

Sobre el héroe decadente

ROSA DE DIEGO
UPV

No voy a referirme a grandes hazañas épicas. El término de héroe, en el terreno de la literatura, puede aludir al protagonista de un relato, de un poema o de una obra de teatro, a ese personaje que se diferencia de todos los demás, que con sus actos representa a un tipo de individuo, refleja el imaginario de un autor y/o de una época, y permite así observar qué características esenciales encarnan el deseo fundamental del hombre en un momento determinado. El héroe literario va a ser en este sentido el ejemplo personalizado de un siglo, la representación y el arquetipo de una norma. Por otra parte hay que señalar que este héroe, a pesar de morir en la ficción, permanece vivo a través de la historia literaria, en la lectura y, en este sentido, se acerca al concepto de mito en cuanto que la eternidad de la literatura le hace inmortal.

Si aludimos al concepto de héroe decadente, he de señalar que no voy a situarlo en una Escuela o en una Moda literaria o estética, sino en una forma de vida que predomina en Europa a finales del siglo XIX. Pero indiscutiblemente resulta difícil escoger una figura en la literatura, la pintura, la música, durante estos años, como único ejemplo representativo del héroe y de la generación decadentes. Voy a intentar ofrecer algunas pinceladas, fragmentarias, que puedan servir para intuir, *à rebours*, los contornos de esta nueva estética, que es sin duda reflejo de un problema existencial colectivo. Tal y como Gilbert Durand afirma *se trata de un movimiento histórico y cultural que se sitúa más o menos en Europa entre los años 1860 y el final de la Guerra Mundial* (1984: 20).

En efecto podemos ubicar esta sensibilidad difusa y clandestina *grosso modo* entre dos fechas. Por un lado en 1884 aparece publicada *À rebours* de Huysmans, considerada generalmente como la Biblia del Decadentismo, cuyo protagonista, el duque des Esseintes ejemplifica al héroe decadente en su estado puro. También durante estos años salen a la luz *Le Crépuscule des dieux* d'Élémir Bourges o *Le Vice suprême* de Joséphin Péladan. Y Verlaine proclamaba en su poema «Langueur»: *Je suis l'Empire à la fin de la décadence* (Verlaine, 1884: 104).

Por otra parte 1898 es el año de publicación de textos muy significativos como *La Cathédrale* de Huysmans, *Le Livre des Masques* de Gourmont o *Le Soleil des morts* de Mauclair. Muchos autores, procedentes del naturalismo y del positivismo, terminan lanzando duros reproches contra la ciencia y el exceso de razón. Entonces sólo les queda la religión. Una religión que pueda ofrecer un sentido explicativo a su existencia.

Si antes de 1870 en Francia, el progreso de las ciencias y el positivismo habían generado un clima de optimismo generalizado en la sociedad, la pérdida militar, la tragedia de la Comuna, los escándalos políticos, la miseria de una República rodeada de escándalos, el enfrentamiento entre las clases sociales, todo este estado provoca una inquietud y un pesimismo colectivos, sobre todo entre la burguesía. La crisis no sólo es política y económica, es también moral, y sin duda va a provocar el estallido de un arte nuevo. Grupos de anarquistas y revolucionarios coinciden en sus planteamientos con la sensibilidad de muchos escritores y artistas en general. Todos quieren liberarse de una sociedad que ahoga: *Detruis en toi-même, détruis autour de toi* proclama Schwob en *Le Livre de Monelle*. El sentimiento de estar en decadencia se extiende como una epidemia e implica a toda una generación que lucha en su presente por la libertad. En este contexto la fe católica se debilita, aunque todos proclaman su nostalgia y su inquietud religiosa:

Impossibilité de croire et nostalgie d'une croyance, ce sont bien là les composantes du mal fin de siècle: le sacré sans cesse désiré, est sans cesse ressenti comme lointain, et raisonné comme lointain, par des hommes fatigués de trop connaître. (Bancquart, 1983: 7).

