros reside el conocimiento. Así, refiere la siguiente anécdota:

Tengo yo un amigo cultísimo, de refinados gustos, delicado y sutil, que se pasa la vida viajando, leyendo, oyendo música, visitando museos, etc., y cuando alguien al echarle en cara su aparente inutilidad productiva le increpa diciéndole: ‘Y usted, ¿qué produce?’, contesta imperturbable: ‘¿Yo? Yo no produzco, consumo’. Y cuando le preguntan si no escribe, contesta: ‘No, yo no escribo, yo admiro a los que escriben bien; mi oficio es el de admirador, o si se quiere, de lector’. Y este hombre ha puesto en actividad a otros y ha orientado a más de uno. Sus conversaciones son un encanto y un excitante. Yo, por lo menos, le debo mucho (“En defensa de la haraganería”, op. cit. p. 443).

¹²⁴² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 92.

¹²⁴³ *Víd.* apéndice, pp. 529 y 559.

¹²⁴⁴ Ramón Casas. *El pintor del Modernismo*. Barcelona y Madrid: Fundación Cultural MAPFRE Vida y Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), 2001, p. 218.

protagonistas de Gómez Carrillo, quienes, como en *Pobre clown*, muestran su indiferencia por todo: “[Rosalba] Perezosa como una criolla, dejábase llevar por la corriente del Destino, tratando de no ver sino el aspecto agradable de las cosas. Y como no tenía ni grandes esperanzas, ni grandes deseos, sus desilusiones tampoco eran nunca muy grandes”¹²⁴⁵.

La obra del guatemalteco entronca con la línea de novelas iniciada por Flaubert, Eliot y Clarín con *Madame Bovary*, *Middle March* y *La Regenta*, respectivamente. Sus protagonistas, al igual que la de *Bohemia sentimental*, convergen en la imposición de un vínculo sacramental que relega su naturaleza a un segundo plano. Núñez Puente realiza “el análisis de las fantasmagorías de la inactividad, es decir, del matrimonio como construcción pasiva. El matrimonio se estudia como elemento físico, como prisión relacionada con el nacimiento del nuevo hombre interior y de lo femenino como elemento esencialmente pasivo en la sociedad burguesa”¹²⁴⁶.

Esta concepción de la mujer como “ángel del hogar” vulnera la dignidad de la protagonista de *Bohemia sentimental*, confinada entre los muros que la hegemonía del sexo masculino eleva en torno a ella. El narrador descubre la realidad de su matrimonio a través del sentimiento del poeta: “Ya no veía en ella frialdad ninguna, sino una gran melancolía y una resignación silenciosa que la obligaba a tolerar a René para no perder su posición y su tranquilidad”¹²⁴⁷. Estos personajes desempeñan el papel requerido por la sociedad para integrarse en ella. El ideal de conducta se basa en la apariencia formal, por lo que postergan sus deseos. Pero la vacuidad de su unión queda clara con el alejamiento de los cónyuges:

–Sí–contestó ella– (...). Pero no hablemos de eso, vamos a acostarnos.

–Acuéstate tú, porque yo tengo aún que escribir algunas cartas. Anda, déjame trabajar.

(...) Era la primera vez que se sentía humillada (...). Levantóse con rapidez y se dirigió a su alcoba sin decir una palabra, moviéndose como en las tablas cuando tenía que representar un papel de reina ultrajada ¹²⁴⁸.

¹²⁴⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 220.

¹²⁴⁶ Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren...* op. cit. p. 13.

¹²⁴⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 105.

¹²⁴⁸ *Ibid.* p. 76.

Esta escena corrobora la tesis de Núñez Puente: “La gran pasión ha muerto. Se revisa, en este sentido, la exclusión de la pasión desestabilizadora de la estructura social y la emergencia del tedio como agente canalizador de una nueva pasión”¹²⁴⁹. La mentalidad decimonónica abomina de toda exaltación, puesto que esta supone un desafío a la armonía sobre la cual se cimenta la sociedad. Como consecuencia, la efusión de los sentimientos resulta inadmisibile al observarse en ellos una amenaza contra la estabilidad. Esta represión deriva en el tedio que embarga a la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*, quien increpa a su marido: “Hace mucho tiempo que hubieras debido comprender que ya nuestro amor estaba muerto”¹²⁵⁰.

En esta novela de Gómez Carrillo, la esposa se rebela contra el código moral y reclama su libertad, por lo que abandona al marido. El hastío, derrotado en un primer momento, reaparece con la monotonía de su nueva vida: “Su gusto por las aventuras se había agotado”¹²⁵¹. La rutina quebranta el apasionamiento inicial, de modo que la alteración continua es forzosa para recobrar la energía: “Una intensa languidez iba apoderándose de su corazón y hacía cambiar sus gustos y sus deseos, obligándola a preferir la música a la pintura, los perfumes a las formas y los poemas a las novelas”¹²⁵². Su amiga adivina su estado, el cual califica de enfermedad: “–Pareces aburrida –le decía Margot–. Nada te entusiasma, nada te excita, nada provoca tus deseos antes en constante alerta. ¿Estás enferma?”¹²⁵³.

El dolor es consecuencia de la reflexión. Pilar Celma expone la posibilidad de invertir el orden e interpretar el dolor como “una fuente de conocimiento”¹²⁵⁴. Esta idea se apoya en la premisa de Pío Baroja “Sufrir es pensar” y en las palabras de Yuste en *La voluntad*: “Sí, el dolor es eterno. Y el hombre luchará en vano por destruirlo. El dolor es bello; él da al hombre el más intenso estado de consciencia; él hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad mundana”¹²⁵⁵. El análisis concluye: “Los jóvenes de fin de siglo sufrían y pensaban. Pensaban y sufrían. Y, una vez más, el arte era su asidero, el

¹²⁴⁹ Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren...* op. cit. p. 13.

¹²⁵⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 164.

¹²⁵¹ *Ibíd.* p. 186.

¹²⁵² *Ibíd.* p. 186.

¹²⁵³ *Ibíd.* p. 186.

¹²⁵⁴ Celma Valero, María Pilar: *La pluma ante el espejo*, op. cit. p. 94.

¹²⁵⁵ Martínez Ruiz (Azorín), José: *La voluntad*. Madrid: Cátedra, 1997 [1902], p. 227.

escenario –y a veces el consuelo– de sus angustias existenciales”¹²⁵⁶. Xavier Escudero refiere esta ambivalencia al afirmar que “sufrir es tener conciencia de la incomunicabilidad, es mirar la Esfinge, es aceptar la soledad”¹²⁵⁷. Así lo demuestra el personaje de D’Annunzio: “Ella consideraba esas molestias como si fuesen imaginarias, como si fuesen el efecto de la melancolía cotidiana, del exceso de pensamiento”¹²⁵⁸.

Enrique López Castellón coincide con Celma al sostener que el sufrimiento agudiza la inteligencia, de modo que el *spleen* “se va convirtiendo progresivamente en la lucidez melancólica que permite captar la condición universal del hombre, ser insatisfecho, sin perspectivas, condenado a una decadencia progresiva que desembocará en la muerte”¹²⁵⁹. Desde su atalaya, el hombre advierte la imposibilidad de alcanzar la dicha, el estado ideal para que impere el bien. Esta frustración propicia su tendencia al mal. De esta afirmación se deduce la correspondencia entre el grado de sensibilidad, en cuyo extremo aflora el dolor, y la inclinación al mal. En *Del amor, del dolor y del vicio*, el tedio conduce a la depravación de la protagonista, quien se entrega “a su vida de desorden con un entusiasmo apasionado, no desperdiciando ninguna ocasión de ver un espectáculo raro o de hablar con un hombre original. Todo lo extraño, todo lo misterioso, todo lo infame, despertaba su curiosidad enfermiza”¹²⁶⁰.

Ante el binomio dolor *versus* pensamiento surge una disyuntiva: la abulia o negación de la voluntad, la disminución de la energía, que Carter define como “a sort of spiritual paraplegia, an inability for any kind of action”¹²⁶¹. Este estado, próximo al melancólico *spleen*, redime al hombre del sufrimiento generado por la actividad metafísica: “Alguna vez, después de un incremento extraordinario de su vida pasional, caía en una especie de parálisis psíquica cuyo primer síntoma era una despreocupación profunda por todas las cosas, una indiferencia peor que la más aguda sensibilidad, que

¹²⁵⁶ Celma Valero, M^a Pilar: *La pluma ante el espejo*, *op. cit.* p. 94.

¹²⁵⁷ Escudero, Xavier: «El dolorido sentir bohemio finisecular: de una tragedia vital a un mal literario necesario», en Estévez, Francisco; Fuente Ballesteros, Ricardo de la; y Pérez Magallón, Jesús (eds): *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*. Valladolid: Editorial Verdelís, Colección Hispanismos, 2014, p. 71.

¹²⁵⁸ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, *op. cit.* p. 394.

¹²⁵⁹ López Castellón, Enrique: *Simbolismo y bohemia*, *op. cit.* p. 58.

¹²⁶⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 181.

¹²⁶¹ Carter, A. E.: *The Idea of Decadence in French Literature*, *op. cit.* p. 35 [Una especie de paraplejía espiritual, una incapacidad para cualquier tipo de acción]. La Afrodita de Pierre Louÿs manifiesta esta desgana en la inactividad que secunda sus días: “Hace casi tres horas que me he levantado y me muero de cansancio” (*Afrodita*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1984 [1896], p. 44).

duraba muchos días, semanas enteras. Alguna vez, un pensamiento lo invadía, único, asiduo: el pensamiento de la muerte”¹²⁶².

Esta particularidad del ser decadente es para Nordau un síntoma de degeneración. Esta teoría contrasta con el razonamiento de Celma, quien observa la abulia como una estrategia del individuo frente el dolor que lo ahoga. La pasividad es, por consiguiente, una opción tomada conscientemente. En cambio, Nordau identifica la anulación de la voluntad con las taras hereditarias que presagian el fin de la raza. Así, señala:

El degenerado al cual asusta la acción, desprovisto de voluntad, que no sospecha que su incapacidad para la acción es una consecuencia de sus máculas cerebrales hereditarias, se presume falsamente que es por una libre determinación por lo que menosprecia la acción y se complace en la inactividad; y para justificarse a sus propios ojos, se erige una filosofía de renunciación, de alejamiento del mundo y de menosprecio hacia los hombres, pretende haberse convencido de la excelencia del quietismo¹²⁶³.

Pompeyo Gener coincide con Nordau en la censura del estatismo, que percibe como una actitud absurda e inconcebible: “Encerrarse en sí propio, anular el deseo y consumir la atrofia de la voluntad; no querer nada, no desear nada y no hacer nada; he aquí el supremo fin de los nacidos, según todas las religiones orientales de la decadencia antigua y que hoy los ipsuistas nos dan como el mayor de los bienes posibles en el peor de los mundos imaginables”¹²⁶⁴. Estas afirmaciones se apoyan en la escasa o nula creación de estos artistas, que según Gener: “Entre todos aún no han producido más que cuatro versos sueltos en los cuales casi nadie ha parado mientes”¹²⁶⁵ y que asocia la bohemia al hampa, caracterizada por la holgazanería y no por un verdadero espíritu artístico.

El estado del hombre de fin de siglo, lejos de aliviarse, se agrava debido al peso del tiempo. El dolor aumenta con el deterioro de las facultades intelectuales y la belleza marchita. Baudelaire plantea esta problemática y sugiere dos soluciones: “À chaque

¹²⁶² D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 177.

¹²⁶³ Nordau, Max: *Fin de siglo*, op. cit. p. 47.

¹²⁶⁴ Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas...* op. cit. p. 204.

¹²⁶⁵ *Ibid.* p. 262.

minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, –pour l'oublier: le plaisir et le travail. Le plaisir nous use. Le travail nous fortifie. Choisissons”¹²⁶⁶. La primera alternativa corresponde a la divisa del *carpe diem*. Los que optan por ella gozan del momento presente con intensidad. En ellos destaca la vitalidad que emplean en apurar hasta el último instante, como la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*, que se entrega a los placeres y parece compartir con el dandi en *De sobremesa* su pasión más honda: “El deseo de sentir la vida, de saber la vida, de poseerla”¹²⁶⁷.

Gómez Carrillo no muestra el pesimismo que embargó a otros decadentes, conscientes del engaño que suponía el *carpe diem* e incapaces de disfrutar de la existencia¹²⁶⁸. El individuo opta por distintas vías para afrontar su desencanto. Así lo expresa Karen Poe respecto de los escritores hispanoamericanos: “La apropiación que hicieron del modelo europeo fue desigual y ambigua. Martí, el constructor de identidades, huyó fóbicamente del decadentismo. Silva se hundió en el esteticismo como ninguno. Intentó hacer de su vida una obra de arte, se convirtió en dandi y, como Wilde, terminó mal. Darío coqueteó con las sombras, pero también se enamoró de la luz”¹²⁶⁹.

En este sentido, Baudelaire declara: “Celui qui s'attache au plaisir, c'est-à-dire au présent, me fait l'effet d'un homme roulant sur une pente, et qui voulant se raccrocher aux arbres, les arracherait et les emporterait dans sa chute”¹²⁷⁰. Este autor ilustra la indolencia con una imagen expresiva: “La vie n'a qu'un charme vrai: c'est le

¹²⁶⁶ Baudelaire, Charles: *Mon coeur mis à nu*, *op. cit.* p. 1266 [La idea y la sensación del tiempo nos va aniquilando minuto a minuto. Y solo hay dos medios de huir de esta pesadilla –para olvidarla–: el Placer y el Trabajo. El Placer nos desgasta. El Trabajo nos fortalece. Elijamos]. Recordemos que el trabajo significa para el poeta reflexión, la cual enaltece al ser humano, y no esfuerzo físico.

¹²⁶⁷ Silva, José Asunción: *De sobremesa*, *op. cit.* p. 233.

¹²⁶⁸ Flaubert añade un matiz de desaliento a la indolencia que genera el tedio: “Rien pour lui désormais! Tout était vide et creux; rien qu'un immense ennui, qu'un terrible solitude, et puis des siècles encore à vivre, à maudire l'existence, lui qui n'avait pourtant ni besoins, ni passions, ni désirs! Mais il avait le désespoir!” (“Rêve d'enfer”, *op. cit.* p. 91 [¡Nada le quedaba ya!, todo estaba hueco y vacío; nada, solo un aburrimiento inmenso, una soledad terrible y además, muchos siglos todavía por vivir, para maldecir la existencia, él que no tenía necesidades, ni pasiones, ni deseos, es cierto, ¡pero tenía la desesperación!]).

¹²⁶⁹ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, *op. cit.* p. 17.

¹²⁷⁰ Baudelaire, Charles: *Mon coeur mis à nu*, *op. cit.* p. 1286 [Quien se ata al placer, es decir, al presente, me produce el mismo efecto que un hombre que rueda pendiente abajo y al querer agarrarse a los árboles los arranca y arrastra con él en su caída].

charme du Jeu. Mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre?"¹²⁷¹. En esta afirmación aparece implícita la negación de la vida, conducta considerada antinatural en el hombre¹²⁷². En este sentido, Gener describe la naturaleza sombría que invade el fin de siglo: "Las grandes escuelas (...) el Simbolismo, los delicuescentes, los Magos, los Demoníacos, etc., etc., todos, absolutamente todos, corresponden a un empobrecimiento de la vitalidad, a la parálisis de la acción, al deseo de morir, a la gran renunciación de lo terrenal, a la sumisión a algo sobrenatural que desconocen"¹²⁷³.

Para D'Annunzio "la existencia se reduce, al fin, como la de Federico Amiel, a una monodía de lamento que se entona al borde del abismo"¹²⁷⁴. Sus personajes profesan el tedio exacerbado que les aboca a la muerte: "Me domina un abatimiento tan descorazonado que no tengo otro sentido de la vida que no sea una insoportable náusea de vivir"; y "La voluntad de vivir se alejaba de él poco a poco, como el calor abandona un cadáver"¹²⁷⁵. En el entorno hostil contrario a su ideario estriba la causa de su mal: "Al empezar a sufrir en sí mismo, poco a poco, había llegado a sufrir por todo. Se sentía abatido por la estupidez universal; y el espectáculo de la multitud le removía la hiel"¹²⁷⁶.

Este comportamiento se sitúa al margen de la normalidad y es condenado por la moral cristiana. El *spleen* en grado extremo es entendido como patología, de manera que el sentimiento decadente se explica desde un enfoque clínico. Esta perspectiva favorece las comparaciones con otras enfermedades, por lo que, Flaubert escribe: "Cet ennui qui ronge comme un cancer, qui vous brûle, qui vous déchire, et qui finit chez l'homme par le suicide"¹²⁷⁷.

Nordau, al abordar los estigmas morales que presenta el degenerado, menciona la angustia y el tedio provenientes del agotamiento intelectual. Este, por consiguiente, es característico de la sociedad en decadencia: "Al lado de la locura moral y de la emotividad, se observa en el degenerado un estado de adinamia y de abatimiento

¹²⁷¹ Baudelaire, Charles: *Mon coeur mis à nu*, op. cit. p. 1252 [La vida solo tiene un aliciente, el aliciente del juego. Pero, ¿y si nos es indiferente ganar o perder?].

¹²⁷² Villena señala el lado más amargo del tedio: "El más horrible *spleen* se manifiesta en no desear ni la vida ni la muerte" ("El camino simbolista de Julián del Casal", en *Máscaras y formas del Fin de siglo*, op. cit. p. 131).

¹²⁷³ Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas...* op. cit. p. 184.

¹²⁷⁴ D'Annunzio, Gabriele: *Crónicas literarias y autorretrato*, op. cit. p. 103.

¹²⁷⁵ D'Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. pp. 58 y 89.

¹²⁷⁶ *Ibid.* p. 177.

¹²⁷⁷ Flaubert, Gustave: "Rêve d'enfer", op. cit. p. 91 [Este aburrimiento que corroe como un cáncer, que te quema, que te desgarrar y que termina, en el hombre, en el suicidio].

intelectuales que reviste, según las circunstancias, la forma del pesimismo, de un temor vago hacia todos los seres humanos y hacia todo el fenómeno del mundo, o bien el tedio de sí mismo”¹²⁷⁸. Asimismo, Taine denuncia las consecuencias nefastas del *spleen* que aflige al escritor moderno: “Deplora esta enfermedad, especial de nuestra profesión. Quiere que se combata por todos los medios higiénicos, por la moral y por un buen método. Se le dice que tal vez todo nuestro talento solo existe a condición de este estado nervioso; pero insiste siempre en que hay que reobrar contra esos estados de abatimiento y pereza, que le parecen los signos de descenso de una civilización”¹²⁷⁹.

Ante este panorama desolador, diferentes estrategias pretenden combatir el tedio y sus consecuencias. El refugio en el arte constituye una solución que posteriormente derivará en la búsqueda de experiencias nuevas¹²⁸⁰: “Vive una ya sin esperanza, y para simular la energía que no se tiene, para hacernos la ilusión de abarcar un radio de acción que abarcamos, están el arte y la música y los libros, que son un poco el opio en nuestra vida sin vida” y “El propio Tolstoi, cuando habla con desprecio del arte y de las complicaciones de la vida moderna, creo que tiene bastante razón”¹²⁸¹. Las letras distan así de la realidad circundante: “Los novelistas exageran cuando ultiman los actores de sus cuentos en una catástrofe, en un incendio o en un crimen. No creen en la asfixia de los días monótonos”¹²⁸². La frustración es entonces inevitable: “Tras las muchas novelas románticas que había leído en sus horas solitarias, le sorprendió descubrir que, salvo en las velas de sebo y cera que chisporroteaban, no por la presencia de un fantasma, sino por falta de mecha, vio que en la vida real no había fundamento para ninguna de las

¹²⁷⁸ Nordau, Max: *Fin de siglo*, op. cit. p. 46.

¹²⁷⁹ Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, op. cit. p. 87.

¹²⁸⁰ Díaz Fernández presenta a la artista hastiada ya en su juventud: “Para mí, cada día que nace es una tortura, un conato de desesperación. Y acabo de cumplir los veinte años” (Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*, op. cit. p. 109). El arte constituye su válvula de escape y su creación, una nueva religión. Denuncia así la impostura de la fe para superar el mal del siglo:

Hombres rutinarios, hombres-máquinas, burócratas, burgueses, comerciantes, felices inquilinos de Beocia: en el tranvía, en la calle, a vuestro lado, rozando vuestras ropas, conversando con vuestros hijos, van unos seres mucho más peligrosos que los bolcheviques: los artistas puros. Tienen una aspiración aún más tremenda que la esperanza del proletariado: quieren suprimir el pacífico sol de vuestras digestiones, la lívida luna de vuestros idilios, el rosado cielo adonde soñáis ascender en compañía de vuestras respetables familias para sentaros cómodamente a la diestra de Dios padre. ¿Qué hacen vuestros valientes generales, vuestros virtuosos obispos, vuestros honorables policías?

Miss Mary se decidió, por fin, a fundar una religión. Lo mismo se le ocurría divorciarse, comprar un yate o hacer un viaje a la Polinesia. (*Ibíd.* p. 109).

¹²⁸¹ Baroja, Pío: *El mundo es así*, op. cit. p. 123.

¹²⁸² Lascano Tegui, Emilio Vizconde de: *De la elegancia mientras se duerme*, op. cit. p. 91.

numerosas agradables imágenes y descripciones que contenían aquellos libros con los que se había educado”¹²⁸³.

El tedio vital sobrevuela la Generación del 98, cuyas obras están teñidas por el hastío ante la tragedia de España. Así, Baroja afirma en sus novelas de tintes biográficos: “Mi aburrimiento y mi desesperación se iban fundiendo en una niebla melancólica que se apoderaba de mi cerebro” y “Sí, todo está igual; yo solo soy diferente, yo solo he variado; era un niño, soy un hombre; era un ingenuo, soy un desengañado y un melancólico. He vivido en medio de los acontecimientos, y los acontecimientos me han escamoteado la vida”¹²⁸⁴. En sus memorias, reconoce el motivo para escribir y publicar su obra: “Las condiciones en que se desliza la vida actual hacen a la mayoría de la gente opaca y sin interés. Hoy, a casi nadie le ocurre algo digno de ser contado. La generalidad de los hombres nadamos en el océano de la vulgaridad. (...) La sociedad va uniformando la vida, las ideas, las aspiraciones de todos”¹²⁸⁵. En este contexto, el individuo se aferra a la literatura como evasión de la realidad: “Todos tenemos un conjunto de mentiras que nos sirven para abrigarnos de la frialdad y de la tristeza de la vida”¹²⁸⁶.

Asimismo, Unamuno observa en la literatura un refugio para el espíritu: “U. Jugo de la Raza se aburre de una manera soberana –y ¡qué aburrimiento el de un soberano! – porque no vive ya más que en sí mismo, en el pobre yo de bajo la historia, en el hombre triste que no se ha hecho novela. Y por eso le gustan las novelas. Le gustan y las busca para vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro. Es por lo menos lo que él cree, pero en realidad busca las novelas a fin de descubrirse, a fin de vivir en sí, de ser él mismo”¹²⁸⁷.

Por su parte, los decadentes franceses se despojan de toda influencia exterior para concebir el *spleen* como algo consustancial a su naturaleza: “Se ve que, en aquella velada, el aburrimiento era el mal de la señora de Gesvres. Por desgracia, era su mal de todos los días. No solo ese aburrimiento fatigado, nervioso, amodorrado que viene de los demás, sino el que ciertas almas producen en sí mismas, como una dolencia

¹²⁸³ Polidori, John William: *El vampiro*, *op. cit.* p. 26.

¹²⁸⁴ Baroja, Pío: *Las inquietudes de Shanti Andía*, *op. cit.* pp. 92 y 110.

¹²⁸⁵ *Ibid.* p. 13.

¹²⁸⁶ *Ibid.* p. 50.

¹²⁸⁷ Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, *op. cit.* p. 127.

propia”¹²⁸⁸. El origen de su pesadumbre radica en la indolencia que caracteriza al individuo finisecular: “Pero ¿había sentido alguna vez pasión?”¹²⁸⁹.

Los bibliófilos encubren también sin éxito el desencanto finisecular: “En realidad, había intentado imitarlos, convertirse en un bibliófilo. Había consultado catálogos, hojeado diccionarios, publicaciones especializadas, pero no había descubierto ninguna pieza curiosa y, por otra parte, intuía que su posesión no iba a llenar el hueco de su hastío que iba ahondándose lentamente en todo su ser”¹²⁹⁰. Verlaine comparte este sentir: “Uno se aburre; ha leído toda la biblioteca; ha conocido todos los arbolitos del menudo bosque que rodea la casa de los locos y desde donde se oyen algunos gritos a mediodía: ‘*A demone meridiano libera nos, Domine!*’”¹²⁹¹. En esta línea se inserta el diablo imaginado por Asselineau, “aquel ser misterioso, fuera demonio o vampiro, era ciertamente bibliófilo”¹²⁹², que instiga al protagonista al consumo compulsivo: “Compra; y no razones”¹²⁹³. Esta premisa obedece al ideario burgués que enmascara así el vacío espiritual: “¡Ay!, no me divierto con nada, no me interesa nada”¹²⁹⁴.

En oposición a los gustos de las protagonistas bohemias de Gómez Carrillo, la literatura se considera nocivas para la mujer: “En una mujer hermosa es imperdonable el vicio de escribir” y “No he conocido ninguna literata que fuera mujer de bien (...) las mujeres deben ocuparse en más dulces tareas; las musas no escriben, inspiran”¹²⁹⁵. Estos prejuicios explican la insólita reacción ante la afición de la Regenta: “Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un revólver, un abaraja o una botella de aguardiente. Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiera sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. ¡Una Ozores literata!”¹²⁹⁶.

¹²⁸⁸ Barbey d’Aurevilly, Jules: *El amor imposible. Crónica parisina*, op. cit. p. 21.

¹²⁸⁹ *Ibíd.* p. 21.

¹²⁹⁰ Huysmans, Joris-Karl: *A la deriva*, op. cit. p. 42.

¹²⁹¹ Verlaine, Paul: *Mis hospitales y mis prisiones*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991 [1891], p. 31.

¹²⁹² Asselineau, Charles: *El infierno del bibliófilo. El infierno del músico*. Cantabria: El Desvelo, 2012 [1860], p. 46.

¹²⁹³ *Ibíd.* p. 45.

¹²⁹⁴ Huysmans, Joris-Karl: *A la deriva*, op. cit. p. 79.

¹²⁹⁵ Alas “Clarín”, Leopoldo: *La Regenta*. Barcelona: Editorial Óptima, 1997 [1884-1885], pp. 98 y 99.

¹²⁹⁶ *Ibíd.* p. 98.

Ante esta discriminación, la mujer se ampara en la imaginación excitada. Así lo recoge Virginia Woolf en su prosa poética: “Insistimos, al parecer, en seguir viviendo. Luego, de nuevo, desciende la indiferencia. El rugido del tráfico, el paso de las caras indiferenciadas, por aquí y por allá, me hacen soñar como si fueran una droga, se borran los rasgos de las caras. La gente podría atravesarme andando”¹²⁹⁷.

El potencial que reside en los sueños resulta vital para combatir el tedio. Así lo refleja la novela de Mirbeau de significativo título, *Memoria de Georges el amargado*: “Y no tardé en desarrollar en mí, cada día más, mediante un entrenamiento continuo, gracias a una especie de curioso automatismo cerebral, tal potencia de ideación, un frenesí de evocación tan extraordinario, que mis sueños tomaban, por así decir, una consistencia corporal, en la que mis sentidos se creaban la ilusión perfecta de estar ejercitándose, de exaltarse más que con las realidades”¹²⁹⁸. Finalmente concluye: “Tengo cincuenta y ocho años, o mejor sería decir siglos, cincuenta y ocho siglos, por la manera en que los he vivido. Pues he vivido tan solo por el pensamiento”¹²⁹⁹. Como declara Carter: “The first generation of victims, René, Hernani, Bénédict, had their ideals for consolation; but others, and at a comparatively early date, began to look for a very different panacea –in perverted sensations”¹³⁰⁰. Este autor sitúa el origen del *ennui* en el Romanticismo. Durante este período, el desarrollo desmesurado de la imaginación y de la sensibilidad dio lugar a la insatisfacción y al tedio, los cuales acababan en el fervor por lo maldito.

En las novelas de Gómez Carrillo, diversos personajes consuman “perversions which recall those of Imperial Rome”¹³⁰¹. Es el caso de Liliana, descrita como “una mujer caprichosa, orgullosa, ávida de sensaciones raras, casi histérica”¹³⁰². La necesidad de superar el tedio que conlleva el matrimonio explica su comportamiento, por lo que se entrega a prácticas que rayan la inmoralidad y que suponen un desafío al código de conducta burgués. En efecto, Liliana combate la monotonía mediante juegos “de

¹²⁹⁷ Woolf, Virginia: *Las Olas*, *op. cit.* p. 225.

¹²⁹⁸ Mirbeau, Octave: *Memoria de Georges el amargado*. Madrid: Impedimenta, 2009 [1899], 48.

¹²⁹⁹ *Ibid.* p. 128.

¹³⁰⁰ Carter, A. E.: *The Idea of Decadence in French Literature... op. cit.* pp. 33-34 [La primera generación de víctimas, René, Hernán, Bénédict, se consolaron en el ideal; pero otros, en una fecha relativamente inicial, comenzaron a buscar una panacea muy diferente en las sensaciones perversas].

¹³⁰¹ *Ibid.* p. 35 [Perversiones que recuerdan a aquellas de la Roma Imperial].

¹³⁰² Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 175.

tocador”: “Al final del almuerzo, el duque tuvo una idea excelente: improvisar un concurso de pechos y dar una sortija a la que, según la opinión general, presentase los más lindos senos. Yo gané”¹³⁰³. La protagonista asiente a la propuesta de repetir la prueba, a pesar del desacuerdo de su marido: “Liliana (...) mostróse en desacuerdo con su amante, yendo hacia Margarita, ayudándola a desabrocharse”¹³⁰⁴.

El *modus vivendi* del artista es desdeñado por el burgués, cuyos tiempos distan inexorablemente. Así, el dandi de Proust alberga la incompreensión social: “Mis padres empezaban a ver en él esa vejez anormal, excesiva, vergonzosa y merecida de los solteros, de todos aquellos para quienes parece que el gran día sin un mañana es más largo que para los demás, porque para ellos está vacío y los momentos se suman en él desde la mañana sin dividirse después entre los hijos”¹³⁰⁵. El narrador arremete contra la falsedad y vacío que subyace bajo la máscara de la mediocridad burguesa: “Se imaginan que la vida que llevan no es la que les habría convenido e infunden a sus ocupaciones positivas una indiferencia mezclada de fantasía o una aplicación sostenida y altiva, desdeñosa, amarga y concienzuda”¹³⁰⁶.

La extravagancia se despoja de toda inocencia para aproximarse al crimen: “— ¡Es increíble! Ningún asesinato más en todo el periódico. ¡Y eso que pago mi suscripción! Envío hasta el último cupón”¹³⁰⁷. Por su parte, Monsieur de Phocas, paradigma del héroe decadente, revela la razón de su excentricidad: “Todo el voraz e interesado ejército del vicio encarnizado, sobre mis pasos, como una jauría y, desde hace años, oculto en mi sombra para intentar animar mi aburrimiento, despertar mi deseo”¹³⁰⁸. Finalmente confiesa lo desacertado de su elección: “Los refinamientos y las búsquedas de lo excepcional conducen fatalmente a la descomposición y a la Nada”¹³⁰⁹. Precisamente Unamuno explica este concepto aplicado al caso español en un juego conceptista: “[El] nihilismo español. Que no me gusta la palabra. *Nihilismo* nos suena, o mejor, nos sabe a ruso, aunque un ruso diría que el suyo fue *nichevismo*; nihilismo se le llamó al ruso. Pero *nihil* es palabra latina. El nuestro, el español, estaría mejor llamado

¹³⁰³ *Ibíd.* p. 139.

¹³⁰⁴ *Ibíd.* p. 140.

¹³⁰⁵ Proust, Marcel: *Por la parte de Swann, op. cit.* p. 41.

¹³⁰⁶ *Ibíd.* p. 76.

¹³⁰⁷ D’Hervilly, Ernest: “Los diletantes de la morgue”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París, op. cit.* p. 32.

¹³⁰⁸ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas), op. cit.* p. 242.

¹³⁰⁹ *Ibíd.* p. 216.

nadismo, de nuestro abismático vocablo: nada. *Nada*, que significando primero cosa nada o nacida, algo, esto es: todo, ha venido a significar, como el francés *rien*, de *rem*=cosa –y como *personne*– la no cosa, la nonada, la nada. De la plenitud del ser se ha pasado a su vaciamiento”¹³¹⁰.

En Baroja, sin embargo, esa “tristeza dolorosa, el aniquilamiento de la vida”, se identifica con el mal al transformarse en “una sorda irritación contra todo el mundo: un odio, hasta entonces amortiguado, se despertaba en su alma contra la sociedad, contra los hombres”¹³¹¹. Juan Ramón Jiménez expresa el sentimiento dirigido hacia sí mismo:

¡Qué odio al mí de ayer!
¡Qué tedio del mañana
en que he de odiarme en hoy!
¡Oh qué montón de flores mustias
toda esta vida!”¹³¹²

Los actos depravados no son los únicos que distraen el tedio. En ocasiones se recurre a los estupefacientes, que procuran sensaciones nuevas como analizaremos al estudiar los “paraísos artificiales”. A diferencia del sentir romántico, estas sustancias solo amplían las particularidades del ser, no originando nada que no se encuentre en él anteriormente. López Castellón señala sus efectos: “Al imponer la exigencia de aliviar el fardo de lo cotidiano, el ideal vislumbrado despierta en el ser del poeta la convicción de que el propio hombre puede provocar el éxtasis paradisíaco, que puede crearse a capricho si sabemos idear, en medio de nuestra angustia, los artificios de la levitación”¹³¹³. Así, las drogas procuran al hombre sensaciones insólitas que interrumpen transitoriamente el carácter ordinario de su vida. Su eficacia reside en su carácter efímero, puesto que la felicidad prolongada arrastraría al tedio.

Huysmans titula una novela *A vau l'eau* (traducido y editado en español *A la deriva o Aguas abajo*) para sintetizar los efectos de una vida sumida en el *spleen*: “Al Sr. Folantin no se le disipó la tristeza, ni al día siguiente, ni al otro; se dejaba ir a la

¹³¹⁰ Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*, op. cit. p. 127.

¹³¹¹ Baroja, Pío: *Mala hierba. La lucha por la vida II*, op. cit. pp. 178 y 220.

¹³¹² Jiménez, Juan Ramón: *Eternidades (1916-1917)*, op. cit. p. 105.

¹³¹³ López Castellón, Enrique: *Simbolismo y bohemia*, op. cit. p. 75.

deriva, incapaz de reaccionar contra aquella melancolía que lo agobiaba”¹³¹⁴. Desde la atalaya de su edad madura observa la monotonía y fracaso de sus días pasados, por lo que acude a la química:

Eché mano, como último recurso, de la quinina, que lo abrasó; finalmente, lo juntó todo, mezclando unas sustancias con otras, y fue trabajo perdido; se gastó todo el sueldo en ello; había en su casa pilas de cajas, de frascos, de tarros, toda una farmacopea doméstica, con citratos, fosfatos, proto-carbonatos, lactatos, sulfatos de protóxido, yoduros y proto-yoduros de hierro, licores de Pearson, soluciones de Devergie, gránulos de Dioscórides, píldoras de arseniato de soda y de arseniato de oro, vinos de genciana y de quina, de coca y de colombo¹³¹⁵.

La importancia que el fin de siglo concede a la forma en literatura entronca con la búsqueda de la belleza que los decadentes persiguen como estrategia para combatir el *spleen*. Esta cualidad del arte traspasa la página y el lienzo, de modo que el hombre es confinado en espacios que destacan por su magnificencia y que suponen una estrategia de ruptura con la monótona uniformidad imperante en la sociedad¹³¹⁶. Este decorado desempeña la función de una fortaleza que lo aísla del mundo hostil. El entorno, por consiguiente, adquiere un significado que justifica la minuciosa descripción de la mansión en *Del amor, del dolor y del vicio*: “Las paredes del comedor y de la biblioteca estaban cubiertas de finísimos tapices de Oriente, ligeros y coloreados, mientras los muros de la alcoba, del cuarto de baño y de otras varias habitaciones desaparecían detrás de telas de seda fabricadas por Liberty, vaporosas, desfallecientes, exquisitas”¹³¹⁷. Estas exposiciones se reiteran en las novelas decadentistas, que hacen hincapié en la excéntrica suntuosidad de los ambientes para descubrir la naturaleza de sus moradores. Así, González del Valle señala: “Lo ornamentalista no es indicio de algo superficial (...). (Es fruto de una profunda visión de la vida) [y] quizá una manera de fugarse del

¹³¹⁴ Huysmans, Joris-Karl: *A la deriva*, *op. cit.* p. 31.

¹³¹⁵ *Ibid.* p. 36.

¹³¹⁶ Des Esseintes manifiesta la eficiencia de la decoración caprichosa para suscitar alucinaciones contra el aburrimiento: “Cuando el tedio le embargaba (...) se refugiaba en este aposento y hacía oscilar suavemente la jaula contemplando el ritmo de sus movimientos que se perdían en el infinito al reflejarse en el juego de espejos, hasta que sus ojos saturados y embriagados creían percibir que la jaula ya no se movía, sino que era el salón entero el que se tambaleaba y giraba con el movimiento de un vals color de rosa” (Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, *op. cit.* pp. 129-130).

¹³¹⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 135.

aburrimento realista por medio de la riqueza decorativa que, en ocasiones, puede llegar a parecer caprichosa”¹³¹⁸.

El espacio invita asimismo al descanso y desvela así los usos y costumbres de sus habitantes: “En el gabinete contiguo, donde pasaba el día la marquesa, la anarquía de los muebles era completa, pero todos eran cómodos; casi todos servían para acostarse: sillas largas, mecedoras, marquesitas confidentes, taburetes, todo era una conjuración de la pereza; en entrando allí daban tentaciones de echarse a la larga”¹³¹⁹. Esta escena es análoga a la descrita en *El triunfo de la muerte*: “Se colocó en la habitación que Giorgio llamaba *la biblioteca*, en la habitación más amplia y más decorada, en la del sofá cargado de cojines, en la de las grandes sillas de mimbre, la hamaca, las esteras, las alfombras, donde estaban todas esas cosas que favorecían la vida horizontal y el sueño”¹³²⁰.

Las ciudades muertas como Brujas o Venecia reflejan la agonía del héroe decadente. Así, para Bermúdez Medina “los relatos de Bougreton, exiliado en un universo de reflejos —simbolizado por una ciudad como Amsterdam— y extraviado en un mundo cuyos valores no comparte, no son, en realidad, sino un canto a lo perdido, no tanto para recuperarlo, cuanto para poblar con los pecios del pasado una existencia insufrible, insoportable por el hastío que provoca y por su comparación con épocas y costumbres pasadas”¹³²¹. La ciudad “bajo el sempiterno aguacero, (...) a pesar de los escaparates relucientes y los cuchitriles del *Ness*, se iba convirtiendo en una ciudad de *spleen*”¹³²². La simbiosis entre el espacio y el individuo degenera en “dos almas magnánimas carcomidas por el hastío, el feroz aburrimento, el tedio mordiente como el ácido, el hastío, círculo de plomo que coloca en las sienas la sempiterna losa de este sombrío cielo gris”¹³²³.

El motivo del viaje es otro recurso para luchar contra el tedio¹³²⁴. Aunque los protagonistas de las novelas decadentes se identifican con la reclusión en su morada-

¹³¹⁸ González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo*, op. cit. p. 55.

¹³¹⁹ Alas “Clarín”, Leopoldo: *La Regenta*, op. cit. p. 146.

¹³²⁰ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 373.

¹³²¹ Bermúdez Medina, Lola: “Introducción” a Lorrain, Jean: *Monsieur de Bougreton*, op. cit. p. 17.

¹³²² Lorrain, Jean: *Monsieur de Bougreton*, op. cit. p. 116.

¹³²³ *Ibid.* pp. 86-87.

¹³²⁴ Reseñamos brevemente este tema por su relación con el tedio, que será desarrollado con mayor profundidad al tratar el espacio en *Tres novelas inmorales*.

fortaleza, podemos contemplar algunos desplazamientos, generalmente del campo a la ciudad y viceversa. Según Unamuno, esto no constituye una paradoja:

Hay actividades que engañan mucho y que en el fondo no son sino una forma de indolencia, de pereza. Sucede con esto como con la manía de viajar, y es que proviene más que de amor a los lugares, de topofilia o filotopia, de odio a ellos, de topofobia. Muchos de los que dan en viajar mucho lo hacen huyendo de cada lugar; es que no pueden parar en ninguno. No es que les atraiga el punto a donde van, es que les repele aquel de donde salen¹³²⁵.

El mal es inherente al individuo, por lo que estos desplazamientos son una huida hacia ninguna parte. Así justifica Lord Byron su marcha: “Dejo Inglaterra sin pesar, volveré a ella sin gana. — Soy como Adán el primer presidiario condenado a pena de destierro, pero no tengo Eva, y no he comido manzana alguna sino las que estaban agrias como limones”¹³²⁶. El poeta detalla sus vivencias en la carta a su madre fechada el 11 de agosto de 1809 en Gibraltar:

Viajé a caballo desde Aldeia Galega (la primera etapa desde Lisboa a la que solo se puede acceder por mar) hasta Sevilla (...). Sevilla es una hermosa ciudad, aunque las calles son estrechas están limpias (...). Son mujeres de carácter, (...) la libertad de que gozan las mujeres de aquí es algo generalizado que me asombró no poco, y ulteriores pesquisas me llevaron a deducir que el recato no es precisamente la característica distintiva de las *belles* españolas, que son en general muy guapas, con grandes ojos negros, y formas esculturales¹³²⁷.

A pesar del deleite que traslucen estas palabras, el continuo deambular denota hastío e insatisfacción. Su ineficacia promueve el estatismo, que contrasta con el agitado mundo interior del artista. Así, los hermanos Goncourt relatan el ostracismo de Flaubert:

¹³²⁵ Unamuno, Miguel de: “En defensa de la haraganería”, *op. cit.* p. 441.

¹³²⁶ Byron, George Gordon Lord: *Cartas y poesías mediterráneas. Península Ibérica, Malta, Albania, Grecia y Turquía. 1809-1811*, *op. cit.* p. 174. (Mantenemos los incomprensibles guiones que Byron incluye en sus cartas).

¹³²⁷ *Ibíd.* pp. 201-202.

Pasa cuatro o cinco meses en París, no yendo a ninguna parte, visitando solo a algunos amigos, llevando la vida de oso que llevamos todos (...). Esta *osería* del literato del siglo XIX es curiosa cuando se la compara con la vida mundana de los del siglo XVIII, desde Diderot a Marmontel. La burguesía de la hora actual no busca apenas el hombre de letras más que cuando este está dispuesto a aceptar el papel de objeto curioso, de bufón o de *cicerone*, en el extranjero¹³²⁸.

Los protagonistas de *Del amor, del dolor y del vicio* siguen el modelo de Des Esseintes con su éxodo de la metrópoli: “Se puso a buscar por los alrededores de la capital y dio con una casa en venta, en lo alto de Fontenay-aux-Roses, situada cerca de la fortaleza, en un sitio alejado y sin vecinos. Su sueño se había cumplido; en este pueblo poco frecuentado por los parisinos estaba seguro de encontrarse a salvo”¹³²⁹. Villiers de L’Isle-Adam nos proporciona otro ejemplo de este hecho:

L’accès de spleen devenait pénible jusqu’au malaise, jusqu’à l’accablement! Et, jugeant impossible d’en secouer les ombres par aucune distraction mondaine, – surtout au milieu des horribles soucis de la capitale, – je résolus, par essai, de m’éloigner de Paris, d’aller prendre un peu de nature au loin, de me livrer à de vifs exercices, à quelques salubres parties de chasse, par exemple, pour tenter de diversifier¹³³⁰.

Estas citas son comparables a lo que comenta uno de los personajes de Gómez Carrillo: “Una casita que he alquilado en los alrededores de París y en la cual nadie podrá escudriñar nuestra existencia”¹³³¹. El movimiento simboliza, por tanto, la huida

¹³²⁸ Goncourt, J. y E.: *Diario íntimo (1851-1895)*, *op. cit.* p. 46. La indolencia es manifestada por David Markson, que atribuye a Philip Larkin estas palabras: “No me molestaría conocer China si pudiera volver el mismo día” (Markson, David: *La soledad del lector*, *op. cit.* p. 103).

¹³²⁹ Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, *op. cit.* p. 127.

¹³³⁰ Villiers de L’Isle-Adam, Auguste de: “L’Intersigne”, en *Contes cruels*, *op. cit.* p. 233 [El ataque de tedio era insoportable hasta el malestar, ¡hasta el abatimiento! Y, como ninguna distracción mundana lograba apartarme de tales sombras –sobre todo en medio de las horribles preocupaciones de la capital– decidí, como prueba, alejarme de París, ir lejos a respirar un poco de naturaleza, entregarme a ejercicios fuertes, a algunas saludables partidas de caza, por ejemplo, para intentar distraerme].

¹³³¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 133.

del tedio, pues aunque el nuevo emplazamiento no garantiza la estabilidad, proyecta una promesa de liberación.

La frustración emerge ante la imposibilidad de paliar el mal. El desencanto se agrava así en Des Esseintes en *A contrapelo*, Durtal en *En camino* o José Fernández en *De sobremesa*. El protagonista de Strindberg en *Inferno* experimenta una doble pesadumbre que recuerda la película *Le feu follet* de Louis Malle. Así, su reclusión tras un accidente le induce a la apatía:

El coche me conduce al hospital de Saint-Louis. De camino, me bajo para comprar dos camisas blancas en la rue de Rennes.

—¡La mortaja, para la hora del suplicio!

Pues medito sobre mi muerte próxima, sin saber decir por qué.

Internado, con la prohibición de salir sin permiso y con las manos vendadas, no puedo dedicarme a ninguna ocupación, y me siento como en la cárcel¹³³².

La estancia en un sanatorio alejado de la metrópoli y de su entorno no tiene el efecto esperado: “En el mes de febrero, dejo el hospital, incurable pero curado de las tentaciones del mundo”¹³³³. D’Annunzio plantea entonces la necesidad de convivir con este sentir: “Y más de una vez, considerando ese anodino fluido gris, neutral y omnipotente que es la vida, pensé: ‘¡Quién sabe! El hombre es, sobre todo, un animal acomodaticio. No existe infamia o dolor al cual no pueda adaptarse. Tal vez incluso yo acabe acomodándome. ¡Quién sabe!’”¹³³⁴.

El tedio, en definitiva, invade los espíritus cultos debido a los cambios socio-económicos en el fin de siglo. El tiempo se consagra a la reflexión, lo que genera interrogantes existenciales. La imposibilidad de hallar respuesta produce una angustia que consume a los personajes de Gómez Carrillo, entre muchos otros. Estos obtienen un modo de evasión de la monotonía en el arte, los desplazamientos físicos y las sensaciones desconocidas que les proporcionan el consumo de estupefacientes y otras prácticas condenadas por inmorales.

¹³³² Strindberg, August: *Inferno*, op. cit. p. 26.

¹³³³ *Ibid.* p. 33.

¹³³⁴ D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*, op. cit. p. 220.

Enfermos de melancolía

Mi salud necesitaba su neurastenia.

Jean Lorrain.

La severa mentalidad burguesa de fin de siglo calificaba como anormal y enferma toda conducta que transgrediese sus normas. A este juicio se suma la naturaleza débil atribuida a la mujer, a quien se ha asociado principalmente con las enfermedades mentales. Esta noción arraiga en el Romanticismo, momento en que Jane Austen refiere ya la neurosis: “Les tengo mucho respeto a tus nervios. Son viejos amigos míos. Hace por lo menos veinte años que te oigo mencionarlos con mucha consideración”¹³³⁵. La protesta muestra implícitamente la concepción egoísta y endeble del sexo femenino, curiosamente en la pluma de una autora: “¡Por el amor de Dios, Kitty, no sigas tosiendo así! Ten compasión de mis nervios. Me los estás destrozando”¹³³⁶. En el paroxismo del mal que condena a la fémica próxima al fin, confiesa: “No es mi culpa; estoy enferma; soy así”¹³³⁷.

El siglo marcado por el avance tecnológico no da respuesta a la índole y motivo del mal: “La ciencia positiva, orgullosa de desmitificar la posesión diabólica en términos de histeria (y con tal interés por la materia que Charcot reunió una *Bibliothèque Diabolique* en la Salpêtrière), era incapaz de explicar la naturaleza íntima de los trastornos que afectaban a las mujeres”¹³³⁸. Como señala Mosse, la creencia de que esta era proclive a padecer trastornos nerviosos responde a una concepción misógina imperante en esta época:

La nerviosidad se consideraba una agresión a los valores sociales, exactamente lo contrario de la virilidad; los hábitos nerviosos se proyectaban sobre extraños reales o potenciales. (...) A las mujeres, tiernas criaturas gobernadas por sus emociones a las que había que proteger del mundo duro de los hombres, se las consideraba propensas a la histeria¹³³⁹.

¹³³⁵ Austen, Jane: *Orgullo y prejuicio*, op. cit. p. 67.

¹³³⁶ *Ibíd.* p. 68.

¹³³⁷ D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*, op. cit. p. 295.

¹³³⁸ Iglesias, Claudio (coord.): *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 58.

¹³³⁹ Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, op. cit. p. 34.

La hipnosis se divulga en el *underground* parisino para dar respuesta a los interrogantes que la ciencia es incapaz de dilucidar. Las sesiones ejercen gran fascinación por su naturaleza misteriosa vinculada al más allá: “¡Ya está! La mujer cae rígida; él le ordena levantarse y entonces comienza el rocambolo: paseo de rodillas, fósforos ardiendo bajo las narices y contra la palma de las manos, caminata hacia adelante, hacia atrás, entre las sillas. Le echa por fin su aliento de ajo sobre la frente para despertarla”¹³⁴⁰. Con reminiscencias de la *Dança de la muerte*¹³⁴¹ medieval por su poder igualador, la hipnosis promueve la hermandad y congrega a los distintos estratos sociales: “¡Qué singular rejunte de todos los mundos, qué pasión bizarra la de la hipnosis, que reúne en fraternidad a gente que charlan sin distinción de clases, con natural franqueza!”¹³⁴². La voluntad queda a manos del hipnotizador, lo que exime a su víctima de culpa. Así, Villiers de l’Isle-Adam exonera al individuo que perpetra un intento de asesinato por diagnosticarle “una afección nerviosa clasificada como *histeria patriótica* (monomanía a la cuarta potencia, en los límites del *iluminismo*)”¹³⁴³. Esta concepción de la culpa y la voluntad remite inevitablemente a la idea de la vida como representación. Asimismo, el estado hipnótico denota visos calderonianos en *La vida es sueño*. La literatura es por tanto cautivada por esta temática, que permite la confluencia y el diálogo entre tiempos dispares: “Repentinamente tuve ganas de conversar con seis o siete celebridades desaparecidas”¹³⁴⁴.

¹³⁴⁰ Huysmans, Joris-Karl: “La parasíquica”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 63.

¹³⁴¹ Catulle Mendès recrea asimismo el poema medieval de tintes mórbidos:

¡Sin embargo irá al baile, sí, irá al baile! Pero no será en ningún palacete iluminado por fuegos y flores: será en la comarca exangüe, donde la Muerte, de tintineantes huesos, dirige su macabro carnaval. Allí, mientras los esqueletos violinistas, a quienes una tibia sirve de arco, hacen gemir los desecados nervios de rabel, mientras brincan las piernas sin carne y ríen las bocas sin labios, la Doncella Negra entrará en el corro, de duelo, como cuando vivía, pero ostentando sobre su vestido, por todas partes, los rasguños de las manos crispadas, la presión de los abrazos moribundos y la sangre de las heridas; y no le faltarán caballeros, ya que todos los jóvenes cuya agonía observaba, todos, en multitud, horribles, alegres, furiosos, agradecidos quizás, invitarán a la danza vengadora y harán bailar hasta perder el resuello a la abominable aspiradora de sus últimos alientos. (Mendès, Catulle: “La damisela oscura”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París, op. cit.* pp. 85-86).

¹³⁴² Huysmans, Joris-Karl: “La parasíquica”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 64.

¹³⁴³ Villiers de l’Isle-Adam, Auguste: “La sugestión ante la ley”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 83.

¹³⁴⁴ Schwob, Marcel: “Espiritismo”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 91.

Estas alteraciones son consecuencia de un comportamiento insubordinado¹³⁴⁵. Siguiendo el modelo de Madame Bovary, los personajes femeninos de Gómez Carrillo que se rebelan contra el orden establecido padecerán este castigo¹³⁴⁶. Es el caso de la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* tras quebrantar la armonía de su matrimonio: “En el fondo iba operándose en ella un cambio que Carlos no sabía a qué causas atribuir. (...) Su nerviosidad, casi morbosa, exaltábase cada vez más; su humor variaba con una facilidad y con una frecuencia verdaderamente inquietantes”¹³⁴⁷. Análogo sentir padece la vampira imaginada por Sheridan Le Fanu: “No me dolía nada, no podía quejarme de ningún desorden corporal. Mi mal parecía afectar a la imaginación o a los nervios, y aun siendo horribles mis sufrimientos, los mantuve en profundo secreto, con una reserva morbosa”¹³⁴⁸. Estas visiones estimulan el discurso decadente que se deleita en sus descripciones:

De su rostro desgarbado en forma de óvalo, de expresión lánguida y acongojada, eran particularmente perturbadores los ojos grandes, de un color ultramarino casi negro, dolorosamente ardientes en sus ojeras azuladas y mortecinas teñidas de nácar; la fina nariz vibraba y jadeaba como en una atmósfera enrarecida, insuficiente para respirar. Con el abanico de plumas contra el pecho chato como una tabla, la mujer mordía cada tanto la carne llameante y purpurina de sus

¹³⁴⁵ Luis Landero establece una conexión entre el héroe romántico y los trastornos psíquicos:

Han preferido el dolor, o la marginación, o la miseria, antes que claudicar de sus ideales puros e imposibles. Hay en el romanticismo una aristocracia de la enfermedad, que no es solo del cuerpo sino también del alma (...): el anhelo de lo infinito y al mismo tiempo la tristeza inconsolable que produce el nihilismo y el tedio o el *spleen* de vivir, la pureza sin patria, la arrogancia de quien se sabe por encima de la vulgaridad del mundo fácil y burgués, la rebeldía sin causa, el presentimiento de un final heroico y prematuro (“Tumbados y resucitados”, en VV AA: *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001, p. 97).

¹³⁴⁶ Berta Vias Mahou comenta la recurrencia de este tema en la literatura finisecular:

[El adulterio] recibió una atención especial y adquirió una gran profundidad en cuanto a su tratamiento en la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en cuatro obras maestras: *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, *Anna Karenina* (1877) de Tolstoi, *La Regenta* (1884) de Clarín y *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane. En esta época parece que los sistemas tradicionales se resquebrajan lentamente, al tiempo que los valores burgueses se van desacreditando y se empieza a dudar no solo de la santidad del matrimonio, sino también de la impermeabilidad de las clases sociales. En las novelas burguesas del siglo XIX se generaliza el tema de la familia como algo imperfecto (*La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Anaya, 2000, p. 76).

¹³⁴⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 154.

¹³⁴⁸ Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla*, op. cit. p. 83.

labios, hasta hacerlos sangrar con la punta de sus dientes, chispas de esmalte recortadas sobre la boca escarlata¹³⁴⁹.

La discriminación de la mujer en el imaginario burgués se agrava con su rebeldía. La sociedad patriarcal, temerosa de los cambios que acaecen en su entorno, es incapaz de asimilar los nuevos valores que abogan por la igualdad entre los sexos¹³⁵⁰. El exilio al que está condenada es compartido por los artistas circunscritos a la modernidad estética. Su defensa de los valores espirituales en oposición al pragmatismo y materialismo dominantes les excluye de la sociedad, por lo que se refugian en el arte y en la belleza. El aislamiento y la sublevación estimulan las crisis nerviosas, las cuales se convierten en distintivo de su firme actitud contra la vulgaridad. Estos trastornos, junto a la melancolía propia del alma sensible, gozarán de gran prestigio entre los artistas, que enarbolan la neurastenia para enfatizar su condición marginal dentro de la sociedad. Claudio Iglesias sintetiza el imaginario decadente: “Es la edad de oro de la manicomialización, cuya iconografía folclórica —asilos laberínticos, duchas frías, chalecos de fuerza— habría de immortalizarse”¹³⁵¹.

La ya comentada película *Le feu follet* (1963) de Louis Malle recoge la divergencia entre la acomodada vida del burgués y el malestar del protagonista, que desprecia la mediocridad reinante y se refugia en su labor intelectual que la serenidad del sanatorio promueve: “Un entreacto completamente negro: miseria, un recrudecimiento de la enfermedad y el reingreso en un tercer hospital. Al menos aquí existe la paz lejos de las gentes y el sufrimiento permanece tranquilo. Las ideas de muerte se evaporan en los olores de éter y fenol. La sangre palpita más lentamente, la

¹³⁴⁹ Lorrain, Jean: “El amante de las tuberculosas”, en *VVAA: Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 44.

¹³⁵⁰ En este sentido, Vias Mahou interpreta las alteraciones psíquicas de Anna Karenina como un indicio de su insubordinación:

Su carácter en más de una ocasión se revela como el propio de un esquizofrénico. Desde muy pronto tiene estremecimientos, gestos repentinos y un molesto parpadeo. Se vuelve cada vez más irritable. Sin embargo, el humor inestable, las lágrimas, las crisis nerviosas, no tienen por qué ser consecuencia de una fragilidad psicológica. Se trata más bien de los síntomas de una profunda inadaptación. El típico desdoblamiento del romántico, que busca con desesperación un refugio frente a la realidad, a la que es incapaz de dominar por medios racionales (*La imagen de la mujer en la literatura occidental, op. cit.* p. 80).

¹³⁵¹ Iglesias, Claudio (coord.): *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 57.

cabeza razona de nuevo, las manos se hacen como fueron siempre, buenas y apacibles”¹³⁵².

Decidido a no sucumbir como su colega, solo encuentra salida en la muerte voluntaria. Torrente Ballester indaga en ella: ““El suicidio es algo que se lleva dentro, como un niño; que se alimenta de la propia vida y que se para cuando alguna circunstancia exterior lo favorece. Hay casos, claro, en que aparece súbitamente, como un estallido”¹³⁵³. Asimismo, Mishima refleja la atracción que irradia Tánatos: “Me encantaba imaginarme muriendo yo mismo en una batalla o siendo asesinado”, y “¡Qué placer tan vivo sentí al imaginar mi cuerpo encogido y desplomado en el suelo!”¹³⁵⁴.

El antagonista de la aristocracia intelectual es el pobre bohemio, obligado a convivir con una enfermedad tangencialmente opuesta a la idealización romántica:

¡Ay! amigo mío, los pobres cuando escuchan el vaticinio que sobre el estado de su salud les hace uno de esos padres de la ciencia, ante la imposibilidad material de seguir sus consejos, ponen la confianza en Dios y continúan su camino. El médico del teatro me dijo un día que fui a consultarle, que dejara de cantar y que me fuera una larga temporada al monte. Sin más patrimonio que el sueldo que me señala la empresa, ¿cómo sufragar los gastos de un viaje? Imposible; como la alondra de los campos, era preciso cantar y morir¹³⁵⁵.

La enfermedad otorga, por consiguiente, un estatus privilegiado al aristócrata que revela el gusto decadente por lo mórbido, como sostiene Verlaine: “Al menos el hecho de encontrarse en el hospital no fue culpa de la literatura –lo que le habría colmado de oro y de honores–”¹³⁵⁶. Los espíritus cultos sufren este mal, símbolo de refinamiento, como muestra la protagonista de *Bohemia sentimental*: “Violeta pensó que también ella sufría mucho desde que su vida era bella. ‘Sufro muchísimo’, se dijo. En realidad solo sufría a intervalos, sin causa verdadera, con un sentimiento enfermizo de mujer sensible y nerviosa”¹³⁵⁷.

¹³⁵² Verlaine, Paul: *Mis hospitales y mis prisiones*, op. cit. p. 21.

¹³⁵³ Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*, op. cit. p. 302.

¹³⁵⁴ Mishima, Yukio: *Confesiones de una máscara*, op. cit. pp. 36 y 41.

¹³⁵⁵ Pérez Escrich, Enrique: *El frac azul*, op. cit. p. 279.

¹³⁵⁶ Verlaine, Paul: *Mis hospitales y mis prisiones*, op. cit. p. 19.

¹³⁵⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 92.

En oposición a esta idea generalizada, Nordau considera equivocada la identificación de la enajenación con la mujer: “No hay que creer que [los histéricos] se encuentran exclusivamente, ni aun siquiera en mayor número en el sexo femenino, sino que se encuentran entre los hombres tan frecuente y quizá más frecuentemente aún que entre las mujeres”¹³⁵⁸. La democratización de la enfermedad alcanza al paradigma del héroe decadente, Monsieur de Phocas, que preconiza así el malestar que Sartre acreditará en el siglo XX: “He penetrado, ahora, en el gran espanto y la gran náusea. Desde el otro día, he empezado a descender, a deslizarme hacia lo negro, lo inestable, lo desconocido, lo fétido, en el asco supremo de todos y de mí mismo”¹³⁵⁹.

Atendiendo a los tratados de la época, el mal se asocia a las teorías de la herencia, por lo que el determinismo imposibilita la salvación:

Esta doctrina, formulada por primera vez en 1850 por Morel, fue objeto de una atención creciente en los 25 años siguientes, hasta alcanzar la cima como explicación rectora de la enfermedad mental, entre 1880 y 1890. Según esta teoría, ciertas familias sufrían un profundo deterioro, cuyos síntomas eran generalmente la depravación moral, la manía y la esterilidad. Entre sus causas, los médicos destacaban el alcoholismo, las drogas, la mala alimentación, los matrimonios entre primos, las condiciones de trabajo y de vivienda insalubres y el clima. Sin embargo, la causa principal de la degeneración mental era la herencia (...) Morel propuso considerar todo un cuadro de problemas nerviosos y somáticos como el producto de una acumulación de desgastes hereditarios¹³⁶⁰.

¹³⁵⁸ Nordau, Max: *Fin de siglo*, op. cit. p. 52. M^a de los Ángeles Ayala refuta la argumentación de Nordau y vincula exclusivamente a la mujer con el mal:

Acertadamente señala E. Pardo Bazán que la endeblez de su temperamento linfático-nervioso es puramente femenino, pues en las colecciones costumbristas siempre es la mujer la que padece trastornos nerviosos. Enfermedad arquetípica que expresaría su inestabilidad emocional, como por ejemplo sucede en el artículo *La nerviosa*, de Pascual Ximénez Cros, perteneciente a la colección costumbrista *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. (Edición de Pardo Bazán, Emilia: *Los Pazos de Ulloa*, op. cit. p. 115).

Sin embargo, el examen de individuos decadentes como Monsieur de Phocas, Des Esseintes o José Fernández Andrade, exponentes del hastío y la acedia finiseculares, constatan firmemente su poder igualador.

¹³⁵⁹ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 184.

¹³⁶⁰ Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, op. cit. pp. 38-39.

Con objeto de dar verismo a la obra y de insertarla en el siglo científico, D'Annunzio menciona estos tratados: “Ayer pasé todo el día ante un tratado sobre enfermedades nerviosas, para conocer tu padecimiento”¹³⁶¹. El mal de su esposa remite a las taras familiares en consonancia con las teorías en boga ya comentadas: “Llevaba en su organismo las semillas heredadas del padre. Él, un ser de inteligencia y de sentimiento, llevaba en su carne la fatal herencia de aquel ser animal. Pero en él, el instinto se convertía en pasión; la sensualidad asumía casi la forma de una enfermedad”¹³⁶².

El origen de la propensión a padecer alteraciones psíquicas reside en los hábitos de la infancia. Como explica Baudelaire:

Tout enfant dont l'esprit poétique sera surexcité, (...) qui entendra sans cesse parler de gloire et de volupté, dont les seront journellement caressés, irrités, effrayés, allumés et satisfaits par des objets d'art, deviendra le plus malheureux des hommes et rendra les autres malheureux. (...) Si la puissance dans le crime ou dans l'art ne l'élève pas au-dessus des fortunes vulgaires, à trente ans il crèvera à l'hôpital¹³⁶³.

Esta premonición se verifica en las novelas de Gómez Carrillo, quien subraya el efecto de determinadas lecturas durante la juventud en algunos personajes. Así, el poeta en *Bohemia sentimental* crece en un ambiente que incentiva su afición por los versos: “José Luis Gracián de Beaumont era hijo único de ese bibliotecario. Había nacido entre libros”¹³⁶⁴. Igualmente, la educación de su amada es confiada a los libros: “Déjala que lea y dile que salga lo menos posible. Allí están mis libros para que se entretenga”¹³⁶⁵.

Nordau advierte del peligro que estriba en la preferencia por una determinada literatura, que acarrea daños mentales irreversibles:

¹³⁶¹ D'Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 65.

¹³⁶² *Ibid.* p. 171.

¹³⁶³ Baudelaire, Charles: “L'École païenne”, en *Critique littéraire*, op. cit. p. 627 [Todo niño cuyo espíritu poético se vaya alimentando, (...) que oiga hablar continuamente de gloria y voluptuosidad, cuyos sentidos se vean cotidianamente acariciados, excitados, sobresaltados, encendidos y satisfechos por objetos de arte, será el más desgraciado de los hombres, y hará desdichados a los demás. (...) Si no llega a alcanzar el poder en el mundo del crimen o en el del arte, a los treinta años morirá en el hospital].

¹³⁶⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 66.

¹³⁶⁵ *Ibid.* p. 63.

Los libros que divierten o edifican al público que vamos describiendo difunden un curioso perfume, en el cual se pueden distinguir el incienso, el agua de Lubin y el basurero (...); las simples exhalaciones de cloacas no bastan ya; la poesía fangosa de Zola y de sus discípulos en inmundicia literaria se ha quedado atrás y no puede en adelante dirigirse sino a capas sociales y a pueblos atrasados; (...). La sensualidad desnuda se considera como vulgar y no se admite sino cuando se presenta bajo la forma de vicio contra naturaleza y de degeneración¹³⁶⁶.

El estado psíquico de las almas sensibles se agrava bajo la influencia que ejercen las obras, que fomentan la imaginación perversa. Según Nordau, el enfermo aspira a emular la ficción:

Una consecuencia de la disposición del histérico a la sugestión es su manía irresistible de la imitación y el apresuramiento con que sigue todas las inspiraciones de los escritores y de los artistas; cuando ve un cuadro, quiere parecerse a los personajes en la actitud y en el traje; si lee un libro, se apropia ciegamente las ideas que hay en él, toma como modelos a los protagonistas de las novelas que está leyendo en el momento y se identifica con el carácter de las personas que se agitan ante sus ojos en la escena¹³⁶⁷.

Esta concepción artística de la vida era común en los cenáculos literarios del fin de siglo. Darío recuerda a Alejandro Sawa en su “Prólogo” a *Iluminaciones en la sombra* con las siguientes palabras: “Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral”¹³⁶⁸. Así, la confusión entre el plano real y el ficcional es recurrente en la narrativa finisecular, cuyo protagonista debe “hacer todo el esfuerzo del mundo para *persuadirme* de que no fue un sueño”¹³⁶⁹. Así, se produce un distanciamiento del entorno burgués, un modo de evasión a través de la imaginación y la creatividad. González del Valle afirma que este proceder supone la desestimación de la realidad circundante: “Los modernistas están preocupados, muy a menudo, por la

¹³⁶⁶ Nordau, Max: *Fin de siglo*, op. cit. p. 38.

¹³⁶⁷ *Ibíd.* p. 53.

¹³⁶⁸ Darío, Rubén: “Prólogo” a Sawa, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*, op. cit. p. 8.

¹³⁶⁹ Richepin, Jean: “El hombre- peste”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 49.

conciencia humana de las cosas y no por la referencialidad de lo que presentan; es decir, no les interesa su dimensión mimética”¹³⁷⁰.

La literatura invita al ensueño, de modo que aleja a estos personajes del plano real representado por la burguesía. Su fe en un mundo paralelo en el que impera la belleza, al margen de toda convención social, se cimenta en las obras pertenecientes al movimiento simbolista y decadentista. Nordau denuncia la imaginación desmedida de estos autores que él asocia al engaño: “El histérico no miente conscientemente, cree en la verdad de sus fantasías más locas; la movilidad enfermiza de su espíritu, la excitabilidad exagerada de su imaginación, llevan a su conciencia toda clase de apercepciones extrañas y absurdas; se sugiere a sí mismo que estas apercepciones descansan sobre percepciones reales y cree en la verdad de sus locas fantasías”¹³⁷¹.

Huysmans ahonda en las verdaderas causas de la terrible imaginación que se trasluce en los sueños: “¿Se hacía preciso, en fin, admitir causas sobrenaturales, creer en los designios de una Providencia incitadora de los incoherentes torbellinos de los sueños y aceptar a la vez las inevitables visitas de los íncubos y de los súcubos, todas las lejanas hipótesis de los demonistas, o bien convenía detenerse en las causas materiales, remitir exclusivamente a provocaciones externas, trastornos del estómago o involuntarios movimientos del cuerpo esas divagaciones disparatadas del alma?”¹³⁷².

Según este autor, el carácter impresionable distingue a los seres enfermizos: “En los histéricos, como en los degenerados, lo que resalta ante todo es una emotividad extraordinaria”¹³⁷³. La melancolía define a los decadentes, que manifiestan mediante este estado anímico su extremada sensibilidad¹³⁷⁴. Rafael Ferreres señala este sentimiento propio de artistas:

¹³⁷⁰ González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo*, op. cit. p. 56.

¹³⁷¹ Nordau, Max: *Fin de siglo*, op. cit. p. 53.

¹³⁷² Huysmans, Joris Karl: *En Rada*, op. cit. p. 66.

¹³⁷³ Nordau, Max: *Fin de siglo*, op. cit. p. 52.

¹³⁷⁴ Bolaños defiende la continuidad del sentimiento en las Vanguardias artísticas, tan ajenas aparentemente a este estado:

Parece, a tenor del aire festivo con que se expresa, que la vanguardia creció a resguardo del bacilo melancólico; que su rebeldía contra la herencia agobiante de la tradición desmiente la menor sospecha de nostalgia; que su tarjeta de visita habla, a placer, de un optimismo desbordante, de una total ausencia de vacilación, de un narcisismo ilimitado; de diversas euforias que se avienen mal, todas ellas, con la idea melancólica del arte como creación exangüe y enfrascada en sí misma. (...) Y, sin embargo, a fuerza de devanar el hilo de la modernidad, afloran algunas sombras que desdibujan ese paisaje tan *afirmativo* con que se suelen trazar las luminosidades de este momento histórico. Las memorias de De Chirico, los diarios de Klee, las cartas de Mondrian, hablan en un idioma en el que es difícil no ver —disfrazado, oblicuo,

La nota o matiz predominante en todos los modernistas (...) es la melancolía. Todo es melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad. Los poetas franceses, románticos y simbolistas, dieron un cambio al significado de la melancolía. Los románticos franceses –y españoles–, además de elevar la melancolía a una categoría de aristocracia espiritual, contribuyeron a que la melancolía no solo fuera un estado del alma, sino que también residiera en las cosas¹³⁷⁵.

La enfermedad atraviesa la literatura finisecular que altera los modos románticos previos: “El imaginario romántico que está en el origen del decadentismo se ha degradado. El que antes era un *flâneur* paseando por París ahora es un ciudadano fóbico que odia a los pobres y a los extranjeros. El albatros de Baudelaire, imagen del poeta del siglo XX, se ha convertido en un murciélago. El mar encrespado de Wordsworth y Coleridge es un triste puerto de provincia. El cuervo de Poe, una lechuza. Son las *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, transformándose en las *Montañas de la locura*, de H.P. Lovecraft”¹³⁷⁶.

Bolaños describe el amplio espectro de síntomas que afligen al melancólico:

Desdoblamiento irónico, desazón ante lo absoluto y fragmentación de la experiencia, murria y excentricidades, inclinación por lo residual y lo micrológico, el gusto de tomar las cosas por su lado inasequible, la parálisis como fuente de energía y, sobre todo, un entendimiento problemático, oscuro y nada complaciente del hecho artístico: la reelaboración de los motivos de antaño, su adaptación a la sensibilidad del siglo, su desconfiada equidistancia frente al diagnóstico orgánico y al ternurismo romántico (...) Recorre un espectro de manifestaciones muy amplio, que abarca desde las sintomatologías viscerales de los clásicos hasta las vaguedades románticas y metafísicas: preocupación por

metamorfoseado—, el cortejo de síntomas que siempre ha acompañado a esta enfermedad atávica que, al decir de los expertos, solo existe en la imaginación de poetas y pintores... (Bolaños, María: *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, op. cit. pp. 17-18).

¹³⁷⁵ Ferreres, Rafael: “La mujer y la melancolía en los modernistas”, op. cit. p. 180.

¹³⁷⁶ Alemian, Ezequiel: “Presentación” a Lorrain, Jean: *Relatos de un bebedor de opio*, op. cit. p.

el cuerpo, tristeza y temor sin causa, epilepsia¹³⁷⁷, obsesión por la muerte, afanes de grandeza, pérdida de la razón, *spleen*, hipocondría y gusto por las farmacias, superioridad espiritual, misantropismo, hiperestesia, *taedium vitae*, ideas fijas, carácter extravagante, narcisismo, tendencia al suicidio...¹³⁷⁸

Por su parte, Baudelaire se lamenta a su madre de su aflicción que atribuye a la desconsideración del poeta en un entorno adverso:

¿Es lo físico lo que disminuye el espíritu y la voluntad, o es la debilidad espiritual lo que fatiga el cuerpo? No lo sé en absoluto. Pero siento un inmenso desánimo, una sensación de insoportable aislamiento, un miedo perpetuo a una vaga desdicha, una desconfianza completa en mis fuerzas, una ausencia total de deseos, una imposibilidad de encontrar una distracción cualquiera. El extravagante éxito de mi libro y el odio que ha suscitado me interesaron por un tiempo; después volví a caer. He aquí, mi querida madre, una situación de espíritu medianamente grave para un hombre cuya profesión es producir y embellecer ficciones. Me pregunto sin cesar qué hay de bueno aquí, qué hay de bueno allá. He aquí el verdadero espíritu del tedio. Sin duda recordar que ya he tenido estados análogos, y que pude superarlos, me llevaría a no alarmarme demasiado; pero del mismo modo, no recuerdo haber caído jamás tan bajo y haberme arrastrado tan largo tiempo en el aburrimiento. Agrega a esto la desesperación permanente por mi pobreza, las contrariedades y las interrupciones de trabajo causadas por las viejas deudas (...), el contraste ofensivo, repugnante, entre mi honorabilidad espiritual y esta vida precaria y miserable¹³⁷⁹.

La protagonista de *Bohemia sentimental* se deleita en la tristeza y la languidez, indispensables para proclamar la elevación de su espíritu por encima de la mediocridad:

¹³⁷⁷ El síntoma aparece en la obra d'annunziana: "Un terrible mal, que ya había sufrido en la infancia, un mal nervioso que se presentaba bajo forma de epilepsia, apareció de nuevo en ella" (D'Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 64). Por su parte, Galdós lo asociará al genio creador: "Tenía la enfermedad epiléptica de la gestación artística" (Pérez Galdós, Benito: *La de Bringas*, op. cit. p. 60).

¹³⁷⁸ Bolaños, María: *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, op. cit. pp. 18-19.

¹³⁷⁹ Baudelaire, Charles: *Cartas*, op. cit. pp. 109-110.

“Había deseado la gloria y tenía la gloria; había deseado la riqueza y tenía la riqueza, ¡pero no era feliz!”¹³⁸⁰. La admonición de Horace Walpole es clara: “No ha nacido el hombre para la felicidad”¹³⁸¹. La premisa de Vila-Matas resuelve finalmente el enigma vital: “La vida es una enfermedad de la mente”¹³⁸².

La melancolía aparece mitificada en las postrimerías del siglo, como en las décadas anteriores había ocurrido con la tisis. Así, Sontag señala: “Los románticos moralizaron la muerte de un nuevo modo: la tuberculosis disolvía el cuerpo, grosero, volvía etérea la personalidad, ensanchaba la conciencia”¹³⁸³. Mishima contempla ya la enfermedad como metáfora: “Yo era el único que no tenía tuberculosis. Fingía padecer una afección cardíaca. Vivíamos en unos años en los que era preciso estar en posesión de una de estas dos cosas: medallas o enfermedades”¹³⁸⁴. El fin cercena toda ilusión al presentarse inesperadamente, como advierte Beckett: “La muerte no nos ha pedido que le reservemos un día libre”¹³⁸⁵. El tópico latino *memento mori* resuena de fondo en la mente del hedonista que apura el instante.

Junto al bacilo de Koch, la melancolía se adscribe al temperamento del artista. En Aristóteles encontramos ya esta asociación:

¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra, y algunos de tal forma que incluso son víctimas de las enfermedades derivadas de la bilis negra, como cuentan las leyendas heroicas en torno a Heracles? Pues también este

¹³⁸⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 93.

¹³⁸¹ Walpole, Horace: *El castillo de Otranto*. Madrid: Valdemar, 2008 [1764], pp. 142-143.

¹³⁸² Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares*, *op. cit.* p. 121.

¹³⁸³ Sontag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996, p. 25. Sontag establece una conexión entre melancolía y tuberculosis, ambas relacionadas con el espíritu refinado del artista: “Se necesita ser sensible para sentir tanta tristeza; o, por ende, para contraer la tuberculosis. El mito de la tuberculosis es el penúltimo episodio en la larga carrera del viejo concepto de melancolía” (*Ibid.* pp. 37-38).

¹³⁸⁴ Mishima, Yukio: *Confesiones de una máscara*, *op. cit.* p. 217. La literaturización de la enfermedad resulta irrealizable en el mal que aquejó a Baudelaire y que atenta precisamente contra su esencia artística, auténtico infierno para el poeta: “Las dos enfermedades cerebrales más terribles para un hombre de letras, para un artífice de la palabra, para un estilista: la afasia y la agrafia” (D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*, *op. cit.* p. 212).

¹³⁸⁵ Beckett, Samuel: *Proust*. Barcelona: Tusquets, 2013 [1931], p. 21.

parece que fue de tal naturaleza. De ahí que por él los antiguos denominaran enfermedad sagrada a la enfermedad de los epilépticos¹³⁸⁶.

Estas enfermedades espirituales se estetizan e instauran un nuevo canon de belleza que enaltece lo mórbido. Praz analiza la conexión entre el mal y la voluptuosidad: “All through the literature of Romanticism, down to our own times, there is an insistence on this theory of the inseparability of pleasure and pain, and, on the practical side, a search for themes of tormented, contaminated beauty”¹³⁸⁷. Jean Lorrain perfila la nueva estética objeto de obsesión entre los decadentes: “¿Qué me obsesiona de ellas? Su contextura floja de marimachos, con la pelvis podrida por la nieve y la clorosis, su perversa anemia, su acidez de manzanas verdes o su alegría inconsciente y feroz de muchachitas homicidas, asesinas de poetas de ojos vacíos y locos, devoradoras de vísceras, eternamente sonrientes, y sin embargo tan frágiles y delicadas”¹³⁸⁸.

La atención puesta en los estados mórbidos constituye la clave temática del relato “El amante de las tuberculosas”, donde advierte lo insólito de la alianza entre Eros y Tánatos: “Bizarro gusto (...) el de amar esqueletos de mujer y estar abonado a

¹³⁸⁶ Aristóteles: *Problemas*. Madrid: Gredos, 2004 [859 aC], p. 382. En la edición a la obra, Ester Sánchez Millán advierte del matiz: “Traducción literal del término griego *melancholikós*, que no se corresponde con el uso moderno de nuestro «melancólico». El texto de este problema nos ofrece la explicación más detallada y minuciosa de las ideas griegas sobre la *melancholia*, un estado tanto físico como anímico. Recuérdese cómo según la medicina antigua, el carácter de las personas viene determinado por la mezcla de sus humores corporales” (En nota a pie de página, *Ibíd.* p. 630). La extendida creencia en la Antigüedad sobre la localización de la melancolía que afecta al intelectual es explicada en estas líneas:

El tema básico es la relación entre la fisiología y la psicología, es decir, cómo el predominio de uno de los cuatro humores corporales (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) puede determinar el carácter del individuo y convertirlo en sanguíneo, flemático, bilioso o melancólico. Normalmente, la salud consiste en la buena mezcla humoral. Pero, curiosamente, lo que plantea nuestro texto es que el predominio de la bilis negra no solo produce individuos enfermizos sino también geniales. El desequilibrio y la enfermedad quedan asociados al genio creativo en este texto, que podemos considerar fundacional de la teoría melancólica. (*Ibíd.* p. 36).

Así, la pesadumbre es descrita por Bolaños como un “espeso líquido negro —mitad pringue, mitad metáfora—, que parece circular por el organismo de unos cuantos elegidos, en un recorrido fantasmático o material, según los tiempos, las modas y los enfermos” (Bolaños, María: *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, *op. cit.* p. 19).

¹³⁸⁷ Praz, Mario: *The Romantic Agony*, *op. cit.* p. 28 [Desde el romanticismo hasta nuestros días hay una insistencia en la teoría sobre el vínculo entre placer y dolor, y, en la práctica, una búsqueda de temas de belleza atormentada y contaminada].

¹³⁸⁸ Lorrain, Jean: “El espacio”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, *op. cit.* p. 30.

las pompas fúnebres de amor”¹³⁸⁹. El personaje de Abraham Valdelomar celebra así las delicuescencias: “—¡Por los ojos ojerosos, por los labios febriles y anémicos, por los cabellos pegados a las sienes, por la fiebre rosada de los pómulos! (Toca la cucharilla la copa de *champagne*)”¹³⁹⁰.

El coleccionismo resurge para acentuar la conducta reprobable: “Tres o cuatro en el último tiempo. Es un monomaniaco; se diría que va a buscarlas al hospital. La enfermedad, la tuberculosis sobre todo, es lo que lo excita. Ya hemos conocido a la *enamorada del verdugo*; él, por su parte, es el *amante de las enfermas terminales*”¹³⁹¹.

La mujer próxima a expirar es simbolizada por la flor marchita: “La fragilidad es el único encanto de las personas y las cosas; la flor gustaría menos si nos estuviera siempre a punto de marchitarse; cuanto más rápido muere, más embelesa; ¡es que exhala su vida con su perfume!”¹³⁹². Así, el relato aglutina las claves temáticas del Decadentismo, y propone la muerte como solución al *spleen* que aflige al Don Juan: “Sí, delicioso es el amor de las tuberculosas. Y hay todavía una ventaja: Fauras evita el tedio de las despedidas propias de cualquier don Juan cuyos enredos sentimentales vencen a término las escenas de ruptura a menudo penosas y siempre desagradables, los títulos de renta y, en el colmo, la porquería repulsiva del fin del contrato de alquiler”¹³⁹³. Es el grito de Tediato en *Noches lúgubres*: “Para mí nunca sale el sol”¹³⁹⁴. Un pasaje análogo observamos en la obra d’annunziana: “Tomó el ramo, y lo contempló un rato mientras lo tocaba con sus afilados dedos: había un triste paralelismo entre su palidez y la palidez de las flores otoñales. Eran crisantemos grandes como rosas abiertas, espesos, graves; tenían el color de la carne enfermiza, exangüe, casi deprimente, la lívida palidez que cubre las mejillas de los pequeños mendigos ateridos por el frío. Algunos tenían levísimas vetas violáceas, otros de un amarillo suave”¹³⁹⁵. Exhibiendo su sonrisa sarcástica el protagonista atribuye el malestar a la preponderancia del materialismo que impera en el entramado social decimonónico: “¡Qué blanca estás esta noche, Amanda!

¹³⁸⁹ Lorrain, Jean: “El amante de las tuberculosas”, en *Ibíd.* p. 44.

¹³⁹⁰ En Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, *op. cit.* p. 75.

¹³⁹¹ Lorrain, Jean: “El amante de las tuberculosas”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, *op. cit.* p. 45.

¹³⁹² *Ibíd.* p. 46.

¹³⁹³ *Ibíd.* p. 46.

¹³⁹⁴ Cadalso, José: *Noches lúgubres*, *op. cit.* p. 328.

¹³⁹⁵ D’Annunzio, Gabriele: *El inocente*, *op. cit.* p. 254.

¿Acaso te has cortado las venas para dar color a tu vestido?”¹³⁹⁶. La enfermedad expresada a través de la alegoría de la flor alcanza pleno lirismo en *La espuma de los días* de Boris Vian:

–¿Tiene un nenúfar? –preguntó Nicolás, incrédulo.

– En el pulmón derecho –dijo Colin–. Al principio, el profesor creía que se trataba solamente de un ser animal. Pero es eso. Se ha visto en la pantalla. Es ya bastante grande, pero, vamos, debe ser posible acabar con él¹³⁹⁷.

La vinculación al arte predispone a la aflicción, como muestra la descripción del poeta: “Luciano (...) era más serio y más triste. Tenía veinticuatro años; (...) ni guapo ni feo, pero con dos ojos de ámbar muy tristes, muy seductores”, con un “mirar melancólico”¹³⁹⁸. Mirbeau la define el sentir como “un raptó de melancolía, esa melancolía punzante y amarga que inspira la ruina de los seres, la muerte de las cosas”¹³⁹⁹. Sontag explica esta propensión del escritor a la tristeza:

La melancolía [es] la enfermedad del artista, según la teoría de los cuatro humores. El temperamento melancólico –o tuberculoso– era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte. (...) Tan afirmado estaba el lugar común que unía tuberculosis y creatividad, que a fin de siglo hubo un crítico para quien la paulatina desaparición de la tuberculosis explicaba la decadencia de la literatura y las artes de entonces¹⁴⁰⁰.

Poesía y enfermedad convergen asimismo en el retrato que Rubén Darío hace de Edgar Allan Poe. Este padece la “enfermedad del ensueño”, lo que recuerda a los escritores de las novelas de Gómez Carrillo: “Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su

¹³⁹⁶ *Ibíd.* p. 125.

¹³⁹⁷ Vian, Boris: *La espuma de los días*, *op. cit.* p. 126.

¹³⁹⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* pp. 70-71.

¹³⁹⁹ Mirbeau, Octave: “La octogenaria”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, *op. cit.* p. 40.

¹⁴⁰⁰ Sontag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*, *op. cit.* p. 38.

cruz. Nació con la adorable llama de la poesía y ella realimentaba al propio tiempo con su martirio”¹⁴⁰¹.

Los efluvios de *mal du siècle* se mezclan con aquellos de los paraísos artificiales, refugio del individuo aquejado por el mal: “Olor a éter y a cloroformo mezclados con el fétido olor de la fiebre tifoidea emanaba de esos labios abiertos y de su nariz entumecida”¹⁴⁰². El desarrollo de la medicina en el siglo XIX, con tratados como el de Nordau¹⁴⁰³, contribuyó a divulgar la identificación del genio con la locura, personificada en los desarreglos de Poe, Byron, Gautier o Baudelaire. Así, Carter señala: “Most psychopathologists from 1800 on, if they did not actually dub genius madness, at least showed an increasing tendency to insist upon the exceptional, abnormal, or morbid nature of any outstanding talent—whether in literature, art, philosophy or mysticism”¹⁴⁰⁴. Así, la figura del científico loco se identifica con el visionario: “Es aterrador, pero es así. Los locos a menudo tienen mucha lógica. Una vez admitido su punto de partida, aun siendo absurdo, lo tienen a uno en sus garras. ¡Lo llevan, lo arrastran a uno adonde quieran!”¹⁴⁰⁵.

Estas peculiaridades denotan la enfermedad espiritual que afecta a los hombres del fin de siglo, hostiles a una realidad que los margina. El fracaso al buscar un sentido a la vida genera una angustia existencial que se identifica con el *mal du siècle*. Las meditaciones de Schopenhauer intensifican el pesimismo al observar la vida como un fraude, una desilusión, una trampa inútil: “Si uno calcula (...) la suma de miseria, dolor y sufrimiento de toda índole que alumbra el sol en su diaria ruta, le será forzoso admitir

¹⁴⁰¹ Darío: Rubén: *Los raros*, op. cit. p. 27.

¹⁴⁰² Lorrain, Jean: “Ophelius”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 104.

¹⁴⁰³ En “Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura”, Gómez Carrillo recoge las palabras de Nordau, para quien los tratados médicos constituían el referente principal de los escritores decadentistas: “Los jóvenes literatos –me decía el autor de *Degeneración*– han tomado casi todas sus imaginaciones macabras en los casos patológicos descritos por los grandes psiquiatras [sic] contemporáneos. Si quiere usted conocer la fuente de todo lo extraordinario de la novela moderna, lea usted la *Psicopatía sexual*” (Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, op. cit. p. 84).

¹⁴⁰⁴ Carter, A. E.: *The Idea of Decadence in French Literature ...* op. cit. p. 64 [Desde 1800 en adelante, la mayoría de los psiquiatras, si no doblaron la locura del genio, al menos mostraron una tendencia creciente a insistir en la naturaleza excepcional, anormal y mórbida de los talentos más destacados en literatura, arte, filosofía y misticismo].

¹⁴⁰⁵ Richepin, Jean: “La ciudad de las gemas”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit. p. 74.

que habría sido mucho mejor que ese astro se hubiera mostrado tan incapaz de producir el fenómeno de la vida sobre la Tierra”¹⁴⁰⁶.

Celma considera el escepticismo como causa primordial de estas alteraciones:

La melancolía que de él se sigue, el hacer de ese sentimiento una cualidad inherente a la propia personalidad, solo se daba en unos seres especiales, hiperestésicos, (...). El escepticismo tenía sus raíces racionales, pero la melancolía se entroncaba con la patología y la decadencia.

De esta manera, lo que debía ser un sentimiento general se restringe a un grupo, la juventud, y dentro de esta a un individuo especial, el artista¹⁴⁰⁷.

Este sentir se convierte así en distintivo de las naturalezas cultas, puesto que es consecuencia del exceso de reflexión. El pensamiento, por tanto, es la raíz del dolor. Unamuno suscribe este origen y alude a la mística de Santa Teresa para deliberar sobre el “dolor sabroso”. Así, Celma afirma: “El sufrimiento es casi algo connatural a estos cerebros hiperestésicos: sufrir define al intelectual tanto como pensar”¹⁴⁰⁸. Schopenhauer ya apuntó esta correspondencia: “El dolor espiritual está condicionado por el conocimiento”¹⁴⁰⁹. Por ello, Gómez Carrillo presagia el desencanto de la protagonista de *Casa de muñecas*: “¡Pobre muñeca! Ella no sabe que la claridad mata a los débiles; que las almas dichosas son las almas ignorantes; que ‘todos morimos desconocidos’; que la razón es un tormento y que lo mejor, en ciertos casos, es creer en la belleza de las grandes mentiras, para evitar el dolor de las grandes verdades”¹⁴¹⁰.

La enfermedad, aunque en un principio se asoció discriminatoriamente a la naturaleza de la mujer, define a artistas y escritores en el fin de siglo. La falta de respuesta a sus interrogantes degeneró en un *mal du siècle* que Rubén Darío describió magníficamente en los versos de “Lo fatal”:

¹⁴⁰⁶ Schopenhauer, Arthur: *Meditaciones sobre el dolor del mundo... op. cit.* p. 36.

¹⁴⁰⁷ Celma Valero, M^a Pilar: *La pluma ante el espejo, op. cit.* pp. 91-92.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.* p. 124.

¹⁴⁰⁹ Schopenhauer, Arthur: *Meditaciones sobre el dolor del mundo... op. cit.* p. 33. En esta línea se sitúa Pío Baroja al afirmar que “el dolor es un conocimiento”, sufrimiento que define poéticamente: “El dolor, como forma intelectual, es una sombra que sigue a los espíritus, es el ángel de la guarda que protege [sic] a los enamorados del ideal, con sus alas negras, de las caricias de la alegría y del amor” (“Sufrir y pensar”, en *Revista Nueva* (1899), n.º. 9, Edición facsímil, vol. I, *op. cit.* p. 430).

¹⁴¹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas, op. cit.* p. 206.

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura, porque esa ya no siente.
Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente¹⁴¹¹.

¹⁴¹¹ Darío, Rubén: “Lo fatal”, en *Obras Completas*, tomo V, *op. cit.* p. 940.

CAPÍTULO IV: ESTRATEGIAS RETÓRICAS

*Voy a Argel y a Túnez a pintar,
como los pintores, pero con mi pluma.*
Enrique Gómez Carrillo

IV.1. El tiempo

El tiempo cobra vital importancia en un período cuyas denominaciones hacen clara alusión a este parámetro: Fin de Siglo, Modernismo, Modernidad y Decadentismo¹⁴¹². Gómez Carrillo manifiesta en sus obras la preocupación por la fugacidad del instante mediante el uso del tiempo narrativo y la profusión de referencias explícitas al transcurrir de las horas.

Los personajes de *Tres novelas inmorales* están desorientados temporal y espacialmente y estas dos coordenadas aparecen íntimamente ligadas para reflejar la psicología del individuo. En el caso de *Bohemia sentimental*, los poetas deambulan sin rumbo ni noción del tiempo, lo que refleja su extravío frente a las convenciones sociales: “Mi reloj está parado desde hace seis meses. Pero hay otros muchos medios de saber la hora. Pregúntale a tu estómago, y te responderá que es la hora del hambre; pregúntale a tu bolsillo, y te responderá que es la hora de la miseria”¹⁴¹³.

La pobreza marca el ritmo vital de los protagonistas, golpeándoles con su constante resonar: “Luciano, inconscientemente, seguía preguntándose qué hora podía ser, sin conseguir más respuesta que la de su bolsillo, que le decía sin cesar: ‘La hora de la miseria, la hora de la miseria’”¹⁴¹⁴. El narrador, mediante la anacronía, señala el origen de la angustia, sentimiento acentuado por el transcurrir del tiempo y que se proyecta inexorablemente en el futuro: “Lo que le amedrentaba era la situación en que se veía desde que, cuarenta y ocho horas antes, habíasele acabado el dinero que su familia le enviaba cada fin de mes”¹⁴¹⁵. Esta situación contrasta con la del empresario que, según el bohemio, “almuerza todas las mañanas y que cena todas las noches”¹⁴¹⁶ y

¹⁴¹² Este concepto está vinculado al tiempo puesto que denota el declive de una época cuyo fin está próximo.

¹⁴¹³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 57.

¹⁴¹⁴ *Ibíd.* p. 57.

¹⁴¹⁵ *Ibíd.* p. 58.

¹⁴¹⁶ *Ibíd.* p. 58.

se prolonga en la novela, denostando los ideales bohemios. Así lo muestra más adelante la pregunta del protagonista a su amante: “¿Qué día es hoy?”¹⁴¹⁷.

Las referencias explícitas al tiempo constituyen una constante en las novelas de Gómez Carrillo, quien dedica un extenso párrafo al desconcierto de la protagonista de *Bohemia sentimental*:

Comenzó a escribir y lo primero que llamó su atención fue la fecha que ella misma acababa de poner: ‘París, 27 de agosto’. Viviendo muy ocupada, la actriz no sabía nunca la hora, ni el día, ni aun el mes en el que vivía. Su reloj era la voz de la fámula anunciando las comidas y su calendario el periódico a cuyo encabezamiento recurría cada vez que le era indispensable datar una esquila. El *Fígaro* de esa mañana decía ‘27 de agosto’, lo que para ella era casi una revelación, de tal modo el tiempo pasaba por su casa sin ser visto. ‘¡27 de agosto!’ La última vez que escribiera una carta había sido tres meses antes, en junio, a pesar de lo cual figurábasele que había sido la víspera. ‘¡Qué deprisa pasa todo!’¹⁴¹⁸.

Este personaje posee rasgos contradictorios, puesto que el dinamismo de su vida “ocupada” es incompatible con el tedio que la embarga, semejante al de Emma Bovary o la Regenta. Por ello, la monotonía ralentiza el ritmo de sus acciones: “Los instantes transcurrían ese día con una lentitud que no estaba en relación con la rapidez del tiempo en su conjunto de semanas y de meses”¹⁴¹⁹.

Como señala Núñez Puente, la importancia del tiempo en estas novelas se materializa en los relojes que marcan la vida en comunidad:

El tiempo que delimita la experiencia del dispositivo femenino en los textos de la segunda mitad del siglo XIX es, por consiguiente, un tiempo medido y, paradójicamente, sin medida, es decir, que este se extiende y se comprime mediante modernas técnicas de la psicología que en esos momentos comenzaban a ensayarse. Cobran en este sentido una importancia creciente los relojes en el

¹⁴¹⁷ *Ibid.* p. 111.

¹⁴¹⁸ *Ibid.* p. 90.

¹⁴¹⁹ *Ibid.* p. 93.

discurso de la novela. Surgen poderosas, emergentes, estas figuras de medida del tiempo burgués; un tiempo que, como nunca antes en el devenir cultural, aparece como juez y, al tiempo, como valor de consumo¹⁴²⁰.

Las obsesiones de los personajes cumplen la función de este artificio, que desaparece físicamente en las novelas de Gómez Carrillo, aunque su presencia se mantiene simbólicamente. Es el caso de *Bohemia sentimental*: “Transcurren cinco minutos, durante los cuales Pierrot ve moverse las agujas de todos los relojes con una rapidez vertiginosa. ¿Cinco minutos? Para su alma son cinco horas, cinco días, cinco siglos”¹⁴²¹. Esta percepción particular del tiempo verifica la tesis de Gullón: “El tiempo cronológico dejará de ser [para los modernistas] la medida del transcurrir humano, viéndose sustituido por (...) el tiempo subjetivo”¹⁴²².

La preocupación por el instante se manifiesta en la precisión temporal de las acciones. Así, en *Tres novelas inmorales* encontramos múltiples referencias a la duración de los hechos: “Durante media hora permaneció inmóvil en su sitio, con los ojos cerrados”¹⁴²³; “hace dos horas te dejé en una esquina”¹⁴²⁴; “después de dormir sin ensueños y sin agitación durante más de doce horas, la actriz se había levantado”¹⁴²⁵; “al cabo de un cuarto de hora de charla”¹⁴²⁶; “dos años transcurrieron así”¹⁴²⁷; o “[Rosaba fue] contratada cinco años antes para representar los ‘Cuadros humanos’ de Luis Rey”¹⁴²⁸. Estas consideraciones se vuelven obsesivas en *Pobre clown*, texto en el que el narrador muestra una exactitud cronológica propia de los textos científicos: “Dieron las doce y la función terminó. Dieron las doce y media y los invitados se pusieron en marcha, camino del Café de los Príncipes, sin quitarse sus trajes de teatro y sin despistarse los rostros. A la una de la madrugada todos estaban ya en sus sitios, con las

¹⁴²⁰ Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren...* op. cit. pp. 69-70.

¹⁴²¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 99-100.

¹⁴²² En González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo*, op. cit. p. 66.

¹⁴²³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 77.

¹⁴²⁴ *Ibíd.* p. 101.

¹⁴²⁵ *Ibíd.* p. 94.

¹⁴²⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 173.

¹⁴²⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 209.

¹⁴²⁸ *Ibíd.* p. 219.

servilletas sobre las rodillas y la primera copa en la diestra”¹⁴²⁹. La información confiere realismo a la historia aunque, en ocasiones, resulta intrascendente. Esto ocurre con los diálogos de carácter superficial que entablan los personajes de *Tres novelas inmorales*: “Ven a buscarme a las once”¹⁴³⁰; “–Entonces, mañana sin falta a las ocho, ¿verdad? / –No; a las nueve. A las nueve en punto pasaré por usted”¹⁴³¹.

Las primeras líneas de estas novelas son esenciales para determinar las relaciones temporales que se establecen a lo largo de las mismas. Así, *Bohemia sentimental* se inicia *in medias res* con el ya comentado diálogo entre los poetas acerca de la miseria y el tiempo, circunstancia que desencadenará la trama: “–¿Qué hora es?”¹⁴³². El comienzo de *Del amor, del dolor y del vicio* es similar, aunque en este caso el lector irrumpe con brusquedad en la conversación que mantiene la pareja protagonista: “–¿Entonces? / –Entonces, ¡curioso! ¿Quieres saber para qué? Pues bien, te necesito para que me ayudes a completar la instalación de nuestro nido”¹⁴³³.