Tal y como estamos viendo, en estos años en los que hemos situado la mentalidad finisecular, decadente, existe en efecto una esquizofrenia entre la imposibilidad de creer y la nostalgia de no poder creer. El mundo real, el positivismo, la estética naturalista se rechazan y los escritores buscan formas de idealismo que desembocan en inquietud, decepción y pesimismo. Así lo explica Rémy de Gourmont: *L'idéalisme est une doctrine immorale et désespérante, anti-sociale et anti-humaine, et pour cela l'idéalisme est une doctrine très recommandable en un temps où il s'agit non de conserver mais de détruire* (Gourmont, 1901: 214).

Y en estrecha relación con este sentimiento de una religión perdida y añorada se produce un auge del esoterismo y de las ciencias ocultas en general. Ante la aparente disolución de los ideales establecidos y en reacción contra las distintas explicaciones científicas o racionales, se desarrolla un creciente interés por el misterio y por lo sobrenatural, una fe en la misma fe. En la novela de Huysmans *En route*, cuando el héroe sigue el camino de la conversión, asocia las ensoñaciones eróticas con la oración, y superpone el rostro de una prostituta con el de una monja. Diferentes formas de misticismo y ocultismo constituyen distintas formas de aproximarse a Dios al revés, a través de lo negativo. Di-

ferentes búsquedas de una religiosidad original. Cuando Huysmans, harto, se aleja del naturalismo y de la decadencia, se acerca al esoterismo y satanismo, esperando encontrar entonces *una compensación a los disgustos de la vida cotidiana, a la basura... de una época repugnante*. Esta temática satánica y ocultista aparece reflejada en su novela *Là-Bas* o en *Le Vice suprême* de Péladan.

Pero a finales del siglo, en los años 90 esta moda termina y deja paso a una serie de conversiones al catolicismo en cadena, de compromisos religiosos entre muchos escritores de la época, como Bloy, Claudel, Huysmans, Jammes, Maritain, Péguy o Verlaine. Esta religiosidad queda reflejada en los héroes de sus novelas, como ocurre con la trilogía católica de Huysmans. En realidad responde a una profunda nostalgia de una unidad perdida, de la reconciliación de los contrarios, de un universo necesario y ordenado, no sometido a los azares de la casualidad. La literatura se asocia a la espiritualidad porque ésta sirve, en palabras del propio Huysmans, para *rendre visible, presque palpable, ce Dieu qui reste muet et caché pour tous* (*En route*, 1985:45). Podríamos aplicar a todos estos artistas finiseculares la afirmación de Mario Praz que dice que las tinieblas, la náusea, son el punto de partida necesario para un camino hacia la vida superior del espíritu (1965:14).

El esplín había invadido fatalmente al esteta decadente, prisionero en su propia morada. Incapaz de vivir una auténtica renuncia, un ascetismo sin Dios, trascendente. La original individualidad reclamada por el decadente le sirve para existir, pero también para morir. Para ser consciente de su propia angustia, de su no ser, de su contradicción ontológica. Jankelevitch en su artículo de 1950, lo define como *una enfermedad constitucional de la conciencia*. Y el arte se convierte en un medio de superar o de compensar esta desgana existencial. Huysmans tras *À rebours* publica *Là-Bas* y afirma que la única razón de ser de la literatura es *sauver celui qui la fait du dégoût de vivre* (Huysmans, 1966: 209). La literatura decadente es forzosamente y sobre todo original.

Original por esa individualidad del artista a la que hemos aludido. Sus pensamientos y creaciones son singulares, excéntricos, insólitos. Y lógicamente, originales sus héroes, muchas veces también artistas, imágenes de su creador. Todos ellos no sólo raros, sino sobre todo extremadamente lucidos y conscientes. El héroe decadente en su reacción de rechazo contra la sociedad y el medio, contra la vulgaridad, busca sobre todo la innovación. *El arte comienza donde termina la vida* proclama Péladan (1898:35). La decadencia es por lo tanto fundamental desde el punto de vista de la modernidad.

Desde una perspectiva literaria la escritura decadente se sitúa entre el naturalismo y el simbolismo. Su originalidad queda ejemplificada por Huysmans y la trayectoria de su escritura, desde el naturalismo de sus primeras obras hasta el misticismo espiritual de las últimas, de esa trilogía formada por *En route*, *La Cathédrale* y *L'Oblat*. El éxito de su novela decadente de 1884, *À rebours*, había sido el síntoma de una nueva tendencia en el gusto y la lectura y de un cambio en la imagen de los creadores de una obra de arte.