Pobre clown, en cambio, se abre con la actuación de las artistas en el teatro de variedades, lo que permite una caracterización de los personajes y de su entorno previa al desarrollo de los hechos: “Ya vestidas para aparecer ante el público, Luisa y Noemí esperaban su turno con temor e impaciencia. (...) En la escena una mujer muy alta, muy pálida, cantaba las canciones obscenas de su repertorio. Era O felia”¹⁴³⁴.

Las tres obras coinciden en las continuas anacronías que desvelan el pasado de los personajes. En *Bohemia sentimental* destaca la retrospectiva sobre la infancia y adolescencia de la protagonista, información que se va completando a medida que se estrecha su relación con el poeta. El narrador recuerda la rebeldía y los sueños de la futura actriz, a cuya descripción contribuye el diálogo que mantuvieron sus padres

¹⁴²⁹ *Ibíd.* p. 225. El contenido y el aspecto formal de esta escena remiten a *Escenas de la vida bohemia*: “A las ocho estaban ya todos los invitados en el estudio y empezó la ejecución del programa. (...) A las diez apareció el chaleco blanco del crítico influyente; solo estuvo una hora en la reunión y fue muy parco en la bebida. A las doce, cuando se acabó la leña y comenzó a reinar el frío, los invitados que tenían asiento echaron a suertes quién arrojaría su silla al fuego. A la una estaban todos de pie” (Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*, *op. cit.* p. 83).

¹⁴³⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 235.

¹⁴³¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 97. En contraste con la exactitud temporal de Gómez Carrillo, Paul Valéry manifestó su desagrado ante la novela de corte realista afirmando que nunca podría escribir una frase del tipo “La marquise sortit à cinq heures”, título que irónicamente adoptó Claude Mauriac para su obra.

¹⁴³² *Ibíd.* p. 57.

¹⁴³³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 133.

¹⁴³⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 205.

cuando ella era una niña: “–Se nos va a perder –decía la pobre señora. / (...) –No tengas miedo. Todas las chiquillas son así al principio y luego se vuelven serias”¹⁴³⁵.

La premonición de la madre se materializa en un espacio temporal anterior al de la novela: “En otro tiempo –continuó diciéndose–, cuando no estaba segura de comer todos los días, cuando era modelo, cuando vivía vendiendo mis caricias en los bailes del Barrio Latino, casi no sufría”¹⁴³⁶. El pasado de la artista contrasta con el del bohemio en la misma novela, que pertenece a una familia ilustre pero venida a menos: “Durante los años de pánico aristocrático, los Gracián de Beaumont vivieron en Holanda vendiendo sus joyas blasonadas”¹⁴³⁷.

Las retrospectivas, a modo de rompecabezas, explican comportamientos derivados de hechos anteriores. Así, en *Del amor, del dolor y del vicio* la extrañeza del protagonista ante el supuesto engaño de su amante se atenúa al evocar un incidente: “El pobre enamorado recordaba ciertas escenas. Un día, al penetrar de improviso en la alcoba, encontró a su querida y a su amiga medio desnudas”¹⁴³⁸. El dandi en la misma novela ya advirtió la conducta peligrosa de la mujer fatal: “La primera vez que comprendí con claridad lo que iba a suceder aquí fue cuando yo mismo la obligué a enseñar sus senos (...). Al ver hacia el porvenir, tuve deseos de coger a Carlos por el brazo, de sacudirle, de despertarle”¹⁴³⁹. Del mismo modo, la infidelidad del amante en *Pobre clown* resulta lógica cuando este descubre el vacío de su relación con la protagonista: “Al hacer la corte a Luisa, su único deseo consistió en tener una querida bonita que fuese a verle de cuando en cuando y que alegrase sus domingos con la frescura de una carcajada idílica”¹⁴⁴⁰. La monotonía de su vida contribuye por ello al fatal desenlace:

Lo más extraño es que había pasado varios años sin notarlo: siendo un oficinista modelo, trabajando como todos sus compañeros y no esperando sino lo que sus amigos esperaban. Había nacido a la vida personal en un despacho lleno de plumas y papeles, sin más horizonte que el armario de los libros de contabilidad

¹⁴³⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 63.

¹⁴³⁶ *Ibíd.* p. 92.

¹⁴³⁷ *Ibíd.* p. 66.

¹⁴³⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 155.

¹⁴³⁹ *Ibíd.* p. 146.

¹⁴⁴⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 236.

y sin más ambiciones que los ascensos parsimoniosos establecidos por el escalafón de la antigüedad¹⁴⁴¹.

La analepsis modifica el perfil de los personajes, enriqueciéndolos al revelar el proceso evolutivo que han experimentado. Así, el protagonista de *Pobre clown* ampara a la protagonista tras su desengaño amoroso –“En medio de su gran desgracia, sentíase tranquila en la intimidad del clown, cuya solicitud mimosa la hacía pensar en su madre”¹⁴⁴²–, actitud que lo absuelve del comportamiento brutal que tuvo con su esposa y que lo llevó a prisión.

La analogía entre pasado y presente, por el contrario, denota la inmutabilidad de personajes planos como la mujer fatal en *Pobre clown*. Frente a las extensas retrospectivas que desvelan el origen de otros protagonistas, el de ella se esboza en una única línea: “Y eso era, en efecto, la cantadora viciosa: una Ofelia que había nacido en una buhardilla, que había crecido en la miseria”¹⁴⁴³. La elipsis acentúa el aura de misterio que envuelve a la artista, de modo que el silencio y los puntos suspensivos aportan implícitamente información sobre su carácter. Así, la turbación de una bailarina al hablar de ella corrobora la imagen perversa de su compañera: “El caballero condecorado preguntó por tercera vez: / –¿Y Ofelia? / – (...) Es muy brusca, sin contar con que... Pero tal vez son calumnias...”¹⁴⁴⁴.

Las omisiones no quebrantan el transcurso de la historia, pero detienen el tiempo del relato con diversos propósitos. La supresión de actos condenados por la moral exime a las obras de la censura, como ocurre con la pareja de enamorados en *Del amor, del dolor y del vicio*: “–No te marches. / ...Y el militar no se marchó... Y una semana más tarde, ni ella ni él habían salido de la casita de las inmediaciones de París...”¹⁴⁴⁵. La escena final de *Bohemia sentimental* resulta aún más explícita por carecer de puntos suspensivos: “Al fin ambos cayeron sobre el lecho, desfallecientes, llorando de ventura. Y entre lágrimas y besos, con voluptuosidad nunca antes sentida, celebraron enloquecidos sus nupcias verdaderas bajo la franca caricia del sol”¹⁴⁴⁶.

¹⁴⁴¹ *Ibíd.* p. 231.

¹⁴⁴² *Ibíd.* p. 268.

¹⁴⁴³ *Ibíd.* p. 214.

¹⁴⁴⁴ *Ibíd.* p. 227.

¹⁴⁴⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 191.

¹⁴⁴⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 129.

Las ilusiones de futuro de los personajes ocupan un lugar esencial en unas novelas que enarbolan el ideal como máxima aspiración humana. Así, en *Bohemia sentimental*, el actor que desempeña el papel de Pierrot vislumbra el éxito junto a su querida en franco contraste con su miseria presente:

Entre los dos lograrían ser muy ricos. Primero seducirían a París con sus gestos y sus ademanes, mimando ante el público del bulevar todo el repertorio de Pierrot. Luego viajarían, darían la vuelta al mundo; irían a Inglaterra para conocer a la reina Victoria, irían a España para que las manolas les arrojasen sus abanicos, como a los toreros; irían a Noruega para dar una representación de gala en honor del viejo Ibsen, irían por todas partes, en fin¹⁴⁴⁷.

En *Del amor, del dolor y del vicio*, los protagonistas proyectan también sus deseos pero, en este caso, dentro del tiempo que abarca la novela, por lo que finalmente se comprueba el desajuste entre las aspiraciones y la realidad que presagia el narrador:

Y cogidos de las manos como dos chiquillos, siguieron visitando los rincones de su nido, (...) hablando de sus futuros paseos matinales, de las fiestas que pensaban dar muy a menudo, casi todos los días, en honor de los artistas del ‘Círculo de los Intransigentes’, de las flores que sembrarían en el jardín, de la tranquilidad silenciosa que reinaría en sus noches de amor, de la libertad y del aislamiento que les permitiría acariciarse eternamente. Hablaban, hablaban; eran felices; y, sin contar con el Destino, edificaban una vida color de rosa en la arena movediza del Porvenir¹⁴⁴⁸.

El payaso en *Pobre clown* anticipa también el desastre que se produce en las últimas escenas de la obra:

Y Rip-Rip padecía ante esos dos seres, figurándose que más tarde o más temprano –¡siempre demasiado temprano!– harían padecer a Luisa; y que Luisa lloraría a causa de ellos, con sus divinos ojos negros, y que él, Rip-Rip, lloraría

¹⁴⁴⁷ *Ibid.* pp. 86-87.

¹⁴⁴⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 136.

también, entonces, sin gozar siquiera del consuelo de poder ver sus lágrimas y teniendo que esconderse para que los demás no se burlasen de su dolor inexplicable¹⁴⁴⁹.

El futuro constituye una amenaza debido a la incertidumbre que lo envuelve, como deducimos de la irónica definición que ofrece Ambrose Bierce: “That period of time in which our affairs prosper, friends are true and our happiness is assured”¹⁴⁵⁰. En este orden de cosas, el carácter intangible de las promesas fomentadas por la doctrina cristiana lleva a Nietzsche a desacreditarlas en favor del presente: “¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no. / Son despreciadores de la vida, son moribundos”¹⁴⁵¹.

El Decadentismo, obedeciendo a la teoría de Nietzsche, defiende el *carpe diem* concediendo vital importancia a la belleza inherente a la juventud, por lo que en *Tres novelas inmorales* abundan las referencias explícitas a la edad de los personajes: “Tengo apenas treinta años”¹⁴⁵²; “yo cuento ya diecisiete años cumplidos”¹⁴⁵³; “Carlos está tranquilo, como están tranquilos los mozos de treinta años que acaban de perder una querida bonita”¹⁴⁵⁴; “a los veinticinco años las heridas amorosas se cicatrizan pronto”¹⁴⁵⁵. La madurez, por el contrario, es despreciada, como prueba la existencia atormentada del protagonista en *Pobre clown*: “Hoy como ayer, tú no eres sino un payaso bastante viejo que no tienes motivo ninguno para estar contento de la vida”¹⁴⁵⁶. En *Del amor, del dolor y del vicio*, el dandi de “cincuenta y tantos años”¹⁴⁵⁷ encubre con ironía la angustia ante el paso del tiempo y replica ante la belleza de la *femme fatale*: “A

¹⁴⁴⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 247.

¹⁴⁵⁰ Bierce, Ambrose: *The Enlarged Devil's Dictionary*. Reino Unido: Penguin, 1971 [1906], p. 139 [Ese período de tiempo en el que nuestros negocios prosperan, los amigos son verdaderos y nuestra felicidad está asegurada].

¹⁴⁵¹ Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2004 [1885], p. 36.

¹⁴⁵² Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 184.

¹⁴⁵³ *Ibíd.* p. 173.

¹⁴⁵⁴ *Ibíd.* p. 176.

¹⁴⁵⁵ *Ibíd.* p. 147.

¹⁴⁵⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 265.

¹⁴⁵⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 148.

mí también me gusta (...), pero estoy demasiado viejo para ser su 'joven' y soy demasiado pobre para ser su 'viejo'”¹⁴⁵⁸.

De acuerdo con esta concepción vital, el paraíso consiste en el retorno al pasado, un momento en el que el poder devastador del tiempo aún no se ha manifestado. De hecho, López Castellón sostiene una percepción negativa del tiempo en la época finisecular: “Nada definitivo puede hacerse contra el carácter irreversible del tiempo, verdugo implacable del género humano”¹⁴⁵⁹. Baudelaire, consciente de su fugacidad, refleja esta idea en el poema “L’Horloge”: “Trois mille six cents fois par heure, la seconde / Chuchote: *Souviens-toi!* –Rapide, avec sa voix / D’insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois, / Et j’ai pompé ta vie avec ma trompe inmonde”¹⁴⁶⁰. De nuevo aparece la imagen de la máquina que, durante la industrialización, reemplazó a la clepsidra, símbolo de la inexorabilidad del tiempo en la iconografía barroca como observamos, por ejemplo, en la *Alegoría de la muerte* (1670-1672) de Juan de Valdés Leal¹⁴⁶¹.

La naturaleza soñadora de los artistas fomenta el delirio que lleva al relato singulativo, por el que un hecho recurrente se menciona solo una vez. Es el caso del poeta en *Bohemia sentimental*: “¡Es extraordinario lo que me pasa! Violeta viene a verme por las noches, se mete en mi cama, me toma la diestra, me incendia”¹⁴⁶². Las fantasías eróticas del protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* son similares: “Figurábase, a veces, que la muñeca estaba allí, a su lado, ofreciendo al ardor de sus labios la belleza delicada y adorable de su cuerpo complaciente”¹⁴⁶³. El narrador, mediante este recurso, transmite la impresión de frecuencia sin alterar el ritmo de la historia.

Las descripciones son abundantes en *Tres novelas inmorales* y responden, como Baudelaire apuntó en relación a Gautier, a “son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire

¹⁴⁵⁸ *Ibid.* p. 138.

¹⁴⁵⁹ López Castellón, Enrique: Edición de *Las flores del mal*, *op. cit.* p. 46.

¹⁴⁶⁰ Baudelaire, Charles: “L’Horloge”, *Les fleurs du mal*, en *Oeuvres complètes*, *op. cit.* p. 76 [Tres mil seiscientos veces por hora, el Segundo / susurra: ¡Acuérdate! –Rápido con su voz/ el insecto del Ahora dice: Yo soy el Antes / y he chupado tu vida con mi inmundada trompa].

¹⁴⁶¹ Las pinturas del sevillano son de carácter religioso y persiguen un fin moralizante antagónico al hedonismo finisecular. En el Renacimiento observamos el motivo del transcurrir del tiempo en el grabado de Durero *Caballero que regresa a su castillo acechado por la Muerte y el Diablo* (1513), en el que este sostiene una clepsidra en actitud desafiante.

¹⁴⁶² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 112.

¹⁴⁶³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 179.

deviner”¹⁴⁶⁴. Estas exposiciones ralentizan la acción, como en la referencia al sonido en *Pobre clown*: “Una música singular, sin carácter genuino, sin sello de escuela, sin genio de raza, hecha de reminiscencias y de variaciones, de recortes y de alegorías; una música en la cual había algo de himno sagrado, de canción ingenua y lenta, de sencilla zarabanda antigua y algo también de marcha funambulesca y de vals exótico”¹⁴⁶⁵. Frente a ella, los movimientos frenéticos de las bailarinas aceleran el ritmo en la misma escena: “Las piernas azules iban y venían en el espacio, ora con un ritmo lánguido, meciéndose al ras del suelo y plegándose coquetamente, ora subiendo rápidamente al nivel de las cabezas; entrelazándose, uniéndose, entreabriéndose, plegándose; siempre agitadas en un torbellino endiablado”¹⁴⁶⁶.

El discurso mental del payaso en *Pobre clown* expresa por su parte la precipitación en la huida de la protagonista: “¿Iría a la farmacia? ¿Estaría enferma? Pero entonces, ¿por qué no tomaba un coche? Sí, indudablemente iba a buscar un remedio cualquiera. ¡Y qué deprisa iba! ¡Más deprisa que los carruajes! Parecía una loca. ¡Ah! ¡No era a la farmacia, puesto que seguía, seguía, siempre rápida como el viento”¹⁴⁶⁷.

El dinamismo de la danza simboliza el vértigo en la vida del artista. Gómez Carrillo indagó en lo temporal en busca de lo eterno y así retrató la brevedad del instante en esa época de cambios radicales que fue la Modernidad. Su caso es similar al de Baudelaire, sobre el que González del Valle señala: “Baudelaire indica que el mejor pintor es el de costumbres, el del momento que pasa, el que nos da la eternidad que contiene el momento fugitivo”¹⁴⁶⁸.

El apasionamiento con que los personajes viven cada instante se refleja en el tiempo narrativo de *Tres novelas inmorales*. Por su parte, en *Del amor del dolor y del vicio* se produce la restauración del orden con el reencuentro de la pareja protagonista, que reanuda su relación en la última escena:

‘No vendrá. Es un hombre fuerte. No quiere volver a verme. Prefiere casarse con otra cualquiera. ¡No vendrá!’

¹⁴⁶⁴ Baudelaire, Charles: “Théophile Gautier”, *Oeuvres complètes, op. cit.* p. 692 [[A] su prodigioso gusto por el detalle, que le viene de una inmoderada ambición de querer verlo todo, de hacerlo ver todo, de adivinarlo todo, de hacerlo adivinar todo].

¹⁴⁶⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 216.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 216.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 260.

¹⁴⁶⁸ González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo, op. cit.* p. 73.

(...) De pronto un lacayo anunció en voz alta:
–¡El Sr. D. Carlos de Llorede!¹⁴⁶⁹

El giro obedece a una tendencia extendida entre los decadentistas que, según Hinterhäuser, “se muestran casi siempre preocupados por no dejar que triunfe del todo la seductora irradiación de sus dandis y terminan por imponer a sus mimadas criaturas el freno de la moral”¹⁴⁷⁰. La estructura circular sigue el paradigma de *A contrapelo* analizado por el crítico citado: “Ese cambio de rumbo da a la novela un giro inesperado hacia lo didáctico-moral, al mismo tiempo que muestra a Huysmans en la actitud típica de los artistas del Fin de Siglo: dejarse embriagar por el tema literario para luego retroceder asustados ante las consecuencias de su propio estado de embriaguez”¹⁴⁷¹.

Unamuno coincide con él en señalar como causa del regreso al punto inicial el miedo ante el porvenir incierto: “Siempre he creído que Nietzsche fue un hombre dominado por el miedo, por el miedo de morirse del todo, miedo que le hizo inventar lo de la vuelta eterna”¹⁴⁷².

Como declara el filósofo español, Nietzsche fue el primero en desarrollar la doctrina del “eterno retorno” en *Así habló Zaratustra*:

Esa larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia delante – es otra eternidad.

Se contraponen esos caminos; chocan derechamente de cabeza; –y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: ‘Instante’.

Pero si alguien recorriese uno de ellos –cada vez y cada vez más lejos: ¿crees tú, enano, que esos caminos se contradicen eternamente?’

‘Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo’.

(...) Desde este portón llamado ‘Instante’ corre hacia atrás una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad.

¹⁴⁶⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. pp. 200-201.

¹⁴⁷⁰ Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo...*, op. cit. p. 81.

¹⁴⁷¹ *Ibíd.* p. 83.

¹⁴⁷² Unamuno, Miguel de: “Rousseau, Voltaire y Nietzsche”, en *Obras completas*, op. cit. tomo III, p. 570.

Cada una de las cosas que pueden correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que pueden ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez?¹⁴⁷³

Esta idea, simbolizada por el círculo que esboza el vuelo del águila en el aire y que configura la serpiente enroscada, se condensa en las palabras siguientes: “Todas las cosas retornan eternamente y nosotros mismos con ellas y que nosotros hemos existido ya infinita veces y todas las cosas con nosotros”¹⁴⁷⁴.

Steiner sostendrá de nuevo la concepción cíclica de las coordenadas espacio-temporales: “Nuestro sentido del movimiento histórico ya no es lineal, sino que es un movimiento en espiral”¹⁴⁷⁵. Ello es debido a que el progreso conlleva determinados efectos que suponen un retroceso evolutivo. Desde esta perspectiva, el hombre añora una fase inicial en la que no habrían tenido lugar las consecuencias nefastas de la industrialización.

En definitiva, Gómez Carrillo transmite en sus novelas la preocupación finisecular por la fugacidad del tiempo, cuyos efectos devastadores son insoslayables para el hombre. Este se aferra al momento presente adoptando el *carpe diem* como solución artificiosa, que desdeñará atemorizado al aproximarse su fin. Esta estructura circular transforma la línea temporal de la historia, percepción que tiene su origen en la teoría nietzscheana del “eterno retorno”.

IV.2. El espacio

Las *Tres novelas inmorales* se sitúan en el mítico París de fin del siglo XIX, ciudad que se estructura en dos planos antagónicos de acuerdo con la dicotomía Modernidad burguesa / Modernidad estética: Montmartre, con sus connotaciones ideológicas, es el escenario de las vivencias de los poetas y se opone a los barrios ricos donde reside la burguesía.

¹⁴⁷³ Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, op. cit. p. 230.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.* p. 308.

¹⁴⁷⁵ Steiner, George: *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 96.

La desorientación espacial refleja la crisis existencial y la confusión que envuelve a los personajes de las tres novelas¹⁴⁷⁶. La gran urbe con sus calles intrincadas representa el laberinto existencial de sus mentes, por lo que el plano espacial se convierte en espejo de psicologías. Así, *Bohemia sentimental* comienza con el deambular de los protagonistas: “Y en silencio, sin apresurarse, ignorando hacia dónde iban, los dos camaradas siguieron andando melancólicamente por el bulevar San Miguel”¹⁴⁷⁷.

El hambre conduce a los amigos hacia un empresario, arquetipo de la mediocridad burguesa imperante: “Esta tarde vamos a comer como príncipes en esa casa que está ahí en la esquina (...) ¿No subes? ¡La sopa está servida, caballero!”¹⁴⁷⁸. El caminar sin rumbo se identifica con el extravío de sus vidas. Lo mismo ocurre con el protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*, que vaga por las calles parisienses tras derrumbarse la estabilidad de su matrimonio: “Realmente no sabía adónde ir. Lo había perdido todo, había perdido la paz del alma, la tranquilidad del espíritu, la dicha. (...) Había perdido el único objeto de su existencia y el único ideal de su vida. ¿Qué iba a ser de él en adelante?”¹⁴⁷⁹. La desesperación se apodera también de la protagonista de *Pobre clown* al descubrir la infidelidad de su prometido, por lo que huye del teatro y se pierde en las calles de París: “En vez de seguir por la derecha, tomaba la calle Montmartre, hacia abajo, andando muy deprisa (...) seguía, siempre rápida como el viento y atravesaba la calle de San Honoré y llegaba a la de Rivoli”¹⁴⁸⁰.

Es significativo que el narrador de *Del amor, del dolor y del vicio* compare el destino incierto de la protagonista con el trazado incompleto de un mapa: “Su proyecto de vida por venir semejábase a un vasto plano de futura ciudad, en el cual un ingeniero

¹⁴⁷⁶ Vila-Matas recoge la cita de Walter Benjamin en *Infancia en Berlín* sobre el extravío urbano: “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perdersé, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (en Vila-Matas, Enrique: *Suicidios ejemplares. op. cit.* p. 69). A partir de esta idea establece un vínculo entre la melancolía del individuo y su entorno: “La ciudad entera está llena de solitarios dominados por la nostalgia del pasado. Sentados en sillas públicas, que en los miradores o en los muelles el propio ayuntamiento ha dispuesto para ello, los practicantes de la *saudade* callan y miran hacia la línea del horizonte” (*Ibíd.* p. 19). Esta coyuntura le aproxima al *flâneur*: “Además, comencé a tomarle gusto a la calle, me convertí en un vagabundo interesante porque simulaba que estaba loco, lo cual me resultaba muy rentable, ya que la gente se apiadaba de mí y me daba dinero” (*Ibíd.* p. 38), y concluye revelando la auténtica tragedia: “Hay personas que siempre se encuentran bien en otro lugar” (*Ibíd.* p. 76).

¹⁴⁷⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 57.

¹⁴⁷⁸ *Ibíd.* p. 58.

¹⁴⁷⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* pp. 165-166.

¹⁴⁸⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 260.

no hubiese trazado sino el alineamiento general, dejando libre campo a la fantasía y al azar para la construcción de los edificios”¹⁴⁸¹. Como señala Javier del Prado Biezma, la correspondencia entre espacio y personaje proviene del Realismo: “La casa es una prolongación de quien la habita: su inquilino la hace; no es solo un sitio, ni tan siquiera un decorado”¹⁴⁸². Estas descripciones ofrecen, por tanto, información de índole socioeconómica sobre su ocupante.

Este deambular entronca con el sentir del individuo finisecular que busca el anonimato entre la multitud y recuerda los versos de Baudelaire en “Fantasma parisiense”:

¡Hormigueante ciudad! ¡Ciudad llena de sueños!

¡Los fantasmas del día atrapan al paseante!¹⁴⁸³

La nueva planificación urbanística facilita la práctica del *flâneur* con la construcción de los pasajes, fomentados por la coyuntura favorable en el comercio textil. Con la introducción de luz eléctrica prosperan los comercios con sus escaparates, que promueven el consumismo. Vanina Lasseron Eisenhart observa el fetichismo asociado al objeto expuesto en las vitrinas:

One important aspect to promote consumption was the fetishism that was created over the objects to provoke and attract the public. Here, I consider Lefebvre's notion of urban space: "Urban space becomes the meeting place for goods and people, for exchange," where fetishism became associated with merchandise from the very beginning of commerce (...). Gómez Carrillo acknowledged an overwhelming fascination by luxury merchandise displayed in the shop windows on the boulevards of Buenos Aires. He noted that familiar luxury French brands, such as Lalique, Brindeau, Tiffani, and all the renowned jewelry makers, were present in *calle Florida*¹⁴⁸⁴.

¹⁴⁸¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 168.

¹⁴⁸² Prado Biezma, Javier del: *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 250.

¹⁴⁸³ Baudelaire, Charles: *Cartas*, op. cit. p. 126.

¹⁴⁸⁴ Lasseron Eisenhart, Vanina: *Modernization, Urbanization, and Literary Production in Buenos Aires and Río de Janeiro at the Beginning of the Twentieth Century*, Tesis Doctoral. California: University of Los Ángeles, 2011, pp. 108-109. [Un aspecto importante que promovió el consumo fue el

Como apunta Walter Benjamin en su exhaustivo análisis: “En su decoración, el arte se pone al servicio del comerciante”¹⁴⁸⁵. Así lo constata la joyería de George Fouquet decorada por Alfons Mucha:

Combinó la escultura y la pintura decorativas con vidrieras artísticas y muebles esculpidos y ricamente adornados con aplicaciones de bronce, creando un ambiente extravagante y pleno de exotismo. (...) La creación de Mucha, ubicada en el número 6 de la Rue Royale, cayó víctima de una radical renovación del establecimiento, realizada ya en 1923. Una parte del mobiliario original pasó a integrar las colecciones del Musée Carnavalet de París¹⁴⁸⁶.

El protagonista de *Bohemia sentimental* vive en las afueras de París, situación que subraya su condición marginal respecto a la sociedad. Su buhardilla es característica de la vida bohemia por su exiguo alquiler y por carecer de comodidades: “Su casa era muy antigua y las dos piezas que él ocupaba, en el piso cuarto, parecían las más humildes del edificio. (...) ‘Estas son mis celdas’ –decía–. Y sus celdas, desmanteladas y tristes, sin alfombras, sin cortinas, sin muebles lujosos, le eran queridísimas”¹⁴⁸⁷. De hecho, los sentimientos de su amante pueden embellecerla: “¿Esta es nuestra casa? Parece una ratonera, y es preciosa. Yo seré muy feliz aquí”¹⁴⁸⁸.

La felicidad de estos personajes no reside en bienes materiales y sí en valores espirituales. Así, el bohemio se deleita en la visión del paisaje que le ofrece la ventana de su habitación y su goce de la belleza es ajeno al sentido de posesión: “–Y ese jardín, ¿es tuyo? / –Sí –repuso él–; es mío porque puedo verlo; pero no es mío sino de lejos”¹⁴⁸⁹. Este orden de valores es compartido por el personaje de Octave Mirbeau, que

fetichismo que rodea al objeto para provocar y atraer al público. Aquí consideramos el concepto de espacio urbano de Lefebvre: ‘El espacio urbano se convierte en lugar de reunión para el intercambio comercial’, donde el fetichismo se asocia con la mercancía desde el inicio del comercio’. Gómez Carrillo era consciente de la apabullante fascinación por los artículos de lujo mostrados en los escaparates de los bulevares de Buenos Aires. Percibe así que el suntuoso estilo francés, como el de los renombrados joyeros Lalique, Brindeau o Tiffani, estaban presentes en la calle Florida].

¹⁴⁸⁵ Benjamin, Walter: *El París de Baudelaire*, op. cit. p. 45.

¹⁴⁸⁶ Ulmer, Renate: *Alfons Mucha (1860-1939)*. Madrid: Taschen, 2002, p. 80.

¹⁴⁸⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 124.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.* p. 126.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.* p. 126.

a pesar de afirmar “las ciudades pequeñas tienen influencias deplorables y contagios de embrutecimiento, incluso para los animales”, declina los excesos que conlleva el incipiente capitalismo: “Me he detenido ante las tiendas, y he visto muchísimos objetos que sirven para las necesidades y los placeres de los hombres, y que yo no comprendo en absoluto, hasta tal punto he quedado confinado en las formas antiguas y he cerrado el paso a ese personaje extraño que llaman el Progreso”¹⁴⁹⁰.

La diferente distribución de las viviendas revela la antagónica concepción vital del poeta y su querida, “realmente entristecida de no encontrar una cocina, por humilde que fuera, en las habitaciones de su amante”¹⁴⁹¹. En estas palabras observamos la influencia que el empresario ha ejercido sobre ella: “¡Hacer el almuerzo! ¡Pero si es lo más natural! ¿Acaso he sido siempre rica? En otro tiempo, yo misma me guisaba mis comidas en un hornillo muy pequeñito. Pero, puesto que hoy no podemos hacer eso, iremos al restaurante, ¿no te parece?”¹⁴⁹². La propuesta resulta paradójica debido a la precaria situación económica del bohemio. Así, el silencio del hombre presagia las futuras diferencias entre ambos.

El entorno del empresario es esbozado con unos mínimos pero certeros trazos¹⁴⁹³. El narrador se refiere a su “saloncillo amueblado con mucho lujo, pero con

¹⁴⁹⁰ Mirbeau, Octave: *Memoria de Georges el amargado*, op. cit. pp. 76 y 129.

¹⁴⁹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 127. El proceso inverso se observa en la obra de Hippolyte Taine, que renuncia al arte para consagrarse a actividades más prosaicas: “Asqueado por las grandes pasiones, renuncié a la música, y regresé a la cocina”, y argumenta que “el que come es feliz; el que digiere es más feliz; el que dormita mientras digiere es aún más feliz. Todo lo demás no es más que vanidad e impaciencia de espíritu” (Taine, Hippolyte: *Vida y opiniones filosóficas de un gato*, Ilustraciones de Gustave Doré. Madrid: Libros de la Resistencia, 2013, pp. 34 y 40).

¹⁴⁹² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 127.

¹⁴⁹³ La ciudad exhibe una doble faz. En oposición a la atroz huella de la industrialización, debemos reconocer la acertada labor urbanística de la burguesía. Así lo sostiene Chueca Goitia: “La burguesía liberal se acreditó como gran constructora de ciudades; y si sus creaciones artísticas individuales no rayan a gran altura, supo organizar admirablemente las ciudades que son y deben ser empresas colectivas” (Chueca Goitia, Fernando: *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 184). Esta clase acomodada embellece su entorno, pero también sufrirá inconvenientes: “Los palacetes de la burguesía opulenta, con sus volúmenes proporcionados y rodeados de jardines, bordeando amplias avenidas arboladas, cuentan entre las más afortunadas creaciones del siglo XIX. Sin embargo, estos barrios residenciales apenas iniciados ya sufrieron el impacto de la especulación, que trajo como consecuencia el aumento progresivo de los volúmenes edificados” (*Ibíd.* p. 184). El encanto de las nuevas construcciones atraerá también a los cineastas expresionistas, que plasmarán este ritmo vital en películas como *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttmann, *Bronenosets Potyomkin* (*Acorazado Potemkin*, 1925) y *Stachka* (*Huelga*, 1925) de Eisenstein; *M* (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931) y *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929) de Vertov. Asimismo, los títulos también son significativos: *À propos de Nice* (1930, Jean Vigo), *Die Straße* (*La calle*, 1923) de Karl Grune, *Scherben* (*Raíles*, 1921) de Pick Lupu o *Asphalt* (*Asfalto*, 1929) de Joe May. En Estados Unidos debemos subrayar a Buster Keaton con *The General* (1926) y Chaplin con *City Lights* (1931) y *Modern Times* (1936). París en concreto es retratada en filmes como *Paris qui dort*

poco gusto”¹⁴⁹⁴, lo que revela la desahogada economía de su dueño y su tendencia a la ampulosidad. Estas particularidades se verifican al conocer la situación geográfica del inmueble:

La casa de Durán ocupaba uno de los sitios más admirables de París, en la esquina misma del Luxemburgo, entre la calle Monsieur-le-Prince, que conserva aún en su brevedad tortuosa algunos vestigios del antiguo París latino de la Edad Media, y el bulevar San Miguel, que representa, con su magnífica amplitud, el lujo y la elegancia de la nueva capital del mundo. (..) Era el murmullo de París, cuyo timbre especialísimo tiene algo de argentino y de risueño, aun en los lugares en que la vida callejera es más vertiginosa y menos alegre¹⁴⁹⁵.

Este marco, descrito en las primeras escenas, contrasta con la buhardilla del poeta que cierra la obra, lo que evidencia el carácter antagónico de sus convicciones y modos de vida.

La descripción de la vivienda del empresario revela la importancia concedida a la opinión que uno mismo proyecta en los demás y que encubre un vacío de valores traducido en la falta de criterio individual. Esta es subrayada por la aparición de la sirvienta que introduce a los poetas en la casa: “Una criada que, por lo vieja y lo fea, parecía un capricho escapado de los álbumes de Goya”¹⁴⁹⁶. Este tipo de personaje carece de papel funcional pero indica la estratificación social. Además, señala las fronteras espaciales y vigila la separación entre el interior y el exterior. Así, en *Pobre clown* esta figura marca la distancia entre el corrupto mundo del espectáculo y el refugio que constituye la casa del payaso, lugar en el que la protagonista se recobrará del desengaño amoroso: “Yo tengo una antigua criada que te cuidará como a un pájaro enfermo”¹⁴⁹⁷. Díaz Fernández introduce la sirvienta como extensión necesaria de los bienes materiales

(1924, René Clair), *L'amour existe* (1960, Maurice Pialat) y *Paris nous appartient* (1960, Jacques Rivette), que plasman en blanco y negro la belleza de la metrópoli.

¹⁴⁹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 58. En este sentido los hermanos Goncourt afirman: “Hay colecciones de objetos de arte que no revelan ni pasión, ni inteligencia, ni gusto, sino la victoria brutal del dinero” (Goncourt, Edmundo y Julio: “Ideas y sensaciones”, loc. cit. p. 103).

¹⁴⁹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 91.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.* p. 58. El autor plasma de nuevo esta idea en sus crónicas: “Cuando una fámula, que parecía escapada de un álbum de ‘caprichos’ de Goya, me introdujo en esta pieza” (Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, op. cit. p. 156).

¹⁴⁹⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 261.

del burgués: “Una doncella, de rizado delantal, les hizo pasar a un gabinete japonés. Sobre una mesilla, un Buda enorme, de bronce, amontonaba su vientre sagrado. En los tapices corría una teoría de ‘gheisas’”. En contraste con el opulento y exótico escenario, el visitante demanda otros valores: “Estos orientalismos decorativos me hacen mucha gracia. A lo mejor esta señora cree que el Japón está en América, cerca de Hollywood”¹⁴⁹⁸.

Los bohemios franquean los límites con facilidad. No ocurre así con la clase alta, que se resguarda en sus mansiones, emblemas de seguridad y estabilidad. Esta situación revela la amenaza que la burguesía percibe en los ideales subversivos promovidos por la modernidad estética.

Así, en *Del amor, del dolor y del vicio* existen unas normas que regulan el derecho de admisión en las reuniones, pero la mujer fatal disfruta de un trato exclusivo: “Aunque desprovista de ‘marido’, recibió una invitación especial”¹⁴⁹⁹. El espacio funciona como prolongación de su ocupante y sus límites determinan los distintos niveles de la jerarquía social. Por ello, la irrupción de este personaje en el ámbito de la clase alta refleja la perturbación de la estabilidad de los cimientos burgueses y será vital en el desarrollo de la acción.

La misma situación se produce en *Bohemia sentimental* con la admisión del poeta en casa del millonario debido a su papel en el ensayo de su drama. Con su presencia se quebranta la armonía del hogar, lo que conduce al abandono del mismo por parte de la esposa. La huida de la vivienda, equivalente a la salida del domicilio paterno, implica el rechazo de una concepción vital determinada. En este sentido, el hogar familiar es considerado “una jaula indigna de su talento y de su belleza”¹⁵⁰⁰, metáfora de la opresión que sufre el personaje en la conservadora sociedad de fin de siglo. Por su

¹⁴⁹⁸ Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*, op. cit. p. 55. La impostura del burgués contrasta con el conocimiento profundo de los intelectuales como la de Judith Gautier, que dominaba la lengua china y era diestra con el pincel clásico en la representación de ideogramas:

Sin duda, muchos autores han escrito novelas exóticas, e incluso chinas o persas; pero pocos han tenido la constancia de pasar años aprendiendo las lenguas difíciles de los lejanos países de los que querían hablar. Se han contentado con una instrucción de segunda mano en manuales, en enciclopedias o en narraciones de viajes. Judith Gautier, por el contrario, comienza por familiarizarse con el lenguaje del paraje al que quiere arrastrarnos tras ella; es a través de la lectura de los autores del propio país donde aprende las costumbres desconocidas que aspira a pintar. Todo eso representa un inmenso trabajo (Gourmont, Remy de: *Semblanza*, en Gautier, Judith: *El libro de jade*, op. cit. p. 20).

¹⁴⁹⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 137. La soltería era, según el código moral analizado en el apartado correspondiente, una condición extraña en la mujer, por lo que la entrada de este personaje en el círculo burgués constituye un desafío a las convenciones.

¹⁵⁰⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 63.

parte, su nueva residencia se sitúa “allá muy lejos, muy lejos, en un barrio perdido del París antiguo, detrás del Panteón, en las faldas de la montaña de Santa Geneveva, entre dos conventos de carmelitas”¹⁵⁰¹. Obviamente, la mención “allá lejos” remite a la novela homónima de Huysmans y al sentido de distancia espacio-ideológica.

El distanciamiento es similar en *Del amor, del dolor y del vicio*, donde la pareja protagonista se traslada de su antigua residencia en París a un pequeño palacio en los alrededores. Los conflictos de la trama coinciden con desplazamientos geográficos que implican una evolución del pensamiento y la reafirmación en la escala social. Así, el alejamiento de la capital supone un punto de inflexión en sus vidas:

Lo que pone furiosas a mis amigas de otro tiempo es vernos aquí, en este antiguo y obscuro hotel en el cual nació la abuela de mi marido, y la madre de mi marido, y mi marido mismo. ¡Ah, el respeto, la sociedad, la aristocracia, la solidaridad de las altas clases, las manchas que deshonran a toda una casta!... ¡Imbéciles! (...) Allá lejos viviremos como se nos antoje¹⁵⁰².

Este párrafo es muy significativo por aglutinar las claves interpretativas de la obra. El contraste de su anterior vivienda, “este antiguo y obscuro hotel”, con el nuevo “nido que será enteramente nuestro, una casita que he alquilado en los alrededores de París”¹⁵⁰³, manifiesta la opinión de la protagonista sobre el orden establecido. El hotel simboliza la sociedad del fin de siglo, descrita como “antigua” y “obscura”, es decir, con unas convicciones ancladas en el pasado, arcaicas y obsoletas, que se han transmitido a través de distintas generaciones sin adaptarse a los nuevos tiempos. Por su parte, la familia encarna con su estatismo los principios inmutables, estancados en un pretérito remoto. De este modo, se perfila la aristocracia a la que pertenece la protagonista por un matrimonio anterior y que le concedió el título de “marquesa”. La viudez le permite desvincularse de la clase alta y sus obligaciones: “Gracias a Dios, nosotros no somos hijos de príncipes, ni necesitamos de ellos”¹⁵⁰⁴.

Este personaje desafía las normas al optar por la libertad que promete su futura morada. El distanciamiento físico significa la renuncia al código moral y sus

¹⁵⁰¹ *Ibíd.* p. 124.

¹⁵⁰² Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 133.

¹⁵⁰³ *Ibíd.* p. 133.

¹⁵⁰⁴ *Ibíd.* p. 133.

representantes, a quienes, en un momento de exaltación, califica de “imbéciles”. En su paroxismo denuncia la hipocresía burguesa, ansiosa por descalificar las miradas condenatorias de sus “amigas de otro tiempo”.

El retiro es elegido voluntariamente por los excéntricos protagonistas de las obras cumbre del Decadentismo, actitud arquetípica del artista maldito finisecular. Des Esseintes o José Fernández ilustran este proceder al aislarse en sus mansiones en las afueras de París, donde se dedican al cultivo de sí mismos. Al igual que en estas novelas, los protagonistas de *Del amor, del dolor y del vicio* convierten su refugio en un centro intelectual donde se reúnen “todos los miembros del ‘Círculo de los Intransigentes’”¹⁵⁰⁵. De nuevo, Gómez Carrillo trasluce su entusiasmo por la obra de Huysmans con la velada alusión a *Allá lejos*, donde establece la nueva ubicación.

En este sentido, Mosse señala el insólito éxodo de la metrópoli en el siglo XIX: “Puede que las ciudades hayan simbolizado los males de la modernidad, pero no había prácticamente emigración de la ciudad al campo, aparte de los artistas y escritores, que se establecían en poblaciones pequeñas con el fin de hallar una comunidad propia, o de la burguesía más próspera, que se trasladaba a veces a las zonas rurales del entorno”¹⁵⁰⁶. La lejanía física revela el talante estrambótico de los espíritus artísticos y su rebeldía hacia las convicciones sociales. En un momento en el que los grandes movimientos migratorios tenían a las ciudades como principal destino, la evasión de la gran urbe supone un comportamiento “a contrapelo”, en clara referencia a Des Esseintes. Por otra parte, la conducta inversa a la norma evidencia un respaldo económico de la clase alta. Estos personajes, por tanto, difieren de los protagonistas de *Bohemia sentimental* en su aproximación al arte. El alejamiento de la metrópoli denota distinción y nobleza por razones que continúa señalando Mosse:

No había habido al principio en la propia ciudad una distancia adecuada entre la fábrica y el hogar, pero luego, como en Berlín a finales de siglo, la distancia que

¹⁵⁰⁵ *Ibíd.* p. 137.

¹⁵⁰⁶ Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, *op. cit.* pp. 27-28. El interés por la naturaleza es claro en las exposiciones “Van Gogh. los últimos paisajes” (del 12 de junio al 16 de septiembre de 2007), “Jardines impresionistas” (del 16 de noviembre de 2010 al 13 de febrero de 2011) e “Impresionismo y aire libre” (del 5 de febrero al 12 de mayo de 2013), en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid). Las obras de Turner, Corot, Rousseau, Coubert, Monet, Renoir, Sisley, Van Gogh o Cézanne, entre otros, muestran la renovación plástica del arte en el siglo XIX, momento en que los pintores comienzan a sacar sus lienzos y caballetes de sus talleres para captar los efectos al aire libre.

separaba la villa del propietario de la fábrica se convirtió en un símbolo de estatus.

Cuanto más eficazmente protegida de la fábrica y de la calle estuviese la vida privada de la burguesía acomodada, más elevado era su estatus. Los propios industriales y comerciantes responsables del triunfo de la industrialización tenían que ocultar la presencia tangible de esta¹⁵⁰⁷.

La protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* conserva ciertos rasgos que confirman su pasado de esplendor como su amor por la suntuosidad y el refinamiento: “También el interior era delicioso, con su lujo moderno, artístico, raro; con sus balcones cubiertos de madreselva y de hiedra, y con sus chimeneas de mármol rosado. (...) La Muñeca había buscado, para alhajar las claras piezas de su discreto nido, muebles modernos, muebles estéticos, *firmados* por grandes artistas ingleses y franceses”¹⁵⁰⁸.

La decoración de la estancia caracteriza al personaje que la ocupa. Por otra parte, la descripción es un pretexto del autor para introducir expresiones propias del Modernismo como “floridas muselinas diáfanas”, “floreros de hierro forjado, llenos de iris, de orquídeas, de amarilis y de asfodelos” o “cojines de damasco, de terciopelo, de brocado”¹⁵⁰⁹.

El gusto por el exotismo se desprende de otras referencias: “Finísimos tapices de Oriente”, “figulinas de Sajonia o del Japón” y “divanes de seda de la India”¹⁵¹⁰. El cuadro lo completan las pinturas de Burne-Jones, Dante Rossetti y Aman-Jean. Con estos datos, el autor pone de manifiesto su conocimiento del arte de su época. Al mismo tiempo, afianza su novela en la estética a la cual se consagraron estos artistas. La mención de personajes representativos de la época confiere realismo a la escena y la sitúa en unas coordenadas espacio-temporales concretas.

La localización en restaurantes es constante en *Tres novelas inmorales*. Esta insistencia recalca la desigualdad social de los personajes: “René Durán había invitado a comer, en un restaurante del Bosque de Bolonia, a algunos de sus amigos”. Los poetas, al llegar antes de lo previsto, deciden ir “a sentarse bajo un árbol para gozar, en silencio,

¹⁵⁰⁷ *Ibíd.* p. 28.

¹⁵⁰⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 135.

¹⁵⁰⁹ *Ibíd.* p. 135.

¹⁵¹⁰ *Ibíd.* p. 135.

de la belleza del sitio y de la tranquilidad de la hora”¹⁵¹¹; y se refugian en la belleza y en la amistad: “Una tarde que solo tenían cincuenta céntimos dispusieron comer en el cuarto de uno de ellos, y compraron veinte céntimos de pan y un pastelillo de fresas de treinta céntimos. Sentados ambos al borde del lecho empezaron por el pan, y en menos de un minuto dieron fin con él”¹⁵¹². Frente a ellos, el burgués convida a sus conocidos para recrearse en la ostentación de sus bienes.

En *Del amor, del dolor y del vicio*, estos lugares de ocio representan el vicio: “Sentadas ante la mesa de uno de esos restaurantes parisienses que no cierran sus puertas en toda la noche, Liliana y Margarita acababan de cenar alegremente, hablándose al oído como dos enamorados, dándose, con ternura, ‘las más expresivas gracias’ (...), rozándose con las piernas y estrechándose, de vez en cuando, las manos”¹⁵¹³. Como vemos, las mujeres exhiben su comportamiento ambiguo en un entorno depravado similar al de *Pobre clown*.

Los escritores frecuentan cafés y tabernas donde se reúnen y recitan sus versos. Ricardo Baroja recoge este ambiente en *Gente del 98*¹⁵¹⁴:

¹⁵¹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 73.

¹⁵¹² *Ibíd.* p. 68.

¹⁵¹³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor del vicio*, op. cit. p. 171.

¹⁵¹⁴ Perteneciente a esta generación, Unamuno reivindica al *flâneur* para aportar claridad y lucidez a sus creaciones, pero en la serenidad de la capital de provincias. En confrontación con la esencia de este tipo, el filósofo argumenta la imposibilidad de pasear en las grandes ciudades como Madrid, donde siempre añorará Salamanca. La cita, aunque extensa, resulta interesante por su particular punto de vista sobre el tema y por mostrar de primera mano su experiencia:

Suelo experimentar en Madrid un cansancio especial, al que llamaré cansancio de la corte. Cuando en esta tranquila ciudad de Salamanca salgo de paseo, carretera de Zamora adelante, se me cansan las piernas, seguramente, pero descansa y se refresca mi sistema nervioso (...). (...) a mi regreso, en la vista de la ciudad, dominada por las altas torres de su catedral y de su clerecía. Luego, a casa, me siento a trabajar, y a la vez que mis piernas descansan, actívase mi cerebro refrescado por el paseo. Pero si en Madrid bajo por la calle de Alcalá y paseo de Recoletos ‘sobre las viejas losas que se han sacado de las canteras para preparar a los pies del hombre una superficie seca y estéril’ (*Obermann*, carta IX), o recorro calles, he de variar constantemente de marcha, una pareja que está en la acera charlando y me obliga a ladearla, el transeúnte de delante que va más despacio que yo, un coche que se me cruza cuando voy a atravesar una calle, aquel que me llama la atención, el otro que parece mirarme como a persona conocida, a cada momento rostros nuevos, conocidos y desconocidos, todo ello exige una serie de pequeñas adaptaciones que convierte mi marcha en un acto mucho menos automático. Cada una de estas ligeras y casi insignificantes variaciones parece no tener importancia, pero la serie de ellos es como una descarga continua que acaba por llevarme a cierto estado de fatiga sobre-excitante, casi de irritabilidad. Y luego a casa, y en vez del silencio y la quietud que como en cariñoso regazo recogen nuestro sueño en el campo o en las tranquilas villas de reposado vivir, es ya un coche, ya rumor de gentes que salen de un teatro, ya cualquier otro ruido que nos perturba el sueño. Me parece difícil que sea verdaderamente reparador el sueño en una casa que a cada momento vibra al pasar un coche por la calle (En Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno*, op. cit. pp. 121-122).

Los bohemios dormían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café.

El café era gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes. Desde las dos de la tarde hasta las horas de la madrugada iban de un café a otro. (...) En cuanto reunían unas pesetillas se hundían en el café a charlar, a discutir, sin importarles un pito lo futuro. No había porvenir que se extendiera más allá de una semana¹⁵¹⁵.

Del mismo modo, Pío Baroja señala en sus *Memorias* los escenarios donde la bohemia se congregaba: “[Los] principales puntos de reunión eran los cafés, las redacciones, los talleres de pintor y, a veces, las oficinas (...). Había tertulia de café que era un muestrario de tipos raros que se iban sucediendo: literatos, periodistas, aventureros, policías (...), anarquistas; todo lo más barroco de Madrid pasaba por ellas”¹⁵¹⁶.