La novela naturalista había buscado reflejar modelos patológicos, desde la actitud omnisciente de un escritor equilibrado, normal, superior, pero ausente de su creación. Sin lugar a dudas para la escritura finisecular el naturalismo fue una etapa imprescindible. Los decadentes conservaron un estilo descriptivo y minucioso en el detalle, escrupuloso con la realidad en la que se sitúa el personaje y con el medio que le determina.

El programa estético decadente es realista, pero se concentra en la excepción, en lo raro, en el individuo como ser único y diferente. Y en esa búsqueda subjetiva el naturalismo roza enseguida el simbolismo. Porque no se trata tanto de dibujar la realidad como de conseguir que la literatura y la pintura, el arte adquieran vida. La decadencia es, en este sentido, un híbrido de realismo y onirismo.

El gran cambio que se produce con Huysmans es que el héroe, un ser excéntrico y original, un degenerado, es también artista. De manera que no se trata tanto del análisis de la influencia del medio o de la herencia por parte de un autor demiurgo sobre un protagonista, como de la representación de un artista obligado a ser anormal, original. Y a huir de un mundo negativo, que es real y natural, hacia un mundo protector, que es artificial y extraño. El novelista no desaparece de la escena. De alguna manera es testigo de una historia. La narración en tercera persona se hace simultáneamente autobiografía. El escritor se encuentra en el centro de la novela y ejemplifica esa singularidad de un individuo. El héroe decadente es además un neurótico y un anormal. Pero la originalidad de esta escritura, de su planteamiento, es que en una misma figura se reúnen el héroe de la novela, el individuo excéntrico y el artista. Y todo ello sin justificación alguna. En 1896 Gourmont lo expresaba con nitidez.

La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel; sa seule excuse est d'être original. (1905: 13).

La decadencia se nutre sin duda del realismo científico zoliano, pero es también, como ya he apuntado, simbolista. Porque la observación, la descripción, la percepción del personaje enseguida se hace misteriosa, sugerente, simbólica. La imaginación sustituye a la documentación. La escritura decadente es el punto de arranque de la modernidad en cuanto que no afirma, sino que sobre todo sugiere un mundo posible. La conciencia del héroe no se define de manera cerrada y definitiva, sino que conserva toda una serie de posibilidades, una intimidad ilimitada. La palabra pierde su transitividad para intuir una inmensidad. El lenguaje no progresa sino que se mueve en una especie de espiral que dibuja un texto, que se lee, se interpreta, sin fin. La palabra no sólo expresa, sino que sugiere en el lector una representación mental más o menos compleja. Esta actitud decadente, que reivindica la sensibilidad y el imaginario frente al racionalismo, introduce ya en el arte el símbolo como vehículo esencial. Huysmans, por ejemplo, es consciente de esta cuestión, de la insuficiencia del lenguaje, y afir-

ma la necesidad que siente de traducir una realidad que se escapa a la percepción ordinaria. Él lo denomina el *naturalismo espiritual*. *Le livre que je fais m'ac-cable.... Ce que j'ai à écrire est inexprimable et la langue ne donne plus rien, grossit tout!* (1965: 269). A partir de ahora el deseo, el sueño, el inconsciente y la imaginación adquieren cartas de nobleza y son la base de nuestra modernidad.

Le symbolisme ne se forma guère qu'à partir de l'année 1886: les décadents furent les précurseurs des symbolistes; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadentes, et le décadentisme...ne fut que le bouillonnement éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'à été le symbolisme. (Dujardin, 1936: 211)

Muchos autores, en efecto, como Guy Michaud, consideran que decadencia y simbolismo son dos etapas de un mismo movimiento. Es cierto que algunos autores decadentes y simbolistas coinciden durante unos años. Ciertamente es también que el pesimismo, el misterio, el desprecio de la acción son algunas de las tendencias decadentes que iban a fundirse con el idealismo metafísico de los simbolistas. La confusión ha sido incluso enunciada en términos humorísticos por Sarcey, que afirma: *Quand je comprends par-ci, par là, quelques phrases, je me dis: c'est un Décadent. Quand je ne comprends presque rien: il faut, me dis-je, que ce soit un Symboliste* (1891. Marquèze-Poeuy, 1986: 275). Sin embargo hay rasgos que diferencian a uno y otro movimiento.

En torno a 1870 había empezado a emerger una nueva sensibilidad que se caracterizaba, ya lo hemos dicho, por la inquietud y el pesimismo. Novelas como *À rebours* reflejan sus principales rasgos. Y también una estética diferente, un nuevo lenguaje, una forma distinta de expresar la vida, menos positiva y más interior. Cuando la situación política y económica mejora, y la República se estabiliza, el pesimismo se empieza a amortiguar. La *Belle Époque* se aproxima y emerge una nueva alegría que debilita poco a poco la decadencia. El pesimismo estaba omnipresente y era un hecho social y colectivo. Su desaparición no podía producirse de manera inmediata ni total. Por eso los componentes del mal del siglo decadente aún subsisten en el simbolismo, también finisecular. Y durante varios años diferentes artistas iban a coincidir en proclamar negativamente un deseo de libertad: a través del rechazo de la burguesía materialista, de lo concreto y limitado en el arte; a través de la reivindicación del sentimiento y del sueño, de la tristeza y del aburrimiento; y mediante un lenguaje simbólico.

Por todo esto la literatura decadente va a desembocar enseguida en el simbolismo, que oficialmente ve la luz en 1886, fecha en la que aparece el *Manifeste du symbolisme* de Moréas y el *Traité du Verbe* de René Ghil, precedido de un prólogo redactado por una autoridad de primera importancia, Mallarmé, identificado si no con el jefe, al menos con el Maestro de esta nueva escuela, y que sintetiza sus grandes principios. Pero recordemos que este movimiento no es realmente reconocido y admitido hasta 1892, fecha en la que Rémy de

Gourmont formula estéticamente este idealismo, mediante una base filosófica e insistiendo en su subjetivismo. Realiza una especie de síntesis de las principales características de la escuela, basada en la magia del símbolo que, no lo olvidemos, había tenido su origen en la teoría de las correspondencias de Baudelaire y, antes, en Hoffmann.

El simbolismo no anula la decadencia, y durante varios años conviven algunas obras fundamentales decadentes de autores como Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Jean Lorrain, Élémer Bourges, Pierre Louÿs o Rachilde, con otras simbolistas de André Gide, Bernard Lazare, Mallarmé, Rimbaud o Verlaine. Esta coincidencia o continuidad histórica ha conducido a numerosos críticos a considerar que el simbolismo y la decadencia eran un único y mismo movimiento finisecular. Sin duda ambas tendencias tienen muchos aspectos en común, pero cada una tiene algunos rasgos propios. La modernidad de la literatura fin de siglo se halla tanto en los textos de la decadencia, que carece de escuela y no formula una doctrina coherente, pero que ofrece una gran variedad de tendencias y obras, como en los del simbolismo, que sí constituye una escuela, con una orientación marcada principalmente hacia la poesía y el verso libre.

Tal y como he señalado más arriba la corriente decadente se inicia durante la segunda parte del siglo XIX, cuando empiezan a crearse nuevos círculos literarios, entre poetas bohemios y artistas marginales, tráfugas del parnaso y del naturalismo, que rechazan el positivismo y buscan la subversión de todos los valores sociales y morales establecidos. Esta ruptura con la oficialidad se manifiesta en un clima de pesimismo generalizado, de nihilismo que pronto genera confusión, incertidumbre y desencanto en una generación procedente de los escombros del positivismo y de una tradición muy enraizada. Son muchos los artistas, los escritores que comparten un mismo sentimiento de decadencia, de desesperanza. Por eso sus protagonistas expresan su impotencia y a la vez su protesta mezclando el aburrimiento y la melancolía con la risa¹, con el *humor negro*, con esa neurosis que es el mal del siglo, un *esplín finisecular*. Y cuanto *más intelectual es la actividad, más numerosas, más profundas y más sentimentales son sus neurosis* (Dr. Gérard, 1989: 332). Recordemos que en estos años Charcot estudia la locura y los desarreglos psicológicos, y numerosos estudios sobre las enfermedades mentales, la histeria o el sadismo han orientado muchas de las novelas de algunos escritores decadentes como Huysmans, Lorrain, Maupassant, Mirbeau, Rachilde o Schwob.