El café como punto de encuentro es desestimado por Unamuno, que se decanta por los paseos solitarios por las calles de Salamanca. Para el escritor, “el café alimenta la chismografía que da apariencia de vitalidad a la gran aldea mortecina: ‘No pocas familias de la pequeña burguesía o del pueblo vivían más en el café que en su casa’”¹⁵¹⁷.

Artistas y literatos se dan cita en estos lugares, testigos de su vida al margen de las convenciones sociales. La capital del Sena se erige como emblema de la bohemia. Como Nogueroles indica:

Desde Henri Murger con sus *Escenas de la vida bohemia* a Puccini y su ópera *La bohème*, pasando por la canción homónima, famosa internacionalmente en la voz de Charles Aznavour, son muchos los textos que han incitado a los hispanoamericanos a acercarse a la capital francesa con la idea de vivir una existencia signada por los rasgos de la pobreza alegre, la libertad y el arte¹⁵¹⁸.

¹⁵¹⁵ Baroja, Ricardo: *Gente del 98*, *op. cit.* p. 51.

¹⁵¹⁶ Baroja, Pío: “Bohemia o pseudo bohemia”, en *Memorias*, en González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo*, *op. cit.* p. 39.

¹⁵¹⁷ Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno*, *op. cit.* pp. 125-126.

¹⁵¹⁸ Nogueroles Jiménez, Francisca: “Atraídos por Lutecia...”, *loc. cit.* p. 85.

El disfrute de la vida nocturna y bohemia responde a una mejora del plan urbanístico de las ciudades y a los beneficios de la nueva iluminación de sus calles:

El alumbrado cambiará el ritmo de la vida nocturna haciéndola más democrática. Desde mediados de siglo, la gente se había lanzado a disfrutar de la ciudad, alegre, confiada, danzante y nocturna. Las calles y avenidas ostentaban sus luces como si fuesen resplandecientes aderezos. Con los adelantos metropolitanos, la noche se había vuelto propicia a la escapada: luz de gas, muchos simones, algunos landós, los primeros tranvías y ómnibus de tracción animal. El anhelo de sociabilidad era patente en los cafés que surgieron como sucursales de la plaza pública. Había algunos que, desacatando las disposiciones, no cerraban en toda la noche. Los antiguos locales eran rápidamente renovados y crecían en lujo: se agrandaron los espejos, los veladores de mármol sustituyeron a las mesas de pino y la luz de gas al aceite¹⁵¹⁹.

Esta escena es plasmada por Maurice Talmeyr en el relato “Noche roja”: “¡La hermosa noche de abril! ¡Cómo rebosa de vida el bulevar, a la roja claridad del gas, con sus landós en circulación y su multitud desfilando bajo los haces celestialmente cadavéricos de la luz eléctrica!”, para culminar con la personificación de la ciudad: “París descansa, París se divierte (...) ¡Qué noche! París digiere, París respira, París ama”¹⁵²⁰.

Por su parte, la mirada perversa de Jean Lorrain capta bajo la luz de gas una ciudad que responde a la estética decadente:

¹⁵¹⁹ Litvak, Lily: “La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad”, en *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española. 1880-1930*, catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005, p. 57. La luz eléctrica, más limpia, clara y eficaz, constituirá un nuevo avance que dejará atrás las estampas siniestras de Gutiérrez Solana: “El cambio representó el paso de una concepción de la vida social típica del siglo XIX a otra resueltamente moderna, como la entrada en una nueva era. La introducción de la luz eléctrica durante los últimos años del siglo XIX fue vivida como un momento que exaltaba el progreso humano, de acuerdo con el pensamiento filosófico más optimista del positivismo y el punto más elevado al que se llegó por la revolución industrial” (*Ibid.* pp. 58-59). La nueva luz será protagonista del drama psicológico que recrea el ambiente decimonónico *Gaslight* (1940, Thorold Dickinson), donde la penumbra anuncia el horror y la locura, mientras que la iluminación simboliza el orden establecido. (*Vid.* apéndice, p. 565).

¹⁵²⁰ Talmeyr, Maurice: “Noche roja”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, *op. cit.* p. 39.

Sus fosforescentes podredumbres, sus demacrados fervores, su fuego de Lesbos..., vicios anunciados en carteles para atraer al cliente, perversidad para jóvenes y viejos con deseos de sensaciones perversas. Todo eso solo alumbra y reluce a la hora en que el gas se enciende en los pasillos de los music-halls y en el decorado brutal y niquelado de los bares; y tanto bajo el abrigo color cereza de tres esclavinas de la noctámbula, como bajo los gregüescos de la ciclista, toda esa provocativa exhibición de palidez apasionada, de vicio estudiado y de anemia extenuada y gozosa, todo el encanto de las flores manidas celebradas por los Bourget y los Barrès¹⁵²¹.

Gómez Carrillo cita, como buen conocedor del ambiente parisino, calles y barrios con la exactitud de la estética realista. Así, la protagonista de *Bohemia sentimental* “atravesó la plaza del Panteón y perdióse en el dédalo miserable de callejones y callejuelas del barrio Mouffetard”¹⁵²². Lorrain evocará el mítico cabaret del Cielo y del Infierno ya desaparecido: “El pintor Forie, al que tuvimos que soportar toda la noche por haberle encontrado, a las diez, en no sé qué cabaret del Cielo o de los Asesinos...”¹⁵²³.

Es innegable la deuda con el movimiento liderado por Zola en las descripciones que confieren verosimilitud a la historia. La contextualización, según del Prado Biezma, se debe a “la voluntad mimética del autor en la presentación de un aquí y un ahora que emergen en cada rincón de la ciudad”¹⁵²⁴.

Las visitas de la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* a la capital francesa son relatadas con el mismo detalle: “Liliana se decidió por París y dio orden a su cochero de conducirla al Louvre. Al llegar a la plaza de la Concordia, sin embargo,

¹⁵²¹ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 31. La iluminación descubre el espacio, pero también los despojos de sus habitantes: “Había edificios de plumas, de gasas y de sedas aplastando cuellos endebles y pechos lisos: estrechos hombros hundidos en enormes mangas, la delgadez opulenta de las tisis de moda o, peor todavía, la elefantiasis revestida de azabache de las gruesas damas, y todo ello bajo los crudos reflejos del gas” (*Ibid.* p. 35). Estos seres, de ordinario encubiertos en una sociedad políticamente correcta, se exhiben sin tapujos en la noche. Lo grotesco de sus formas atrajo la curiosidad del fin de siglo, que se decanta por los circos y galerías de raros al modo del presentado en la película *Freaks* (Browning, Tod: *Freaks*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932). El cineasta David Lynch incide en esta fascinación en cintas como *Eraserhead* (Estados Unidos: The American Film Institute for Advanced Film Studies, 1977) o *The Elephant Man* (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980).

¹⁵²² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 125.

¹⁵²³ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 188.

¹⁵²⁴ Prado Biezma, Javier del: *Análisis e interpretación de la novela*, op. cit. p. 263.

bajó del carruaje y recorrió a pie las arcadas interminables que van de las Tullerías a la plaza del Teatro Francés”¹⁵²⁵. De nuevo, el autor traza un plano geográfico de gran exactitud, técnica narrativa cultivada por los novelistas del Realismo.

Pero París simboliza también la perversión. Como afirma Mosse: “Se consideraba a las ciudades el criadero del vicio, y que proporcionaba un hogar a los excluidos por las normas de la sociedad. Balzac había dicho ya a mediados de siglo que resultaba ‘espantoso contemplar’ a los habitantes de París, mientras que se calificaba a menudo a Londres de Nueva Gomorra”¹⁵²⁶. Así, la mujer que encarna la perversión en *Del amor, del dolor y del vicio* proviene de la capital francesa: “[La] morenita endiablada (...) [de] gracia parisiense”¹⁵²⁷.

Antes de emprender su paseo, la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* se pregunta insistentemente: “¿Adónde ir?”¹⁵²⁸, interrogante que recuerda la de su marido tras abandonar el hogar conyugal y la de los poetas en *Bohemia sentimental*. Acto seguido se siente atraída por un militar que la persigue y conquista tras confundirla con una prostituta: “Me ha tomado por una *cocota* (...) y me desea. (...) ¿Y cuándo me dirá que le gusta mi talle?”¹⁵²⁹. Estas experiencias en la metrópoli son similares a las de su marido: “Una noche quiso calmar sus anhelos sensuales en un lecho de ocasión”¹⁵³⁰.

¹⁵²⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 188.

¹⁵²⁶ Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, op. cit. p. 27.

¹⁵²⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 137.

¹⁵²⁸ *Ibid.* p. 188.

¹⁵²⁹ *Ibid.* p. 190.

¹⁵³⁰ *Ibid.* p. 180. Unamuno condena estas prácticas que proliferan en la capital francesa y que revierten en una literatura enferma:

Y hay otra cosa que me repugna en ese conglomerado de hombres de ese vasto avispero, y es el vaho de afroditismo que exhala, aunque no tan marcado y fuerte como el de París. Nada me es tan repulsivo que el afroditismo de las grandes ciudades. Diríase que cada vez que pasa una pecadora por la calle y un más o menos sátiro le dirige [sic] una mirada concupiscente, queda en la atmósfera moral como un hilo invisible de la mirada, como el rastro de una babosa, y esos hilos se cruzan y entrecruzan de tal modo que llegan a formar una malla, un tejido en que se sofoca el alma aleteando en vano. El exceso de la vida nutritiva tiene, sin duda, una gran relación con el desarrollo de la vida de reproducción, por no ser esta más que una consecuencia de aquella, el amor es el hambre de la especie, se ha dicho, pero este es el amor sano y natural, en que se va derecho a su objeto. Mas también el exceso de vida de relación provoca los instintos sexuales, pero los provoca en el sentido de toda clase de perturbaciones y anormalidades, en la ciudad es donde tiene su asiento la voluptuosidad cerebral y el erotismo morboso que se reflejan en buena parte de esa insoportable literatura parisiense (en Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno*, op. cit. pp. 128-129).

Por su parte, Baroja en *La busca* advierte la imposibilidad de adoptar esos modos artísticos en nuestras letras: “En este y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza, porque daban a mi novela cierto aspecto fantasmagórico y misterioso; pero mis amigos me han convencido de que suprima

La ciudad hechiza a sus habitantes y los lleva a la degeneración. Así, al encaminarse la protagonista hacia Montmartre, la atmósfera hace “vibrar sus nervios con vibraciones inquietantes, embriagando ligeramente su espíritu, y rejuveneciendo todo su ser erótico. El perfume de polvos de arroz y de violetas nuevas que flota en las tardes primaverales de París excitaba sus sentidos y cubría de sutiles cosquilleos su carne insaciable”¹⁵³¹.

La impresión del paseante por el barrio parisino es descrita por Santiago Rusiñol:

Entrada ya la noche, a lo largo de aquellas ramblas se alumbran focos de blanca claridad que hacen destacar la gente como sombras chinescas; faroles verdes y encarnados penden debajo de las marquesinas reflejándose en las charcas con chispas de colores movedizos como fuegos de bengala; y la luz sale en cascadas por las puertas mientras va entrando un mundo de diletantes atraídos por los anuncios que en las fachadas y kioscos ensalzan en grandes letras la diva a la moda, el cantante mimado y la última canción acabada de nacer y tibia todavía del calor del pensamiento¹⁵³².

La marcha del esposo se interpreta como el abandono de la estabilidad burguesa que se materializa en el retiro de las afueras de París. Al internarse en las calles de la ciudad, esta lo atrapa espiritualmente:

Al llegar a la puerta de Neuilly, tomó un coche y se hizo llevar a una taberna de Montmartre, en la cual comían algunos literatos con sus queridas, y dos o tres pintores con sus modelos.

tales párrafos, porque dicen que en una novela parisense estarán bien, pero en una madrileña, no; y añaden, además, que aquí nadie se extravía, ni aun queriendo; ni hay observadores, ni casas de sospechoso aspecto, ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos, por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia Española, y sigo con mi cuento en un lenguaje más chabacano” (Baroja, Pío: *La busca, La lucha por la vida I*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1904], p. 45). Así, el escultor que regresa a España topa con el estupor hacia las obras y tendencias que triunfan en París: “En su entusiasmo, Juan no comprendía que hablaba a sus hermanos en un lenguaje desconocido para ellos” (Baroja, Pío: *Aurora roja, La lucha por la vida III*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1904], p. 35). Se abre entre los hermanos un abismo insondable: “Manuel, harto de oír hablar de Rodin, de Meunier, de Puvis de Chavannes y de otra porción de gente, que no sabía quiénes eran, dijo que tenía que marcharse” (*Ibid.* p. 47).

¹⁵³¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* pp. 188-189.

¹⁵³² Rusiñol, Santiago: “Montmartre por la noche”, *Desde el molino* [1ª ed. 1894]. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999, p. 82.

(...) Al volver a su ‘casa de soltero’, después de las cuatro de la madrugada, habiendo ya apurado muchas copas de champaña, y habiendo, sobre todo, dicho muchísimas tonterías, acostóse en un diván, cantando estribillos estúpidamente obscenos...¹⁵³³

La transformación que la ciudad ha obrado en las maneras y costumbres del individuo reafirma la idea de esta como foco de depravación. La vida agitada en la capital del Sena promueve el *mal du siècle* que afecta al tipo decadente y que el protagonista de *De sobremesa* describe así: “Una abominable impresión de ansiedad y de angustia bajo la cual estoy viviendo desde mi llegada a París; de angustia sin motivo y por consiguiente más odiosa, de ansiedad que no se refiere a nada, y a la cual preferiría el dolor más intenso...”¹⁵³⁴. Las metáforas que semejan el núcleo urbano con el sentir agónico de la época atraviesan los textos literarios. Así, Zola identifica la decadencia del fin de siglo con una bestia en los albores de la muerte: “El clamor de la ciudad se elevaba sordo y amenazante; y ese clamor, formado por el ruido de los coches, los gritos de la calle, por nuestros sollozos y nuestras risas, parecían alaridos de rabia y estertores de agonía”¹⁵³⁵. Barbey d’Aurevilly incide “en este implacable París que empuja rápidamente cada cosa a su fin”¹⁵³⁶. Para Pérez Escrich será el sanatorio donde se refugian los marginados: “Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España”, para después atribuirle características monstruosas: “Porque Madrid es como el Leviatán del libro de Job, todo lo traga, todo lo destroza, todo lo devora”¹⁵³⁷.

¹⁵³³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 167.

¹⁵³⁴ Silva, José Asunción: *De sobremesa*, op. cit. p. 145.

¹⁵³⁵ En Parra, René: “Introducción” a VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 141.

¹⁵³⁶ Barbey d’Aurevilly, Jules: *El amor imposible. Crónica parisina*, op. cit. p. 16.

¹⁵³⁷ Pérez Escrich, Enrique: *El frac azul*, op. cit. pp. 4 y 21. La imagen de la ciudad como foco de muerte y decadencia recuerda inevitablemente el poema “Insomnio” de Dámaso Alonso:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).

A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,

y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.

Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.

París se erige como germen de corrupción y excesos, a los cuales sus habitantes son incapaces de sustraerse. Los barrios típicos de la bohemia procuran fugaces deleites, tentaciones a las que sucumbe el protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*: “Dejóse seducir por una vendedora de caricias que le ofrecía, en la puerta del café de Montmartre, la mitad de su cama y toda su belleza en cambio de una pieza de oro. Esa noche Carlos durmió bien, después de haber gozado realmente, como un animal rijoso, entre los hábiles brazos de su compañera. Al abrir los ojos, muy de mañana, experimentó, sin embargo, una melancólica congoja”¹⁵³⁸.

La alegre decisión inicial contrasta con la frustración posterior. En la paradójica reacción se aprecia la doble naturaleza de las impresiones que genera la gran urbe. Por una parte, atrae por sus sensuales encantos; por otra, hastía lo efímero y artificial de la felicidad que ofrece. La dualidad se presenta así a los escritores: “Común a todos ellos es la buena disposición para recoger la adversidad y retratar o fantasear con los datos que les ofrece el lado más oscuro de la sociedad con su escuela de delitos, crueldad e injusticia cerriles, propiciando con su literatura una ciudad del mal, paralela a la bella ciudad de la Luz donde florece la renovación de las artes”¹⁵³⁹. Esta ambivalencia servirá de inspiración a artistas decadentes como Félicien Rops:

En París es donde se encuentra por fin ‘una vida artística vivaz y vibrante’ y siente capaz de transmitir la ‘verdadera vida moderna que grita, se ríe, se divierte, se mata, expone a la luz del sol sus oropeles y sus harapos, sus penas y sus glorias, con su fisonomía nerviosa, agotada, que no corresponde a ninguna’. El modelo vivo que buscaba desde la academia lo encuentra en las mujeres que sorprende en los bulevares, en los tugurios, en el teatro, en el circo... Mundana o

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?

¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches? (Alonso, Dámaso: “Insomnio”, *Hijos de la ira*, en VVAA: *Antología comentada de la Generación del 27*, Introducción de Víctor García de la Concha. Barcelona: Espasa Calpe, 2007, pp. 230-231).

¹⁵³⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 180.

¹⁵³⁹ Parra, René: “Introducción” a VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*, op. cit. p. 10.

prostituta, se apasiona por la mujer y busca la instantánea, la fragilidad de la vida¹⁵⁴⁰.

Precisamente el pintor simbolista identifica París con una mujer cuya presencia es necesaria para el espíritu: “Hay que tratar a París como a una amante apasionada, ir de vez en cuando, para sosegar, al aire libre”¹⁵⁴¹. La imagen reaparece en Lorrain: “Casarse con una ciudad, como uno se casa con una mujer, enamorarse totalmente de ella gozando de su propia turbación, ser el despertador advertido de sus propias voluptuosidades, y en cada análisis dar un paso hacia la sublime síntesis, que es la felicidad cuando se sabe vivirla”¹⁵⁴².

Mosse señala esta antítesis: “La ciudad repugnaba y fascinaba al mismo tiempo como un símbolo de todo lo que tenía de emocionante y de aterrador el mundo que había creado la Revolución Industrial. Ejemplificaba, como los periódicos o los nuevos medios de transporte, la prisa, lo superficial, el calidoscopio abrumador de experiencias que asaltaban la mente”¹⁵⁴³. Este ambiguo parecer es mostrado por Baudelaire: “Durante mucho tiempo tuve ante mi ventana un cabaret rojo y verde que causaba a mis ojos un delicioso dolor”¹⁵⁴⁴. La devoción del individuo finisecular por estos espacios permiten la comparación con templos religiosos: “El Moulin Rouge, en el bulevar de Clichy, con sus ventanales y minaretes góticos, con la claridad interior que hace destacar sus caprichosas ojivas, con sus líneas de globos encendidos y sus vidrios holandeses, es el local que llama a más extranjeros”¹⁵⁴⁵.

El teatro constituye otro marco en el cual se desarrollan las tramas de *Tres novelas inmorales*. Los soñadores ven reflejadas sus ilusiones en las tablas. Así, en

¹⁵⁴⁰ Bonner, Bernardette: “Félicien Rops (1833-1898)”, en Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, op. cit. p. 65.

¹⁵⁴¹ En *Ibíd.* p. 67.

¹⁵⁴² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 170.

¹⁵⁴³ Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*, op. cit. p. 29.

¹⁵⁴⁴ Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*, op. cit. p. 19. Esta imagen evoca el fotograma que cierra la película *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard: Anna Karina guiña un ojo al espectador y la cámara se dirige hacia la ventana sobre el lecho conyugal, por la que se filtra la luz de neón del local de striptease que reza la palabra “FIN”. La protagonista cierra así un ciclo de su vida para centrarse en la ansiada maternidad. De forma insólita, esta simboliza la emancipación y triunfo de la mujer —el marido finalmente accede al deseo de ella, que antes condenaba—, frente a la aceptada ocupación en el cabaret. (Godard, Jean-Luc: *Une femme est une femme*. Francia: Euro International Film (EIA) / Rome Paris Films, 1961). (Vid. apéndice, p. 535).

¹⁵⁴⁵ Rusiñol, Rusiñol: “Montmartre por la noche”, op. cit. p. 82.

Bohemia sentimental la tensión de la pantomima se transmite al público, que por la influencia de la escena confunde sueño y realidad:

El marqués trató de agarrarla pero ella resistió colérica, precisada, y llegó hasta Pierrot, que se precipitó sobre ella, ofreciéndole aún sus labios, ya muertos, pero llenos aún de besos.

Al final de la escena, Violeta buscó la mano de su amigo y la acarició febrilmente durante un minuto. Luego se puso de pie, pálida, temblorosa, con las pupilas ahogadas en la humedad de sus lágrimas¹⁵⁴⁶.

En las otras dos novelas, sin embargo, el espectáculo constituye un foco de corrupción que se extiende por la ciudad. En este espacio se produce una dualidad entre los papeles en escena y las pasiones ocultas entre bastidores. Así, en *Pobre clown*, el novio de la protagonista interpreta su papel de compañero leal en la parte visible del teatro: “O felia y Eugenio salían del almacén y se daban el último beso antes de dirigirse, cada uno por su lado, hacia el saloncillo”¹⁵⁴⁷. Las luces del teatro¹⁵⁴⁸ iluminan la farsa de este personaje y la oscuridad simboliza el vicio: “O felia llegó hasta él y le condujo hacia un extremo casi obscuro, adonde los rayos de la lámpara suspendida a la entrada no llegaban sino atenuados y moribundos”¹⁵⁴⁹.

La historia paralela de los personajes secundarios se desarrolla en el proscenio, donde afloran las pasiones condenadas por la sociedad decimonónica: “Noemí, que le esperaba detrás de una montaña de cartón, entre las bambalinas, recibióle con un beso en los labios y le condujo a un extremo discreto” y, más adelante: “Ahora, más que

¹⁵⁴⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 103-104.

¹⁵⁴⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 259.

¹⁵⁴⁸ Litvak recoge la transformación que experimentan los locales de espectáculo gracias a la nueva iluminación:

Así se comentó del Apolo, que instaló la electricidad en 1888, y del Salón Japonés, que en su inauguración en 1900 sorprendió por los juegos de luces. Allí, como en los teatros, se habían suprimido las tradicionales y peligrosas candilejas, siendo sustituidas por focos eléctricos en la parte superior y lateral del escenario. Las compañías de variedades sacaron provecho de la tecnología moderna y en cierto modo la estimularon. Según Retana, la bailarina Rosita Carrión fue la primera en utilizar los focos eléctricos de colores cambiantes en 1925 (Litvak, Lily: “La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad”, en *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española. 1880-1930*, op. cit. p. 65).

¹⁵⁴⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 225.

nunca, es indispensable que nadie conozca nuestro amor”¹⁵⁵⁰. Este espacio obstaculiza el sentimiento noble, por lo que la protagonista de *Pobre clown* ruega a su pareja: “Vámonos, sin despedirnos. Yo no estoy bien aquí, y además tengo ganas de estrecharte libremente entre los brazos. Vámonos”¹⁵⁵¹. La atmósfera viciada del lugar contamina a quienes la respiran: “Silenciosamente, los enamorados continuaron su camino, andando sin prisa, dichosos en apariencia de renovar el aire malsano absorbido durante la orgía por sus pulmones”¹⁵⁵².

El teatro, al igual que la ciudad, ejerce un poder sobre el individuo paralizando su voluntad. Unamuno detestaría este espacio por considerar que anula al intelectual: “El resto de la vida espiritual de los madrileños lo ocupa el teatro, que tiene — diagnosticaría en 1902— ‘una función hipnótica’ y ‘prepara para el sueño a los espíritus sobreexcitados por aquella descarga de menudencias callejeras de que hablé antes’”¹⁵⁵³. Así, en *Pobre clown*, el prometido de la protagonista deja de serle fiel para sucumbir a la seductora *femme fatale*: “Una noche, al fin, Eugenio se decidió a presentarse en el cuarto de Ofelia, mientras su querida bailaba, pensando en él”¹⁵⁵⁴.

La identificación de la ciudad con la corrupción proviene de las nefastas consecuencias del progreso. Los avances tecnológicos conllevaron un perjuicio social con la esclavización del hombre ante la dominación de la máquina y la producción masiva. George Steiner señala este hecho:

Al observar a obreros agotados, brutalizados, que salían de la fábrica para lanzarse a la calle, Engels veía que había allí un depósito de impulsos subhumanos. Indudablemente en cierto sentido el campo de concentración reproduce las formas de vida de la fábrica, en la cual la ‘solución final’ es aplicar a los seres humanos las técnicas de la producción en serie. La visión de Blake de las ‘negras fábricas’, visión que es contemporánea de la de Sade, encerraba una precisa carga de profecía¹⁵⁵⁵.

¹⁵⁵⁰ *Ibíd.* p. 253.

¹⁵⁵¹ *Ibíd.* p. 229.

¹⁵⁵² *Ibíd.* p. 231.

¹⁵⁵³ Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno, op. cit.* p. 126.

¹⁵⁵⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 240.

¹⁵⁵⁵ Steiner, George: *En el castillo de Barba Azul, op. cit.* p. 72.

En esta línea se inserta la reflexión de Chueca Goitia al contemplar la metrópoli no bajo el prisma trivial del dandi, sino desde el punto de vista del obrero que conforma el entramado social del siglo XIX:

Uno de los factores importantes que el nuevo sistema de producción en masa reclamaba era el suministro de trabajo humano, tratado casi como una mercancía en esta primera época, áspera y seca, del industrialismo. Era necesario tener a disposición un amplio stock humano, y cuanto más desvalido y miserable, mejor, ya que podía contratarse su trabajo en condiciones más favorables para el patrono. Sabida es la utilización de la mano de obra por un jornal de hambre, no solo de estos miembros desvalidos de la sociedad, sino de los niños y de las mujeres, a los que podían pagarse jornales irrisorios. El procedimiento más sencillo para rebajar el costo de un producto era, indudablemente, rebajar los sueldos de los obreros¹⁵⁵⁶.

Estas condiciones generan el crecimiento de las ciudades, donde reside la población miserable pero útil para estos centros fabriles. Esto conlleva un proceso análogo en ciudades que aunque no habían sido originadas por la Revolución Industrial ni disponían de puertos de importancia, sí facilitaron las relaciones con el poder político central y las instituciones financieras, como París, Bruselas o Berlín, frente a las industrializadas Liverpool o Manchester.

Esta visión determinó el plan urbanístico de estas capitales, trazado de acuerdo a improvisados criterios pragmáticos y no estéticos. El objetivo era atender al bienestar y el progreso social que simbolizaba la industria, lo que produjo innumerables atropellos: “Solo mucho más adelante se comprendería lo erróneo de un planteamiento originado por una visión simplista y de corto alcance. La violenta apropiación espacial llevada a cabo por la industria supuso para la estructura urbana una verdadera catástrofe, mientras que a los pocos años no representaba tampoco ninguna ventaja para ella”¹⁵⁵⁷.

¹⁵⁵⁶ Chueca Goitia, Fernando: *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 169.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 171. El progreso muestra entonces su lado más deplorable:

Con las factorías y todos sus establecimientos anejos, destacan en la ciudad industrial los llamados barrios obreros, construidos por la ineludible necesidad de albergar a la mano de obra. En sus principios, estos barrios obreros, que los anglosajones llaman *slums*, se desarrollaron en condiciones verdaderamente ínfimas para la vida humana. Son una de las lacras que más afean a

Las antiguas metrópolis o ciudades muertas como Brujas o Venecia permiten la evasión del panorama esbozado hacia unos parajes que remiten a la Edad Media. De ahí el grito desesperado de Lorrain: “Venecianos, velad, velad para que Venecia no devenga la ciudad de Ys del Adriático: herederos de uno de los más ricos tesoros de los siglos, defendedla contra la muerte: ¡Salvad Venecia!”¹⁵⁵⁸. Su significado para el artista decadente es desvelado en sus escritos:

Para todos ellos, tanto para Barrès como para D’Annunzio, para Wagner como para Byron, Venecia, lugar de elección y jardín de las Hespérides de la ficción y delectación morosa, fue un refugio y un puerto contra la vida de estos tiempos modernos, sobre todos contra sus banalidades. Y ello por el poder evocador de su fastuoso decorado: Venecia pertenece a la gloria y a lo trágico inmovilizados, pero sobre todo a la aristocracia. (¿Venecia una ciudad? No, Venecia es mucho menos una ciudad que un palacio)¹⁵⁵⁹.

En *Monsieur de Bougreton* mostrará la fascinación por otra ciudad anegada y próxima al fin:

Amsterdam es todo agua y casas. Casas de cristal, pintadas de blanco y negro, con aguilonos esculpidos y cortinas de guipur; blanco y negro repitiéndose en el

la ciudad industrial, una página verdaderamente siniestra en los anales de la habitación del hombre; la constante pesadilla de filántropos y reformadores sociales. En los diversos países tomaron formas y características diferentes, pero en todos tenían de común una fría y atroz regularidad y una gran densidad en cuanto al aprovechamiento del terreno. Con el criterio del más seco utilitarismo, se sacaba el mayor partido del suelo, prescindiendo de espacios libres y patios. Son famosos los primeros *slums* neoyorkinos: las filas de casas del ‘Railroad Plan’ de 1850 con pocas luces a la calle y a un infecto patio trastero. La mayoría de los habitantes carecían de luz y ventilación. A esta solución inhumana siguieron otras con pequeños patios intermedios, las llamadas ‘Dumbbell houses’, que no eran más que un ligero alivio en medio de la subsistente gravedad. Así no era de extrañar que los índices de mortalidad crecieran atterradoramente. (*Ibid.* pp. 171-172).

¹⁵⁵⁸ Lorrain, Jean: *Salvad Venecia*. Cáceres: Periférica, 2013, p. 24. En *Monsieur de Phocas* describe así la ciudad muerta:

Si me fuera a Venecia, Venecia y la dulce calma de sus lagunas, el encanto de muerte y de pasado grandioso de sus avenidas de palacios y de agua... ¡Oh, la huidiza deslizada de las góndolas sobre el pesado y plomizo aceite de los canales, el *e poppe* arrojado en el silencio, en las esquinas desiertas de las calles y, por la mañana, en las primeras y rojizas claridades del alba, mis largas horas de ensueño y de maravillada contemplación, antes del despertar de la ciudad, en las ventanas del palacio Dario, solo ante la soledad del gran canal y las bóvedas de la Salute vestidas de seda en una Venecia de perla! (Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* pp. 114-115).

¹⁵⁵⁹ Lorrain, Jean: *Salvad Venecia*, *op. cit.* pp. 35-36.

agua. Todo agua: agua muerta, agua tornasolada y agua gris, alamedas interminables de agua y canales flanqueados por viviendas como gigantescos juegos de dominó. Podría ser fúnebre y sin embargo no es triste, solo un poco monótono a la larga, sobre todo cuando hiela y el estaño fijo de los canales deja de reflejar —escalinatas arriba y el tejado abajo— las hermosas casitas de muñeca¹⁵⁶⁰.

Georges Rodenbach subraya la simbiosis entre el individuo y su entorno: “En este estudio pasional hemos querido ante todo aludir a una Ciudad, la Ciudad como protagonista, asociada a estados de ánimo, que sugiere, disuade, mueve a actuar”¹⁵⁶¹. El individuo cede el protagonismo a la pequeña urbe, que le arrebató así el alma y la voluntad: “En la vida real, esta Brujas que hemos escogido parece casi humana... Ejerce su influjo sobre quienes la habitan. (...) la Ciudad guía la acción”, y “Él se esforzaba por ser, una vez más, a imagen y semejanza de la ciudad. (...) Toda ciudad es un estado de ánimo y, apenas moramos en ella, ese estado de ánimo se comunica”¹⁵⁶².

El desarrollo industrial conduce a la deshumanización, por lo que el restablecimiento del orden primitivo radica en la vuelta al espacio natural¹⁵⁶³. Este ejercerá un poder purificador en la *femme fatale* de *Del amor, del dolor y del vicio*, quien abandonará sus antiguas costumbres según los planes de Robert: “Te juro que, en cuanto me case, me marcharé a vivir al campo, muy lejos, con mi mujer y mis libros”¹⁵⁶⁴.

¹⁵⁶⁰ Lorrain, Jean: *Monsieur de Bougreton*, *op. cit.* p. 33.

¹⁵⁶¹ Rodenbach, Georges: *Brujas la Muerta*, *op. cit.* p. 7.

¹⁵⁶² *Ibid.* pp. 7 y 81.

¹⁵⁶³ Walter Benjamin refiere la inclusión del medio natural en el urbano a través de los panoramas: “El hombre de ciudad, cuya superioridad política frente al campo se hará evidente en varias oportunidades en el correr del siglo, hace el intento de llevar el campo a la ciudad. En los panoramas, la ciudad se abre transformándose en paisaje, como ocurrirá más tarde y de forma más sutil para el *flâneur*. Daguerre es un discípulo de Prévost, el pintor de panoramas, cuyo establecimiento se encuentra en el Passage des Panoramas” (Benjamin, Walter: *El París de Baudelaire*, *op. cit.* pp. 49-50).

¹⁵⁶⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 192. Como señala Noguero, la huida de la metrópoli también se produjo en la realidad debido a la decepción de algunos hispanoamericanos tras su experiencia en París:

El mismo Darío, tan enamorado de la ciudad en un primer momento, termina describiéndola con aprensión en textos que reflejan su creciente desilusión. (...) Se ha producido el retorno a los orígenes, manifiesto en el hispanismo de *Cantos de vida y esperanza* y en textos posteriores del nicaragüense, comprometidos cada vez más con la realidad de América (Noguero, Francisca: “Atraídos por Lutecia...” *loc. cit.* p. 93).

En el fin de siglo esta resolución podría parecer paradójica conociendo la preferencia de los decadentes por la metrópoli, tendencia que manifiesta su rebeldía contra el ideal romántico. Sin embargo, Carter señala: “Even when they refused to live by Rousseau’s gospel, [they] never denied its truth. (...) They accepted Nature as the norm, and primitivism as synonymous with virtue. They admitted (...) that anything different, anything civilized or ‘artificial’, was *a priori* unnatural and depraved”¹⁵⁶⁵.

Si entendemos la dicotomía naturaleza *versus* ciudad en esta línea de pensamiento, la huida de la ciudad refleja una conducta de acuerdo con las reglas establecidas. En cambio, la inclinación por París que predomina en *Tres novelas inmorales* constituye un rasgo subversivo del sentir decadente contra los presupuestos éticos¹⁵⁶⁶.

En el espacio natural se produce el encuentro entre el poeta y su amante en *Bohemia sentimental*: “[Violeta] había ido a renovar el aire de sus pulmones bajo los árboles del Luxemburgo (...). Luciano también se dirigió hacia el Luxemburgo, por ser el lugar más propicio a la meditación y a la lectura. Sentóse bajo un árbol, en un banco solitario”¹⁵⁶⁷. El reencuentro dota al jardín de un significado recurrente en la literatura modernista, pues se convierte en alegoría de la soledad y cobra visos intimistas y privados al reflejar el espacio mental.

Las connotaciones de la naturaleza en relación a lo primitivo y arcaico remiten a la infancia como pasado entrañable y añorado. Romero López comenta este tópico en la literatura finisecular:

Es el jardín abandonado que representa un *locus amoenus* o alejamiento del mundo y refugio en el regazo de la naturaleza. Sus elementos esenciales, árboles, un prado, una fuente, el arroyo, flores y el canto de las aves, provienen de la poesía bucólica de Virgilio, se encuentran ejemplos significativos en la poesía latina de Petronio, en la época de Constantino lo cultivó el poeta Tiberiano y en

¹⁵⁶⁵ Carter, A. E: *The Idea of Decadence in French Literature*, *op. cit.* pp. 4-5 [Incluso cuando rehusaron vivir de acuerdo con el credo de Rousseau, no negaron su verdad. Ellos aceptaron la Naturaleza como norma y el primitivismo como sinónimo de virtud. Admitieron que cualquier cosa diferente, civilizada o ‘artificial’ era *a priori* antinatural y depravada].

¹⁵⁶⁶ *Le feu follet* (1963) de Louis Malle retrata perfectamente la ciudad de París como foco de vicio y perdición. Así, el doctor aconseja al protagonista, agotado por el hastío que le embarga tras una vida dedicada al placer, no regresar a la metrópoli bajo ningún concepto. El hedonista infringe las severas instrucciones para despedirse de sus amistades, transgresión que culmina con el fatal desenlace. (*Vid.* apéndice, p. 555).

¹⁵⁶⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 95.

la Edad Media los preceptistas incorporan el *locus amoenus* entre los requisitos poéticos¹⁵⁶⁸.

Esta perspectiva es común al sentir romántico. Ya en *Werther* constatamos la serenidad del medio natural para paliar los agitados sentimientos promovidos por la ciudad:

Por lo demás, aquí me encuentro muy a gusto. La soledad que se respira en esta paradisiaca comarca es bálsamo delicioso para mi corazón y esta juvenil época del año inflama de lleno este tan a menudo zozobranante corazón. Cada árbol, cada seto es un ramillete de flores y uno quisiera volverse mariposa para revolotear en este mar de perfumes y poder encontrar en él todo su alimento.

La ciudad es sí es desagradable, pero en cambio la naturaleza de sus alrededores es de una belleza indescriptible¹⁵⁶⁹.

Esta atmósfera sugiere las descritas por Darío, D'Annunzio o Valle-Inclán en sus *Sonatas*, en las cuales destaca la nobleza y la melancolía que irradian estos rincones:

Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía. Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio¹⁵⁷⁰.

La perversión adquiere tintes criminales en Monsieur de Phocas, dandi que decide huir de París por el efecto adverso que provoca en él: “Así escaparé de París, de su atmósfera deletérea y nefasta donde mi sensualidad se exaspera, donde la hostilidad de los seres y las cosas desarrolla en mí instintos que me espantan, París, que me corroe, París que me deprava y me horroriza, París en donde siento que mis manos son de

¹⁵⁶⁸ En Romero López, Dolores: *Una relectura del 'Fin de Siglo' en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Berna: Peter Lang, 1998, p. 66.

¹⁵⁶⁹ Goethe, J. W. von: *Las desventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra, 1995 [1774], p. 56.

¹⁵⁷⁰ Valle-Inclán, Ramón del: *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, op. cit. p. 39.

asesino, París donde soy un herido, París en donde me vuelvo ruin, libertino y cruel”¹⁵⁷¹. Sin embargo, la naturaleza no le concede la serenidad que anhela su espíritu, pues el *flâneur* requiere el medio urbano para sobrevivir:

Esta soledad me ahoga, este silencio me pesa. ¡Oh, mis angustias de esta noche ante la tranquilidad muerta de este pueblo y estas llanuras! Por lo menos en París se siente el aliento de todo un pueblo dormido: ¡allí está en vela la lujuria, la ambición, la inquietud y el odio! Aquí toda una humanidad cansada cae en el sueño como en un agujero. ¡Oh, el letargo de esas granjas, de esos mudos caseríos bajo el enorme cielo y la espeluznante angustia de todos esos puntos negros en la noche, sin una sola claridad que anuncie la vida!¹⁵⁷²

En confrontación con la visión amable y regeneradora de la naturaleza, el entusiasmo por la metrópoli revierte en la proliferación de invectivas contra la atrasada vida del campo. Pérez Galdós refleja ya este parecer en los topónimos que propone — Villahorrenda— y sus connotaciones: “¡Cómo abundan los nombres poéticos en estos sitios tan feos! Desde que viajo por estas tierras, me sorprende la horrible ironía de los nombres. Tal sitio que se distingue por su árido aspecto y la desolada tristeza del negro paisaje, se llama Valleameno”, y “—El aspecto de su patria de usted —dijo el caballero examinando el panorama que delante tenía— no puede ser más desagradable. La histórica ciudad de Orbajosa, cuyo nombre es, sin duda, corrupción de *Urbs augusta*, parece un gran muladar”¹⁵⁷³. El autor pone así de manifiesto la tragedia de España, su alto índice de analfabetismo y su propensión a las bajas pasiones, por lo que la pequeña aldea es identificada con el monstruo: “Representábase en su imaginación a la noble ciudad de su madre como una horrible bestia que en él clavaba sus feroces uñas y le bebía la sangre”¹⁵⁷⁴.

Jesús Palacios admite la raigambre del mal en el espacio habitado por el hombre, pero establece una dicotomía entre la mezquindad del entorno rural y la depravación urbana:

¹⁵⁷¹ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 227.

¹⁵⁷² *Ibíd.* p. 238.

¹⁵⁷³ Pérez Galdós, Benito: *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 1995 [1876], p. 73 y 83.

¹⁵⁷⁴ *Ibíd.* p. 146.

El mal que se manifiesta, primordialmente, a través de la ciudad de provincias, es un mal que, en general, podemos escribir con letra minúscula. Un mal humano, demasiado humano. Si, como veremos, la gran ciudad es el habitáculo del Mal en un sentido escatológico y metafísico, por su propia apariencia de lugar inhumano o deshumanizado, en la villa, el pueblo o la ciudad de provincias, son los seres humanos, las personas, quienes manifiestan la presencia del mal. Frente a la soledad en medio de la multitud, frente al extrañamiento de los miles de rostros anónimos de la gran ciudad, frente a la masa indiferenciada, cuya presencia constante pero fantasmática conduce a la depresión y el cinismo del ‘nadie conoce a nadie’, en la pequeña y aparentemente más amable ciudad de provincias, el horror, el miedo y el mal, surgen del hecho remediable de que todos sus habitantes se conocen demasiado¹⁵⁷⁵.

Para el tipo decadente, el paliativo a la neurosis que promete la tranquilidad de la naturaleza es una mera utopía, pues en este medio es incapaz de desenvolverse: “Comenzaba a creer que las economías realizadas en el campo eran una añagaza y que la soledad, tan seductora de evocar cuando se reside en pleno París, resultaba insoportable cuando se la sufría lejos de todo, sin criados y sin coche”¹⁵⁷⁶. La irritación se agrava ante las burlas de los autóctonos: “Se mofaban, y aunque de ordinario eran muy humildes, dirigían miradas insolentes al parisiense que ni siquiera sabía ‘cómo crece el trigo’. (...) Claro, eso no se aprende en París, me parece —se burlaba Norina.— (...) Mira, sobrino, la tierra no es como el empedrado de vuestras ciudades”¹⁵⁷⁷. El paisaje descrito en las églogas renacentistas dista de la realidad que contempla el intelectual, cuya labor se quebranta en estos parajes, por lo que el regreso a París es inminente:

Había recibido algunos libros de su amigo Moran, libros preferidos, odorantes y agudos; pero se produjo un singular fenómeno en cuanto intentó releerlos. Las frases que le cautivaban en París, se aflojaban, se deshilachaban en el campo;

¹⁵⁷⁵ Palacios, Jesús: “La ciudad de los miedos indecibles”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, op. cit. p. 270.

¹⁵⁷⁶ Huysmans, Joris Karl: *En rada*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia Editores, 1977 [1887], p. 92.

¹⁵⁷⁷ *Ibíd.* p. 131.

arrancada de su ambiente, la literatura capitosa se avinagraba; su carne se decoloraba, perdía el violeta y el verde de sus jugos; los períodos que trascendían a jabalí se domesticaban y hedían a manteca de puerco; las ideas obtenidas después de severas elecciones, herían cual notas falsas. Positivamente, la atmósfera de Lourps cambiaba los puntos de vista, embotaba el filván del espíritu, hacía imposibles las sensaciones del refinamiento. No pudo releer a Baudelaire y tuvo que contentarse con recorrer los periódicos atrasados que recibía¹⁵⁷⁸.

En la narrativa de Gómez Carrillo, los alrededores de París poseen un poder catártico y restablecen la armonía. En *Del amor, del dolor y del vicio*, el regreso del protagonista al hogar y la marcha de París llevan a la reconstrucción del estado inicial, de modo que la estructura de la novela es simétrica, pues la situación espacial final coincide con la presentada al comienzo de la obra.

En conclusión, el espacio en que se desenvuelven los personajes de *Tres novelas inmorales* determina su adscripción a una línea de pensamiento burguesa o artística y, por tanto, contribuye a su caracterización.

IV.3. Simbolismo

Como apunta Gullón, en la novela finisecular es frecuente la utilización de símbolos con objeto de descubrir al lector la verdad existente más allá de la realidad: “Como en la lírica, servía para añadir una dimensión a lo narrado, proyectando temas y personajes más allá de lo literal, hacia una posibilidad de lectura que la novela realista suele ignorar”¹⁵⁷⁹. El cuestionamiento de la verdad provoca la vuelta a la subjetividad del artista y a su código simbólico en detrimento de la objetividad del Realismo. La idea de Grass y Risley es aplicable a la prosa: “Partly in reaction against Parnassian

¹⁵⁷⁸ *Ibíd.* p. 173. La decepción es análoga al del noble en *Los Pazos de Ulloa*, baluarte de la vida intelectual que se desarrolla en la ciudad frente a la tragedia de las pequeñas y abandonadas poblaciones de España: “Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado... La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de allí jamás, envilece, empobrece y embrutece” (Pardo Bazán, Emilia: *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.* p. 113). Así lo constata Jesús Palacios: “La ciudad provinciana, como máximo exponente del mal humano y sus más mezquinas expresiones: la envidia, la hipocresía, el fariseísmo y el fanatismo, casi siempre de tipo religioso, ocupa un lugar destacado en la geografía de la literatura universal” (Palacios, Jesús: “La ciudad de los miedos indecibles”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, *op. cit.* p. 273).

¹⁵⁷⁹ Gullón, Ricardo: “Simbolismo y Modernismo”, en Grass, Roland y Risley, William R. (eds.): *Waiting for Pegasus*, *op. cit.* p. 24.

objectivity, the subject matter of poetry becomes the intimate emotional and aesthetic experience of the individual; poetry arises out of the mediation or interpenetration of self with the exterior object, which creates the symbol”¹⁵⁸⁰.

Martínez Victorio señala el contexto que propicia el uso de símbolos:

‘Nombrar es destruir’, sostiene Mallarmé, y esta máxima expone sumariamente la propuesta simbolista. Sin duda, la frase pone de manifiesto una desconfianza respecto a la capacidad comunicativa del lenguaje. Para transmitir algo al lector, el poeta no podrá nombrar la emoción que da origen al poema sino que tendrá que urdir un correlato lingüístico lo más alejado posible del decir convencional¹⁵⁸¹.

El poeta es mencionado por Baudelaire para referir el sentimiento de fin que revela esta literatura: “Un joven escritor tuvo recientemente una ingeniosa ocurrencia, si bien no del todo pertinente. El mundo va a acabarse. La humanidad está decrepita”¹⁵⁸². En el poema en prosa “Any Where Out of the World (En cualquier parte, fuera del mundo)” lamenta el silencio propio de las postrimerías del siglo: “Ni una palabra. ¿Se me habrá muerto el alma?”¹⁵⁸³.

Como consecuencia de ello surge una literatura caracterizada, según Grass y Risley, por los siguientes elementos: “Vagueness, mystery, enigma, dreamlike suggestion, hermetic or purified language, synesthesia, analogues to musical composition, nuance and exquisite construction are essential elements of this delicate

¹⁵⁸⁰ Grass, Roland y Risley, William R. (eds.): “Introduction”, *Waiting for Pegasus, op. cit.* p. 12 [En parte como reacción contra la objetividad parnasiana, la emoción personal y la experiencia estética del individuo se convierten en el motivo poético; la lírica se aparta de la mediación o interpretación del ‘yo’ en relación al objeto exterior que genera el símbolo].

¹⁵⁸¹ Martínez Victorio, Luis: “Introducción” a Pater, Walter: *El estilo, op. cit.* p. 35. De acuerdo con esta noción, no resulta desafortunado establecer un paralelismo con el delirante imaginario de Giorgos Lanthimos en *Kynodontas* (Canino, 2009). Un matrimonio de clase media pretende proteger a sus primogénitas del exterior, por lo que su mansión constituye toda la realidad conocida para ellas. El lenguaje es fundamental al evitar palabras que aluden a referentes fuera de este microcosmos y que desenmascararían el engaño. Por ello, estos significantes designarán otros referentes. Así, para las pequeñas zombie significa “flor amarilla”, el mar es “un tipo de silla forrada de cuero” y vagina, por implicar la presencia de otro, denota “una lámpara grande”. (Lanthimos, Giorgos: *Kynodontas* (Canino). Grecia: Boo Productions / Greek Film Center / Horsefly Productions, 2009).

¹⁵⁸² Baudelaire, Charles: *Pobre Bélgica, op. cit.* p. 50.

¹⁵⁸³ Baudelaire, Charles: *El esplín de París*. Madrid: Alianza Editorial, 1999 [1862], p. 181.

process, for the poet seeks not to describe but to evoke through the magical powers of words and their arrangement an emotion or mood”¹⁵⁸⁴.

Pompeyo Gener censura la proliferación de este recurso literario en los textos modernistas por considerarlo propio de culturas arcaicas: “El simbolismo, es decir, el formular o realizar literariamente lo que concebimos por medio de símbolos, es la primitiva manera de escribir de los pueblos y el darlo ahora como una forma nueva equivale a retroceder 20 siglos; es como si escribiéramos con jeroglíficos”¹⁵⁸⁵. En oposición a las reminiscencias de formas arcaicas y rudimentarias, Claudio Iglesias apunta a las modernas teorías de la recepción y subraya:

El símbolo se define por su relación, no con la Idea, sino con el lector, según una teoría de la recepción cuya pauta central es la incompreensión del arte de avanzada por el gran público y su comprensión por un *lector ideal*, en el sentido de selecto, destinado a una relación amorosa con el texto que lee, capaz de interpretarlo y valorarlo en función de su propia condición enfermiza: una suerte de afinidad electiva¹⁵⁸⁶.

El simbolismo de antropónimos

En *Tres novelas inmorales* los nombres de los personajes encierran un simbolismo que contribuye a la caracterización de los mismos, a lo que debemos añadir la variedad de tratamientos que recibe cada uno y que revelan las relaciones entre ellos. En este sentido, la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* ostenta el mayor número de denominaciones: “Liliana”¹⁵⁸⁷, “Lili”¹⁵⁸⁸, “la marquesa”¹⁵⁸⁹, “la viuda del

¹⁵⁸⁴ Grass, Roland y Risley, William R. (eds.): “Introduction”, *Waiting for Pegasus*, *op. cit.* p. 13 [Vaguedad, misterio, enigma, sugestión onírica, lenguaje hermético o depurado, sin tesis, analogías musicales, matizaciones y elegantes construcciones son esenciales en este delicado proceso puesto que el poeta no anhela describir, sino evocar mediante el poder mágico de las palabras y su disposición un sentimiento o humor].