El aburrimiento que caracteriza a esta generación es el aburrimiento propio de aquella persona ociosa, con mucho tiempo libre, social y económicamente irresponsable, pero también decepcionada. Sin un medio satisfactorio de llenar

¹ El *Humor* está relacionado con la teoría de los humores. Un desequilibrio de estos puede provocar comportamientos extraños y, por ello, irrisorios. Pueden considerarse, el humor y la melancolía, como las dos caras de una misma moneda. Léase al respecto *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos* (R. de Diego y L. Vázquez, eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1998 y Marie-Claude Lambotte. *Esthétique de la mélancolie*, París, Aubier, 1984.

este tiempo vacío existencialmente. Una enfermedad del pensamiento, saturnina, estrechamente relacionada con la actividad intelectual. El aburrimiento, el esplín, la tristeza, el hastío de una vida agobiante, monótona, calificada como *burguesa* es uno de los leitmotiv de esta época. Y este aburrimiento justifica y disculpa el cúmulo de excesos y de perversiones de toda una generación necesitada de sensaciones nuevas, de ilusión. La antigua melancolía se ha convertido en *solitarias y extrañas neurosis*, afirmará Paul Bourget (1993: 9). Un mal de un siglo psicósomático pero también ontológico. Expresa el desgarramiento del hombre que no encuentra sentido a su existencia, ni en el mundo ni en sí mismo. La triste y lánguida melancolía romántica se ha cargado de fuerza, de odio y perversión, de nihilismo. La vida es únicamente un camino hacia la muerte.

Los artistas de finales del siglo XIX consideran que viven un periodo comparable al de la decadencia latina. El mundo moderno les aburre mortalmente, no les satisface. Tienen un sentimiento de fin, de final de una raza y se sienten extraños, extranjeros. Por ello buscan formas, sistemas de sustituir esta sensación de vacío existencial, a través de ciertos paraísos artificiales, o a través del arte y su culto de lo raro y su búsqueda de un ideal. Barbey d'Aurevilly analiza este fenómeno y explica que para que *un decadente pudiera aparecer con tal fuerza era necesario que nos hubiéramos convertido en lo que somos, una raza en su último momento* (Barbey d'Aurevilly, 1902: 278). El héroe decadente creado por Huysmans en su novela *À rebours* no sólo es un neurótico. Es un individuo extremadamente sensual y con un gran refinamiento estético. Establece, claro está, una estrecha relación entre la decadencia y la literatura de la decadencia latina. También son sintomáticos sus preferencias en materia pictórica. Odilon Redon y Gustave Moreau. Y sus escritores favoritos, Flaubert, Poe, Edmond de Goncourt, Zola o Baudelaire.

Son dos las grandes direcciones que adopta esta sensibilidad finisecular. Algunos héroes decadentes, siguiendo las huellas trazadas por el *spleen* de Baudelaire y de sus *paradis artificiels*, quedan fascinados por la ciudad, por la vida moderna, y se encierran en lugares cerrados, refugios supremos para sus obsesiones. Esta ciudad podía ser una ciudad del pasado, ciudad mítica y de leyenda, como Alejandría o Roma. La belleza de estas ciudades antiguas, que mueren en el lujo y la corrupción, ilustra el declive de una época y simboliza la propia decadencia de Francia en estos años. De Péladan a Pierre Louÿs, pasando por Anatole France y su novela *Thaïs*, muchos héroes decadentes afirman su deseo de evasión en estas ciudades decadentes. O una ciudad moderna, como París, que fascinó a todos los artistas del siglo, y también a los escritores realistas y decadentes. Una *fiesta perpetua*. La libertad. Lo Moderno. Ciudad de ruptura, imagen de la desintegración del yo, en autores como Lorrain, Huysmans o de Tinan². Y frente a la ciudad, la provincia, cargada de resonancias negativas, de desprecio.

² He estudiado esta cuestión en un artículo titulado «Estética de la perversión decadente» en R. de Diego y L. Vázquez (eds.), *De lo grotesco*, Vitoria, 1996.