¹⁵⁸⁵ Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas... op. cit.* p. 234. Más adelante añade:

La civilización no ha hecho más que trabajar para llegar a expresarse de una manera natural, concentrada, relevante, explicativa y sin símbolos. Y ahora unos cuantos coagulados por la ausencia nos pretenden destruir todo el trabajo de la civilización en 20 siglos e intentan hacernos volver al estado anímico primitivo del simbolismo como el supremo ideal del progreso humano (*Ibid.* p. 235).

¹⁵⁸⁶ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, *op. cit.* p. 14.

¹⁵⁸⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 134.

noble marqués”¹⁵⁹⁰ y “la Muñeca”¹⁵⁹¹. Este último refleja la discriminación que sufre la mujer en el siglo XIX, relegada a mera posesión del marido: “Bañándose en la luz del sol y contemplando el verde florecimiento de los árboles, los ojos de la marquesa recobraron la claridad casi infantil que había hecho que Carlos la bautizara, muchos meses antes, con el nombre de ‘la Muñeca’”¹⁵⁹².

En *El libro de las mujeres*, Gómez Carrillo identifica el sexo femenino con una muñeca¹⁵⁹³: “Clotilde, más tarde, abandonada por Simpson, siente su pobre alma de muñeca sensitiva desgarrarse”¹⁵⁹⁴, palabras que traslucen la discriminación de la mujer al señalar su dependencia del hombre. En la misma línea el autor comenta sus preferencias sentimentales: “Yo las prefiero tal cual son, mitad musmés, mitad geishas, artistas y hetairas, alma y carne. Me gustan siendo el ritmo y la carne. Me encantan tangibles y no inmaculadas, perversas sin violencia, viciosas sin fanfarronería y ¡tan muñecas! ¡Tan muñecas!”¹⁵⁹⁵. Sin embargo, más adelante denuncia el comercio que las familias japonesas establecían con sus hijas como mercancía en épocas de miseria: “Muñecas en apariencia, véndense como muñecas. ‘¡Yo quiero una rosada!’ ‘¡Yo una pálida!’ ¿Y sabéis cuánto cuestan? Diez duros por término medio”¹⁵⁹⁶.

¹⁵⁸⁸ *Ibíd.* p. 164. Recordemos la correspondencia entre este personaje y el mito de Lilith. La *femme fatale* de *Pobre clown*, por el contrario, es caracterizada por Ofelia, su opuesto simbólico.

¹⁵⁸⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 134.

¹⁵⁹⁰ *Ibíd.* p. 188.

¹⁵⁹¹ *Ibíd.* p. 175.

¹⁵⁹² *Ibíd.* p. 188. Según Juan Eduardo Cirlot: “En varias enfermedades mentales el paciente crea una muñeca, que procura mantener oculta. Según J.-J. Rousseau, la personalidad del individuo enfermo se proyecta en el juguete. En otros casos, se ha interpretado como una forma de erotomanía o desviación del instinto maternal: dicho de otro modo, una vuelta o regresión a un estado infantil” (*Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997, p. 323).

¹⁵⁹³ La cosificación de la mujer identificada con una muñeca inerte y sin voluntad recuerda la fascinación por los autómatas en pleno auge científico, tema que desarrollamos en el apartado correspondiente.

¹⁵⁹⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 259.

¹⁵⁹⁵ *Ibíd.* p. 53. En oposición al físico seductor y fatal de Lili, Margot, Violeta u Ofelia, Unamuno describe a Leoncia Carbajosa como paradigma de mujer relegada exclusivamente a la procreación:

Sentado ante su mesa, bien arrebujadas las piernas en una manta que imita una piel, y en largas horas de meditación fecunda ha trazado Avito en unas cuantas cartillas los caracteres antropológicos, fisiológicos, psíquicos y sociológicos que la futura madre del futuro genio ha de tener. Y tales caracteres en ninguna encarnan mejor que en Leoncia Carbajosa, sólida muchacha dólico-rubia, de color sano, amplias caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo, buen apetito y mejores fuerzas digestivas, instrucción variada, pensar libre de nieblas místicas, voz de contralto y regular dote. (Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, *op. cit.* p. 26).

¹⁵⁹⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *El libro de las mujeres*, *op. cit.* p. 54.

La cosificación es reforzada mediante el uso de posesivos por parte del esposo, pero también de la propia mujer: “Mi Lili”¹⁵⁹⁷, “su Muñeca”, “su Lili”¹⁵⁹⁸ y “Yo soy la Muñeca, tu Muñeca”¹⁵⁹⁹.

En *Bohemia sentimental* observamos de nuevo la utilización del posesivo entre los amantes: “No, mi Violeta, no”¹⁶⁰⁰. Los diminutivos contribuyen a su cosificación: “La pobrecilla”¹⁶⁰¹ y “mi mujercita”¹⁶⁰². Por otra parte, la repetida expresión “la casa de la Muñeca”¹⁶⁰³ alude claramente a la obra de Ibsen y a la identificación de ambas protagonistas. La visión de la mujer como sexo débil se manifiesta asimismo en la trivialidad de sus expresiones: “De vez en cuando, sin embargo, una palabra suelta, un ‘querido diablillo’ dirigido por Liliana a su amiga, un ‘¡tontita!’ lanzado por Margot a la Muñeca, sacábanle de su cruel ensimismamiento”¹⁶⁰⁴.

La mujer fatal en *Pobre clown* es caracterizada mediante el paradójico nombre de “Ofelia”, símbolo de la pureza al remitir al personaje de Shakespeare en *Hamlet*. Laforgue ironiza sobre la ficcionalidad de estos nombres y su inadecuación en la vida real:

–Comment! Encore une Ophélie dans ma potion! Oh! Cette usurière manie qu’ont les parents de coiffer leurs enfants des noms de théâtre! Car Ophélie, ce n’est pas de la vie cà! Ophélie, Cordélie, Lélia, Coppélia, Camélia! Pour moi, qui ne suis qu’un paria, n’auriez-vous pas un autre nom de baptême (de Baptême, entendez-vous!) Pour l’amour de moi.

–Si, Seigneur, je m’appelle Kate¹⁶⁰⁵.

¹⁵⁹⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 164.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.* p. 134.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.* p. 133.

¹⁶⁰⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 118.

¹⁶⁰¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 154.

¹⁶⁰² *Ibid.* p. 155.

¹⁶⁰³ *Ibid.* p. 136.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.* p. 159.

¹⁶⁰⁵ Laforgue, Jules: “Hamlet, ou les suites de la piété filiale”, en *Moralités Légendaires*, op. cit. p. 14

[–¡Cómo! Otra Ofelia en la sopa. ¡Qué funesta manía paterna de ponerles a los niños nombres de teatro! Eso de Ofelia no es de verdad. Es cosa de estrenos y candilejas. ¡Ofelia, Cordelia, Lelia, Coppelia, Camelia! Para mí, que soy un pobre paria, ¿no tendréis por ahí otro nombre de pila? (de Bautismo, ya me entiende). Por favor.

–Sí señor. Me llamo Kate].

El intelectual e indolente protagonista de *Amor y pedagogía* de Unamuno reflexiona sobre la relevancia en la elección del nombre, determinante en el sino del hombre: “Ya tenemos al niño, al sujeto, y ahora surge el primer problema, el del nombre. El nombre que a uno le pongan y que tenga que llevar puede hacer su felicidad o su desgracia; es una perpetua sugestión. ¿No se oye decir a muchos: ‘Me debo a mi nombre’? ¡Cosa ardua el cómo me llamen y cómo me llame a mí mismo! (...) El nombre tiene que ser griego por ser la lengua griega la de la ciencia”¹⁶⁰⁶.

Los protagonistas de *Del amor, del dolor y del vicio* se dirigen al dandi con distintos apelativos que aluden a su edad: “Tratábanle, al menos, como a un hermano mayor, llamándole a veces ‘tío’, a veces ‘viejo’, a veces ‘maestro’”¹⁶⁰⁷. En el caso del director del teatro “Maravillas” es él mismo quien cambia su identidad: “Había tenido muchos nombres. Se había llamado primero José Lombardo, luego Miguel de Zorachio, en seguida Alfredo Regal y, por último, Ernesto del Rocario. Cada cambio de nombre representa en la historia de su vida un cambio de situación”¹⁶⁰⁸.

Resulta llamativa la repetición del nombre “Luciano” en las obras de Gómez Carrillo, protagonista del cuento “Salomé” –“Luciano, en la penumbra de su palco, se embriagaba con el triunfo de la artista”¹⁶⁰⁹–, personaje aludido en *Pobre clown* –“Lo más práctico es conducirse como Luciano y yo”¹⁶¹⁰– y poeta en *Bohemia sentimental*: “Señor Durán: Le traigo a usted a don Luciano Gramont”¹⁶¹¹. Este último comparte el apellido y la condición de escritor con un amante de la protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio*: “El último poeta decadente que la había alucinado con sutiles manejos eróticos durante toda una semana era Ernesto Gramont, joven flamenco autor de un libro sobre *Las devociones carnales*, escrito a la manera de los estudios psicológicos de Pol Demande”¹⁶¹².

¹⁶⁰⁶ Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*, op. cit. p. 41.

¹⁶⁰⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. pp. 144-145.

¹⁶⁰⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 223.

¹⁶⁰⁹ Gómez Carrillo, Enrique: “Salomé”, en *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, op. cit. p. 104.

¹⁶¹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 212.

¹⁶¹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 59.

¹⁶¹² Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 182.

Por su parte, el dandi en *Del amor, del dolor y del vicio* se dirige a una prostituta como “duquesa”¹⁶¹³, título que en este contexto trasluce el respeto existente entre ambas figuras¹⁶¹⁴.

Las relaciones entre los personajes se manifiestan en la elección de sus apodos. Así, en *Del amor, del dolor y del vicio*, la superioridad de la protagonista es subrayada por su condición de “marquesa” frente a la de “chiquilla” de su amiga: “Algunas mañanas, la marquesa iba a París acompañada de Margarita con el propósito de hacer compras indispensables y (...) olvidábase de sus propias necesidades para no ocuparse sino de los caprichos de la chiquilla”¹⁶¹⁵. El amor iguala a estos personajes, por lo que el nombre “Margarita” será sustituido por la forma francesa “Margot”, que le otorga aires cosmopolitas: “¡Lili! ¡Lili! ¿Te enfadas? / Sin responder una palabra, la marquesa seguía estrechando a Margot con un ardor nervioso, en el aislamiento discreto del gran salón oro y púrpura”¹⁶¹⁶.

En *Bohemia sentimental* la protagonista se siente humillada por su oscuro pasado, por lo que se refiere a su amante con un apellido que revela un antiguo linaje: “Violeta, a su vez, comprendía que al revelar su antiguo oficio y sus antiguas relaciones había entregado algo de ella misma a su compañero de aquella noche; y resignada, decíase que nadie hubiera podido merecer más que Gramont su cariño y su confianza”¹⁶¹⁷. La alianza entre ambos se reflejará en la cercanía del trato: “Era la

¹⁶¹³ *Ibíd.* p. 150.

¹⁶¹⁴ Al igual que Manuel Machado, Emilio Carrere plasmó el hermanamiento entre poetas y hetairas en “Retrato”:

Ojos de color de cobre;
cinta roja –sangre– sobre
la garganta marfilina;
como una marquesa que
se hubiera escapado de
la guillotina.

Por los ojos de faunesa
que en su cara de clownesa
tiene esta extraña mujer,
me da el encanto perverso
–místico y sensual– de un verso

de Baudelaire (*Del amor, del dolor y del misterio*. Madrid: Prensa Gráfica Hermsilla, 1915, p. 49).

¹⁶¹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 141.

¹⁶¹⁶ *Ibíd.* p. 142.

¹⁶¹⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 105.

primera vez que ambos se llamaban por sus nombres, a pesar del deseo expresado por ella, desde un principio, de ser tratada con confianza”¹⁶¹⁸.

La identificación de los personajes con cierto comportamiento infantil constata la desigualdad entre ellos y en concreto, la inferioridad del poeta frente a su amante en *Bohemia sentimental*: “Ella respondía llamándole ‘niño’ y estrechándole cariñosamente entre las manos”¹⁶¹⁹. La asociación del amante desengañado con la figura del niño indefenso se repite en *Pobre clown*: “No seas niña”¹⁶²⁰; y en *Del amor, del dolor y del vicio*: “¡No seas niño!”¹⁶²¹ y “Comenzó a llorar, de pie, en medio de la ruta, como un niño que hubiera perdido a su madre y que no supiese adónde ir”¹⁶²².

El simbolismo de colores, flores malsanas y luna

El simbolismo del color y de las flores resulta clave en la interpretación de los textos modernistas. Como declara Litvak: “Una sensual invasión de lirios, orquídeas y rosas se manifestó en la iconografía de la época, a menudo, como en los broches de Lalique, asociada o fundida con una figura femenina y formando un bosque de símbolos cuyas sugerencias literarias y artísticas determinaron las formas del amor y del deseo en la *belle époque*”¹⁶²³.

El simbolismo de los colores es analizado en la obra homónima de Remy de Gourmont, obra ilustrada por Odilon Redon en un conato de obra de arte total. Para el escritor, la elección de un matiz determina el destino vital, por lo que sugiere algunas combinaciones certeras:

El color tiene su importancia. Antes de trabar amistad con un hombre, antes de emprender la conquista de una mujer, observad cuáles son sus colores favoritos. Pensad al mismo tiempo en el vuestro y procurad hacer mezclas acertadas. Si os gusta el rojo, os conviene una pizca de azul para lograr un lila delicado, y si el azul es vuestro color, no rechazéis el amarillo. Esta mezcla os proporcionará

¹⁶¹⁸ *Ibid.* p. 106.

¹⁶¹⁹ *Ibid.* p. 111.

¹⁶²⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 260.

¹⁶²¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 192.

¹⁶²² *Ibid.* p. 165.

¹⁶²³ Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 23.

todas las tonalidades del verde y asegurará la paz de vuestra vida. ¡Cuántas desgracias han ocurrido por combinar torpemente colores enemigos!¹⁶²⁴

Rimbaud, por su parte, ya estableció las correspondencias entre vocales y colores en su famoso soneto. El carácter sinestésico evoca el poema “Correspondencias” de Baudelaire y encumbra al poeta como vidente que pronostica las conexiones entre percepciones y realidades.

Estos elementos confluyen en el nombre de la protagonista de *Bohemia sentimental*, Violeta, que se presenta de este modo: “Para los amigos, solo Violeta. En el teatro me llaman Violeta de Parma; ¿le parece a usted ridículo?”¹⁶²⁵. Esta flor, cuyo origen se asocia al mito del dios frigio Atis, constituye el símbolo de la Virgen María y connota humildad y modestia.

La inversión de valores que observamos en Ofelia es compartida por Violeta. Gourmont advierte: “Pero sobre todo huid del violeta. No hay color más pérfido; es el más inestable y el más hipócrita de los colores de la vida”¹⁶²⁶. El personaje de Gómez Carrillo contrasta al perfilarse sereno, ingenuo, honesto y fiel. Sin embargo, para el francés tiene otras connotaciones:

Hay mujeres azules, las hay rosas, malvas o rojas. Es decir, que no puede uno representárselas más que asociadas a uno de los siete colores o a una de esas tonalidades. Al imaginar una solterona, todavía agradable, muy devota, pero de costumbres equívocas, no he podido representármela más que en *violeta*. (...) La dama está consagrada al violeta (...). ¿Se debió a esto el que su limitada vida de solterona tuviera días tan felices (y tan perversos)? Sin duda alguna, porque el violeta, que es su color, es asimismo su lógica y siempre lo deja a uno satisfecho haber respetado la lógica de su destino¹⁶²⁷.

¹⁶²⁴ Gourmont, Remy de: *Colores, op. cit.* p. 17.

¹⁶²⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 61.

¹⁶²⁶ Gourmont, Remy de: *Colores, op. cit.* p. 17.

¹⁶²⁷ *Ibid.* pp. 14-15.

En *Escenas de la vida bohemia* el filósofo señala: “Las mujeres son flores”¹⁶²⁸, imagen corroborada por el poeta en *Bohemia sentimental*: “Lo que me parece es que usted es digna de mejor suerte. Su marido es algo solemne para cultivar violetas”¹⁶²⁹. Lorrain identifica la flor marchita con la vejez de tono semejante: : “Malva desde la raíz de sus cabellos teñidos hasta la punta de sus pies enfundados en seda color lila claro, malva por su vestido malva y malva por sus marchitas carnes empolvadas, repintadas y escabechadas en treinta años de bálsamos, ungüentos y benjuí”¹⁶³⁰.

La mujer es comparada con una flor por su debilidad y su belleza efímera en una sociedad que exalta al “ángel del hogar” como paradigma. Así, en la crítica a la obra de Ibsen, Gómez Carrillo compara a la protagonista con diversas flores: “Su cuerpo es frágil y delicioso como un lirio del Norte; su alma es una amapola de sacrificio y su cerebro parece una orquídea que vive de savia ajena. (...) Lo único que le hace falta para ser la más exquisita flor humana es ese gran grano de lujuria que constituye el verdadero *odor di fémmina*”¹⁶³¹.

Estos atributos predisponen a la mujer a la enfermedad de modo que, como afirma Gullón en relación al imaginario rubendariano, “la mujer será (...), a tono con el decadentismo del período, ‘flor de histeria’”¹⁶³². Esta metáfora es recogida por Gómez Carrillo en *Pobre clown*: “Vegetando con lamentable inconsciencia de flor enferma, la bailarina veía transcurrir las mustias horas”¹⁶³³. El erotismo inherente al mal repercute en el aspecto formal de la flor y, según Gullón, “si la mujer está enferma como en la novela de Valle-Inclán o en la de Martí, la precariedad de su condición la asimila más a la flor de vida fugaz y (el ‘demonio de la perversidad’) la hace más deseable”¹⁶³⁴.

Si la esposa es simbolizada por la flor, “el marido es el ‘desflorador’”¹⁶³⁵, como afirma la mujer fatal en *Del amor, del dolor y el vicio*. Esta idea se desarrolla en el diálogo sobre la prostitución que mantienen dos personajes en *Pobre clown*:

¹⁶²⁸ Murger, Henry: *Escenas de la vida bohemia*, *op. cit.* p. 132.

¹⁶²⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 62.

¹⁶³⁰ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, *op. cit.* p. 123.

¹⁶³¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, *op. cit.* p. 205.

¹⁶³² Gullón, Ricardo: “Simbolismo y Modernismo”, *op. cit.* p. 25.

¹⁶³³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 268.

¹⁶³⁴ Gullón, Ricardo: “Simbolismo y Modernismo”, *op. cit.* p. 25.

¹⁶³⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 170.

- (...) Somos las mariposas blancas de las tabernas.
- Las mariposas que van de flores blancas en flores blancas (...).
- Eso es –prosiguió el hombre del iris gigantesco–. El color de las flores no nos preocupa ni mucho ni poco¹⁶³⁶.

La idealización de la mujer adquiere connotaciones eróticas al transformarse en fruto. Así, el protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* sueña con su amante, momento en el que siente el deseo “de respirarla cual flor, de morderla como fruta”¹⁶³⁷. Las ilusiones del poeta en *Bohemia sentimental* son análogas: “Luis soñaba ya en comérsela como delicadísimo postre, después de la cena”¹⁶³⁸. En este sentido, Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Puente señalan: “Desde la partición de la comida, del pan, como alimento de comunión y de consumo en la simbología religiosa, hasta la fusión de afrodisíacos y vigor, o exaltación del vigor sexual, el imaginario cultural de Occidente se puebla de metáforas asociativas entre sexualidad y comida”¹⁶³⁹. Estas autoras aplican esta tesis a *La Regenta*, interpretación igualmente válida para *Tres novelas inmorales*: “No es la novela un alegato en defensa de la mujer, sino más bien una descripción de un mundo y de una clase que en absoluto defiende a las mujeres. Ana Ozores no es un personaje, es un símbolo. (...) El manjar más exquisito de la ciudad caníbal”¹⁶⁴⁰. Gómez Carrillo, sin embargo, sitúa al hombre en el mismo plano al referirse en *Pobre Clown* a las miradas de los artistas hacia el amante de la bailarina: “Supongo que tu hombre es comible”¹⁶⁴¹.

El Modernismo empleó el espectro de colores para definir el sentimiento sombrío de fin de siglo¹⁶⁴². Gullón señala, junto a la hegemonía del azul, otras tonalidades recurrentes:

¹⁶³⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 212.

¹⁶³⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 180.

¹⁶³⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 60.

¹⁶³⁹ Etxebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia: *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino, 2002, p. 154.

¹⁶⁴⁰ *Ibíd.* p. 180.

¹⁶⁴¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 222.

¹⁶⁴² Edmundo García-Girón comenta a este respecto: “Añadamos la influencia de otra escuela francesa, el impresionismo pictórico, y veremos cómo a menudo el colorido modernista refleja maravillosamente la paleta del pintor moderno” (“La azul sonrisa”. Disquisición sobre la adjetivación modernista”, en Litvak, Lily: *El Modernismo, op. cit.* p. 134).

Los estados crepusculares (...) solicitaban otras tintas, matices más indecisos que el radiante esplendor de lo azul. Nostalgia y melancolía son estados de ánimo de origen a menudo imprecisable (...). El crepúsculo puede ser simbolizado por el color de que se impregna el horizonte al caer el sol: morado, violeta, lila..., asociado a las flores que lo asumen¹⁶⁴³.

El azul, que para Picasso simbolizó toda una etapa de miseria y marginación artística en la bohemia parisina, para Gourmont transmite serenidad: “El azul es uno de los colores más calmantes. Seguro que es gracias al azul del cielo como se puede soportar el fulgor de los veranos y púrpura de los otoños en el Midi”¹⁶⁴⁴. Esta gama de colores es elegida por Gómez Carrillo para recrear la atmósfera decadente en sus novelas, como ocurre en *Bohemia sentimental*:

Allá en el fondo del bosque, sobre las copas azuladas de los árboles, veíanse delicadas curvas lilas, muy pálidas, blancas en los extremos, casi moradas en el centro, vaporosas y suaves; veíanse manchas rosadas detrás de grandes rayas celestes; veíanse corrientes de un verde fluido, que más que un color parecía el reflejo de un matiz en el éter y algo como un arroyo de gases ideales; veíanse largos y ondulantes velos de nácar; veíase, en fin, toda una gama de tonos claros que, superpuestos en la curva voluptuosa del infinito, hacían pensar en un inmenso arco iris de notas apagadas y como moribundas¹⁶⁴⁵.

De acuerdo con este código, la aflicción se personifica en la actriz de *Bohemia sentimental*: “Los ojos de Violeta estaban húmedos de lágrimas”¹⁶⁴⁶. A este respecto, Gullón nos recuerda que “de violeta son las almas de uno de los libros adolescentes de Juan Ramón Jiménez, quien, hasta el final de su vida, siguió viendo el morado como color emblemático”¹⁶⁴⁷.

Gómez Carrillo detalla las tonalidades que envuelven al personaje en un pasaje repleto de simbolismo:

¹⁶⁴³ Gullón, Ricardo: “Simbolismo y Modernismo”, *op. cit.* p. 39.

¹⁶⁴⁴ Gourmont, Remy de: *Colores*, *op. cit.* p. 16.

¹⁶⁴⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 73.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.* *op. cit.* p. 102.

¹⁶⁴⁷ Gullón, Ricardo: “Simbolismo y Modernismo”, *op. cit.* p. 39.

Violeta estaba más bonita que nunca. Sus ojos, de un azul de zafiro, revelaban la ventura de su alma. Sus mejillas pálidas parecían iluminadas interiormente por una luz de ámbar y de rosa. Su cuerpo, alto, delgado y grácil, envuelto estrechamente en un vestido de lino blanco, plegábase, al andar, con esbelteces liliales.

–¡Lástima que los trajes albos no duren immaculados sino un día! – dijo Luis con acento de cómica congoja¹⁶⁴⁸.

La transparencia de la mirada desvela la índole del personaje, como explica Lorrain: “Cuando unos ojos nos parecen bellos, es porque tienen el brillo de la mentira, porque recuerdan a un retrato, a una mirada de museo o porque añoran en Pasado”¹⁶⁴⁹.

El candor que se desprende de este personaje contrasta con la mujer retratada por Anglada-Camarasa: “Fría y distante, fascinante con su misterio. Está casi disfrazada, en el polo opuesto de la naturalidad, sintetizando los signos sexuales en el artificio del atuendo y el maquillaje. Aparece como ser artístico, mucho más sofisticada en su refinamiento y más corrupta en su extrema civilización que las prostitutas comunes y corrientes. La similitud con Baudelaire fue señalada por un crítico que caracterizó a estas mujeres como ídolos, máscaras o fétiches, calificándolas de ‘pintadas, falsas, artificiosas’”¹⁶⁵⁰. El color del maquillaje caracteriza a la *femme fatale* por su simbolismo:

Su fisonomía es como una obra artística lograda por el maquillaje; en la boca ‘no hallamos el rojo vivo de la sangre, sino el carmín que un pincel ha extendido para encenderla como una herida’, hay ‘una punta de color sobre los pálidos polvos de las mejillas que solo en los pómulos toman color para que contrasten con el gena de las cejas y el óvalo negro de los ojos’. Son animales esencialmente nocturnos, ‘divinidades centelleantes de todas luces’, bellas en el

¹⁶⁴⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 75.

¹⁶⁴⁹ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 45.

¹⁶⁵⁰ Litvak, Lily: “La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad”, en *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española. 1880-1930*, op. cit. pp. 71-72.

límite de un ser que no está nunca alejado del vestido que lleva, ligero, de color virginal, sabiamente compuesto, como nubes de encajes¹⁶⁵¹.

El movimiento de la actriz es comparado a las formas del lirio, “flor heráldica para los estetas”¹⁶⁵² cuya relevancia en el Modernismo es estudiada por Litvak:

Se preferían las flores de largos y curvados tallos, de formas elegantes y sinuosas y de corolas portadoras de un mensaje de exotismo y erotismo. (...) Algunas flores, particularmente ciertos lirios, se popularizaron en esos años. El lirio morado, la misteriosa flor puesta de moda por Grasset, brilla espléndida en la joyería de Luis Masriera, aparece en los posters de Mucha y se transforma en símbolo fálico en la poesía de Jean Lorrain. (...) El lirio se popularizó fuera de la literatura. Sarah Bernhardt se rodeaba frecuentemente de ellos, un buen símbolo para *La Dame aux Camélias* puesto que el lirio también representa la virginidad reencontrada¹⁶⁵³.

En *Del amor, del dolor y del vicio*, la azucena posee idéntico significado: “[Los pintores prerrafaelitas] han hecho revivir, con un gusto raro en nuestra época, el arte divino de los primitivos dando expresión mística a sus figuras casi incorpóreas, a sus mujeres esbeltas como tallos de azucenas, a sus lívidas Ofelias, a sus enamoradas extáticas y piadosas”¹⁶⁵⁴. En este pasaje el color blanco se asocia al rostro marmóreo de la muerte, como observamos en *Bohemia sentimental*: “Y Pierrot, más blanco todavía, blanco como la blancura cadavérica de los celos, blanco como la hostia de la comunión de los agonizantes, blanco cual un muerto, en su túnica color de sudario, apareció tras una puerta. Sus ojos brillaban en la máscara de yeso con resplandores lamentables de cirio”¹⁶⁵⁵.

¹⁶⁵¹ *Ibíd.* p. 72.

¹⁶⁵² Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, *op. cit.* p. 24.

¹⁶⁵³ *Ibíd.* p. 23.

¹⁶⁵⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 136.

¹⁶⁵⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 102. Núñez y Etxebarria señalan la voluptuosidad contenida en la palidez de la Regenta: “El color blanco acentúa la potencialidad erótica del fetiche. El blanco, símbolo de pureza, se mezcla con la mórbida sexualidad que emanan los pies de Ana, metáfora misma, o mejor sinécdoque (la parte por el todo) de su cuerpo entero, del cuerpo virgen” (*En brazos de la mujer fetiche*, *op. cit.* p. 140).

En *Pobre clown* coexisten otros símbolos asociados a la pureza de la protagonista: “Ella es la paloma inmaculada, el armiño sin mancha, la sombra blanca y protectora”¹⁶⁵⁶. Todos ellos remiten al color blanco, que según Cirlot,

como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de lo serial. En cierto modo es más que un color. (...) Así, tradicionalmente, el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. En el Apocalipsis, el blanco es el color del vestido de los que ‘han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del cordero’¹⁶⁵⁷.

En oposición a la blancura del lirio se halla la rosa, que adquiere entre los decadentes tintes perversos. Aparte de simbolizar el amor, en el fin de siglo se la asocia con la belleza engañosa que William Blake había inmortalizado en el poema “The Sick Rose”:

O rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,
Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy¹⁶⁵⁸.

El color rojo no se identifica con el vitalismo sino con el mal, que encubre la pasión contaminada. En este contexto debemos entender el elogio de la protagonista de

¹⁶⁵⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 242.

¹⁶⁵⁷ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 111.

¹⁶⁵⁸ Blake, William: “The Sick Rose”, *Songs of Innocence and of Experience*, en *The Poetical Works of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1952 [1879], p. 95 [¡Oh, rosa que estás enferma! / El gusano invisible / que vuela en la noche / en la tormenta ensordecedora, // ha encontrado en tu lecho / carmesí el goce / y su secreto oscuro de amor / destruye tu vida]. En la actualidad, Villena revisa esta idea en “Reflexiones diversas al recordar a un muchacho, entre páginas de Baudelaire y Chateaubriand, y un cuadro de Bianchi Ferrari”: “Por lo demás ya sé (y he repetido) que la enorme / Belleza se parece a la Muerte y que un cuerpo hermoso / provoca al mismo tiempo fiebre y melancolía” (*La belleza impura. Poesía (1970-1989)*. Madrid: Visor, 1996, p. 161).

Del amor, del dolor y del vicio a su amiga –“¡Eres perfecta como una rosa, Margot!”¹⁶⁵⁹– y el gesto de Colombina en la pantomima de *Bohemia sentimental* –“Sonriendo con su perversa sonrisa color de rosa”¹⁶⁶⁰–, que contrasta con la imagen de la mujer virginal en *Pobre clown*: “Sonriendo con sus labios de flor”¹⁶⁶¹. La conjunción de lirios y flores rojas vaticina la fatalidad en Lorrain: “Un enorme ramo de lirios negros y de anturios rojos se erguía, hostil, en un jarrón de plata”¹⁶⁶².

En la misma novela, el paisaje purpúreo cobra visos siniestros al simbolizar el sentimiento exaltado de la protagonista: “–¡Cuánto le quiero! / (...) A medida que las ondas claras invadían el vasto jardín del Luxemburgo, las amapolas surgían entre la hierba pálida de las platabandas, en las vidrieras de los invernaderos, cual inmensas manchas de sangre”¹⁶⁶³. En este sentido resulta interesante la aportación de Lucia Impelluso, que analiza el simbolismo de la amapola en referencia al sueño, la muerte y la noche: “La flor entendida como símbolo de muerte aparece a menudo en las pinturas que tienen por objeto una naturaleza muerta, en particular las llamadas *vanitas*”¹⁶⁶⁴.

Como observamos en *Del amor, del dolor y del vicio*, el significado de colores y flores se funde con el del olor que estas desprenden: “El perfume de polvos de arroz y de violetas nuevas que flota en las tardes primaverales de París excitaba sus sentidos y cubría de sutiles cosquilleos su carne insaciable”¹⁶⁶⁵. Litvak advierte las connotaciones eróticas de estas fragancias: “Los simbolistas descubrieron el poder evocador de los perfumes. Ferdinand Brunetière habló del ‘animalismo’ del sentido olfativo, el único, dice, cuyo goce está desprovisto de intelectualismo y, por ende, el más crudo, el menos espiritual, el más sensual”¹⁶⁶⁶.

El perfume de las violetas mustias evoca la imaginación y la poesía en un pasaje contemporáneo pero de claros visos decadentes: “Alguna débil oleada de efluvio

¹⁶⁵⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 140.

¹⁶⁶⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 100. Conviene recordar que Baudelaire es el artífice de la transformación de las flores en trampas malsanas.

¹⁶⁶¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 248.

¹⁶⁶² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 204.

¹⁶⁶³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 123.

¹⁶⁶⁴ Impelluso, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003, p. 111. Más adelante añade: “Ovidio describe el reino del Sueño como un antro escondido delante del cual apunta un pujante campo de amapolas y de otras hierbas, de las cuales la Noche ‘extrae el sopor’ para esparcirlo sobre las tierras sumidas en la oscuridad” (*Ibid.* p. 111).

¹⁶⁶⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 189.

¹⁶⁶⁶ Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, op. cit. p. 29.

(¿incienso? ¿benjuí?) apenas perceptible vagaba en el aire. Dos ramos de violetas, algo marchitos en los jarrones de cristal colocados encima del único altar, exhalaban el aliento de la primera. Y los dos perfumes evanescentes parecían ser como la poesía de los sueños que la música despertaba en las almas seniles; mientras que un sueño muy diferente, de almas bien diversas, surgía entre ellos, parecido a una aurora entre nieves que se derriten”¹⁶⁶⁷.

En *Tres novelas inmoraes*, la degradación moral coincide con la percepción olfativa. Así, en *Bohemia sentimental* el paisaje evoca la refinada atmósfera que se respira: “El perfume que se desprendía de las frondosidades estaba en armonía con el paisaje visible y hasta pudiera decirse que lo completara con sus emanaciones de lilas, de musgo, de hojas tiernas y de humedad vegetal”¹⁶⁶⁸. El aire, constreñido en el espacio cerrado de los cafés, se enrarece igualmente en *Del amor, del dolor y del vicio*:

Esencias misteriosas y emanaciones sin nombre, toda la gama, en fin, de aromas sutiles, de aromas secretos, de aromas alucinantes que componen el *odor di femmina* y que, flotando en aquel espacio reducido, convertían el ambiente en diáfana red de irresistibles sugerencias.

La muñeca respiraba con voluptuosidad en aquella atmósfera cargada, en la cual hasta el humo de sus cigarrillos parecía exhalar un perfume capitoso de plantas orientales¹⁶⁶⁹.

Las flores malsanas de Baudelaire atraviesan los textos decadentes al identificarlas con el *mal du siècle*: “Según dicen, ciertos cigarrillos preparados por él conducen al peor de los desenfrenos, y la joven duquesa de Searley moriría en seis meses por haber respirado en su casa extrañas y embriagadoras flores, cuya propiedad es la de dar aspecto de nácar a la piel y producir ojeras deliciosas en los ojos de quien las respira”¹⁶⁷⁰. En palabras de D’Annunzio, se trata de “esas magníficas flores crepusculares que abren la corola de pétalos en el ocaso del sol”¹⁶⁷¹. La fragancia que emanan contiene el tóxico inoculado en estas bellezas de hospital: “Las maravillosas

¹⁶⁶⁷ Markson, David: *La soledad del lector*, op. cit. p. 45.

¹⁶⁶⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 73-74.

¹⁶⁶⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 171.

¹⁶⁷⁰ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. pp. 99-100.

¹⁶⁷¹ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 391.

flores que producen palideces y ojeras contienen, parece ser, el germen de la tisis en sus perfumes. ¡Por amor a la belleza, por un afán de delicadas coloraciones de la piel y suaves y lánguidas miradas, Claudius Ethal envenena a sus modelos!”¹⁶⁷².

D’Annunzio equipara la mujer denostada con la flor mustia en un catálogo de gran sonoridad y de gusto modernista: “Ippolita recogió todas las flores, ya marchitas en los jarrones: las violetas de Villa Cesarini, los ciclámenes, las anémonas y las pervincas del parque Chigi, las rosas singulares del Castel Gandolfo, y también un ramo de almendro recogido cerca de los Bagni di Diana al regresar de Emissario. Aquellas flores podían contar todos los idilios”¹⁶⁷³.

La perversión aumenta entre los bastidores de *Pobre clown*: “Los trapos amontonados en los rincones exhalaban un penetrante olor de humedad y de las pelucas femeninas, de las cintas comparsas, de la infinidad de objetos íntimos que las coristas habían impregnado de sudor y de perfumes, desprendíase un vaho especialísimo”¹⁶⁷⁴.

Por otra parte, la luna es un motivo recurrente en las obras de Gómez Carrillo, en las que cobra vida para amparar a los personajes. Así se aprecia en *Pobre clown*: “La luna les envolvió en su tenue manto con esa afectuosa complacencia que tiene para acariciar a todos los que sufren y a todos los que aman. Envolviéles cariñosamente, plateando sus sombras, afinando sus siluetas, y haciendo más vaporosos sus ademanes”¹⁶⁷⁵. En esta misma novela, la palidez lunar recuerda la del protagonista:

Al lucir en el espacio, no cual un punto sobre las íes de las torres, sino como un rostro risueño que se asomaba entre las ramas de los árboles callejeros, el astro nocturno tenía algo de clownesco y algo de vehemente. Corría hacia el horizonte, iba muy deprisa, escondíase tras las nubes claras, parpadeaba en el infinito, huía, huía y en su carrera lo hacía temblar todo con un estremecimiento de ópalo fluido¹⁶⁷⁶.

¹⁶⁷² Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 100.

¹⁶⁷³ D’Annunzio, Gabriele: *El triunfo de la muerte*, op. cit. p. 72.

¹⁶⁷⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 255.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.* p. 272.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.* p. 273.

El astro es recurrente en la poética de Judith Gautier: “Sentada frente a su espejo, mira el claro de luna”¹⁶⁷⁷. Su naturaleza protectora se plasma al aparecer “Sobre el río orillado de flores”: “La nube es menos sombría, y yo estoy menos triste en mi barca solitaria”¹⁶⁷⁸. Para Cadalso, por el contrario, no produce el efecto esperado: “¡Triste de mí! Soy el solo viviente a quien sus rayos no consuelan. Aun la noche, cuya tardanza me hacía tan insufrible la presencia del sol, es menos gustosa, porque en algo se parece al día. No está tan oscura como yo quisiera la luna. ¡Ah, luna!”¹⁶⁷⁹. Para Lorrain, su preciada belleza evoca el gusto decadente en una síntesis de las claves estéticas del periodo finisecular: “Gustave Moreau floreció con ellos la desnudez de sus princesas malditas. Son las joyas de Cleopatra y de Salomé; son además joyas de leyenda, joyas de claro de luna y de crepúsculo”¹⁶⁸⁰.

El movimiento vertiginoso de la luna representa el cúmulo de emociones que abruman a la protagonista y su percepción distorsionada de la realidad por efecto de la embriaguez: “Todo en la noche clara hubiérase dicho que era líquido, pues la diafanidad de la blanca atmósfera diafanizaba los objetos oscuros y pesados”¹⁶⁸¹.

Por último, el astro también se asocia a la muerte por su blancura y frialdad en oposición a la vitalidad que desprende el sol. Así, la protagonista de *Bohemia sentimental*, turbada por el deseo, “vagó por las habitaciones como una sombra cataléptica del pecado (...) [y] bañóse cual una bruja en la luz glacial de la luna”¹⁶⁸².

IV.4. La novela finisecular como exponente de una nueva estética

Gómez Carrillo inserta en sus novelas reflexiones metaliterarias que explican la evolución del género en el siglo XIX. De hecho, en *Bohemia sentimental* se revelan sus propósitos artísticos:

Luciano pensaba alejarse de las musas para consagrarse por completo a la novela y al teatro. Soñaba en hacer comedias incoherentes en las cuales la vida apareciese cortada y nerviosa, como lo es, en efecto. Deseaba escribir novelas

¹⁶⁷⁷ Gautier, Judith: “Una mujer frente a su espejo”, en *El libro de jade*, op. cit. p. 59.

¹⁶⁷⁸ *Ibíd.* p. 55.

¹⁶⁷⁹ Cadalso, José: *Noches lúgubres*, op. cit. p. 329.

¹⁶⁸⁰ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, op. cit. p. 17.

¹⁶⁸¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 273.

¹⁶⁸² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 78.

relativamente cortas, atrevidas, algo descuidadas aparentemente, pero en el fondo muy artistas, muy perversas y muy crueles¹⁶⁸³.

En la misma escena se compara la producción literaria de cada poeta para reflexionar sobre la escritura: “Los [versos] de Luis eran ligeros, irónicos y alocados, pero con algo en las aliteraciones, en los atrevimientos y en las imágenes, que hacía ver al poeta verdadero, completo, personal. Los de Luciano eran más correctos, más fríos, más artísticos”¹⁶⁸⁴.

El poeta constituye el alter ego del autor, que a través de su voz expone las pautas seguidas en *Tres novelas inmorales*. La importancia concedida a las intervenciones de los personajes nos recuerda las declaraciones de Bajtin de que “el hombre en la novela es, esencialmente, un hombre que habla; la novela necesita de hablantes que aporten su palabra ideológica específica, su lenguaje. El principal objeto ‘especificador’ del género novelesco, el que crea su originalidad estilística, es el hablante y su palabra”¹⁶⁸⁵.

Baudelaire, en un artículo sobre Théophile Gautier, manifiesta su predilección por la novela corta que, “plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfiques éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la totalité de l’effet”¹⁶⁸⁶. La brevedad es asimismo una cualidad esencial para Poe,

¹⁶⁸³ *Ibid.* p. 69.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.* p. 69.

¹⁶⁸⁵ Bajtin, Mijaíl: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991, p. 149. A partir de la inclusión de teorías estéticas en las novelas de artista de fin de siglo, Bajtin señala:

El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo* y sus palabras son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social. (...) Es más, gracias a la representación dialogizada de la palabra plena desde el punto de vista ideológico (en la mayoría de los casos, actual y eficaz), la novela facilita el esteticismo y el juego verbal puramente formal menos que cualquier otro género literario. Por eso, cuando un esteta comienza a escribir una novela, su esteticismo no se manifiesta en la estructura formal de la novela, sino en el hecho de que en la novela está representado un hablante, que es el ideólogo del esteticismo y que descubre su creencia, sometida a prueba en la novela. Así es *El retrato de Dorian Grey* [sic] de Wilde; así son, en sus comienzos, T. Mann, Henry de Régnier, Huysmans, Barrès, André Gide. De esa manera, hasta el esteta que elabora una novela se convierte, dentro de ese género, en un ideólogo que defiende y pone a prueba sus posiciones ideológicas, se convierte en apologista y polemista (*Ibid.* p. 150).

¹⁶⁸⁶ Baudelaire, Charles: “Théophile Gautier”, *op. cit.* p. 691 [Más apretada, más condensada, goza de los eternos beneficios de los límites: su efecto es más intenso, puesto que el tiempo consagrado a la lectura de una novela corta es menor que el necesario para la digestión de una novela].

quien anteriormente había desarrollado su *Filosofía de la composición*: “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression –for, if two sittings be required, the affair of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed”¹⁶⁸⁷.

Siguiendo al poeta de *Bohemia sentimental*, la obra ideal debe reflejar la vida de forma “cortada y nerviosa”, lo que evidencia la concepción de la Modernidad como tiempo fugaz. La novela transmite esta sensación puesto que, según Rodríguez Marín, “[este] género también es pródigo en diálogos rápidos y entrecortados, rebosantes de elementos sorprendentes o misteriosos”¹⁶⁸⁸. Entre los abundantes diálogos que encontramos en *Tres novelas inmoraes*, el que mantienen los comensales en *Pobre clown* destaca por ser un precedente del teatro del absurdo cultivado en el siglo XX:

Los diálogos, truncados y mezclados, producían un efecto verdaderamente cómico.

–¡El champaña!

–¡Los postres!

–¿Te gustan sus ojos?

–¡Yo prefiero el pollo!

–Es el príncipe de Borbón.

–No, mujer; ¡una pierna!

–¿Y su condecoración, pues?

–¡Que me hacen cosquillas bajo la mesa!

–Es Rip-Rip.

–¡Mi corazón!

–Que lo saquen¹⁶⁸⁹.

¹⁶⁸⁷ Allan Poe, Edgar: “The Philosophy of Composition”, en *Essays and Reviews*. Nueva York: The Library of America, 1984, p. 15 [Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al momento toda totalidad].

¹⁶⁸⁸ Rodríguez Marín, Rafael: *La novela en el siglo XIX*. Madrid: Playor, 1982, p. 43.

¹⁶⁸⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 228.

Estas estrategias responden a la necesidad de retratar la realidad del modo en que el escritor la percibe en el fin de siglo, condición que Galdós demanda en la reseña a *Los cantares* de Melchor de Palau en 1866:

¡La novela! Dénnos novelas históricas y sociales; novelas intencionadas, profundas; novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas. Píntenos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan salir del asiento. Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir; hágasenos relación, especialmente, de los crímenes más abominables (...), sáquese todo lo inmundo, todo lo asqueroso, todo lo leproso, etc., etc.,... realidad, realidad; queremos ver el mundo tal cual es, la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa, etc. Poco importa que las concordancias gramaticales sean un tanto vizcaínas y los giros un poquito transpirenaicos. ¡Realidad, realidad!¹⁶⁹⁰

Se produce así una ruptura con las formas literarias tradicionales. Así, Luis Martínez Victorio destaca en la época, “frente a las rígidas demarcaciones genéricas con sus jerarquía convencionales, la fusión de géneros en aras de innovadores retos expresivos”¹⁶⁹¹. Rodríguez Marín recalca de nuevo la transformación de la novela, que se distingue en este momento por su infinita libertad:

A primera vista, la multiplicidad de ingredientes constitutivos (cuentos intercalados, digresiones morales, parábolas, etc.), así como la no infrecuente falta de cohesión entre los distintos espacios y secuencias temporales del relato proporcionan a la novela una impresión de abigarramiento y desorden narrativo (...). Sin embargo, la base argumental que subyace bajo esta recargada superficie es realmente sencilla¹⁶⁹².

En el marco genérico de la novela Gómez Carrillo introduce digresiones teóricas como la del origen de la pantomima en *Bohemia sentimental*: “En el siglo V antes de

¹⁶⁹⁰ En Rodríguez Marín, Rafael: *La novela en el siglo XIX, op. cit.* p. 59.

¹⁶⁹¹ Martínez Victorio, Luis: “Introducción” a Pater, Walter: *El estilo, op. cit.* p. 33.

¹⁶⁹² Rodríguez Marín, Rafael: *La novela en el siglo XIX, op. cit.* p. 71.

nuestro Señor Jesucristo, un contemporáneo de Aristófanes, llamado Sofrón, echó de ver que el público de Atenas no podía o no quería oír sus versos y se decidió a no presentar ante él sino escenas mudas explicadas por los coros”¹⁶⁹³. A esta disertación le sigue la reseña del contenido de la obra: “El héroe es Pierrot y la heroína, Colombina. Ambos se adoran, pero el amor que los atrae y que los une no es nunca un amor sincero”¹⁶⁹⁴.

La pantomima es representada y la novela se estructura a modo de cajas chinas con una historia secundaria inserta en la principal: “Al fin sonaron los tres golpes clásicos que anuncian en París el principio del acto y el telón se levantó lentamente entre el murmullo de los espectadores. (...) Y aparece Pierrot vestido de blanco, pintado de blanco, bañado por la blanca luz de la luna”¹⁶⁹⁵. Este esquema se repite en la misma obra con el ensayo de un drama:

Él.– He pensado en todo, Laura; he pensado en morir.

Ella.– ¿En morir? Yo, al contrario, no he tenido nunca tanto deseo de vivir como ahora. Quiero aprovechar la vida, quiero tener más vida que nunca, para ti, para que la vivamos juntos.

Él.– Es que cuando pienso en morir es por ti, para hacerte ver la inmensidad de mi amor¹⁶⁹⁶.

El género epistolar se introduce en *Tres novelas inmorales* para confesar realidades deshonorosas e imposibles de manifestar en diálogo. Es el caso de la carta a su esposo de la protagonista de *Bohemia sentimental*: “René, amigo mío: Comienzo pidiendo a usted perdón por la herida que su amor propio sufrirá mañana leyendo estas líneas de despedida. Me voy porque estoy enamorada de Luciano Gramont. (...) Adiós, René. Su amiga, Violeta de Parma”¹⁶⁹⁷, tras lo cual se despide del director de teatro: “Estimado amigo: Por razones muy graves tengo que presentar a usted mi renuncia. (...)”

¹⁶⁹³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 80.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.* p. 81.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.* p. 99.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 89.

¹⁶⁹⁷ *Ibid.* p. 122.

Hasta pronto; muchas gracias por todo y crea usted que soy siempre su amiga de corazón”¹⁶⁹⁸.

En *Del amor, del dolor y del vicio*, el dandi le descubre al protagonista el engaño de su amante en una misiva: “Querido Carlos –decía el periodista–: (...) Te escribo para confirmarte todo (todo, hijo mío) (...). Yo creo que es cierto: que tu querida y la que no quiso ser mi querida acuéstanse juntas. (...) Ven en cuanto puedas a darme un abrazo o mejor dicho, a recibir los que yo quiero darte. –Tu Robert”¹⁶⁹⁹. Sin embargo, después se retractará de la confidencia falsa: “Te escribo en el café, porque esta es una carta secreta que ni mi futura ni tu pasada deben conocer. Estírate las orejas y no te caigas de espaldas al enterarte de mi revelación: ¡Liliana te adora aún!”¹⁷⁰⁰. Por último, en *Pobre clown*, el director del teatro “Maravillas” convida a los artistas a través de una tarjeta: “El director del concierto tiene el honor de invitar a todos los artistas que las presentes letras vieren a una cena que se verificará hoy mismo, a las doce en punto de la noche en el Café de los Príncipes, en celebración de lo que a nadie importa”¹⁷⁰¹.

En *Pobre clown* se intercalan canciones que forman parte del espectáculo y que denotan su carácter soez: “Con todo el corazón ella le amaba. / Le amaba y para amarle diariamente, / diariamente, / con otros por la noche se acostaba. / Era valiente. / Y en el día con él se reposaba / tiernamente”¹⁷⁰² o “Ven, pues, Ninón, / a mi barquilla. / Boguemos juntos / a la otra orilla. / Ven, pues, Ninón”¹⁷⁰³. De igual forma, el protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* deambula por París tarareando una música de moda: “¡Montmartre es la mitad del mundo / y París la otra mitad!”¹⁷⁰⁴.