Pero en ocasiones el héroe decadente quiere también separarse de los demás hombres y para conseguir esta ruptura absoluta busca desesperadamente la soledad, en un alejamiento total de todo signo de civilización o de sociedad: el espacio cerrado y aislado, como la tebaida del protagonista de *À rebours*, es el único medio de marcar su separación con respecto a su siglo y a sus contemporáneos. El esteta decadente se opone a la civilización moderna, al progresismo, a la mujer, a la naturaleza. Siguiendo el modelo religioso se retira del mundo exterior para construirse un paraíso a su medida. Pero ese edén que inventa será un infierno. En la novela de Huysmans la edificación de la tebaida refinada y perfecta termina siendo un fracaso y obligará al duque des Esseintes a regresar a París.

Un espacio en el que el héroe no sólo *escapa a los sufrimientos de la vida*, sino que se hace *espectador de su propia vida*, como afirma Wilde (1974: 141). O el título de un cuadro de Khnopff en el que aparece una mujer sola, encerrada en una habitación, en un ambiente onírico: *I lock my door upon myself*. En este mismo sentido Huysmans afirma a propósito de Gustave Moreau: *C'est un mystérieux enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître* (Huysmans, 1975: II, 144).

Se trata de inventar un mundo nuevo apartado del resto donde el héroe busca desesperadamente olvidar sus preocupaciones existenciales. Sin familia, sin amigos, solos y diferentes. Un mundo sin normas o con otras normas sociales y morales. Convertido en obra de arte. Espacios saturados de cultura, de arte, de libros, espacios sobre todo artificiales, sustituyendo lo natural y lo real por el artificio. Un mundo situado fuera del tiempo también. En ocasiones el alejamiento del mundo se produce mediante la verticalidad y la torre constituye una imagen frecuente para significar el aislamiento y la soledad, la escisión: *Pour jamais, au plus haut de ma plus haute tour* (Samain, 1893, 147). También Huysmans utiliza las Torres de Saint-Sulpice, un espacio situado *là-haut*, en su novela *Là-Bas*, como ese elemento antagonista de la capilla en la que se desarrolla la misa negra, y que permite intuir la felicidad, separado del tiempo y del espacio.

A pesar del rechazo absoluto del *otro*, de los demás, el individuo solitario se encuentra con los mismos problemas, encerrado en una eterna penitencia. El individuo sólo existe por las diferencias que, paradójicamente, le condenan a una anomalía irremediable. El nuevo universo es simultáneamente real e ideal, positivo y negativo, sueño y pesadilla.

El imaginario del héroe decadente se alimenta de estupefacientes como el opio o la morfina, y conoce así sensaciones nuevas y vertiginosas. Una mayor marginalización. Se busca obsesivamente estrenar algo nuevo, sensaciones, relaciones, ideas. La evasión en la vida y en el arte. El artificio y el refinamiento construyen paraísos estimulantes. Una nueva ideología nacida del ocio, frívola, fútil y también vacía.

Je m'étonnai de ce que notre siècle ait été si vite et si passionnément jusqu'au bout de la sensation. Valentin me dit qu'il n'y a rien d'étonnant à cela, une littérature de sensation devant, par son essence même, s'exaspérer de plus en plus dans la recherche d'un raffinement toujours plus introuvable, jusqu'à l'énervement de la maladie, était où il se pourrait que nous fussions arrivés maintenant. (Samain, 1939: 169).

La muerte, lo mórbido alientan su imaginario. Las neurosis conducen a investigar y desarrollar nuevas e insólitas sensaciones, y también distintas maneras de desarreglos sexuales. Pero el artificio, como toda creación del hombre, está condenado a la descomposición, a una precariedad. Todas las formas de los paraísos artificiales son un modo de evasión y de ensoñación transitorias, porque al final queda patente la escisión, el abismo que separa la realidad y estas experiencias límite. Los decadentes están abocados a encontrar el vacío, la nada. Y por ello no hay obstáculos en sus transgresiones, desde la provocación, la marginación y el misticismo gótico, hasta el dandismo que ejemplifican héroes como des Esseintes de Huysmans o Monsieur de Bougrelon de Lorrain.

El héroe decadente es, en efecto, un dandy, un individuo, intelectual o artista, que necesita afirmar su diferencia, su originalidad, incluso su ruptura con cualquier forma de atadura o de convención social. Un esnob que busca subrayar sus diferencias con el resto de los hombres. Extremadamente afectado, cuidadoso con su aspecto exterior, con la estética. Siguiendo el ejemplo de Robert de Montesquiou. Provocando con su actitud superior y narcisista. Porque el héroe decadente es a la vez un ser voluntariamente solitario, extravagante, que prefiere lo artificial a lo real. A la vida. Un individuo que se evade con el espíritu, con aventuras inmóviles, neurótico y esquizofrénico, víctima de su propio yo. Porque el dandy está preso en su agonía existencial, en una angustia enfermiza e incurable, nihilista.

Y una característica del héroe decadente, en estrecha relación con la sustitución de lo real por el artificio, con su obsesión por el esnobismo, con su culto al yo, con su individualidad, es la proliferación de la máscara, del maquillaje. Es lo que Pierre Jourde denomina *estética de la superficie* (1994: 40). Porque no sólo proliferan lo decorados superfluos, los objetos innecesarios, los disfraces, la saturación artificial, se trata incluso de una sustitución total y absoluta, de lo superficial por lo profundo. Lo falso sustituye y anula a lo verdadero. El fetiche o el plagio reemplazan a lo natural y original. *Ese maquillado era un alma*. Así se describe la primera aparición de Monsieur de Bougrelon de Lorrain. El héroe maquillado no tenía un alma, sino que lo era. El maquillaje resume todo un proceso de idealización, de disimulo, de transformación de lo aparente en esencial.

Recordemos otro relato de Lorrain *Le masque*, en donde tras la máscara y las apariencias se oculta una piel. Pero el horror del texto se encuentra más que en el carácter grotesco de una deformación, en el mero hecho de estar condenado a un disfraz permanente. El héroe decadente se desdobra y se invierte,

como ese *Pierrot et sa conscience* de Champsaur que se desdobra en una conciencia que es su negativo. Jean de Palacio ha estudiado este mito de Pierrot que define como una figura de la inversión, es decir, la posibilidad de manifestar el ser a través de su contrario, de su no-ser (1990: 157-159). La figura humana, el héroe decadente, se hace maniquí, pantomima, figura de guiñol, autómatas, payaso, mimo, un ser de apariencia artificial, deshumanizado, sobre todo inquietante, siniestro y grotesco a la vez. La novela de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* es también un claro ejemplo de esta estética de la apariencia. La Androide sustituye definitivamente a la mujer. No conoce la vida, ni la enfermedad, ni la muerte. *Conserva la belleza del sueño* (Villiers, 1980: 227). Una mujer artificial, perfecta y eterna, gracias a la utilización de todos los avances científicos, que sustituye definitivamente a la otra mujer, porque *parecía más natural que la verdadera* (Villiers, 1980: 296).

El decadente se refugia también en la estética, en la búsqueda del misterio, en la explicación de la Vida y sus secretos, en la expresión de ciertas sensaciones puras, en la manifestación de algunas impresiones personales. La cultura le ofrece en términos generales una huida hacia el pasado y un olvido de su presente insatisfactorio. El arte finisecular se dirige hacia direcciones muy diversas, es multidisciplinar, y puede encontrarse una influencia recíproca entre la pintura, la escultura, la música o la literatura. No sólo la literatura constituye una escapatoria, el resto de las artes están también presentes entre interferencias y mediante correspondencias. Son muchos los análisis de obras pictóricas por parte de escritores, como los de Lorrain sobre Rops o los de Huysmans sobre Moreau. Muchas obras literarias aparecen publicadas con ilustraciones, como la Salomé de Wilde acompañada de los dibujos de Beardsley. En cualquier caso, el decadente pronto conoce la decepción, porque el ideal se deshace constantemente y se resume a una lejana ilusión, insatisfecha. Y es que el pesimismo es la marca inconfundible en la mentalidad y en la existencia de este periodo finisecular.