En *Tres novelas inmorales* el narrador es omnisciente, por lo que penetra en el interior de los personajes y aproxima las obras a la novela psicológica. Este tipo de narrador utilizado por el relato clásico tiene pleno desarrollo en el relato heterodiegético. Nos ofrece así una visión “desde arriba”, situándose en un lugar indeterminado que Genette llama “focalización cero”. Así lo observamos en la descripción del estado físico y espiritual del poeta en *Bohemia sentimental*: “Luciano

¹⁶⁹⁸ *Ibíd.* pp. 122-123.

¹⁶⁹⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* pp. 162-163.

¹⁷⁰⁰ *Ibíd.* pp. 198-199.

¹⁷⁰¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 218.

¹⁷⁰² *Ibíd.* p. 206.

¹⁷⁰³ *Ibíd.* p. 212.

¹⁷⁰⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 165.

sentíase a la vez contento y triste. Su alma de artista, de autor comprendido e interpretado con talento, era dichosa. Pero no así su cuerpo, que sufría de una inquietud nerviosa producida por el contacto de un cuerpo joven y por el perfume penetrante de violetas y de Chipre que llenaba la estancia”¹⁷⁰⁵.

El lector, asimismo, accede al pensamiento del amante en *Del amor, del dolor y del vicio*, conociendo sentimientos desconocidos para el propio personaje: “A pesar de esos discursos que él se hacía mentalmente para tranquilizarse, Carlos experimentaba, sin darse cuenta de ello, una turbación íntima y una congoja nunca antes sentida. En el fondo de su alma la duda iba echando raíces”¹⁷⁰⁶.

Teniendo en cuenta la relevancia de la imaginación en la nueva estética, Gómez Carrillo pretende mostrar el pensamiento de los personajes en el estado previo a la codificación verbal. Anticipa así el *stream of consciousness* que culminaría con James Joyce en las primeras décadas del siglo XX. En estos tanteos de carácter experimental destaca su uso de puntos suspensivos, las frases escindidas y las repeticiones. Sin embargo, mantiene la narración en tercera persona produciendo una confusión entre la voz del narrador y el personaje. Los deseos del poeta son expuestos en *Bohemia sentimental* en los siguientes términos:

Al quedarse solo, Luciano principió a hacerse discursos mentales para probarse que debía ser dichoso.

¡Mil francos!... (...) ¡Y pagaría algunas deudas, ¡oh, muy pocas, las menos posibles (...)!... Pagaría algunas deudas y no contraería ninguna más... Y su madre..., eso sí, un regalo para su madre, un gran regalo (...) ¿Qué?... Nada, todo, algo de raso y de oro...; ¡un gran regalo!... ¡Los regalos fomentan el cariño!¹⁷⁰⁷

Pompeyo Gener critica la representación gráfica de la conciencia durante el sueño, que requería una técnica literaria análoga a la utilizada por el guatemalteco: “La manera como los decadentes aplican los adjetivos y usan los verbos es la más disparatada que darse pueda. (...) Sus asuntos son también tan estrambóticos como sus

¹⁷⁰⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 88.

¹⁷⁰⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 159.

¹⁷⁰⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 71-72.

instrucciones. Algunos nos quieren expresar un fenómeno extraño que se presenta en el estado del sueño: El recuerdo de lo que jamás hemos visto”¹⁷⁰⁸.

En la novela, el autor-narrador interviene explícitamente para aconsejar a la protagonista: “Sí, Violeta; es tu primer amante. (...) No me interrumpas. Tus razones me convencerían menos que tus sonrisas. Dices que lo adoras porque lo prefieres a tu gloria y a tu arte. Eso casi no es un argumento. (...) No digas eso, Violeta. Cada juramento inútil se lleva un pedazo de nuestro amor”¹⁷⁰⁹.

En *Tres novelas inmorales* las conversaciones entre los personajes, marcadas con los *verba dicendi*, ocupan un lugar destacado. En ellas, el narrador cede la palabra adoptando el punto de vista de los interlocutores o “focalización interna”, según Genette. Sin embargo, su perspectiva persiste en los comentarios que introduce en los diálogos, por lo que no desaparece completamente. Así, en *Del amor, del dolor y del vicio* la protagonista y su amiga exponen sus sentimientos: “–Creo que tú no has querido nunca a un hombre de veras, de veras –le dijo Margot (...). / –Tal vez –repuso la marquesa indiferentemente. Mas al mismo tiempo una voz oculta pronunciaba a su oído, muy quedo, muy quedo, muy quedo, el nombre de Carlos”¹⁷¹⁰.

En otras ocasiones, el autor emite juicios de valor sobre determinados aspectos mediante la voz de personajes con los que se identifica, como sucede en *Bohemia sentimental*: “–¿Le gusta a usted este artista [Alfons Mucha]? / –Sí, me gusta; pero prefiero en el mismo género a Marcel Lenoir”¹⁷¹¹.

El narrador se identifica con la perspectiva de los artistas subrayando su disconformidad con el burgués. En *Bohemia sentimental*, el falso bohemio simula compartir la situación de los poetas hambrientos: “Sacar el pan del tintero es siempre arduo y cuando ese pan no viene endulzado por las delicias del compañerismo y de la general estima, resulta más amargo que el clásico pan del destierro”¹⁷¹². En este sentido, para Bajtin,

el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente –humorísticamente, irónicamente, paródicamente, etc. (...) Es decir,

¹⁷⁰⁸ Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas...* op. cit. p. 227.

¹⁷⁰⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. pp. 120-121.

¹⁷¹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 187.

¹⁷¹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 98.

¹⁷¹² *Ibid.* p. 61.

las palabras, si hemos de entenderlas como palabras directas, no son tuyas; pero son tuyas si son presentadas irónicamente, mostradas intencionalmente, etc., es decir, entendidas desde la correspondiente distancia¹⁷¹³.

El escritor introduce diálogos humorísticos que recuerdan el ingenio de Wilde. Así ocurre en *Bohemia sentimental* al interrogar la protagonista al poeta sobre el final de sus visitas:

–Por miedo.

–¿Tiene usted miedo de que se incendie la sala?

–No; pero tengo miedo de incendiarme yo mismo. Cuando una mujer me gusta mucho, comienzo por huir de ella.

–¿Y luego?

–Luego, sigo huyendo¹⁷¹⁴.

En *Pobre clown*, este adopta un tono irónico para atenuar la pesadumbre de la mujer: “–Creo que he dormido mucho. / –No mucho. Te acostaste anoche a la una y ahora deben ser las cinco y media de la tarde. Unas diecisiete horas, nada más”¹⁷¹⁵.

La interacción entre las distintas artes es patente en estas novelas, influidas principalmente por las artes plásticas. Esto había sido destacado ya por Nietzsche en su crítica contra la desconexión entre las artes de su tiempo: “Desgraciadamente estamos acostumbrados a disfrutar de las artes en el aislamiento absurdo de las galerías de arte y de las salas de concierto. Las *artes separadas* son un triste vicio moderno. Todo se viene abajo. No hay organizaciones que cultiven en conjunto las artes”¹⁷¹⁶.

Según Litvak, en este momento se genera una “literatura de imágenes” en oposición a la hegemonía de las letras en el pasado: “Es también prominente el lugar que en esa literatura ocupan las artes plásticas, estatuas, pinturas, bajorrelieves, jeroglíficos, sarcófagos. Y no solo eso, sino que los personajes y la naturaleza tienden a

¹⁷¹³ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁷¹⁴ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁷¹⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 266.

¹⁷¹⁶ Nietzsche, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 188.

convertirse en obra de arte de la antigüedad”¹⁷¹⁷. En estas coordenadas debemos situar el proyecto del artista en *Bohemia sentimental*, que defiende la supremacía del arte sobre la vida en la nueva estética:

Las mujeres bonitas podrían causar igual deleite desnudándose sencillamente en el Louvre o en el Luxemburgo. Cuando yo sea Rey de París escogeré a las más lindas muchachas de la ciudad y las expondré, sin velo ninguno, bajo los árboles de las Tullerías.

—¿Y si se mueren de frío?

—Aunque se mueran. Por el culto a la belleza pueden cometerse algunos crímenes sin importancia. París produce muy bien cien Venus vivas por día. Además, ¡se morirían con tanto gusto, las pobres!¹⁷¹⁸

Litvak señala, asimismo, la fascinación de los escritores por la música verbal: “Otro precepto heredado del simbolismo (...) fue la ambición de los modernistas de unir la poesía con la música para encontrar armonías nuevas en formas más suaves y fluidas y en palabras más evocadoras”¹⁷¹⁹. La sonoridad del lenguaje en *Del amor, del dolor y del vicio* corrobora esta tesis. Véase a este respecto este significativo ejemplo: “Los sensuales violines de la orquesta húngara habían comenzado a modular en el fondo de la sala sus quejas prolongadas de lascivia, de pereza, de pasión y de espasmo”¹⁷²⁰. Sin embargo, Catherine Vera advierte la preocupación del guatemalteco por el descuido de la idea si se persigue la eufonía formal con demasiado celo: “As early as 1896, in *El Cojo Ilustrado*, Enrique Gómez Carrillo indicates his belief that poetry which emphasizes the musical quality of words alone can become nonsense, as he exclaims ‘¡Dios mío! Debe de hacer dudar en América y en España del gusto de Francia y de la sinceridad de mis poetas jóvenes!’”¹⁷²¹.

¹⁷¹⁷ Litvak, Lily: *El sendero del tigre... op. cit.* p. 216.

¹⁷¹⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 85.

¹⁷¹⁹ Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo, op. cit.* p. 116.

¹⁷²⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 174.

¹⁷²¹ Vera, Catherine: “Symbolism in Spanish American Literary Periodicals, 1896-1910”, en Grass, Roland y Riskey, William R. (eds.): *Waiting for Pegasus, op. cit.* p. 146 [En la temprana fecha de 1896, en *El Cojo Ilustrado*, Enrique Gómez Carrillo expone su creencia de que la poesía que enfatiza solamente la cualidad musical de las palabras se convierte en un sinsentido y exclama: “¡Dios mío! Debe de hacer dudar en América y en España del gusto de Francia y de la sinceridad de mis poetas jóvenes!”].

IV.5. El lenguaje

La renovación del lenguaje que llevaron a cabo los modernistas responde a la necesidad de encontrar fórmulas expresivas originales para plasmar la nueva sensibilidad. Azúa analiza este influjo de la Modernidad:

El lenguaje poético y las formas prosódicas se encontraban, en la primera mitad del siglo XIX, tal y como las habían dejado los clásicos del XVII. Emplear la palabra ‘cuarto’ (*chambre*) en lugar de ‘estancia’ (*appartement, habitation*) le costó a Lebrun el fracaso de su *Le Cid* y cuando en el *Otelo* traducido por Vigny se oyó la palabra ‘pañuelo’ (*mouchoir* tiene connotaciones parecidas a las del español ‘moquero’) el público protestó violentamente (...). Hugo y Sainte-Beuve hicieron los primeros intentos por allanar cumbres tan gélidas, pero solo Baudelaire procedió resueltamente al empleo de términos vulgares como ‘quinqué’, ‘ómnibus’ o ‘vagón’ (...). No se trataba de un desafío, de esa actitud ofensiva propia de la siguiente generación, sino de una teoría de lo moderno en la que no se citaba, pero se adivinaba un nuevo público¹⁷²².

Según Schulman, para alcanzar este cometido la prosa se bifurcó en dos tendencias complementarias:

Una era de oriundez hispánica –sobre todo de los maestros del Siglo de Oro–, plástica, musical y cromática (Martí), y la otra, igualmente artística y reflejadora del parnasianismo, simbolismo, expresionismo e impresionismo, se ajustaba a

¹⁷²² Azúa, Félix de: *Baudelaire, op. cit.* pp. 37-38. Torrente Ballester, en la moderna revisión del mito de Don Juan, aboga por la renovación del lenguaje en tanto que refleja el sentir de una época. Por ello, el seductor reprende los usos antiguos en el relato de su criado:

—Solamente regular. Me ha llamado la atención su lenguaje clasicoide.

—¡Oh! No irá a decirme que es artificioso. Recuerde que lo aprendí en Salamanca en el siglo XVII, y que buen trabajo me cuesta no hablarle a usted como se hablaba entonces. (...)

—A pesar de eso, y de momento, ya que no puedo considerar su relato más que como cuento fantástico, debo decirle que la presencia del diablo...

—...de un diablo –me corrigió en seguida.

—Sea. La presencia de un diablo en la historia de don Juan le quita originalidad, la hace parecerse demasiado a la historia de Fausto. Ya un viejo amigo mío, profesor agudo, decía de los escritores modernos que, cuando reinventan a don Juan, o sacan un nuevo Fausto o un nuevo Hamlet. Usted ha preferido un nuevo Fausto. (Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan, op. cit.* p. 109).

las formas francesas contemporáneas: temas frívolos parisienses, y el vocabulario, los giros, la puntuación y las construcciones francesas (Nájera)¹⁷²³.

En esta última línea se inserta la prosa de Gómez Carrillo, cuyo afán de embellecer la vida le lleva a “refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad”¹⁷²⁴. Edmundo García-Girón señala la preocupación estética de los escritores en el fin de siglo, que resuelven “evolviendo a la palabra aislada su valor intrínseco al subrayar su plurivalencia, sus matices y sus elementos acústicos; ensanchando el cauce sensorio de la palabra por medio de la sinestesia, el colorido simbólico y la metagoge; aumentando el caudal léxico por medio de invenciones (neologismos), restauraciones (arcaísmos, etimologismos) y préstamos (extranjerismos)”¹⁷²⁵.

Gómez Carrillo explora el lenguaje en *Tres novelas inmorales*, donde podemos observar las pautas mencionadas. Así, la sonoridad de los términos emerge en sus descripciones: “En el ambiente diáfano, por encima de los techos oscuros, la claridad constelábase de puntos de carmín y de esmeralda, infinitamente pequeños e infinitamente sutiles, que ondulaban, cual miradas de ideales insectos, en el éter crepuscular”¹⁷²⁶. En *Del amor, del dolor y del vicio*, el narrador alude a la evolución semántica de los vocablos: “En los labios de la Muñeca la palabra ‘literario’ quería decir ‘artificial’, ‘quintaesenciado’, ‘decadente’. Las orquídeas y los iris; las telas fabricadas por Liberty; las combinaciones sutiles de pálidos matices; las cabelleras peinadas a la Boticelli [sic]; las joyas de Lalique parecíanle ‘literarias’”¹⁷²⁷. El exotismo léxico es

¹⁷²³ Schulman, Ivan A.: “Reflexiones en tono a la definición de Modernismo”, *op. cit.* p. 89.

¹⁷²⁴ Valle-Inclán, Ramón del: “Modernismo”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*, *op. cit.* p. 17.

¹⁷²⁵ García-Girón, Edmundo: “‘La azul sonrisa’. Disquisición sobre la adjetivación modernista”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*, *op. cit.* p. 140. Por su parte, Virginia Woolf descompone la esencia de la palabra a través de su prosa poética:

–Estas son palabras blancas –dijo Susan–, semejantes a piedras que se cogen junto a la orilla del mar.

–Mueven la cola a derecha e izquierda al pronunciarlas –dijo Bernard–. Agitan la cola, la mueven; se mueven por el aire en bandadas, a un lado y otro, se mueven todas juntas, se dividen, vuelven a juntarse.

–Esas son palabras amarillas, palabras llameantes, un vestido amarillo, un vestido leonado para llevar por la tarde. (Woolf, Virginia: *Las Olas*, *op. cit.* p. 152).

¹⁷²⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 265.

¹⁷²⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 185. Estas expresiones desprenden aires modernistas, verificando la tesis de Bajtin:

pues patente en la eufonía de expresiones como “heráldicos lambrequines”¹⁷²⁸ o “las lentejuelas temblaban en su pecho con cabrilleos de oro”¹⁷²⁹.

La narrativa de Gómez Carrillo plena de recursos fónicos remite a la de Jean Lorrain, para quien el lenguaje modernista suple la incapacidad de la palabra para verbalizar el sentir del poeta:

¡Oh, ese fuego apagado y cambiante que duerme en sus joyas, los detalles naturales, animales o flores, que engarzan en ellas el agua de las gemas! ¡Ha ensalzado usted con exactitud toda esa flora labrada, a la vez bizantina, egipcia y renacentista! Ha sabido captar los aspectos de las madreporas y de las joyas submarinas, sí, submarinas, porque, adornadas de berilos, peridotos, ópalos y zafiros fríos, color de algas y olas, de un esmalte casi azulado, parecen joyas que han permanecido durante mucho tiempo en el fondo del mar¹⁷³⁰.

La defensa del lirismo enardece el cultivo de la prosa poética. Así lo advierte Remy de Gourmont: “La novela es un poema; toda novela que no es un poema, no existe”¹⁷³¹. Estas descripciones corroboran la afición por lo externo señalada por García-Girón: “La misma razón que explica la ornamentación de la poesía barroca explica la pléthora adjetival del Modernismo: el anhelo por expresar todos los matices posibles de la sensación”¹⁷³².

Gómez Carrillo acentúa ciertas voces mediante mayúsculas: “Los Recuerdos”¹⁷³³, “el Fastidio y el Dolor”¹⁷³⁴, “el Teatro”, “la Gloria”¹⁷³⁵, “el Pecado”¹⁷³⁶

Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones (*Teoría y estética de la novela, op. cit.* p. 110).

¹⁷²⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown, op. cit.* p. 255.

¹⁷²⁹ *Ibíd.* p. 258.

¹⁷³⁰ Lorrain, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas), op. cit.* pp. 16-17.

¹⁷³¹ Gourmont, Remy de: *Colores, op. cit.* p. 7.

¹⁷³² García-Girón, Edmundo: “La azul sonrisa...”, *op. cit.* p. 140.

¹⁷³³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 92.

¹⁷³⁴ *Ibíd.* p. 118.

¹⁷³⁵ *Ibíd.* p. 119.

¹⁷³⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 145.

y el “Champaña”¹⁷³⁷. Para Martínez Cachero, se trata de un “procedimiento con el que trataban sus autores de realzar no solo determinadas palabras, sino también los contenidos de las mismas, amén de las connotaciones que pudieran añadirseles”¹⁷³⁸.

Los detractores del Modernismo como Azorín, Manuel Huerta y Portero y Emilio Ferrari, basaron su crítica del movimiento en la excesiva importancia que concedieron al aspecto formal en detrimento del contenido. Como apunta Litvak: “Visto el Modernismo como una literatura decadente, lo primero que llamó la atención fue su nuevo vocabulario. Eugenio Sellés en su artículo ‘Palabras, palabras, palabras’, aparecido en *Blanco y negro* en 1904, hace notar que es característico de un estilo decadente el que ‘la materia sólida se convierta en palabrería hueca’”¹⁷³⁹. Por su parte, Baudelaire contradice esta supuesta vacuidad y postula la complejidad del texto: “El espíritu de combinación y de análisis es el más lento de todos, y está siempre descontento de sí mismo. Soy uno de esos (y somos bien raros) que creen que toda composición literaria, incluso crítica, debe ser hecha y maniobrada en vista de un desenlace. Todo, incluso un soneto; ¡juzgue la labor!”¹⁷⁴⁰. El escritor se adscribe a la aristocracia intelectual capaz de descifrar las correspondencias a través del símbolo:

Lo bueno es que usted es poeta. Hace mucho tiempo que digo que el poeta es *soberanamente* inteligente, que él es *la inteligencia* por excelencia, y que *la imaginación* es la más *científica* de las facultades, puesto que solo ella comprende *la analogía universal*, o eso que una religión mística llama la *correspondencia*. Pero cuando quiero hacer imprimir estas cosas se me dice que estoy loco —y sobre todo loco de mí mismo— y que odio a los pedantes únicamente porque mi educación es incompleta. Lo cierto, sin embargo, es que tengo un espíritu que me hace ver claramente lo que es verdad, incluso en zoología, aunque no sea ni cazador ni naturalista¹⁷⁴¹.

¹⁷³⁷ *Ibíd.* p. 152.

¹⁷³⁸ Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales*, *op. cit.* p. 38.

¹⁷³⁹ Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, *op. cit.* p. 114.

¹⁷⁴⁰ Baudelaire, Charles: *Cartas*, *op. cit.* p. 122.

¹⁷⁴¹ *Ibíd.* p. 89.

La descomposición del lenguaje revela una sociedad agonizante en las postrimerías del siglo. La fragmentación del texto pone de manifiesto la trascendencia de la palabra, que a su vez se vacía en aras de su sonoridad. La voz se silencia, pero la mente del escritor persiste en su frenética actividad¹⁷⁴².

Claudio Iglesias observa un “extraño fundamento fisiológico del texto” en la literatura de este periodo:

[El texto] se concibe como tejido vivo en estado de descomposición. La reivindicación de la lengua *faisandée* (pasada, casi podrida) del latín posclásico y medieval da la pauta del proyecto decadente: así como el latín de César, de una regularidad militar, se transformó a lo largo del Bajo Imperio y dio lugar a formas variadas y fragmentarias, la literatura decadente deberá operar sobre la lengua y descomponerla provocando la aparición de colores nuevos y múltiples. Esta programática histórica es muy diferente del formalismo vacío de muchos poetas simbolistas y, más aún, del platonismo estético que restaura Jean Moréas al prescribir que la lengua debe ‘vestir a la Idea’ en su manifiesto literario *Le*

¹⁷⁴² Esbozamos simplemente esta idea para desarrollarla en el apartado correspondiente a la introspección y el silencio. Díaz Fernández ofrece un lúcido diálogo para abordar esta temática:

–¿Y por qué no se va a Francia? Tendría más difusión.

–¡Oh! Entonces –dijo la pintora– se vería obligado a escribir en español.

–De la difusión no me quejo. Mire usted –el poeta extrajo unos recortes del bolsillo–. Cocteau habla de mí en esta entrevista. Y Montherlant... Vea, vea la carta que me escribe. Ahora me piden una antología de mi obra.

–¡Ah! ¿Tiene usted muchos libros publicados?

El poeta hizo un gesto de horror.

–¿Muchos libros? No. Ninguno. Eso queda para los poetas fáciles. Yo soy un poeta puro.

–Pero una antología...

–Cinco poesías. Una cada año. No se puede hacer más; a veces, una imagen me cuesta meses.

–¡Caramba!

–Rimbaud dejó muy poca obra. Hay que buscar la calidad.

–Pero Rimbaud dejó de escribir a los dieciocho años. Me parece.

–No hubiera hecho mucho más. A mí no me interesa el público. (Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica, op. cit.* pp. 106-107).

symbolisme, publicado poco después de la formación del grupo decadente y con el claro objeto de distanciarse de él¹⁷⁴³.

Alude entonces al motivo horaciano de la transposición *–ut pictura poesis–* al asociar la descomposición de la carne con la práctica artística. Así, Baudelaire explica el significado de su obra y la inserta dentro del contexto próximo a expirar:

El epílogo (dirigido a una dama) [de *Las flores del mal*] dice poco más que esto: ‘*Dejadme reposar en el amor. Pero no, el amor no me sosegará. El candor y la bondad son repugnantes. Si usted quiere agradarme y rejuvenecer los deseos, sea cruel, mentirosa, libertina, crapulosa y ladrona; y si no quiere ser eso, la abrumaré, sin cólera. Porque yo soy el verdadero representante de la ironía, y mi enfermedad es de un género absolutamente incurable*’. Esto, como ve, crea un divertido fuego de artificio de monstruosidades, un verdadero epílogo, digno del prólogo al lector, una verdadera conclusión¹⁷⁴⁴.

La premisa de Gautier *l’art pour l’art* exige a las letras de todo didactismo, aspecto que será denostado por contribuir a la obra de arte trivial y superflua. Maupassant refuta esta tesis y defiende que “algunos grandes escritores no han sido artistas. Está desapareciendo el sentido artístico de la literatura. Antes el público se apasionaba por una frase, por un verso, por un epíteto ingenioso o atrevido. Veinte líneas, una página, un retrato, un episodio, le bastaban...”¹⁷⁴⁵. Jorge Bustos recoge el pensamiento del francés, destacando cómo Maupassant prefigura ya la queja de Marsé contra Umbral y puntualiza que no se trata de hacer prosa de sonajero: “Cuando Flaubert declaraba que lo único que existe es el estilo, no quería decir con ello: ‘Lo único que existe es la sonoridad o la armonía de las palabras’. Generalmente se entiende por estilo, continúa el discípulo, una manera personal de presentar el propio pensamiento, un toque intransferible de autor, pues el estilo es el hombre, siguiendo el aforismo de Buffon”¹⁷⁴⁶.

¹⁷⁴³ Iglesias, Claudio: “Prólogo” a *VVAA: Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, op. cit.* p. 14.

¹⁷⁴⁴ Baudelaire, Charles: *Cartas, op. cit.* p. 80.

¹⁷⁴⁵ En Bustos, Jorge: “Flaubert o la agonía del estilista”, *op. cit.*

¹⁷⁴⁶ *Ibid.* (En negrita en el original).

La influencia francesa se manifiesta en el vocabulario, como observamos en los galicismos que pueblan estas obras y que les confieren un aire cosmopolita¹⁷⁴⁷. Así, en *Tres novelas inmorales* encontramos voces como *boudoir*¹⁷⁴⁸, *cocotas*¹⁷⁴⁹ –por *cocotte*–, alta *cocotería*¹⁷⁵⁰, restaurante *chic*¹⁷⁵¹, *chartreuse*¹⁷⁵², *divette*¹⁷⁵³ y *refrain*¹⁷⁵⁴. Construcciones como “figurillas atormentadas a la Baudelaire”¹⁷⁵⁵ traslucen asimismo este gusto por la lengua francesa. A este respecto, Litvak apunta que “abundan las parodias y sátiras del movimiento por considerar que desconoce la gramática, por su defectuosa sintaxis o por su galicismo”¹⁷⁵⁶.

La inclinación por este idioma culmina con excesos que rayan el absurdo. La anécdota sobre los hermanos Sawa así lo demuestra: “Si Alejandro gustaba de exagerar las erres guturales, a la francesa, en ese ejercicio de petulancia de quien quiere demostrar que es hombre de mundo, Miguel obliga a su andaluz de Sevilla a marcar las eses finales; de forma aún más ostentosa, se esforzaba en diferenciar la antigua uve labiodental de la be bilabial”¹⁷⁵⁷. Eduardo Zamacois constata la imitación: “Con la entonada prosopopeya sacerdotal de Alejandro, contrastaba la movilidad expresiva, la amabilidad insinuante, risueña, genuinamente parisina, de su hermano Miguel. Flaco, nervioso, pronto siempre a la reverencia y a la frase cortés, y muy atento a pronunciar las eses finales de las palabras y a no confundir la b con la v, Miguel Sawa parecía un francés de salón”¹⁷⁵⁸.

¹⁷⁴⁷ García-Girón observa el carácter errante de los escritores latinos: “El americano, por razones históricas, étnicas y culturales, es un verdadero *politês* del cosmos. Darío varias veces expresa ese anhelo de ciudadanía universal: ‘Yo soy de los países pindáricos en donde hay vino viejo y cantos nuevos. Yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España’” (“La azul sonrisa...” *op. cit.* p. 135). Esta actitud se refleja en la prosa: “El cosmopolitismo y el exotismo temático lo representan neologismos de fuentes variadas; vocabulario técnico de las artes y las ciencias, substantivos con fuerza adjetival, galicismos, el uso de adjetivos en sentido etimológico, etc.” (*Ibid.* p. 136).

¹⁷⁴⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 109.

¹⁷⁴⁹ *Ibid.* p. 137.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.* p. 138.

¹⁷⁵¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 150.

¹⁷⁵² *Ibid.* p. 171.

¹⁷⁵³ *Ibid.* p. 188.

¹⁷⁵⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 206.

¹⁷⁵⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 148.

¹⁷⁵⁶ Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, *op. cit.* p. 114.

¹⁷⁵⁷ Constán, Sergio: “Prólogo” a Sawa, Miguel: *Historias de locos*, *op. cit.* p. 16.

¹⁷⁵⁸ Zamacois, Eduardo: *Tipos de café. Siluetas contemporáneas*. Madrid: Imprenta Galo Sáez, 1936, pp. 124-125.

Díaz Fernández denuncia en este pasaje el esnobismo e impostura de esta moda:

Era un poeta de vanguardia que escribía deliciosas ineptias en francés. ‘El castellano es un idioma apoético, antilírico. Además, el francés es la lengua de la inteligencia’.

–Entonces no es la suya –le había contestado Sureda en cierta ocasión.

El tal poeta no era ni siquiera un ‘snob’; era un tonto¹⁷⁵⁹.

La sinestesia es un recurso literario muy cultivado en este momento en el que, según García-Girón, afloran “una serie de brillantes combinaciones visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas”¹⁷⁶⁰. Por su parte, Litvak comenta la crítica que recibieron estas imágenes: “La sinestesia y sobre todo la audición coloreada llegaron a verse como símbolos de decadencia y pruebas suficientes de enfermedad mental. En ello se veían peligrosos agentes que derriban las barreras que limpiamente separan las diversas artes, tratando de confundir la poesía con la pintura y la música y acelerando la disolución del lenguaje”¹⁷⁶¹. La obra *Colores* de Remy de Gourmont e ilustrada por Odilon Redon aspira a aunar sensaciones: “Escribir vidas o cuentos en tal o cual color es lo que he intentado aquí, y la cosa no ha dejado de ser algunas veces bastante delicada”¹⁷⁶². Entendido el orden de valores establecido por la burguesía, Baudelaire sintetiza así su crítica y alegato a favor de la literatura decadente: “La fealdad no puede entender la belleza”¹⁷⁶³.

¹⁷⁵⁹ Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*, op. cit. p. 106.

¹⁷⁶⁰ García-Girón, Edmundo: “La azul sonrisa...”, op. cit. p. 132. En *La espuma de los días*, Boris Vian imagina un artilugio sinestésico capaz de aglutinar diversas percepciones: el “pianóctel”, un piano que elabora cócteles en consonancia con la melodía que se interprete:

A cada nota –dijo Colin– hago corresponder un alcohol, un licor o bien un aroma. El pedal corresponde al huevo batido y la sordina al hielo. Para el agua de Seltz hace falta un trino en el registro agudo. Las cantidades están en proporción directa a la duración: a la semifusa equivale un dieciseisavo de unidad, a la negra la unidad, y a la redonda cuatro unidades. Cuando se toca una canción lenta, se activa un sistema de registro para que no aumenten las medidas –lo que daría un cóctel demasiado abundante–, aunque sí el contenido de alcohol. Y además se puede, si se quiere, según la duración de la canción, hacer variar el valor de la unidad, reduciéndolo por ejemplo a una centésima parte, para obtener una bebida en la que se tengan en cuenta todas las armonías mediante una regulación lateral. (*La espuma de los días*, op. cit. pp. 17-18).

¹⁷⁶¹ Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, op. cit. p. 115.

¹⁷⁶² Gourmont, Remy de: *Colores*, op. cit. p. 14.

¹⁷⁶³ Baudelaire, Charles: *Pobre Bélgica*, op. cit. p. 49.

En las novelas del guatemalteco, sin embargo, apenas encontramos ejemplos de este hecho: “¿Serán verdes todas esas mentiras?”¹⁷⁶⁴ o “Gemía en los violines temblequeantes para pasar de pronto a los colores sonoros y esparcirse en ruidosas ondas evocadoras de walquirias y de reales cortejos”¹⁷⁶⁵. Aparte de estos rasgos propios de la nueva sensibilidad, en la prosa de Gómez Carrillo observamos frecuentes laísmos: “La he dicho que si tú y ella se veían de nuevo tenía que ser para reanudar vuestras antiguas relaciones amorosas”¹⁷⁶⁶ o “el clown la tapó brutalmente la boca”¹⁷⁶⁷.

En definitiva, la novela finisecular experimenta una evolución a nivel formal que refleja la transición del modelo tradicional a las vanguardias. Así, en *Tres novelas inmorales*, las estrategias retóricas modernistas se funden con la indagación de nuevas técnicas que darán paso a la novela del siglo XX.

IV.6. Referencias artísticas y literarias en *Tres novelas inmorales*

Gómez Carrillo plasma en estas novelas el ambiente bohemio que conoció en París y Madrid, por lo que sus personajes están íntimamente relacionados con el arte y sus tendencias en el fin de siglo. Poetas, periodistas, actores y bailarinas discurren por sus páginas mostrando sus modos de vida, conflictos y convicciones. En este sentido, aunque no sería apropiado hablar de “novela de artista”, sí podemos realizar una aproximación a este tipo de obras, en las cuales, según Herrero, “se plantea el problema del arte y del artista en el mundo moderno, y se defienden los valores y las aspiraciones trascendentes del arte frente a la racionalización, el utilitarismo y el materialismo de la sociedad burguesa”¹⁷⁶⁸. En *Tres novelas inmorales* se observan reminiscencias de este paradigma iniciado por los románticos alemanes y cultivado posteriormente por Huysmans (*A contrapelo*), Wilde (*El retrato de Dorian Gray*), Mann (*Muerte en Venecia*) o Silva (*De sobremesa*). La obra de Gómez Carrillo no plantea divagaciones teóricas sobre cuestiones de estética como las novelas mencionadas, con la excepción de la discusión sobre la inmoralidad en la literatura y la digresión acerca de la historia de la pantomima, parcialmente suprimida en las posteriores ediciones de *Bohemia*

¹⁷⁶⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 114.

¹⁷⁶⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 216.

¹⁷⁶⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 199.

¹⁷⁶⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 275.

¹⁷⁶⁸ Herrero, Juan: “Introducción” a Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, op. cit. p. 39.

sentimental. No obstante, la estrecha conexión con el entorno artístico que el guatemalteco frecuentó evoca este tipo de obras fundamentales en el ocaso del siglo XIX.

En el título de sus novelas, el autor hace un guiño a otras obras. Así, la fórmula *Tres novelas inmorales* parodia las *Novelas ejemplares* de Cervantes. En otros casos la correspondencia es más clara, como en el caso de *Del amor, del dolor y del vicio* y *Del amor, del dolor y del misterio* de Carrere o *Du sang, de la Volupté et de la Mort* de Barrés. Por último, *Escenas de la vida bohemia* de Murger constituye un hipotexto de la trilogía, principalmente de *Bohemia sentimental*.

Gómez Carrillo confiesa en *En plena bohemia* haber leído la novela murgeriana antes de visitar París, obra decisiva en su producción literaria que transformó su impresión de la metrópoli. Así, al entrar en un café parisiense cree revivir las escenas de ficción:

Aquel es Rodolfo, el que, después de enguantar de besos las manos de mademoiselle Sidonia, tuvo que ir a vivir en un árbol de la avenida de Saint-Cloud. Aquel otro es Marcelo, pintor de Historia, que soñaba con pintar la entrevista de Napoleón y de Voltaire en los Campos Elíseos; aquel de más allá, aquel flaco, afeitado, con luengas melenas lacias, es Colline¹⁷⁶⁹.

La relación de *Tres novelas inmorales* con *Escenas de la vida bohemia* se manifiesta en la mención de sus personajes y escenas. Así, en *Del amor, del dolor y del vicio* se menciona a una cantante llamada Niní –“Su amiga Niní, que a la sazón se encontraba en Rusia diciendo las coplas obscenas de su repertorio en un café concierto frecuentado por las damas del Zar”¹⁷⁷⁰ –, personaje que recuerda a la Mimí de Murger que canta “la oración fúnebre de mis amores con Rodolphe”: “Y el lazo del Destino / roto ya entre los dos, / seguirás tu camino / sin decirme ni adiós”¹⁷⁷¹.

El vínculo es extensible a *En plena bohemia* a pesar de pertenecer al género autobiográfico y, por tanto, alejarse de la ficción. Sin embargo, los tres textos plasman el ambiente artístico parisiense de fin de siglo. En este sentido resulta interesante la

¹⁷⁶⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*, op. cit. pp. 78-79.

¹⁷⁷⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 90.

¹⁷⁷¹ Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*, op. cit. p. 270.

advertencia del narrador en la obra de Murger: “Las *Escenas de la vida bohemia* no son en realidad más que bocetos de costumbres, cuyos protagonistas pertenecen a una clase mal juzgada hasta ahora y cuyo principal defecto es el desorden; y aún pueden dar por disculpa que este mismo desorden es una necesidad de su existencia”¹⁷⁷².

Por su parte, la vida de Gómez Carrillo se aproxima al género novelesco al estar plagada de duelos y aventuras excepcionales. Estas circunstancias propician la conexión entre realidad y fantasía, como muestra el protagonista de *Del amor, del dolor y del vicio* al reflexionar sobre la naturaleza artificial de los personajes narrativos: “Para resistir a sus tenaces embestidas, a sus reclamos de fuego y a sus ligaduras formidables, es necesario poseer el alma de Julián Sorel y los Sorel no existen sino en las novelas”¹⁷⁷³. Una consideración similar encontramos en *Escenas de la vida bohemia*: “Esta noche parece sacada de una novela”, pensó Rodolphe”¹⁷⁷⁴. Estas reflexiones revelan la existencia de un discurso literario dentro del propio marco de la novela, que se convierte en realidad para los personajes en una situación inversa a la planteada en *Niebla* por Unamuno, donde el protagonista adquiere conciencia de su condición ficticia al entrevistarse con el autor-narrador.

En “Día por día. Notas parisienses”, Gómez Carrillo evoca los personajes de *Del amor, del dolor y del vicio*: “Massard me pregunta si me acuerdo de Liliana, la heroína de una novela mía, la querida de Carlos de Colrede [sic], la marquesita caprichosa y fantaseadora, la Liliana histérica y adorable de mi *Del amor, del dolor y del vicio* –del vicio sobre todo– como dijo Doña Emilia Pardo Bazán”¹⁷⁷⁵. Estas líneas constituyen un caso de autotextualidad en el que el autor juega con la confusión entre el plano real y ficticio, acentuada al referir la situación actual de la protagonista: “Está más linda que antes y más loca que jamás. Ven a verla a mi estudio a donde viene todas las mañanas con su nuevo cariñito para que los retrate juntos”¹⁷⁷⁶.

En el diario parisiense encontramos otro ejemplo de autotextualidad en la descripción de un payaso análogo a la que aparece en *Pobre clown*:

¹⁷⁷² *Ibíd.* p. 49.

¹⁷⁷³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 195.

¹⁷⁷⁴ Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*, *op. cit.* p. 60.

¹⁷⁷⁵ Gómez Carrillo, Enrique: “Día por día. Notas parisienses”, en *En plena bohemia*, *op. cit.* pp. 226-227.

¹⁷⁷⁶ *Ibíd.* pp. 226-227.

¿Cómo se llama? No lo recuerdo. Solo sé que vale mucho y que siendo cosmopolita y modernista une en sus ejercicios la prodigiosa rapidez de los clowns americanos a la poética elegancia de los payasos franceses. Su antigua profesión de gimnasta permítele ser eléctrico (...). Pero también hay en él algo de clásico, algo de teatral, algo de noble, un eco sonriente del Pulcinella de Nápoles, un reflejo del blanco Pierrot parisiense, cierto *chic*, cierto *smart*, aristocrático, en fin, que hace pensar en las figuras de Watteau, en los Giles, en los Leandros y en los Mezzetinos del siglo XVIII¹⁷⁷⁷.

En la novela leemos un párrafo idéntico: “Cosmopolita y modernista, Rip-Rip unía en sus ejercicios la prodigiosa rapidez de los clowns americanos a la artística elegancia de los payasos franceses. La antigua profesión de gimnasta permitíale ser eléctrico (...)”¹⁷⁷⁸. La brutalidad de la actuación del clown en esta obra es igualmente recogida en el diario: “Cuando, como anoche, los espectadores le aplauden, el clown multiplica la ligereza de sus ejercicios y la originalidad de sus volteretas, haciendo sonar más fuertemente que nadie, con su cráneo de madera, las tablas del escenario”¹⁷⁷⁹.

Los protagonistas de *Tres novelas inmorales* profesan la veneración al arte y a la lectura de obras simbolistas y decadentes contribuye a forjar su personalidad. Así, el poeta en *Bohemia sentimental* se educa en un ambiente que predispone su futura afición por los versos: “José Luis Gracián de Beaumont era hijo único de ese bibliotecario. Había nacido entre libros”¹⁷⁸⁰. De una iniciación semejante disfruta Violeta, quien se sumerge durante su niñez y adolescencia en el mundo de la poesía:

Los libros completaron la obra de la Naturaleza. A los catorce años, Violeta tenía ya la cabeza poblada de blondos pajes cantores, de poetas en cuyos labios florecían los madrigales y los besos, de mujeres libres, bellas y dichosas, que habían salido de la miseria para llegar a ser princesas; de actrices dueñas de París, de ojos azules que iluminaban todo un universo con su luz dominadora. El ensueño de los poetas sumergíala en sueños personales. Y embriagada por los

¹⁷⁷⁷ *Ibid.* p. 220. Remito al apartado “Baile de máscaras” para cotejar la imagen del payaso en *Pobre clown*.

¹⁷⁷⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 215.

¹⁷⁷⁹ Gómez Carrillo, Enrique: “Día por día. Notas parisienses”, *op. cit.* p. 220.

¹⁷⁸⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 66.

libros, que son el opio de Europa, veíase a sí misma coronada de rosas, envuelta en un manto de armiño, dominando a toda la gran ciudad desde el escenario de un teatro¹⁷⁸¹.

Realidad y ficción se confunden de nuevo en los personajes de conducta desnaturalizada por las letras: “Deformada sentimentalmente por los libros, la infeliz sufría, en sus instantes de crisis, de los sufrimientos de muchas almas de ficción. Sufría como Delrío (...); sufría como René Vinci (...); sufría como Regina Sandri (...); sufría como la Faustin (...). Necesitaba sufrir, en fin, y sufría de todo”¹⁷⁸². Esta concepción artística de la vida era común en los cenáculos literarios del fin de siglo¹⁷⁸³. Así, Darío recuerda a Alejandro Sawa en su “Prólogo” a *Iluminaciones en la sombra* en las siguientes palabras: “Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral”¹⁷⁸⁴. Se produce así un distanciamiento del entorno burgués, un modo de evasión a través de la imaginación. González del Valle afirma que este proceder supone la desestimación de la realidad circundante: “Los modernistas están preocupados, muy a menudo, por la conciencia humana de las cosas y no por la referencialidad de lo que presentan; es decir, no les interesa su dimensión mimética”¹⁷⁸⁵.

La literatura invita al ensueño y fomenta la fantasía, alejando a estos personajes del plano real representado por la burguesía. Su fe en un mundo paralelo en el que impera la belleza, al margen de toda convención social, se cimenta en las lecturas de autores finiseculares. Estas, precisamente, conforman la biblioteca de Liliana y su influencia explica la transformación de la mujer:

[Carlos] se dirigió al estante en el cual la Muñeca tenía sus obras predilectas: *La tentación* de Flaubert; *Thäis*, de Anatole France; *El triunfo de la muerte*, de D’Annunzio; *Sonyeuse*, de Lorrain; las novelas de Goncourt, de Maizeroy, de

¹⁷⁸¹ *Ibíd.* p. 63.

¹⁷⁸² *Ibíd.* p. 93.

¹⁷⁸³ La misma residencia de Liliana y Carlos, un palacio alquilado en los alrededores de la capital francesa, es el centro de reunión de intelectuales: “Todos los miembros del ‘Círculo de Intransigentes’ se daban cita casi a diario en el hotelito de las inmediaciones de París” (Gómez Carrillo, En rique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 137).

¹⁷⁸⁴ Darío, Rubén: “Prólogo” a Sawa, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*, *op. cit.* p. 8.

¹⁷⁸⁵ González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo*, *op. cit.* p. 56.

Catule Mendès, de Daudet. ‘¡No, no! ¡Todo eso es inmoral, todo eso es disolvente; eso es lo que ha pervertido a Liliana!’¹⁷⁸⁶

La voz del amante representa la censura moral en esa época: “Vio en la primera página el siguiente título: *Justina*, por el marqués de Sade. ‘¡Bonitas novelas lee esta mujer!’”¹⁷⁸⁷. En *Del amor, del dolor y del vicio*, título que recoge la fórmula de Sade, la protagonista decide consagrarse al placer tras la ruptura con su amante como hizo Juliette al enviudar en la novela del marqués: “Al romper con una violencia imprevista los lazos sentimentales que la unían a Carlos de Llorede, Liliana experimentó de nuevo la sensación complicada de libertad dichosa y de cruel melancolía que la muerte de su marido había producido algún tiempo antes”¹⁷⁸⁸. Estas dos obras confluyen en el erotismo de las escenas: “Yo también la creo capaz de todo y a veces sus ojos de lujuria, esos ojos cuya mirada vivía devorando tu cuerpo, inspirábanme vagos y penetrantes temores por ti. Yo la creo capaz de todo, de la castidad más completa, del vicio más estupendo, de todo, en fin, porque sé que su alma es voluntariosa y sensual”¹⁷⁸⁹.

En la crónica sobre el marqués de Sade, Gómez Carrillo es implacable con la superficialidad de *Justine*: “Las escenas sanguinarias y obscenas que forman el fondo de la obra, son, en efecto, de un diabolismo inconcebible; pero abundan de tal modo y se repiten tan a menudo, que el lector llega a no ver en ellas sino un panorama monótono, delirante y falso. En cuanto a la parte filosófica del libro, nada tan inocente y aun tan simple”¹⁷⁹⁰. Sin embargo, el ataque no se dirige contra la inmoralidad de la obra, puesto que para el guatemalteco:

El sadismo no es sino la exaltación morbosa de uno de los instintos más naturales del hombre: el instinto de la crueldad. Todos, en efecto, llevamos en el fondo de nuestras almas una fiera que duerme –encadenada a veces por la piedad, a veces por la timidez, a veces por la religión–. Cuando esa fiera

¹⁷⁸⁶ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 137.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.* p. 162.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.* p. 167.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.* p. 156. La influencia de Sade se extendió a los surrealistas en las primeras décadas del siglo XX, quienes tomaron numerosos elementos de la obra del marqués. Así, en *Belle de jour* de Buñuel (Francia/Italia: Manga Films, 1967), la cándida protagonista fantasea con situaciones depravadas similares a las de *Justine*.

¹⁷⁹⁰ Gómez Carrillo, Enrique: *Primeros estudios cosmopolitas*, op. cit. p. 102.

despierta, tenemos necesidad de contemplar el sufrimiento ajeno para lograr el propio goce¹⁷⁹¹.

Estas lecturas proporcionan el contexto adecuado para la exposición de juicios con los que se identifica el autor:

Con objeto de distraerse tomó un libro (...). Las frases mismas de Verlaine, que generalmente le producían una impresión deliciosa de ternura cruel, antojáronsele complicadas, llenas de adjetivos contradictorios, de sutilezas puramente retóricas y de flores de escuela. Anatole France, que era uno de sus autores favoritos, tampoco supo satisfacerla por completo¹⁷⁹².

Mediante constantes referencias a escritores y artistas, el autor define a sus personajes y los contextualiza dentro de unas coordenadas ideológicas y estéticas concretas: Lord Byron, Stendhal, D'Annunzio, Baudelaire, Rimbaud, Péladan, de Quincey, Burne-Jones, Rossetti, Watteau, Rodin, Mucha, Bernhardt,... Los protagonistas cobran visos de realidad al localizarlos en un ambiente análogo al de su creador: “[Llorede] Habló de Gabriel D'Annunzio, a quien había conocido la víspera en un café del bulevar; habló de la soberbia actitud de Emilio Zola”¹⁷⁹³.

Estos nombres rubrican algunas citas que corroboran la erudición del autor: “El catolicismo vago que, según la frase de Goncourt, ‘sirve, como un pañuelo, para enjugarse las lágrimas’”¹⁷⁹⁴. Los escritores reconocidos son también parafraseados: “Comenzaba ya a sufrir de la enfermedad psicológica que Juan de Tinan llama ‘la impotencia de amar’. Los célebres versos de Mallarmé que dicen la tristeza de la carne y la imposibilidad de encontrar el goce cuando se carece de curiosidad acudían a menudo a su memoria”¹⁷⁹⁵. El pensamiento formulado en estas novelas se sustenta así en la

¹⁷⁹¹ *Ibíd.* p. 88.

¹⁷⁹² Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, *op. cit.* p. 91.

¹⁷⁹³ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, *op. cit.* p. 160.

¹⁷⁹⁴ *Ibíd.* pp. 182-183.

¹⁷⁹⁵ *Ibíd.* p. 186.

autoridad de unos escritores consagrados que confieren crédito a las ideas de Gómez Carrillo¹⁷⁹⁶.

Los personajes de *Tres novelas inmorales* se convierten en espectadores de diversos espectáculos sobre los cuales emiten su opinión: “Violeta prefirió esperar en la sala de exposición, admirando una serie de retratos de Sara Bernhardt dibujados por el húngaro (sic) Mucha (...). –Yo también preferiría verla a usted retratada por Lenoir que por Mucha”¹⁷⁹⁷. La versatilidad de la novela facilita así los comentarios críticos aproximándose a la crónica, género predilecto de nuestro autor.

Esta circunstancia fomenta las conversaciones sobre la actualidad cultural en los cenáculos literarios de la ficción: “En la sala de billar del ‘Círculo de los intransigentes’ (...) hablaban de todo y de todos. Hablaban de un drama anarquista de Mirbeau; hablaban de una comedia heroica de Rostand; hablaban de últimos libros de Zola y de los más impertinentes cancioneros de Montmartre”¹⁷⁹⁸. En este punto, *Tres novelas inmorales* coincide con las “novelas de artista”, cuyos diálogos constituyen una técnica para exponer las doctrinas estéticas del autor. Así, en *Escenas de la vida bohemia* el narrador señala que “la conversación recayó en la literatura. Interrogado sobre su profesión, ya denunciada por su traje, Rodolphe confesó sus estrechas relaciones con las Musas”¹⁷⁹⁹, aunque no se especifica el contenido de la charla. Por su parte, el protagonista de *Là-Bas* concluye en una de sus entrevistas: “C’est tout de même curieux ce que tu m’as raconté, dit Durtal; en somme, dans le moderne, le grand jeu du Satanismo, c’est la messe noire!”¹⁸⁰⁰.

Anatole France utiliza el mismo procedimiento en *Tais*: “Guárdate, extranjero, de exponerme tus doctrinas y no pienses en obligarme a compartir tu sentimiento. Toda disputa es estéril. Mi opinión es no tener opinión. Vivo exento de agitaciones a condición de vivir sin preferencias. Prosigue tu camino y no intentes sacarme de la bienaventurada apatía en que me hundí”¹⁸⁰¹. Wilde llevó al extremo esta estrategia en *The Critic as Artist*, en la que se plantea un sistema ideológico a través de la discusión

¹⁷⁹⁶ El caso más significativo es la justificación de la novela ante las críticas de carácter moral, para lo que se basa en el criterio de Zola expuesto en el apartado sobre las perversiones y la inmoralidad.

¹⁷⁹⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental*, op. cit. p. 98.

¹⁷⁹⁸ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 174.

¹⁷⁹⁹ Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*, op. cit. p. 41.

¹⁸⁰⁰ Huysmans, Joris-Karl: *Là-Bas*, op. cit. p. 98 [De todas formas, es curioso lo que me has contado –dijo Durtal–; en resumen, hoy día, la cosa del Satanismo es la misa negra].

¹⁸⁰¹ France, Anatole: *Tais*, en *Obras completas*, tomo I. Madrid: Aguilar, 1946 [1890], p. 997.

entre dos personajes. La trama queda anulada reduciéndose a las intervenciones de carácter teórico, de modo que la obra pertenece al género ensayístico: “Ah! don’t let us do that. Conversation should touch everything, but should concentrate itself on nothing. Let us talk about *Moral Indignation, its Cause and Cure*, a subject on which I think of writing; or *The Survival of Thersites*, as shown by the English comic papers; or about any topic that may turn up”¹⁸⁰².

La comparación de los personajes con iconos artísticos constituye un modo de caracterizar a los primeros. Estas referencias son múltiples pero escuetas: “La querida de Durán hacía los honores con elegancia algo teatral, inclinándose cual una marquesita de Fragonard”¹⁸⁰³; “menuda y elegante a la manera de las Colombinas de Gillette, con algo en el modo de inclinar la cabeza, que hacía pensar en las aristocráticas pastoras de Watteau”¹⁸⁰⁴; “[Violeta] solo decía con entusiasmo las cláusulas brutales de los Nibelungos”¹⁸⁰⁵; “levantando los brazos como Afrodita o inclinándose como Diana para atar los cordones de su sandalia”¹⁸⁰⁶ o “[el director de Maravillas era] italiano de origen y parisiense e educación, unía a la urbanidad halagadora de los hijos de Maquiavelo la elegancia cortés de los compatriotas de Molière”¹⁸⁰⁷.

En *Pobre clown* no ocurre así con la mujer fatal, retratada en un lienzo que remite irónicamente al de Millais: “Uno de sus amigos, pintor impresionista, había la representado vestida de blanco, con los labios entreabiertos y los ojos macabros, deshojando fúnebres tuberosas al borde del Sena, en uno de esos rincones que sirven de fondo a las escenas trágicas dibujadas por Raffaelli o descritas por Lorrain. Título del cuadro: ‘Ofelia de suburbio’”¹⁸⁰⁸. Como sabemos, Hamlet cautiva a Ofelia, hija de Polonio que, al ser rechazada por el protagonista, decide suicidarse ahogándose en un río. En oposición a la fidelidad de su sentimiento, la Ofelia de Gómez Carrillo “cambiaba a menudo de amantes; una noche pertenecía a un anciano decrepito y al día

¹⁸⁰² Wilde, Oscar: *The Artist as Critic... op. cit.* p. 372 [La conversación debe tocarlo todo, pero no concentrarse en cosa alguna. Hablemos de *La indignación moral, su causa y curación*, un tema sobre el cual pienso escribir, o de *La supervivencia de Tersites*, tal como la exhiben los periódicos cómicos ingleses, o de cualquier tema que se presente].

¹⁸⁰³ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 60.

¹⁸⁰⁴ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 140.

¹⁸⁰⁵ Gómez Carrillo, Enrique: *Bohemia sentimental, op. cit.* p. 86.

¹⁸⁰⁶ *Ibid.* p. 101.

¹⁸⁰⁷ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio, op. cit.* p. 223.

¹⁸⁰⁸ *Ibid.* p. 214.

siguiente a un niño apenas púber; un padre se había suicidado por ella; sus caprichos la llevaban, a veces, a revolcarse en lechos inmundos en compañía de la primera prostituta que pasaba por la calle”¹⁸⁰⁹. A pesar de la divergencia, la mujer fatal se equipara a la de Shakespeare: “Habiendo tenido muchos amantes brutales, muchos amantes egoístas, muchos amantes idiotas, preguntábase aún, como la novia de Hamlet: ‘¿En qué puedo distinguir un verdadero amor de los otros amores? ¿En su sombrero de flores, en sus adornos dorados, en las cintas de sus calzas?’”¹⁸¹⁰.

Gómez Carrillo recupera la figura de Hamlet en la intervención del director del teatro que invita a los artistas a cenar en el “Café de los Príncipes”:

Sin duda, soy un buen príncipe. ¿Os acordáis de Polonio diciendo a Hamlet que va a tratar a los cómicos conforme a sus méritos e inclinándose cuando el hijo del rey le dice: ‘Mejor, Polonio, mucho mejor’? Pues yo he hecho lo mismo. El propietario del café me dijo: ‘No tenga usted cuidado, que habrá cena para todos’. Yo le contesté: ‘¡Más que para todos!’¹⁸¹¹

En estas líneas el guatemalteco parafrasea la tragedia de Shakespeare: “*Polonio*. My lord, I will use them according to their desert. / *Hamlet*. God’s bodkin, man, much better. Use every man after his desert, and who shall scape whipping? Use them after your own honour and dignity: the less they deserve, the more merit is in your bounty”¹⁸¹².

El director de “Maravillas”, es decir, el hombre que ejerce el poder dentro del microcosmos del teatro, es identificado con el príncipe de Dinamarca en la obra shakesperiana. A ello hay que añadir los apodosos significativos que recibe de sus empleados, que adoptan el papel del pueblo:

A medida que el ‘amo’ hablaba, los artistas iban aproximándose a él, hasta llegar a formar un verdadero corro a su derredor.

¹⁸⁰⁹ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, op. cit. p. 214.

¹⁸¹⁰ *Ibid.* p. 214.

¹⁸¹¹ Gómez Carrillo, Enrique: *Del amor, del dolor y del vicio*, op. cit. p. 223.

¹⁸¹² Shakespeare, William: *Hamlet*. Londres: Methuen, 1982 [hacia 1601], p. 268 [*Polonio*. Señor, los trataré conforme a sus merecimientos. / *Hamlet*. ¡Cuerpo de Dios! ¡Mucho mejor, hombre! Dad a cada uno el trato que se merece y ¿quién escapará de una paliza? Tratadlos según vuestro propio honor y dignidad; y así, cuanto menos lo merezcan, tanto mayor mérito habrá en vuestra largueza].

(...) Una carcajada general celebró la fanfarronería burlesca del director.

–¡Viva el amo! –gritó Rosalba.

Los demás exclamaron:

–¡Vivaaa!¹⁸¹³

En definitiva, *Tres novelas inmorales* reflejan a partir de numerosas citas y alusiones las preferencias estéticas del autor, resultando un homenaje a los artistas que marcaron su trayectoria e inspiraron el conjunto de su obra.

¹⁸¹³ Gómez Carrillo, Enrique: *Pobre clown*, *op. cit.* p. 223. La lisonja acompaña a este personaje, aclamado como el “amo”. Este tratamiento especial recuerda a Estrada Cabrera, llamado “amo” o el “Señor” por su poder absoluto. Así, Wyld Ospina señala que el dictador “exigía de sus servidores dos requisitos indispensables si querían conservar el puesto: obedecerle sin chistar y adularle sin tregua” (en Martín, Gerald: “Notas explicativas”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, *op. cit.* p. 366). Si tenemos en cuenta que esta novela se publicó en 1900, cuando Estrada Cabrera llevaba dos años en el poder, podemos conjeturar que Gómez Carrillo estaba denunciando quizás la política del déspota en la actitud del director de teatro.

CONCLUSIÓN

Este estudio ha pretendido revalidar la producción novelística de Enrique Gómez Carrillo, exponente fundamental de la literatura guatemalteca silenciado por sus detractores a lo largo de los siglos XX y XXI. Aunque en los últimos años han comenzado a aflorar las aproximaciones a su obra, esta carecía de un análisis exhaustivo desde un enfoque intertextual, que la insertara como corresponde en los presupuestos de la estética finisecular.

La valoración crítica de su obra ha requerido una aproximación al Decadentismo, manifestación artística en la que se enmarca y que confluye con el Romanticismo agonizante, el Modernismo y el Simbolismo entre otros movimientos estéticos. El pesimismo ante el fin inminente de una época marca la sensibilidad creativa de unos autores que vislumbran un desenlace próximo a partir, principalmente, de las teorías de Darwin, el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, perspectivas que han aportado un enfoque claramente interdisciplinar a nuestro estudio. El avance industrial signa las postrimerías del siglo, de modo que el método científico injiere en las directrices estéticas del arte, invalidadas conforme a criterios tecnológicos.

El progreso que determina las épocas de esplendor conlleva, paradójicamente, su avance hacia el ocaso, lo que antiguas civilizaciones como Roma o Bizancio conocieron y que se aprecia en la visión de Occidente en el *fin de siècle*. Gautier alude a este paralelismo y exonera al arte de toda connotación peyorativa cuando habla del “estilo impropriamente llamado de la decadencia, y que no es otra cosa que el último punto de la madurez en el arte, según determinan los oblicuos soles de las civilizaciones que envejecen”¹⁸¹⁴. La incertidumbre ante el devenir humano genera así una angustia existencial que asola a los creadores. La presencia constante de la cultura clásica en el arte decadente ha enriquecido, pues, nuestro estudio, al orientar necesariamente la mirada hacia la cuna de nuestra cultura y demostrar que, en cada periodo, el sentimiento de fin induce al artista a apurar el último instante en un despliegue de belleza, hedonismo e hiperestesia. Es el eudemonismo que preconiza la muerte y que Alma-Tadema evoca en *Las rosas de Heliogábalo* (1888), retrato de los jóvenes cortesanos próximos al fin asfixiados por una lluvia de pétalos ordenada por el emperador¹⁸¹⁵.

¹⁸¹⁴ Baudelaire, Charles y Gautier, Théophile: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas, op. cit.* p. 33.

¹⁸¹⁵ *Víd.* apéndice, p. 523.

La trayectoria literaria de Gómez Carrillo se sitúa en los márgenes del siglo, que Guatemala vivió bajo el despotismo de sucesivos regímenes dictatoriales. Sin embargo, estos gobiernos concedieron al autor la posibilidad de trasladarse a Europa y desarrollar allí su labor artística. Esta coyuntura promovió las críticas de los detractores del autor, al que acusaron de adoptar los modos franceses en detrimento de su raíz hispanoamericana. Sin embargo, y como ha quedado demostrado a lo largo de esta investigación, su obra no se desvincula de su origen, presente en sus escritos y a la que hace continuos guiños. Por otra parte, el desastre del 98 supone un punto de inflexión en las relaciones transoceánicas. España pierde su influencia sobre Hispanoamérica, que divisa su independencia pero se ve pronto amenazada por la hegemonía estadounidense. El malestar signa su producción, velada por la máscara de la trivialidad. Así, en oposición al claro pesimismo de coetáneos como Baudelaire o Unamuno, Gómez Carrillo opta por la prosa rápida y jovial en un intento de apurar el instante fugaz en la línea de Oscar Wilde o Jean Lorrain. Las formas, por tanto, no deben disuadirnos para comprender la verdadera esencia de su literatura.

La melancolía que envuelve a estos artistas procede paradójicamente del avance tecnológico, que tuvo su máximo apogeo en el siglo XIX con la entrada en la Modernidad. La Revolución Industrial, que constituyó un innegable progreso para la humanidad, tuvo asimismo consecuencias nefastas como la miseria o la desestructuración del código de valores vigente hasta ese momento. Esta descomposición se refleja en la estética decadente, desdeñada por la moral burguesa para negar una realidad adversa desde su estado de bienestar. Esta literatura denuncia así la hipocresía que soslaya la problemática de su época. Inmersa en este contexto, la figura del intelectual adquiere entonces una significación decisiva al desempeñar una labor comprometida social y políticamente.

El arte es despreciado en un sistema en el que priman los bienes materiales por encima de los espirituales, por lo que la labor del escritor es relegada a un segundo plano. Sin embargo, algunos autores eligieron refugiarse en el arte, desestimando el utilitarismo emergente y enarbolando la máxima de Gautier *l'art pour l'art*. Es el caso de Gómez Carrillo que, instalado en París, reflejó en sus escritos la frivolidad efímera de la vida en la urbe. No obstante, como espero haber demostrado en el análisis de su obra, esta recoge la esencia de una época en la que el artista se siente marginado socialmente, por lo que esta actitud debe ser entendida como una forma de afrontar la realidad hostil y no como un modo de evasión.

El oficio de escritor se gesta en este contexto, fustigado por las necesidades materiales que impone el contexto burgués. El artista sucumbe al gusto de la clase media o bien se aferra a la búsqueda del ideal, trasunto de don Quijote en el fin de siglo. Esta opción condena al artista a la marginación y la incompreensión, baluartes de su ideario romántico. El guatemalteco percibe el conflicto generado por la Modernidad en su condición creadora. Así, su producción literaria entronca con las “novelas de artista” cultivadas en las postreras décadas del siglo XIX. El escritor cede el protagonismo a pintores y músicos que descubren las lacras del momento en que les ha tocado vivir. Esta denuncia alerta al burgués, que condena entonces al artista al exilio intelectual. Asimismo, esta temática aproxima la novela al ensayo por incluir interesantes reflexiones sobre su época, el arte y el proceso de producción. Las letras adquieren así tintes filosóficos, renovando la esencia misma del género.

Entre los autores fundamentales de esta corriente debemos señalar a Murger – *Escenas de la vida bohemia* (1851)– y Huysmans –*A contrapelo* (1884)–, quienes establecieron las pautas de *Tres novelas inmorales* (1919), y que revelan la influencia de la cultura francesa en la Hispanoamérica finisecular. Por ello, los intelectuales latinos se dirigirán a París con la pretensión de alcanzar el éxito, empresa irrealizable en sus países de origen. Es el caso de Gómez Carrillo, quien en la capital del Sena disfruta de la vida regalada de cafés y teatros, entrando en contacto con grandes exponentes de la literatura de entresiglos como Verlaine y Moréas. Como he señalado a lo largo de estas páginas, la impronta de las letras francesas, inglesas y españolas recorren *Tres novelas inmorales*, en constante diálogo por sus concomitancias y referencias explícitas.

Las novelas del guatemalteco recrean los escenarios parisienses que frecuentó. En sus tramas los dandis, mujeres fatales, *donnas angelicatas* y bohemios tratan de subsistir en una sociedad en la que impera el pragmatismo filosófico fomentado por la industrialización. En el caso del dandi, Gómez Carrillo toma como referentes a Robert de Montesquiou y al *Don Juan* de Lord Byron para recrear al seductor que encandila con su ingenio. Estos guiños evocan a aquellos de Tirso, Torrente Ballester o Alonso de Santos, lo que permite un enfoque atemporal y una alianza entre los siglos. Sus modos “a contrapelo”, en palabras de Huysmans, se despojan de toda insignificancia para adoptar una actitud combativa en pulso contra la mediocridad dominante. Asimismo, maquillajes, afeites y artificios varios proliferan en un conato de disimulo del malestar que subyace bajo su aparente frivolidad, aun a riesgo de perecer asfixiado por la impostura.

Aunque el dandi vive en soledad, la presencia del otro resulta vital para este personaje, que necesita un público o espejo en el que reflejarse, una concurrencia que aplauda su agudeza y reafirme su individualidad. Con este mismo propósito exhibirá costumbres y *atrezzo* extravagantes, que desestabilizan la armonía burguesa. Su ingenio y cautivadora pose seducirá a cineastas como Louis Malle, Visconti o Sorrentino en la reciente *La grande bellezza* (2013), lo que hace absolutamente necesario un enfoque interdisciplinar entre los siglos que evidencie la actualidad y constante revisión de la estética decadente.

Por su parte, la mujer fatal y la *donna angelicata* representan las dos caras con que el sexo femenino es catalogado en una sociedad patriarcal, con claras reminiscencias a las Eva y Lilith de la tradición judeocristiana. Así, el vampiro de Munch o la perversa de Franz von Stuck confrontan la delicadeza de las mujeres prerrafaelitas. Las primeras simbolizan el miedo y amenaza ante la incipiente liberación del sexo femenino, mientras que el “ángel del hogar” secunda el ideal burgués siendo sumisa y abnegada. El miedo estigmatiza a la mujer, paradigma del Mal y descrita mediante rasgos faunescos. A este elenco se suma la aparición de androides y autómatas, quienes coronan un siglo científico pero carente de sentimiento, y que permiten al hombre equipararse a Dios, secuela del camino iniciado por Mary Shelley con su Dr. Frankenstein. El cine, como hemos observado, también hace suya esta temática con innumerables doctores protagonistas de ciencia ficción. Estas muñecas reflejan la cosificación de la mujer ejercida por la dominación masculina y denunciada magistralmente por Henrik Ibsen en su drama de 1879. Por otra parte, los androides suplen la carencia de lazos familiares y afectivos en una sociedad tecnológica abocada a la soledad y al individualismo. En un contexto sometido a los valores de mercado, las relaciones humanas se convierten en un bien material con posibilidad de compra. De este modo, el hombre adquiere la compañía de seres artificiales, pero también el afecto de jóvenes meretrices.

Al cotejar la autobiografía de Gómez Carrillo con *Tres novelas inmorales*, hemos advertido la identificación del autor con los bohemios de Murger y su vida desordenada, propia del artista al margen de las ataduras sociales. Su existencia alegre y despreocupada contrasta con la del burgués, cuyo bienestar se basa en la cuantía de sus posesiones materiales. Sin embargo, la realidad difiere de la “santa bohemia” de Bark pues, como confiesa Gómez Carrillo en una carta dirigida a Darío probablemente en 1894, “la pobreza y la bohemia son muy bonitas cuando *han pasado*, pero mientras se

está en ellas es horrible”¹⁸¹⁶. El poeta debe por ello sacrificar el ideal para consagrar su tiempo a un empleo remunerado que alivie su situación económica, pero que aniquila su creatividad. A lo largo de este estudio hemos constatado la progresiva profesionalización del escritor, que sucumbe así a los presupuestos burgueses. Acatar sus normas, un horario fijo y unos hábitos ordenados le alejan del ideal romántico, pero también le ofrecen una vida serena y holgada. Desdeñar esta opción conlleva un alto precio, como demuestran las biografías de Jean Lorrain, Paul Verlaine o Charles Baudelaire.

Los interrogantes existenciales planteados por estos personajes en el límite de lo establecido constituyen la temática predominante en *Tres novelas inmorales*. En ellas se pone de manifiesto el aislamiento y la incomprensión que sufre el artista, quien combate la fatalidad mediante la creación de estados de felicidad artificial. Los estupefacientes procuran una euforia momentánea y estimulan la imaginación, base de los innumerables textos drogados de tintes biográficos. No obstante, el éxtasis alcanzado es efímero, por lo que el regreso a la rutina resulta inexorable. La impostura genera desaliento y pesimismo en el individuo, sentimiento que remite al desengaño barroco magistralmente definido por Calderón en *La vida es sueño*. El desenlace fatal acecha al final del viaje, comparado con un suicidio lánguido. Desde Coleridge, Lorrain y Gautier, fundador del *Club des Haschischins*, los textos centrados en la química, el láudano o la morfina proliferan hasta su inevitable condena por sus efectos nocivos.

Las máscaras ofrecen una vía de resistencia puesto que protegen al hombre del entorno adverso. El artificio prolifera en un conato de disimulo del malestar que subyace bajo su aparente indolencia, aun a riesgo de que quien las use perezca asfixiado. Los atuendos singulares conforman una variante más de la excentricidad del individuo decadente, que acentúa su diferencia respecto de la masa que lo circunda. Su desafío a los convencionalismos burgueses descubre la naturaleza combativa del dandi. El análisis de modas, vestidos y complementos permiten delimitar su alcance y entender la ambivalencia de su idiosincrasia, seductora pero marginal a un tiempo.

Por último, las escenas escabrosas cumplen el requisito decadente de *épater le bourgeois* como modo de reafirmar su singularidad. La perversión e inmoralidad atraviesan las letras decadentes en un reflejo del declive social próximo al fin, que desencadena el debate sobre la naturaleza del Mal desde presupuestos teológicos.

¹⁸¹⁶ En Ghirardo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*, op. cit. p. 59.

Abandonado por Dios, de quien no obtiene respuesta, el individuo se entrega al Mal, reflexión que centra el drama de Byron *Caín* y la novela unamuniana *Abel Sánchez*. Asimismo, la profusión de conductas reprobables invita a la reflexión sobre la esencia del arte y al error de valorarlo atendiendo a juicios morales. Los procesos que culpabilizaron a Flaubert o Baudelaire atestiguan una temática al margen de todo código ético.

La consagración al arte y la obsesión por el trabajo en una búsqueda incesante por alcanzar la perfección formal constituyen una estrategia para afrontar la problemática finisecular. La infabilidad del lenguaje es denunciada por el artista, confinado en muchos casos a la introspección y el silencio. La frustración abre una nueva vía de investigación hacia el agotamiento de la palabra, que se deconstruye en fiel reflejo de la descomposición social del período de decadencia. Esta coyuntura alumbra la imagen del poeta simbolista como visionario de una realidad ajena al hombre común. La inacción, por tanto, no siempre es sinónimo de desidia pues, en clara sintonía con los presupuestos renacentistas, la agitada mente creadora se mantiene en permanente actividad, se materialice esta en una obra publicada o permanezca en eterno proyecto. El ingenio desplegado en tertulias y cafés y recogido en anecdotarios y biografías, como también las poses y modos del dandi que escapan a la página impresa, conforman la figura del artista “sin obra” en palabras de Jean-Yves Jouannais, a quien Vila-Matas secunda en nuestra lengua. Esta reflexión apunta ya a las modernas teorías del arte y la estética de la recepción que analizan el sentido de la *no-obra*, como constatan el arte conceptual o el *minimal art*.

La fascinación que ejerce la belleza se trasluce en la preocupación que manifiestan los autores modernistas por los aspectos formales de la obra. El apartado de estrategias retóricas, por consiguiente, reviste gran importancia en un análisis sobre la literatura de este período. Como hemos señalado, uno de los retos del escritor de fin de siglo es el de plasmar la fugacidad de un tiempo próximo a expirar. Así, mientras Monet y otros impresionistas capturaban con rápidas pinceladas sobre el lienzo la incidencia de la luz cambiante sobre la catedral de Rouen, Gómez Carrillo recurre a procedimientos como la vivacidad de los diálogos rápidos, nerviosos y entrecortados.

Las continuas alusiones al tiempo en que viven los personajes desvelan la desorientación existencial de unos seres en un momento de fluctuación, como es el del cambio de siglo. El autor penetra en la mente de los protagonistas, aproximándose a la novela psicológica y descubriendo sus miedos e inquietudes. Este escepticismo se

convierte en ilusión al mirar al futuro, donde se tejen los sueños imposibles, y al degustar el presente, revalorizándose la máxima *carpe diem*, que aboga por el goce del instante.

Tres novelas inmorales encierran una estructura circular que atiende a la teoría del “eterno retorno” planteada por Nietzsche. Este hecho demuestra que la configuración de la historia ya no es lineal para estos autores, sino que se encuentra simbolizada por el vuelo del águila en el aire o por la serpiente enroscada sobre sí misma. El estudio de las coordenadas temporales nos ha permitido establecer una concordancia con el espacio por el que deambulan los personajes. París, el marco en el que se localizan las tramas de sus novelas, se presenta a modo de laberinto, metáfora de la psicología de aquellos que circulan por sus calles. El complejo entramado social de la ciudad, en oposición a la naturaleza sublimada por los románticos, refleja el foco de perversión generado por el progreso tecnológico. Esta coyuntura me ha permitido abordar este apartado desde una perspectiva antropológica, imbricada con el análisis geocrítico sobre el diseño de las “nuevas” ciudades en el XIX.

El núcleo urbano, entendido como prolongación del individuo, constituye uno de los elementos fundamentales en las letras modernistas. A través de este escenario se descubre un canon de belleza acorde con las nuevas tendencias del siglo. La ineluctable atracción que ejerce París sobre el decadente le induce a irremisibles y reprobables prácticas. La razón aconseja el espacio natural y apartado, “la descansada vida lejos del mundanal ruido” que propugnara canónicamente fray Luis de León. Al tiempo que trata de huir para paliar su malestar, el personaje decadente vuelve sus pasos hacia la metrópoli, incapaz de habitar otro espacio. El regreso, símbolo del fin, es inevitable. El cine en el siglo XX prestará la imagen al Decadentismo e immortalizará el paisaje en *Paris qui dort* (1924), de René Clair, o *Paris nous appartient* (1960), de Jacques Rivette.

El simbolismo arraiga en la teoría de las correspondencias baudelairiana, de modo que el poeta se erige como visionario de relaciones ocultas a ojos profanos. A ello se añade la referida inefabilidad del lenguaje para transmitir el ideal, por lo que el escritor recurre a metáforas y sugerencias como vehículos de su sentir. A este respecto hemos destacado la utilización de las flores, los colores y la luna en la iconografía de la época, imágenes que cobran un significado especial en *Tres novelas inmorales*. La mujer es identificada con el lirio virginal o con las flores malsanas, cuyos tonos devienen en las cualidades que la definen en cada momento. A ello debemos añadir el

simbolismo de los nombres de los protagonistas, caracterizados en relación a personajes famosos de la historia o del arte y que hace indispensable una aproximación a este hecho desde la mitocrítica. La mención a estos referentes —Ofelia, Lili,...— aporta claras connotaciones legendarias a los protagonistas, que se insertan así en la tradición clásica en alianza con su presente.

En cuanto al lenguaje, se vincula a la música en un deseo de lograr la obra de arte total: la sinestesia, las aliteraciones y el exotismo léxico obedecen a este propósito. En *Tres novelas inmorales* hemos destacado también ciertas construcciones sintácticas y galicismos que revelan la predilección de Gómez Carrillo por la cultura francesa. Asimismo, el empleo de mayúsculas para realzar algunos términos y la invención de vocablos como “abracadabrante” resultan distintivos de su estilo. Su modo de expresión pone de manifiesto una búsqueda incesante de belleza y originalidad en un momento histórico que las desprecia por considerarlas triviales. El lenguaje, espejo de la sociedad en decadencia, se deconstruye hasta cuestionar su capacidad para expresar el ideal. Su ineficacia, ya constatada por el “gigante y extraño” himno becqueriano, se suple con la ingente exhibición de prosas líricas, sonoridades y simbolismos.

Respecto a la intertextualidad en *Tres novelas inmorales*, he enfatizado la abundancia de referencias a artistas que marcaron la trayectoria literaria de Gómez Carrillo. Desde las citas a la identificación de los personajes con los protagonistas de grandes obras maestras, las alusiones a nombres reconocidos del arte —principalmente vinculados al Decadentismo— pueblan las páginas de estas obras en un alarde de erudición que revela las preferencias estéticas de su autor. El incesante diálogo con las páginas y presupuestos de sus coetáneos ha abierto una interesante e innovadora perspectiva para abordar el estudio de Gómez Carrillo.

El imaginario decadente perdura en el arte hasta nuestros días, lo que evidencia su plena vigencia y actualidad. La literatura, las artes plásticas y el cine revisan los fundamentos finiseculares plasmando análogos sentimientos e inquietudes. Así, los museos se nutren de dandis y *femmes fatales* posmodernas y equiparan a James Dean con Rimbaud, mientras la *Nouvelle Vague* exhibe tipos hastiados y enfermos de *spleen*, que huyen de París con el regreso inmediato en mente. Es el marco teórico que permite el despliegue de la exposición *David Bowie is* en el Victoria and Albert Museum

londinense¹⁸¹⁷. El interés decimonónico emerge asimismo en el teatro con recientes escenificaciones. Así, el Teatro Corsario adaptó el poema “El cuervo” de Edgar Allan Poe para la pieza teatral que se representó el 27 de mayo de 2011 en el Teatro Liceo de Salamanca. Las continuas referencias al arte contemporáneo evidencian la proyección del Decadentismo en los siglos posteriores y han procurado un análisis ecléctico de la estética finisecular.

Por último, resulta necesario incidir en el paralelismo existente entre el fin de siglo XIX y el del reciente siglo XX, correspondencia que Huysmans vaticinó en su momento y que ha inspirado el tema de esta investigación. Las novelas de Gómez Carrillo se articulan en una época de cambio que cobra actualidad al compartir con el presente determinadas coordenadas. Así lo demuestra la publicación de ensayos y obras de ficción que vuelven la mirada al período de entresiglos como *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, de Begoña Sáez Martínez, *Sexual Personae* de Camille Paglia, *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia* coordinada por Claudio Iglesias, *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo* de Lola Caparrós Masegosa o *Las máscaras del héroe y Desgarrados y excéntricos*, de Juan Manuel de Prada. Por su parte, *El bello tenebroso*, *Caída de Imperios* o *Majestad caída* de Luis Antonio de Villena y *Salón de belleza* o *Flores* de Mario Bellatin presentan tramas actuales pero ancladas en la estética finisecular. Así, el panorama artístico en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI es análogo al del XIX, puesto que tienen lugar en una época de cambios políticos y sociales que se traducen en incertidumbre e inestabilidad.

Concluyo mi análisis con la famosa reflexión de *Là-Bas*, que refleja el tiempo cíclico en que vivimos: “Mais il en a toujours été ainsi; les queues de siècle se ressemblent. Toutes vacillent et sont troubles. Alors que le matérialisme sévit, la magie se lève. Ce phénomène reapparaît, tous les cent ans. Pour ne pas remonter plus haut, vois le déclin du dernier siècle”¹⁸¹⁸.

¹⁸¹⁷ “David Bowie Is”, Victoria and Albert Museum, Londres (del 23 de marzo al 11 de agosto de 2013).

¹⁸¹⁸ Huysmans, Joris-Karl: *Là-Bas*, op. cit. p. 286 [Pero si siempre ha sido así; los fines de siglo se parecen. Todos se agitan y son confusos. Cuando el materialismo arrasa, se alza la magia. Este fenómeno reaparece cada cien años. Sin ir más lejos, mira el declive del último siglo].

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

Cartas de Enrique Gómez Carrillo a Miguel de Unamuno, Casa Museo Unamuno [1903 - s. f.].

Cartas de Enrique Gómez Carrillo a Rubén Darío en Ghirardo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943, pp. 57-75.

“Día por día. Notas parisienses”, en *En plena bohemia*. Gijón: Llibros del Peixe, 1999 [1899].

El alma encantadora de París. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1911.

El Modernismo. Madrid: Librería española y extranjera de Francisco Beltrán, s. f. [1905].

El segundo libro de las mujeres. Safo, Friné y otras seductoras, en *Obras Completas* 22. Madrid: Mundo Latino, s. f. [1921].

En el corazón de la tragedia. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1916.

En plena bohemia. Gijón: Llibros del Peixe, 1999 [1919].

Flores de penitencia. París: Sociedad de Ediciones Louis Michaud, s. f. [191?].

Hoja informativa del “Comité du Monument Cervantès”, “Un monumento a Cervantes en París. Un llamamiento a la prensa”, 1903.

“La cabellera de Cleopatra”, *Almas y cerebros*. París: Garnier Hermanos, 1898.

“La farsa literaria”, en *Revista Nueva* (1899), nº. 4, Edición facsímil vol. I. Barcelona: Puvill Editor, 1979, pp. 179-182.

Primeros estudios cosmopolitas, en *Obras completas*, tomo XI. Madrid: Mundo Latino, s. f. [1920].

“Salomé”, en VV AA.: *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Castalia, [1898] 1989.

Tres novelas inmorales. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995 [1919].

OBRAS SOBRE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

Amado Herrera, Eloy: *Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima*. Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra, 1973.

Barrientos, Alfonso Enrique: *Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra, 1973.

Bauzá Echevarría, Nellie: *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Pliegos, 1999.

Blasco, Francisco Javier: “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”, en *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, pp. 13-30.

Clark, Zoila: “*El Japón heroico y galante de Gómez Carrillo y el orientalismo latinoamericano*”, en *Hispanet Journal* (2009) 2, en www.hispanetjournal.com/3OrientJapon.pdf, (26/12/2014).

Cortón, Antonio: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *El alma encantadora de París*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1911.

Darío, Rubén: “Enrique Gómez Carrillo”, *Cabezas*, en *Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.

García Martín, Luis: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *En plena bohemia*. Gijón: Llibros del Pexe, 1999 [1919].

Gutiérrez, José Ismael: *Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo*, Tesis Doctoral. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1995.

Hajjaj Ben Ahmed, Karima: *Oriente en la crónica de viajes: El modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Horwinski, Linda Jean: *Enrique Gómez Carrillo, Connoisseur of “La Belle Epoque”*: *His Prose Works, 1892-1927*, Tesis Doctoral. Los Ángeles: University of California, 1981.

Machado, Manuel: “Jerusalén, por E. Gómez Carrillo”, en *La guerra literaria*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, 1913.

Martínez Cachero, José María: “Prólogo” a Gómez Carrillo, Enrique: *Tres novelas inmorales*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995, pp. 9-50.

Mendoza, Juan M.: *Enrique Gómez Carrillo. Estudio crítico-biográfico. Su vida, su obra, su época*, tomos I y II. Guatemala: Unión Tipográfica, Muñoz Plaza y Cía., 1940.

Morán, Francisco: ““En el rayón lleno de espejos”: Enrique Gómez Carrillo en la tienda por departamentos de la escritura modernista”, en *Anclajes* (2006) 10, en

www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n10a11moran.pdf, (26/12/2014), pp. 141-156.

Ulner, Arnold Roland: *Enrique Gómez Carrillo en el Modernismo: 1889-1896*. Columbia: University of Missouri, 1972.

Unamuno, Miguel de: “La Grecia de Carrillo”, en *Contra esto y aquello*, en *Obras completas*, tomo VII. Madrid: Escelier, 1968.

Cartas de Rubén Darío a Enrique Gómez Carrillo, Casa Museo Unamuno.

OTRAS OBRAS CITADAS

Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Puerto Rico: Ed.Universitaria, 1982.

Alas “Clarín”, Leopoldo: *La Regenta*. Barcelona: Editorial Óptima, 1997 [1884-1885].

Alemian, Ezequiel: “Presentación” a Lorrain, Jean: *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 7-17.

Alonso, Dámaso: “Insomnio”, *Hijos de la ira*, en *VVAA: Antología comentada de la Generación del 27*, Introducción de Víctor García de la Concha. Barcelona: Espasa Calpe, 2007.

Alonso de Santos, José Luis: *La sombra del Tenorio*. Madrid: SGAE, 1996.

Allan Poe, Edgar: *Cuentos macabros*, ilustrados por Benjamin Lacombe. Madrid: Editorial Luis Vives, 2011.

_: “El jugador de ajedrez de Maelzel”, en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009, pp. 75-122.

_: “The Man of the Crowd”, en *Tales of Mystery and Imagination*. London: Dent, 1991 [1840].

_: “The Philosophy of Composition”. *Essays and reviews*. Nueva York: The Library of America, 1984 [1846].

Albizurez Palma, Francisco: *Grandes momentos de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Ed. de José de Pineda Ibarra, 1983.

Álvarez-Quñones Sanz, Pedro: *Dandis, príncipes de la elegancia*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2013.

Arène, Paul: “Enemiga hereditaria”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 149-153.

Aristóteles: *Problemas*. Madrid: Gredos, 2004 [859 aC].

Arranz, Manuel: “Prólogo” a Maupassant, Guy de: *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*. Cáceres: Editorial Periférica, 2009, pp. 9-20.

Arrieta, Rafael Alberto: “El Modernismo 1893-1900”, en Litvak, Lily (ed.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 261-294.

Asís Soler, Francisco de: “Alucinación”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 143-145.

Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Valencia: Pre-Textos, 2004 [1869].

_: *El infierno del bibliófilo. El infierno del músico*. Cantabria: El Desvelo, 2012 [1860].

Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, ed. crítica de Gerald Martin. Barcelona: ALLCA XX, 2000 [1946].

Austen, Jane: *Orgullo y prejuicio*. Madrid: Cátedra, 2009 [1813].

Aznar Soler, Manuel: “Modernismo y bohemia”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 51-88.

Azúa, Félix de: *Baudelaire*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Bajtín, Mijaíl: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

Balakian, Anna (ed.): *The Symbolist Movement in the literature of the European Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

Balzac, Honoré de: “Proemio” a *La comedia humana*, en *Obras completas* (trad. R. Cansinos-Asséns). Madrid: Editorial Aguilar, 1971 [1830].

_: *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes... y te diré quién eres*. Barcelona: Tusquets, 1998 [1830-1833].

_: *Tratado de la vida elegante*. Madrid: Impedimenta, 2011 [1830].

Barbey d’Aureville, Jules Amédée: “Del dandismo y de George Brummell” [1845], en Balzac, Honoré de; Baudelaire, Charles y Barbey d’Aureville, Jules Amédée: *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974, pp. 127-186.

_: *El amor imposible. Crónica parisina*. Madrid: Editorial Funambulista, 2013 [1841].

_: “El más bello amor de don Juan”, en *Las diabólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 [1874], pp. 67-90.

_: “La cortina carmesí”, en *Las diabólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 [1874], pp. 13-66.

_: *La dicha en el crimen*. Sevilla: Metropolisiana Ediciones, 2010 [1874].

_: *La hechizada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991 [1854].

_: “Un precursor de los dandys”, en *La España Moderna* (1890), Año II, Núm. XVIII, pp. 189-210.

_: “Una página de historia”, en *VVAA: Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 143-154.

Bark, Ernesto: *La santa bohemia. Recuerdos bohemios*. Madrid: Ediciones Celeste, 1998 [1913].

_: “El cenáculo bohemio”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 27-28.

Baroja, Pío: *Aurora roja, La lucha por la vida III*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1904].

_: *El amor, el dandismo y la intriga*, en *Memorias de un hombre de acción*. Madrid: Caro Raggio Editor, 1979 [1922].

_: *El mundo es así*. Madrid: Alianza, 2013 [1912].

_: *La busca, La lucha por la vida I*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1904].

_: *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1911].

_: *Mala hierba. La lucha por la vida II*. Madrid: Bibliotex, 2001 [1904].

_: “Sufrir y pensar”, en *Revista Nueva* (1899), nº. 9, Edición facsímil vol. I. Barcelona: Puvill Editor, 1979, pp. 429-432.

Baroja, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra, 1989 [1952].

Barthes, Roland: *El sistema de la moda y otros escritos*. Madrid: Ediciones Paidós, Madrid, 2005.

Bataille, Georges: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1977.

Baudelaire, Charles: *Cartas*. Vitoria: Bassarai, 2004.

_: *Dibujos y fragmentos póstumos*. Barcelona: Editorial Sexto Piso, 2012.

_: *El esplín de París*. Madrid: Alianza Editorial, 1999 [1862].

_: *Les Fleurs du Mal. Illustrées par la peinture symboliste et décadente*. París: Diane de Selliers Éditeur, 2007.

- _: *Oeuvres complètes*. Francia: Gallimard, 1961.
- _: *Pobre Bélgica*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2014.
- Baudelaire, Charles y Gautier, Théophile: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas*. Madrid: Nostromo Editorial, 1974.
- Beardsley, Aubrey: *La historia de Venus y Tannhäuser*. Madrid: Hiperión, 1993 [1896].
- Beckett, Samuel: *Proust*. Tusquets: Barcelona, 2013 [1931].
- Bécquer, Gustavo Adolfo: *Obras*. Barcelona: Plaza & Janés, 1967.
- Bénabou, Marcel: *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo, en Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Barcelona: Taurus, 1980.
- _: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- _: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- _: “Tesis sobre la filosofía de la historia”, en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009, p. 75.
- Bermúdez Medina, Lola: “Introducción” a Lorrain, Jean: *Monsieur de Bougreton*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2006 [1897], pp. 7-29.
- Benavente, Jacinto: *Los intereses creados*. Madrid: Cátedra, 1995 [1907].
- Biblia: Génesis 1:26
- Bierce, Ambrose: “El maestro de ajedrez Moxon”, [1893, publicado en 1909], en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.
- Bierce, Ambrose: *The Enlarged Devil’s Dictionary*. Reino Unido: Penguin, 1971 [1906].
- Blake, William: *Songs of Innocence and of Experience*, en *The Poetical Works of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1952 [1879].
- Blanco Fombona, Rufino: “Caracteres del modernismo”, en Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980, pp. 134-137.
- Bolaños, María: *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.

Bonner, Bernardette: “Félicien Rops (1833-1898)”, en Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002, pp. 55-71.

Borges, Jorge Luis: “El milagro secreto”, en VVAA: *Antología de literatura hispánica contemporánea*, vol. II. Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1994, pp. 101-106.

_: “Prólogo” a *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

Bornay, Erika: *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.

_: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2001.

Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*. Barcelona: Siberia, 2013.

Burton, Robert: *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza, 2006 [1621].

Brushwood, John S.: *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.

Bulwer-Lytton, Edward: “Pelham o las aventuras de un caballero” [1828], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 57-65.

Bustos, Jorge: “Flaubert o la agonía del estilista”, *Jot Down* (2014) nº 3, <http://www.jotdown.es/2014/03/jorge-bustos-flaubert-o-la-agonia-del-estilista/> (23/3/2014).

Byron, George Gordon Lord: *Caín*, ed. bilingüe de Enrique López Castellón. Madrid: Abada, 2011 [1821].

_: *Cartas y poesías mediterráneas. Península Ibérica, Malta, Albania, Grecia y Turquía. 1809-1811*. Oviedo: KRK Ediciones, 2010.

_: *Diarios*. Madrid: Alamut Ediciones, 2008.

Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Cadalso, José: *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Madrid: Cátedra, 1992 [1789].

Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1987 [1635].

Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Calvo Serraller, Francisco: *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori, 1990.

Cansinos-Asséns, Rafael: *La novela de un literato*, 1 y 2. Madrid: Alianza, 1996.

_: *La novela de un literato*, 3. Madrid: Alianza, 1995.

_: *Obra crítica II*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1998.

Carlyle, Thomas: “La secta de los dandis” [1834], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 93-102.

Carrere, Emilio: “La casa de Alex Sawa”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 64-65.

_: *Del amor, del dolor y del misterio*. Madrid: Prensa Gráfica Hermosilla, 1915.

Carter, A. E.: *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.

Casal, Julián del: “Ezequiel García” [1888], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp.185-193.

_: “La canción de la morfina”, en Cabrera, Rosa M.: *Julián del Casal. Vida y obra poética*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1970.

Castro de Paz, José Luis: “La muerte y su representación filmica”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 47-60.

Cela, Camilo José: *La Colmena*. Madrid: Cátedra, 2001 [1951].

Celma Valero, M^a. Pilar: *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1880-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

Cernuda, Luis: “El indolente”, citado en Villena, Luis Antonio de: “Prólogo” a García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012.

Chueca Goitia, Fernando: *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

Coleridge, Samuel Taylor: “Kublai Khan”, en VV. AA: *Poetas románticos ingleses. Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats*, Edición bilingüe, traducciones de José María Valverde y Leopoldo Panero. Barcelona: Editorial BackList, 2010.

Compagnon, Antoine: *Los antimodernos*. Barcelona: El Acantilado, 2007.

Constán, Sergio: “Prólogo” a Sawa, Miguel: *Historias de locos*. Sevilla: Renacimiento, 2010.

Corona Baratech, Carlos E.: *Cara y cruz de la revolución industrial*. Madrid: Editora Nacional, 1960.

Coronado e Hijón, Diego: *Una mirada a cámara: Teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2005.

Cotner, Luisa: Edición de Machado, Manuel: *El mal poema*. Barcelona: Montesinos, 1996.

Cozarinsky, Edgardo: *Nuevo museo del chisme*. Argentina: Ediciones La Bestia Equilátera, 2013.

Cuenca, Luis Alberto de: “Presentación” a Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla*. Madrid: Alianza, 2006 [1871], pp. 7-12.

Cueto, Magdalena: “Dramaturgias del mal”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 61-84.

Cueto, Roberto: “El otro lado del jardín. Representaciones de la maldad infantil”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 85-135.

Cuevas García, Cristóbal: “Modernismo: poéticas paralelas (la adscripción literaria de Salvador Rueda)”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 111-131.

Dalí, Salvador: *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets, 2002 [1965].

Darío, Rubén: *Cartas a Miguel de Unamuno*, Casa Museo Unamuno (1899-1904).

_: *Obras completas*, tomos I-V. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1950.

_: “Prólogo” a Sawa, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1910.

D’Annunzio, Gabriele: *Crónicas literarias y autorretrato*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2011.

_: *El inocente*. Asturias: Editorial d’Época, 2014 [1892].

_: *El placer*. Madrid: Cátedra, 1991 [1889].

- _: *El triunfo de la muerte*. Barcelona: Ediciones Alfabet, 2011 [1894].
- D'Hervilly, Ernst: "Los diletantes de la morgue", en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir, 2013, pp. 31-36.
- D'Ors, Eugenio: "La muerte de Isidre Nonell", en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 158-166.
- D'Ors, Miguel: *Posrománticos, modernistas, novecentistas (estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005.
- Díaz Fernández, José: *La Venus mecánica*. Madrid: Moreno-Ávila Editores, Madrid, 1989 [1929].
- Díaz Rodríguez, Manuel: *Sangre patricia*. Caracas: Tipografía J. M. Herrera e Irigoyen, 1902.
- _: *Ídolos rotos*. París: Imprenta Española de Garnier Hermanos, 1901.
- Dick, Philip K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa, 2001 [1968].
- Dietrich Grabbe, Christian: *Don Juan y Fausto*. Madrid: Cátedra, 2007 [1828].
- Disraeli, Benjamin: "Vivian Grey" [1904], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 37-47.
- Domínguez, Vicente: "El mal y el doble. Mutaciones en la representación de la maldad", en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 11-30.
- _: "Prólogo" a *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 9-10.
- Dussailant, Chantal: *Decadencia por principio: Decadentismo en la narrativa hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX*, Tesis Doctoral. Nueva York: New York University, 2005.
- Encina, Juan de la: "Las tendencias del arte español contemporáneo", en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 181-187.
- Escudero, Xavier: «El dolorido sentir bohemio finisecular: de una tragedia vital a un mal literario necesario», en Estévez, Francisco. Fuente Ballesteros, Ricardo de la; y Pérez Magallón, Jesús (eds): *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*. Valladolid: Editorial Verdelís, Colección Hispanismos, 2014, pp. 67-84.

_: “La décadence à la fin du XIXe siècle espagnol: une esthétique de la provocation”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4j259>, (15/1/2015).

_: “La peregrinación marginal del bohemio: entre orgullo y resignación”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgt7b8>, (24/12/2014).

_: “La bohème littéraire espagnole fin de siècle: d’un phénomène socioculturel à la révélation d’un état de la littérature”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxw662>, (27/1/2014).

Espina, Antonio: “El Café de la Luna”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, p. 172.

Esteban, José: *La Generación del 98 en sus anécdotas*. Sevilla: Renacimiento, 2012.

Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998.

Etxebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia: *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino, 2002.

Fahr-Becker, Gabriele: *El Modernismo*. Barcelona: Könemann, 1996.

Felbinger, Udo: *Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Könemann, 2000.

Felipe, Fernando de: “El teorema de Swift: De niños terribles y demás monstruos fílmicos”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 137-177.

Fernández, Teodosio: “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Royano, Lourdes (ed.): *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2000, pp. 13-31.

Ferrada, Ricardo: “El Modernismo como proceso literario”, en *Literatura y Lingüística* (2009) 20, pp. 57-71.

Ferrán y Forniés, Augusto: *Obras completas*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1969.

Ferrari, Emilio: *Obras Completas*, tomo I. Madrid: Imp. de la Revista de Archivos, 1908.

Ferreres, Emilio: “La mujer y la melancolía en los modernistas”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 171-183.

Flaubert, Gustave: “Carta a Louise Colet”, en *Revista Litoral, Cartas y caligrafías* (2009) 248, pp. 120-121.

- _: *Oeuvres Complètes*, tomo I. París: Éditions du Senil, 1964.
- Flores, José Abdón: “Inexistente escritor de escasos textos”. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, en http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=26937, 30/12/2014.
- France, Anatole: *Tais*, en *Obras completas*, tomo I. Madrid: Editorial Aguilar, 1946 [1890].
- Freud, Sigmund: *Lo siniestro*, en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009, pp. 209-233.
- Fromentin, Eugène: *Fiebre de amor (Dominique)*. Buenos Aires: Imp. y estereotipia de La Nación, 1913.
- Gálvez, Marina: “Una batalla entre antiguos y modernos: D. Juan Valera y *La novela del porvenir* de Carlos Reyles”, en Ruiz Barrionuevo, Carmen y Real Ramos, César: *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pp. 39-48.
- Ganivet, Ángel: “Cau Ferrat”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 172-173.
- García-Girón, Edmundo: “‘La azul sonrisa’. Disquisición sobre la adjetivación modernista”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 121-141.
- García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012.
- García Lorca, Federico: *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguilar, 1966.
- García Montero, Luis: *Gigante y extraño*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- García Morales, Alfonso: “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”, en García Morales, Alfonso (ed.): *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 85-114.
- _: “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2006) 35, pp. 31-54.
- _: “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino. (Documentos y cartas inéditas)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2004) 33, pp.103-173.
- Gautier, Judith: *El libro de jade*. Madrid: Ardicia Editorial, 2013 [1867].

Gautier, Théophile: “Arria Marcella”, en *Muertas enamoradas*. Barcelona: Lumen, 1999.

_: “El Club de los Hachisines”, en VVAA: *El Club del Hachís*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2006, pp. 27-60.

_: *Historia del Romanticismo. Recuerdos románticos y la poesía francesa desde 1830*. Barcelona: Ed. Iberia, 1960.

_: *Mademoiselle de Maupin*. Barcelona: Mondadori, 2007 [1835-1836].

_: “Prefacio” a *Mademoiselle de Maupin*. Barcelona: Mondadori, 2007 [1835-36], pp. 7-44.

Giaudrone, Carla: “Modernismo y enfermedad: la escena del diagnóstico en la prosa de José Asunción Silva y Julio Herrera y Reissig”, en Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord): *Fin(es) de siglo y Modernismo*. Islas Baleares: Universidad de las Islas Baleares, 2001, pp. 305-310.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Fausto*. Madrid: Unidad Editorial, 1999 [1808-1833].

_: *Las desventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra, 1995 [1774].

Gómez Baquero, Eduardo (Andrenio): “La muerte del bohemio”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 130-132.

Goncourt, Edmundo y Julio: *Diario íntimo (1851-1895)*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

_: “Ideas y sensaciones”, en *La España Moderna* (1890), Año II, Núm. XXI, pp. 101-105.

González, Aníbal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

González del Valle, Luis T.: *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.

Gener, Pompeyo: *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé, 1894.

Gómez Trueba, Teresa: Edición a Unamuno, Miguel de: *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra, 2009 [1927].

Gompertz, Will: *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus, 2013.

González Escudero, Santiago: “Las raíces del mal. El esquema de Platón”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 179-206.

González-Iglesias, Juan Antonio: “Introducción” a Stendhal, Henri Beyle: *¿Quién me defenderá de tu belleza?*, Epílogo de Luis Antonio de Villena. Valencia: Pre-Textos, 2007, pp. 9-30.

González-Ruano, César: *Baudelaire*. Barcelona: Editorial BackList, 2008.

Gourmont, Remy de: *Colores*, Ilustraciones de Odilon Redon. Sevilla: Ediciones Barataria, 2008.

_: “Danaette”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 165-169.

_: “El vestido”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 139-142.

_: “En el umbral”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 177-182.

_: “Pehor”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 119-124.

_: “Semblanza”, en Gautier, Judith: *El libro de jade*. Madrid: Ardicia Editorial, 2013, pp. 17-24.

Graña, César: *Bohemian versus bourgeois*. Nueva York: Basic Books, 1964.

Grass, Roland: “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyes)”, en Jiménez, José Olivio: *El Simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979, pp. 313-327.

Grimm, J. L. y W. K.: *Del enebro*. Zaragoza: Jekyyl & Jill, 2012 [1812].

Gullón, Ricardo: *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.

_: *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980.

Gutiérrez Girardot, Rafael: “José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en *Obra completa de J. A. Silva*. Madrid: ALCA XX, 1997.

_: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Gutiérrez Solana, José: “Madrid. Escenas y costumbres”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 205-207.

Gyger, Patrick: “Introducción” a Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.

Harbou, Thea von: *Metrópolis*. Madrid: Gallo Nero Ediciones, 2013 [1927].

Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Herrero, Juan: “Introducción” a Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2004.

Hesse, Hermann: *El lobo estepario*. Madrid: Alianza Editorial, 1991 [1927].

Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Grupo Santillana, Ediciones Taurus, 1998.

Hoffmann, E.T.A.: “Don Juan” (1813), en *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Madrid: Valdemar, 2007, pp. 27-50.

_: “El hombre de la arena” (1816), en *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Madrid: Valdemar, 2007, pp. 51-111.

Houellebecq, Michel: *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Hoyos y Vinent, Antonio de: *El monstruo*. Logroño: Editorial Pepitas de Calabaza, 2009 [1915].

_: “La hora violeta” [1927], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 277-282.

_: “Prólogo” a Retana, Álvaro: *Las “locas” de postín. A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea Editorial, 2004 [1919], pp. 145-237.

Hugo, Victor: *Nuestra Señora de París*. Madrid: Cátedra, 2007 [1831].

Hurst, Darin Scott: *El amor, la belleza y el arte en la novela decadente hispanoamericana: La dialéctica de la decadencia*, Tesis Doctoral. Florida: Miami University, 2003.

Hurtado, José Antonio: “Sombras de sospecha (Notas sobre la maldad en el cine negro)”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 239-255.

Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, ed. de Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 2004 [1884].

_: *Aguas grises*. Madrid: Cuatro Ediciones, 2010 [1880].

_: *A la deriva*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010 [1882].

_: “El peluquero”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir, 2013, pp. 67-70.

_: *En camino*. Madrid: Homo Legens, 2006 [1895].

_: *En rada*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia Editores, 1977 [1887].

- _.: *Grünewald. El retablo de Isenheim*. Madrid: Casimiro Libros, 2010 [1908].
- _.: *Là-Bas (Allá lejos)*. Francia: Gallimard, 1985 [1891].
- _.: “La parasíquica”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 61-68.
- Ibsen, Henrik: *Casa de muñecas*. Madrid: Cátedra, 1999 [1879].
- Iglesias, Claudio: “Prólogo” a VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 7-20.
- Impelluso, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003.
- Jackson Veyán, José: “El modernismo”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 133-136.
- Jiménez, José Olivio: “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en Jiménez, José Olivio (ed.): *El Simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979, pp. 45-64.
- Jiménez, Juan Ramón: *Eternidades (1916-1917)*, Edición de Emilio Ríos. Bilbao: Ediciones Beta Milenio III, 2007 [1918].
- Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*. Barcelona: El Acantilado, 2014.
- Juaristi, Jon: *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus, 2012.
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Kronik, John W.: “The introduction of Symbolism into Spain: a call to arms”, en Roland Grass y William R. Risley (eds.): *Waiting for Pegasus. Studies of the presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Illinois: Western Illinois University, 1979, pp. 31-38.
- La Anarquía Literaria* (Presentación), en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 29-30.
- “La modernidad maldita” *Literal* <http://theoria.org/literat/baudelaire/maldit.htm> (20/11/05).
- Laforest, Dubut de: *El monomaniaco*, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir Ediciones, 2013, pp. 121-127.
- Laforgue, Jules: *Moralités Légendaires (Moralidades legendarias)*. París: Librairie Droz, 1980 [1885-1887].

Landero, Luis: “Tumbados y resucitados”, en VV. AA: *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001, pp. 83-103.

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: *Byron*. Barcelona: Nortésur, 2010.

Larra, Mariano José de: *El doncel de don Enrique el Doliente*. Madrid: Cátedra, 1984 [1834].

Lascano Tegui, Emilio Vizconde de: *De la elegancia mientras se duerme*. Madrid: Impedimenta, 2008 [1925].

Lasseron Eisenhart, Vanina: *Modernization, Urbanization, and Literary Production in Buenos Aires and Río de Janeiro at the Beginning of the Twentieth Century*, Tesis Doctoral. California: University of Los Ángeles, 2011.

Leblanc, Véronique: “Rops, el andaluz”, en Reyero, Carlos: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002, pp. 73-86.

Lévy, Bernard-Henri: *Los últimos días de Charles Baudelaire*. Barcelona: Ediciones B, 1989.

Lewis, Mathew G.: *El monje*. Madrid: Valdemar, 2003 [1796].

Liano, Dante: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*. Italia: Bulzoni, 1884.

Lister, Thomas Henry: “Granby” [1826], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 49-55.

Litvak, Lily (coord.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991.

_: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

_: *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus, 1986.

_: “La noche iluminada. De la luz de gas a la electricidad”, en *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española. 1880-1930*, catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005. pp. 51-100.

López Castellón, Enrique: “Introducción” a Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Madrid: M. E. Editores, 1995 [1857], pp. 17-82.

_: *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal, 1999.

Lorrain, Jean: “El amante de las tuberculosas”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 43-48.

_: “El espacio”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 29-35.

_: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*. Madrid: Alfaguara, 2004 [1901].

_: “El poseído”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 81-88.

_: “El relato del estudiante”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 101-106.

_: “El vaso de sangre”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 93-100.

_: “El visionario”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 73-80.

_: “La casa siniestra”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 23-36.

_: “Los oficios de la máscara”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 63-72.

_: *Monsieur de Bougrelon*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2006 [1897].

_: “Ophelius”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 97-113.

_: “Un crimen desconocido”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 55-62.

_: “Una noche turbulenta”, en *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011, pp. 37-45.

_: *Relatos de un bebedor de opio*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011.

Louÿs, Pierre: *Afrodita*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1984 [1896].

Lugones, Leopoldo: *Lunario sentimental*, edición de Jesús Benítez. Madrid: Cátedra, 1994 [1909].

Machado, Antonio: “Palabras y plumas. Los bohemios”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 107-109.

Machado, Manuel: *Alma. Ars moriendi*. Madrid: Cátedra, 1995 [1902-1921].

_: *El mal poema*, Edición de Luisa Cotoner. Barcelona: Montesinos, 1996 [1909].

- _: *La guerra literaria*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, 1913.
- Machado, Manuel y Antonio: *La Lola se va a los puertos*. Madrid: Austral, Espasa-Calpe, 1978 [1929].
- Maeztu, Ramiro de: “¡Adiós bohemia!”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 113-114.
- _: “La nueva pintura española en París y en Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturrino, Uranga, Regoyos, Guiard)”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 177-180.
- Maíz, Claudio: “El Modernismo hispanoamericano. Expresiones diversas de un rechazo”. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno (2007) 44, pp. 97-112.
- Mariás, Javier: *El hombre sentimental*. Madrid: Alfaguara, 1999 [1986].
- Mariátegui, José Carlos: “La torre de marfil”, en *Los pobres de la tierra*, en <http://www.geocities.com/lospobresdelatierra3/textos/mariateguitorredemarfil>, (10/12/05).
- Markson, David: *La soledad del lector*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2012.
- Martí, José: Prólogo al poema “Al Niágara”, en Gullón, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980, pp. 35-46.
- Martin, Gerald: Edición crítica de Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*. Madrid: ALLCA XX, 2000.
- Martínez Ruiz (Azorín), José: *La voluntad*. Madrid: Cátedra, 1997 [1902].
- Martínez Victorio, Luis: “Prólogo” a Pater, Walter: *El estilo*. Madrid: Langre, 2003 [1888], pp. 11-55.
- Matamoro, Blas: “América y España en el 98: Miradas recíprocas”, en Royano, Lourdes (ed.): *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2000, pp. 35-45.
- Maupassant, Guy de: *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*. Cáceres: Editorial Periférica, 2009.
- Mendès, Catulle: “La damisela oscura”, VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 81-86.
- _: “El amante recompensado”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 87-90.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España. Introducción al siglo XIX*, en *Obras completas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1940.

Mesa Gancedo, Daniel: *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

Mettrie, Julien Offray de la: “El hombre máquina”, en Bueno Gómez-Tejedor, Sonia, y Peiramo, Marta (eds.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.

Mishima, Yukio: *Confesiones de una máscara*. Madrid: Alianza, 2010 [1948].

Mirbeau, Octave: “La cabeza cortada”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 54-64.

_: “La octogenaria”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 37-42.

_: “Marroquinería”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 47-53.

_: *Memoria de Georges el amargado*. Madrid: Impedimenta, 2009 [1899].

Molina, Tirso de [atribuida a]: *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 2005 [1617].

_: *El condenado por desconfiado*. Madrid: Cátedra, 1992 [1635].

Molina Foix, Vicente: “Prólogo” a Bourgeade, Pierre: *Elogio del fetichismo*. Barcelona: Siberia, 2013, pp. 7-13.

Montesinos, Toni: *Melancolía y suicidios literarios. De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014.

Montesquiou, Robert de: *Del esnobismo* [1908], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 207-221.

Montesquiou, Robert de y Proust, Marcel: *Profesor de belleza*. Madrid: Funambulista, 2010.

Moretic, Yerco: “Acerca de las raíces ideológicas del Modernismo hispanoamericano”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 51-64.

Mosse, George L.: *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1997.

Müller, Florence: *Excentriques*. París: Editions Du Chêne, 2001.

Murger, Henri: *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona: Montesinos, 2001 [1851].

- Nabokov, Vladimir: *Lolita*. Madrid: Bibliotex, 1993 [1955].
- Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2004 [1885].
- _: *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999.
- _: *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 2003 [1886].
- Noguerol Jiménez, Francisca: “Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana”, en *Iberoromania* (1997) 46, pp. 75-100.
- _: “Soñadores de las mismas quimeras”. Enrique Gómez Carrillo y la revista ‘Cosmópolis’, en *Centroamericana* (2013) 23.2, pp. 87-110.
- Nordau, Max: *Entartung*, en *Fin de Siglo*. Jaén: Editorial del Lunar, 1999 [1892/3].
- Noya, Elsa: “Eugenio María de Hostos. *In memoriam*”, en Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord): *Fin(es) de siglo y modernismo*. Islas Baleares: Universidad de las Islas Baleares, 2001, pp. 55-60.
- Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- Onís, Federico de: *Poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Ortega y Gasset, José: “Proemio” a Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*. Cito por *La decadencia de Occidente*, tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1998 [1917].
- Osorio Tejeda, Nelson: *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Murcia: Los Cuadernos de América sin nombre, 2000.
- Palacios, Jesús: “La ciudad de los miedos indecibles”, en Domínguez, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar, 2003, pp. 269-308.
- Pardo Bazán, Emilia: “La Quimera”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008 [1905], pp. 146-147.
- _: *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra, 1997 [1886-1887].
- Parlow, Hans: “Estado de la literatura española”, en *Revista Nueva* (1899) 2, Edición facsímil vol. II. Barcelona: Puvill Editor, 1979, pp. 145-158.
- Parra, René: “Introducción” a VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir, 2013, pp. 9-11.
- Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord): *Fin(es) de siglo y modernismo*. Islas Baleares: Universidad de las Islas Baleares, 2001.

Paz, Octavio: “Traducción y metáfora”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 97-117.

Pedrosa, José María: “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: De máscara terrorífica a caricatura cómica”, en Tausiet, María y Amelang S., James (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004, pp. 67-98.

Péladan, Joséphin: “Aurèle”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 115-120.

Pérez Escrich, Enrique: *El frac azul*. Madrid: Manini Hermanos Editores, 1864.

Pérez Galdós, Benito: *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 1995 [1876].

_: *La de Bringas*. Madrid: Cátedra, 1958 [1884].

Pessoa, Fernando: *Erostratus*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1988.

Phillips, Allen W.: *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.

_: *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974.

Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.

Poe, Karen: *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

Polidori, John William: *El vampiro*. Barcelona: Editorial La otra orilla, 2009 [1819].

Prado Biezma, Javier del: *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis, 1999.

Praz, Mario: *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1954.

Prettejohn, Elizabeth: *The art of the Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Publishing, 2000.

Prévost, Abate: *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Madrid: Siruela, 2013 [1733].

Proudhon, Pierre-Joseph: *Sobre el principio del arte y su destino social*. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1980 [1875].

Proust, Marcel: *Por la parte de Swann*. Barcelona: Debolsillo, 2006 [1913].

Quincey, Thomas de: *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Cátedra, 1997 [1856].

Racionero, Luis: *El progreso decadente. Repaso al siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

Rama, Ángel: *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

_: *Rubén Darío y el Modernismo*. Barcelona: Alfadil, 1985.

Retana, Álvaro: *Las “locas” de postín. A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea Editorial, 2004 [1919].

_: *Los extravíos de Tony (Confesiones amorales de un colegial ingenuo). Mi novia y mi novio*. Madrid: Odisea Editorial, 2009 [1919 y 1923].

Reyero, Carlos: *Apariencia e identidad masculinas: De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.

_: *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002.

Reyles, Carlos: *Ensayos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965.

Reynolds, Andrew R.: *Rereading the crónica modernista: Journalism, Aesthetics, and the Spanish –American Literary Field*, Tesis Doctoral. Indiana: Indiana University, 2009.

Ribbans, Geoffrey: “Antonio Machado’s attitude to Symbolism”, en Grass, Roland y Risley, William R.: *Waiting for Pegasus*. Illinois: Western Illinois University 1979, pp. 39-56.

Richepin, Jean: “Costantin Guignard”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 134-140.

_: “El hombre-pesto”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 49-54.

_: “La ciudad de las gemas”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 69-82.

_: “Los otros ojos”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 25-29.

_: “Un emperador”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 131-133.

Rimbaud, Arthur: *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 2001.

_: *Prometo ser bueno: cartas completas*. Barcelona: Barril Barral, 2009.

_: *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 2001.

Rodenbach, Georges: *Brujas la Muerta*. Barcelona: Vaso Roto, 2011 [1892].

Rodríguez de la Flor, Fernando: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: “Introducción” a Molina, Tirso de [atribuida a]: *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra: Madrid, 2005 [1617], pp. 9-149.

Rodríguez Marín, Rafael: *La novela en el siglo XIX*. Madrid: Playor, 1982.

Roland Grass y William R. Risley (eds.): *Waiting for Pegasus. Studies of the presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Illinois: Western Illinois University, 1979.

Rolfe, Frederick William [Barón Corvo]: *El deseo y la búsqueda del todo*. Madrid: Valdemar, 2003 [1909].

Romero López, Dolores: *Una relectura del ‘Fin de Siglo’ en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Bern: Peter Lang, 1998.

Romero Tobar, Leonardo: “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, ‘Pedro Sánchez’ y la revolución de 1854”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 27-49.

Roncagliolo, Santiago: *Tan cerca de la vida*. Barcelona: Alfaguara, 2010.

Rougemont, Denis de: *El amor y Occidente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1978.

Royano, Lourdes (ed.): *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2000.

Ruiz Barrionuevo, Carmen: *Rubén Darío*. Madrid: Síntesis, 2002.

Ruskin, John: *Sésamo y lirios*. Valencia: Universidad de Valencia, 2003 [1865].

Russell, Bertrand: *Elogio de la ociosidad*. Barcelona: Edhasa, 2000 [1935].

Rusiñol, Santiago: “La casa del silencio”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, p. 145.

_: “Montmartre por la noche”, en *Desde el molino*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999 [1894].

Sáez Martínez, Begoña: *Las sombras del Modernismo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 2004.

Sainz de Robles, Federico Carlos: “Alfonso Vidal y Planas”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 153-155.

Salmerón y García, Nicolás: “El artista”, Prólogo a la edición española de Nordau, Max: *Degeneración*, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y*

estética de fin de siglo (1890-1914). Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 136-143.

Sánchez-Cardona, Ana Paula. “El registro fotográfico de Arthur Rimbaud”. Chile: Revista Laboratorio (2011) 5, en <http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/el-registro-fotografico-de-arthur-rimbaud/> (1/1/2015).

Sánchez Millán, Ester: “Introducción” a Aristóteles: *Problemas*. Madrid: Gredos, 2004 [859 aC], pp. 7-38.

Sánchez Vidal, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Barcelona: Editorial Planeta, 1996.

Santamaría Blasco, María Lourdes: “¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cybercultura, y un epílogo gótico contemporáneo”, en *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, I Congreso sobre Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana (2013) 1, pp. 51-72, en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4111825.pdf, (26/12/2014).

Sassone, Felipe: “La canción del bohemio”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 42-44.

Sawa, Alejandro: *Iluminaciones en la sombra*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1910.

Sawa, Miguel: *Historias de locos*. Sevilla: Renacimiento, 2010 [1910].

Scaraffia, Giuseppe: *Diccionario del dandi*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009.

Scarano, Laura Rosana: “Notas sobre la poética especular de Rubén Darío. (Las estrategias colonizadoras del Modernismo)”, en Payeras Grau, María y Fernández Ripio, Luis Miguel (coord): *Fin(es) de siglo y modernismo*. Islas Baleares: Universidad de las Islas Baleares, 2001, pp. 231-236.

Schopenhauer, Arthur: *Meditaciones sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*. Madrid: Tecnos, 1999 [1851].

_: *Aforismos sobre el arte de saber vivir*. Madrid: Valdemar, 2002 [1851].

Schulman, Ivan A.: “Reflexiones en torno a la definición de modernismo”, en Lily Litvak (coord.): *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 65-95.

Schwob, Marcel: “Arachné”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 159-164.

_: “El hombre con la cara cubierta”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 138-188.

_: “Espiritismo”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 91-96.

Segade, Manuel: *Narciso Fin de Siglo*. Tenerife: Editorial Melusina, 2008.

Shakespeare, William: *Hamlet*. Londres: Methuen, 1982 [hacia 1601].

Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla*. Madrid: Alianza, 2006 [1871].

Silva, José Asunción: *De sobremesa*, en *Obra completa*, ed. crítica de Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid: ALLCA X, 1996 [1887].

_: *Gotas amargas*, en *Obra completa*, ed. crítica de Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid: ALLCA X, 1996 [1908].

Simmel, Georg: “La metrópolis y la vida mental” (1903). *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos* (2005) 4, http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf, (17/12/2014).

Solana, Guillermo: “Lágrimas de Eros”, catálogo de la exposición “Lágrimas de Eros”, 20 octubre 2009 al 31 enero 2010. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 15-74.

Sontag, Susan: *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1987.

_: *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

Spengler, Oswald: *La decadencia de Occidente*, tomo I. Madrid: Espasa Calpe, [1917] 1998.

Steiner, George: *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Stendhal, Henri Beyle: *Del amor*. Madrid: Biblioteca EDAF, 1999 [1822].

_: *Rojo y negro*. Madrid: Editorial EDAF, 1997 [1830].

Stevenson, Robert Louis: *En defensa de los ociosos*. Madrid: Taurus, 2014 [1876].

Strindberg, August: *Banderas negras. Cuadros de costumbres finiseculares*. Madrid: Funambulista, 2010 [1907].

_: *Inferno*. Barcelona: El Acantilado, 2002 [1897].

Taine, Hippolyte: *Vida y opiniones filosóficas de un gato*, Ilustraciones de Gustave Doré. Madrid: Libros de la Resistencia, 2013.

Talmeyr, Maurice: “Noche roja”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: ElNadir, 2013, pp. 39-44.

Tausiet, María: “Avatares del mal: El diablo en las brujas”, en Tausiet, María y Amelang S., James (eds.): *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004, pp. 45-66.

Todó, Lluís M^a.: *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos, 1987.

Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*. Madrid: Alianza, 1998 [1963].

Ulmer, Renate: *Alfons Mucha*. Madrid: Taschen, 2000.

Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*. Madrid: Austral, Espasa-Calpe, 1984 [1940].

_: *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra, 2009 [1927].

_: *Obras completas*. Madrid: Escelier, 1968.

Uslar Pietri, Arturo: “Yo asistí al nacimiento de *El Señor Presidente*”, en Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, ed. crítica de Gerald Martin. Barcelona: ALLCA XX, 2000, pp. 509-514.

Valle-Inclán, Ramón del: “Madrid de noche”, en Esteban, José y Zahareas, Anthony N.: *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998, pp. 85-87.

_: “Modernismo”, en Litvak, Lily: *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 17-19.

_: *Sonata de otoño. Sonata de invierno*. Madrid: Austral, 2003 [1902, 1905].

_: “Un pintor”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 120-123.

Vera, Catherine: “Symbolism in Spanish American Literary Periodicals, 1896-1910”, en Grass, Roland y Risley, William R. (eds.): *Waiting for Pegasus*. Illinois: Western Illinois University, 1979, pp. 143-154.

Verhaeren, Émile y Regoyos, Darío de: “España Negra”, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 200-202.

Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis: “Introducción” a Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1997 [1857].

Verlaine, Paul: *Mis hospitales y mis prisiones*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991 [1891].

_: *Obra poética II*. Barcelona: Ediciones 29, 2003.

Vian, Boris: *La espuma de los días*. Madrid: Alianza, 1993 [1947].

Vias Mahou, Berta: *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Anaya, 2000.

Vicaire, Gabriel: “Prefacio” a *Les Déliquescences, poèmes décadents d’Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tabora*. París: Vanier, 1885.

Vigny, Alfred de: *Dafnys-Chatterton* (trad. de A. Centeno y J. Robles). Madrid: Espasa Calpe, 1969 [1835].

Vila-Matas, Enrique: “Prólogo” a Jouannais, Jean-Yves: *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*. Barcelona: El Acantilado, 2014, pp. 9-20.

_: *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 1991.

Villena, Luis Antonio de: “Allá lejos: Una invitación a la disidencia”, en *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar, 2002, pp. 169-173.

_: “Beardsley, flores de decadencia”, en *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar, 2002, pp. 21-48.

_: *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets, 1983.

_: *Diccionario esencial del Fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2001.

_: “El camino simbolista de Julián del Casal”, en *Máscaras y formas del Fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2002, pp.115-137.

_: *La belleza impura. Poesía (1970-1989)*. Madrid: Visor, 1996.

_: “Los tronos de la total rebeldía (Sobre esteticismo y decadentismo)”, *Prólogo* a VV.AA.: *Estetas y Decadentes*. Madrid: J. Tablate Miquis, 1985, pp. 11-14.

_: *Malditos*. Barcelona: Ediciones B, 2010.

_: “Prólogo” a García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 7-15.

_: “Prólogo” a Retana, Álvaro: *Las “locas” de postín. A Sodoma en tren botijo*. Madrid: Odisea Editorial, 2004 [1919], pp. 5-14.

_: “San Huysmans, desdeñoso y sublime”, en *Máscaras y formas del Fin de siglo*. Madrid: Valdemar, 2002, pp. 161-168.

_: “Visiones de bohemia”, en *Los andróginos del lenguaje*. Madrid:Valdemar, 2001, pp. 249-256.

_: *Wilde total*. Barcelona: Planeta, 2004.

Villiers de L’Isle-Adam, Auguste de: *Contes cruels*. París: Union Générale d’Éditions, 1963 [1883].

_: “El sadismo inglés”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, pp. 131-138.

_: “El secreto del cadalso”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir, 2013, pp. 15-28.

_: *La Eva futura*. Madrid: Valdemar, 1988 [1886].

_: “La sugestión ante la ley”, en VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007, p. 83-90.

VVAA: *Antología del Decadentismo. 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007.

_: *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Castalia, 1989.

_: “Presentación” de *Rojo y Verde*, en López Fernández, María (ed.): *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Barcelona: Instituto de Cultura. Fundación MAPFRE, 2008, pp. 152-154.

_: *Ramón Casas. El pintor del Modernismo*. Barcelona y Madrid: Fundación Cultural MAPFRE Vida y Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), 2001.

_: *Valle-Inclán y el insólito caso del hombre con rayos X en los ojos*. Madrid: La Felguera Editores, 2014.

Walpole, Horace: *El castillo de Otranto*. Madrid: Valdemar, 2008 [1764].

Wilde, Oscar: *Salomé*. Ilustraciones de Aubrey Beardsley. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2011.

_: *The Artist as Critic. Critical Writings by Oscar Wilde*, edición de Richard Ellman. Londres: Butler & Tanner, 1970 [1890].

_: “Otras ideas radicales sobre la reforma del traje”, en *Obras completas II*. Madrid: Editorial Aguilar, 2003.

_: *The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford University Press, 1986 [1891].

Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2004.

Woolf, Virginia: “Beau Brummell” [1925], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 235-246.

_: *Las Olas*. Madrid: Cátedra, 1994 [1931].

Zavala, Lauro: “Las fronteras de la minificción”, en Noguerol Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 87-92.

Zamacois, Eduardo: “El fantasma” [1914], en García, Leticia, y Primo, Carlos (Coord.): *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2012, pp. 223-234.

_: *Tipos de café. Siluetas contemporáneas*. Madrid: Imprenta Galo Sáez, 1936.

Zamora Vicente, Alonso: “Nuevas precisiones sobre *Luces de Bohemia*”, en Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.): *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 11-26.

Zola, Émile: “Una víctima de la publicidad”, en VVAA: *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París*. Valencia: El Nadir, 2013, pp. 143-146.

Zweig, Stefan: *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur, 2010.

PELÍCULAS CITADAS

Akerman, Chantal: *Je, tu, il, elle*. Francia: Paradise Films, 1974.

Allen, Woody: *Midnight in Paris*. Estados Unidos: Gravier Productions / Mediapro / Televisió de Catalunya (TV3) / Versátil Cinema, 2011.

Almodóvar, Pedro: *La piel que habito*. España: El Deseo S.A., 2011.

Astruc, Alexandre: *Le rideau cramoisi*. Francia: Argos Film / Como Film, 1953.

Baumbach, Noah: *The Squid and the Whale (Una historia de Brooklyn)*. Estados Unidos: Samuel Goldwyn Films, 2005.

Bernhardt, Curtis: *Beau Brummell*. Estados Unidos: MGM, 1954.

Björk y Cunningham, Chris: “All is full of love”, en *Homogenic*. Reino Unido: *One Little Indian*, 1999.

Bolognini, Mauro: *Madamigella di Maupin*. Italia-España-Francia-Yugoslavia: Film Servis/ Jolly Film/ Tecisa, 1967.

Browning, Tod: *Freaks*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

Buñuel, Luis: *Belle de jour*. Francia e Italia: Manga Films, 1967.

_: *Un chien andalou*. Francia: Productora Luis Buñuel, 1929.

_: *Viridiana*. España-México: Films 59 / UNINCI / Producciones Alatraste, 1961.

Carax, Leos: *Holy Motors*. Francia: CNC / Les Films du Losange / Pierre Grise Productions, 2012.

Chaplin, Charles: *City Lights*. Estados Unidos: United Artists, 1931.

_: *Modern Times*. Estados Unidos: United Artists, 1936.

Christensen, Benjamin: *Häxan: La brujería a través de los tiempos*. Dinamarca: Aljosha Production Company / Svensk Filmindustri, 1922.

Clair, René: *Paris qui dort*. Francia: Films Diamant, 1924.

Corman, Roger: *The Man With the X-Ray Eyes*. Estados Unidos: American International, 1963.

Dickinson, Thorold: *Gaslight*. Reino Unido: British National Films, 1940.

Donnellan, Declan y Ormerod, Nick: *Bel Ami*. Reino Unido: 19 Entertainment / Rai Cinema / Redwave Films, 2012.

Drach, Michel: *Guy de Maupassant*. Francia: Port Royal Films / Gumont / France 3 (FR3), 1982.

Dreyer, Carl Theodor: *Vredens dag (Dies Irae)*. Dinamarca: Palladium Productions, 1943.

Eisenstein, Sergei M.: *Bronenosets Potyomkin (Acorazado Potemkin)*. URSS: Goskino, 1925.

_: *Stachka (Huelga)*. URSS: Proletkult Production / Goskino, 1925.

Franju, George: *Les yeux sans visage*. Francia e Italia: Champs-Élysées Productions y Lux Film, 1960.

Fellini, Federico: *Amarcord*. Italia: F.C. Produzioni / P.E.C.F., 1973.

_: *La dolce vita*. Italia: Pathé / Riama Film, 1975.

_: *8½*. Italia: Cineriz / Francinex, 1963.

Fellini, Federico; Malle, Louis y Vadim, Roger: *Histoires extraordinaires*. Francia e Italia: Les Films Marceau / Cocinor / Produzioni Europee Associati, 1968.

Gay, Paul y Lawrence, Diarmuid: *Desperate Romantics*. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 2009.

Gilbert, Brian: *Wilde*. Reino Unido: Capitol Films, 1997.

Godard, Jean-Luc: *Alphaville*. Francia: Athos Films / Chaumiane / Filmstudio, 1965.

_: *Pierrot le fou*. Francia: SNC / Dino de Laurentiis Cinematographica, 1965.

_: *Une femme est une femme*. Francia: Euro International Film (EIA) / Rome Paris Films, 1961.

_: *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*. Francia: Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma, 1962.

Green, Joseph: *The Brain That Wouldn't Die*. Estados Unidos: Rex Carlton Productions, 1962.

Griffith, D. W.: *Edgar Allan Poe*. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph, 1909.

Grune, Karl: *Die Straße (La calle)*. Alemania: Stern-Film, 1923.

Haneke, Michael: *Funny Games*. Austria: Wega-Film, 1997.

Hitchcock, Alfred: *Psycho*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960.

Hughes, Ken: *The Trials of Oscar Wilde*. Reino Unido: Viceroy Films Ltd. / Warwick Film Productions, 1960.

Jarmusch, Jim: *Only Lovers Left Alive*. Reino Unido: Recorded Picture Company / Pandora Films / Faliero House Productions, 2013.

Juran, Nathan: *Attack of the 50 Ft. Woman*. Estados Unidos: Allied Artists, 1958.

Keaton, Buster y Bruckman, Clyde: *The General*. Estados Unidos: United Artists, 1926.

Kiarostami, Abbas: *Copie conforme (Copia certificada)*. Francia: MK2 Productions / BiBi Film / Abbas Kiarostami Productions, 2010.

Kubrick, Stanley: *A Clockwork Orange*. Reino Unido: Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Production, 1971.

Lang, Fritz: *M, el vampiro de Düsseldorf*. Alemania: Nero Films, 1931.

_: *Metrópolis*. Alemania: U.F.A., 1927.

Lanthimos, Giorgos: *Alps*. Grecia: Haos Films, 2011.

_: *Kynodontas (Canino)*. Grecia: Boo Productions / Greek Film Center / Horsefly Productions, 2009.

León de Aranoa, Fernando: *Familia*. España: Elías Querejeta P.C., Albares Production MNG Films, ESICMA, TVE, Canal+, 1996.

Lewin, Albert: *The Picture of Dorian Gray*. Estados Unidos: MGM, 1945.

Lynch, David: *The Elephant Man*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980.

_: *Eraserhead*. Estados Unidos: The American Film Institute for Advanced Film Studies, 1977.

MacDonald, David: *The Bad Lord Byron*. Reino Unido: Sidney Box Productions, 1949.

May, Joe: *Asphalt (Asfalto)*. Alemania: Universum Film (UFA) / Ufa Film Company, 1929.

McQueen, Steve: *Shame*. Reino Unido: Film 4 / UK Film Council / See-Saw Films, 2011.

Ophüls, Max: *Le plaisir*. Francia: C.C.F.C. / Stera Films, 1952.

Pacino, Al: *Wilde Salome*. Estados Unidos: Salome Productions / Tripod Entertainment, 2011.

Pialat, Maurice: *L'amour existe*. Francia: Les Films de la Pléiade, 1960.

Pick, Lupu: *Scherben (Railes)*. Alemania: Rex-Film GmbH, 1921.

Pomés, Leopoldo: *Ensalada Baudelaire*. Guión de Román Gubern, Leopoldo Pomés y Óscar Tusquets. España: Impala, 1978.

Rivette, Jacques: *Paris nous appartient*. Francia: Les Films du Carrosse, Ajym Films, 1960.

Ratoff, Gregory: *Oscar Wilde*. Reino Unido: Vantage Films, 1960.

Robertson, John S.: *The Single Standard*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1929.

Sant, Gus Van: *Restless*. Estados Unidos: Columbia Pictures / Imagine Entertainment, 2011.

Scott, Ridley: *Blade Runner*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1982.

Sorrentino, Paolo: *La grande Bellezza*. Italia: Indigo Film / Medusa Film / Mediaset / Pathé / France 2 Cinéma / Babe Film / Canal +, 2013.

Suárez, Gonzalo: *Remando al viento*. España: Ditirambo Films / Compañía Iberoamericana de TV / Viking Films, 1988.

Trier, Lars von: *Nymphomaniac* (vol. I y II). Dinamarca: Zentropa Entertainments, 2013.

Truffaut, François: *Jules y Jim*. Francia: Les Films du Carrosse, 1961.

_: *Les quatre cents coups*. Francia: Les Films du Carrosse, 1959.

Vertov, Dziga: *Chelovek s kino-apparatom (El hombre de la cámara)*. URSS: VUFKU, 1929.

Vigo, Jean: *À propos de Nice*. Francia: Productora Jean Vigo, 1930.

Visconti, Luchino: *L'innocente*. Italia: Les Films De Santis, 1976.

Waters, John: *Hairspray*. Estados Unidos: New Line Cinema, 1988.

_: *Female Trouble*. Estados Unidos: Dreamland, 1974.

Welles, Orson: *F. for Fake*. Alemania del Oeste (RFA): Janus Film / SACI, 1973.

APÉNDICE



John Martin
El gran día de la ira
1851



J. M. W. Turner
La quinta plaga de Egipto
1800



J. M. W. Turner
El declive del Imperio Cartaginés
1817



Kart Pavlovic Brjollov
El último día de Pompeya
1833



Thomas Couture
Los romanos de la decadencia
1847

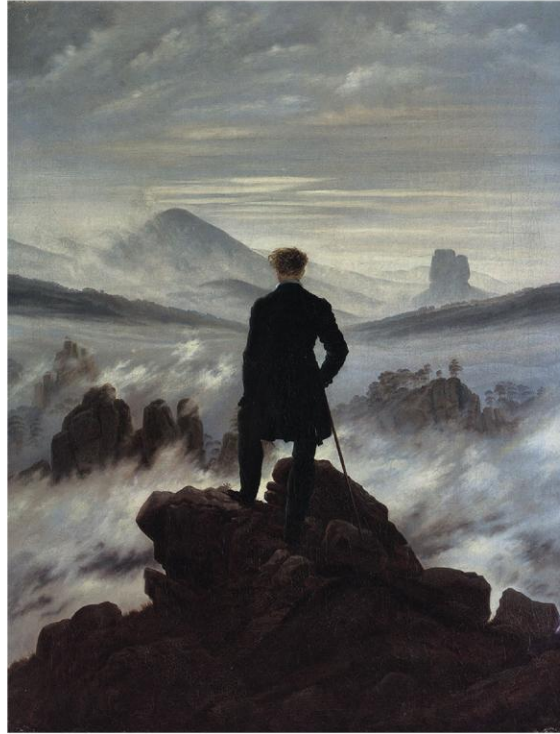


1.



2.

1. Lawrence Alma-Tadema: *The Roses of Heliogabalus* (1888).
2. Henri Fantin-Latour: *Un coin de table* (1872).



El viajero sobre un mar de niebla.
Caspar David Friedrich (1818).



L'innocente. Luchino Visconti (1976).



1.



2.

1 y 2. *Beau Brummell*.
Curtis Bernhardt (1954).
3 y 4. *L'innocente*.
Luchino Visconti (1976).



3.



4.



1.



3.



4.



2.



5.

Ramón Casas

1. *La pereza*, hacia 1898-1900. 2. *Reposo*, hacia 1899-1900. 3. *Joven decadente*, 1899.
4. *Pèl & Ploma* (Original para cartel), 1899. 5. *Mujer descansando*, hacia 1899.



1. John Everett Millais: *Ophelia* (1852).
2. Gregory Crewdson: *Ophelia* (2001).
3. Tom Hunter: *El camino a casa* (2000).



1.

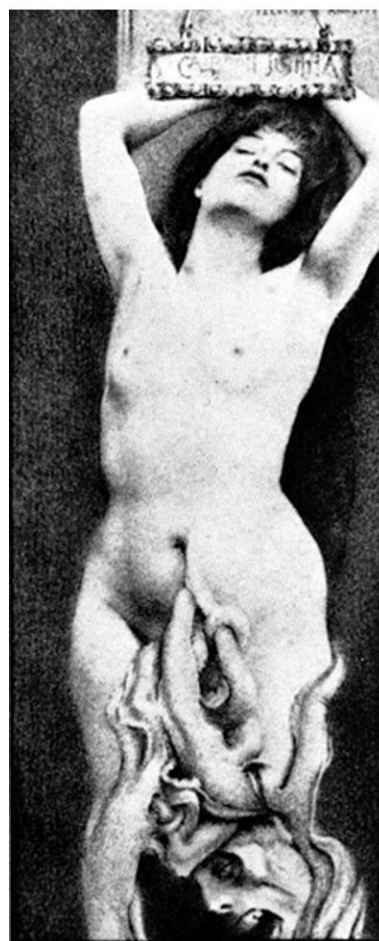


2.



3.

1. D. G. Rossetti: *Lady Lilith*, 1868.
2. Edvard Munch: *El Vampiro*, 1894.
3. Franz von Stuck: *El Pecado*, 1893.
4. Ferdinand Khnopff, *Ishtar*, 1888.



4.



Une femme est une femme. Jean-Luc Godard (1961).

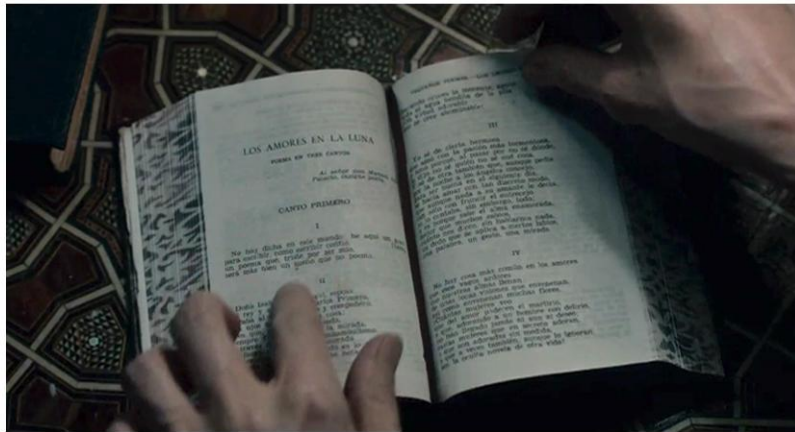


1.



2.

1. Jacques Rivette: *Paris nous appartient* (1960).
2. John S. Robertson: *The Single Standard* (1929).

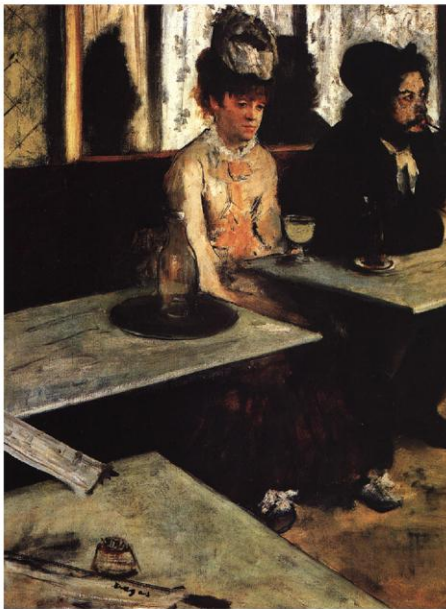


Only Lovers Left Alive. Jim Jarmusch (2013).

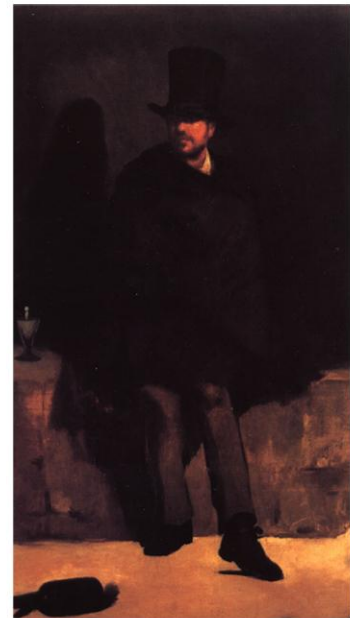


1.

1. Edouard Manet, *Mujeres bebiendo cerveza*, (1878). 2. Edgar Degas, *El ajeno*, (1876). 3. Edouard Manet, *El bebedor de absenta*, (1858-1859).



2.



3.



1.



2.

1. Claude Monet, *La japonese*, 1876.
2. Toulouse-Lautrec, *À la Mie*, 1891.
3. Salvador Dalí, *Tortuga*, 1963.
4. Vik Muniz, *Baudelaire*.
5. Ilse Haider, *Oscar Wilde*, 2005.



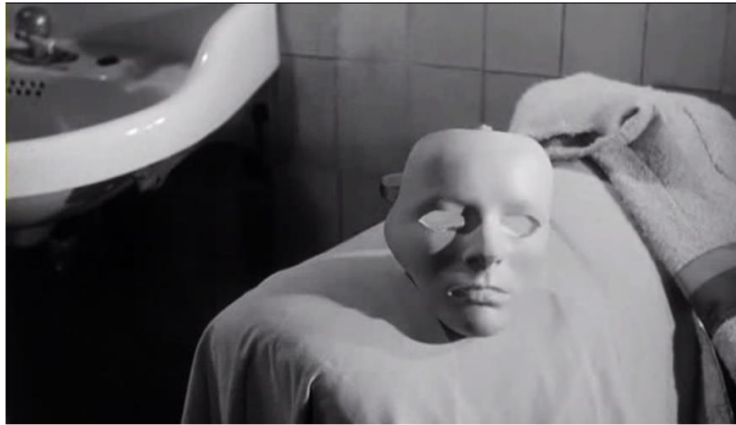
3.



4.



5.



1.



2.

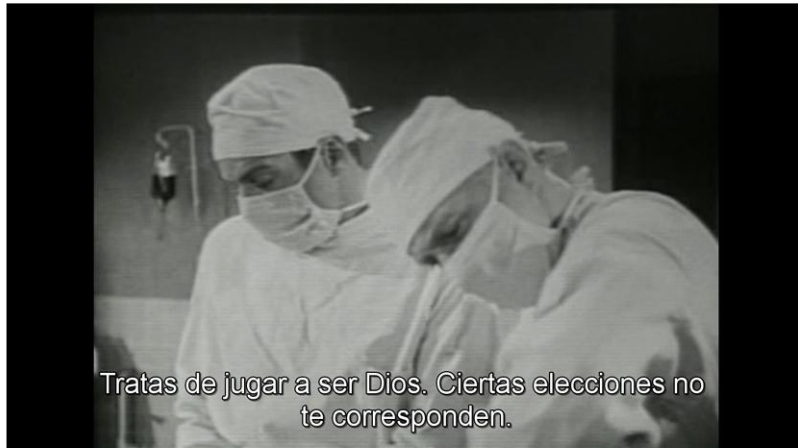


3.



4.

1 y 2. Georges Franju: *Les yeux sans visage* (1960).
3 y 4. Max Ophüls: *Le plaisir* (1952).



The Brain That Wouldn't Die. Joseph Green (1962).



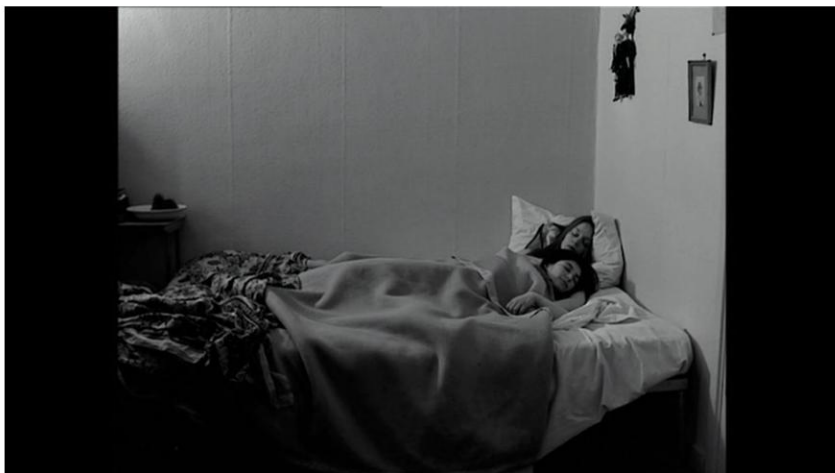
Viridiana. Luis Buñuel (1961).



1.



2.



3.

1. *Psycho*. Alfred Hitchcock (1960).
2 y 3. *Je, tu, il, elle*. Chantal Akerman (1974).



1.



2.



3.

1. D. W. Griffith: *Edgar Allan Poe* (1909). 2 y 3. Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960).



Le feu follet. Louis Malle (1963).



1.



2.



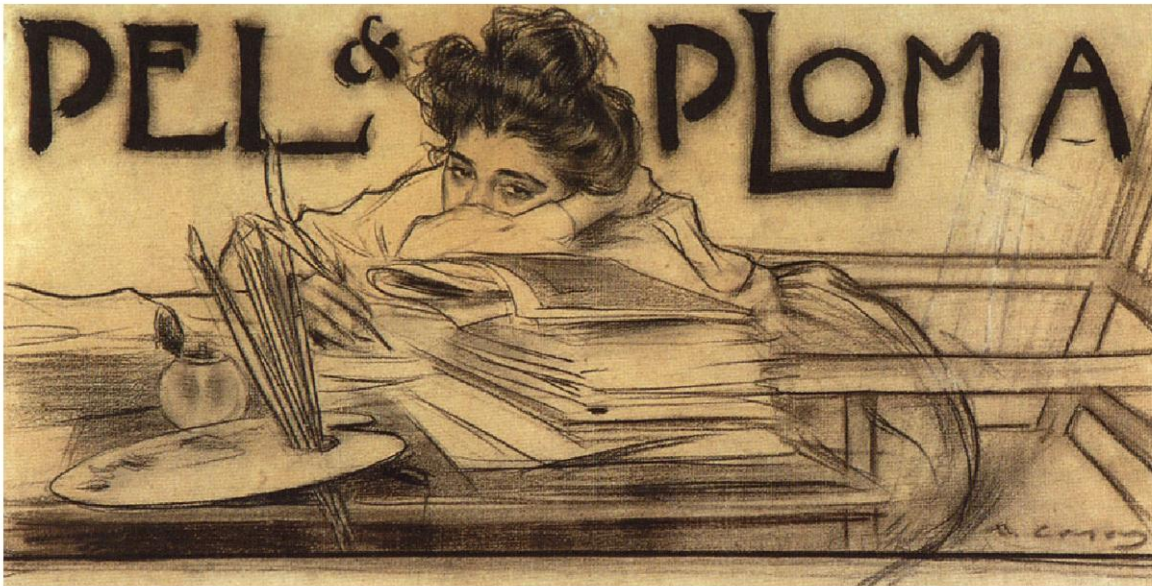
1 y 2. John Waters: *Female Trouble* (1974). 3. El Bosco: *El jardín de las delicias* (fragmento) (1500-1505).



Gustavo Adolfo Bécquer
El poeta y las musas (autorretrato)
(1860)



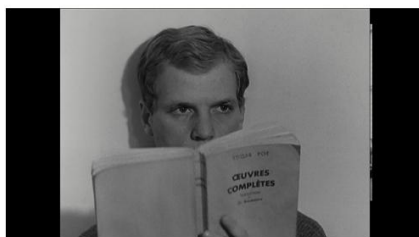
Julio Ruelas
Autorretrato con musa
(1903)



Ramón Casas: *Pel & Ploma* (1899).



Alphaville. Jean-Luc Godard (1965).



Vivre sa vie. Jean-Luc Godard (1962).



Gaslight. George Cukor (1944). Protagonizada por Charles Boyer e Ingrid Bergman.



Jean-Luc Godard: *Pierrot le fou* (1965).



1. Ray Johnson: *James Dean / Rimbaud* (1956-68).
2. Andy Warhol: *À La Recherche du Shoe Perdu* (1955).

1.



2.