Pero no pueden olvidarse todas las variedades de perversión sexual, de satanismo, de violencia y de muerte, que son en definitiva un medio de desafiar a la sociedad y a las normas. El mal es obsesivo y neurótico. Se busca sistemáticamente el desequilibrio del individuo, entre su cuerpo y su psique, con un desarrollo exhaustivo de la parte psíquica en detrimento de la física. O en el sexo. A través de la exaltación de lo sexualmente anómalo, de desviaciones sexuales de todo tipo, como incestos, homosexualidad y confusiones entre lo masculino y lo femenino². Ambigüedades, masoquismos y sadismos que podemos encontrar, por ejemplo, en autores como Mirbeau, Rachilde o Lorrain. Así Monsieur de Phocas, el héroe decadente de Jean Lorrain confiesa que *ha intentado llenar su irreparable vacío interior por medio de lo atroz y de lo monstruoso* (1992: 141). O Monsieur de Bougrelon personaje *noble y exilado*, un aristócrata venido a menos, masoquista, en cuanto que toda su historia está basada en un proceso de degradación, en una especie de iniciación al revés.

Además la mujer es fatal y su tentación encarna el mal absoluto. El mito de la mujer fatal invade en estos años no sólo a la literatura sino que también es

uno de los temas recurrentes en las demás artes, y de manera especial en la pintura. Las heroínas de artistas como Moreau, Klimt, Rops, Redon, Masek, Swinburne, Wagner o Martini. O de escritores como Flaubert, Louÿs, Huysmans, Lorrain o Mirbeau, entre otros. Mujeres que seducen pero que a la vez provocan miedo, misterio, peligro, ambigüedad física y también moral. Mujeres insensibles y monstruosas que representan, para el imaginario masculino y misógino creador, un peligro, una amenaza favorecida sin duda por el creciente protagonismo de la mujer en el trabajo y los movimientos feministas, y por la influencia de algunas teorías filosóficas profundamente antifeministas.

Puede llamarse Lilith, Eva, Salomé, Cleopatra. Una mujer convertida en objeto erótico. Puede ser ninfómana o frígida, *mujer de fuego, mujer de hielo, pasiva o fría* (Samain, 1939: 45). Hipersexual hiposexual, pero siempre responsable del mal que azota a la sociedad. Un ser inferior física, fisiológica, psicológica y moralmente. En algunas ocasiones estos héroes decadentes prefieren incluso, antes que una relación física con una mujer, el contacto con una tela. Para Rachilde significa un rechazo real de la mujer:

Cela, vois-tu, c'est de la beauté artificielle, mais c'est réellement suprêmement beau. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme ou de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher (1897: 79).

El movimiento decadente, ya lo hemos dicho, carece de manifiestos. Es sobre todo un arte de vivir que invade la sensibilidad y el imaginario de los últimos años del siglo XIX en Francia y en Europa, y que caracteriza incluso también a personajes históricos como Sara Bernhardt, Oscar Wilde, Robert de Montesquiou, Gabriele d'Annunzio o Luis II de Baviera. Porque todos, individuos, artistas, creadores y héroes, buscan lo raro, lo refinado, lo insólito, lo perverso, lo mórbido, lo original, la individualidad, como esa última solución desesperada para escapar de una época compleja, incierta, negativa. De una civilización que, tras el romanticismo, es excesiva, está gastada, cansada.

El héroe fin de siglo manifiesta simultáneamente el exceso y la carencia. El rechazo de las normas y el deseo de lo insólito. Es el reflejo de una conciencia enferma, presa de sí misma, en una especie de espiral. De su agotamiento cultural y de su búsqueda de un refinamiento estético. De una crisis existencial y del sueño de una armonía perdida. Los escritores decadentes han rastreado de manera original la conciencia, las dudas, los deseos, el inconsciente de sus protagonistas. A través del laberinto de su pensamiento, de la cultura, del arte, de sus sueños. Quizás, siguiendo las huellas de otros escritores anteriores, quisieron también describir fragmentos de vidas, pero fue de vidas interiores, invisibles. Sin intriga, sin psicología. Y lo hicieron con una palabra también nueva, inestable, sugerente, simbólica. La decadencia es un periodo complejo, lleno de contradicciones, de rupturas y rechazos, pero no constituye un final, sino el principio de la modernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BANCQUART, M. C. (1983). *Romantisme*, nº 42.
- BARBEY D'AUREVILLY. (1902). *Le Pays*, 29-7-1884, «À rebours de M. Huysmans». *Le roman contemporain*, t. XVIII, París, Lemerre.
- BOURGET, P. (1993). *Essais de Psychologie contemporaine (1883-1889)*, ed. André Guyaux. París, Gallimard, col. Tel.
- DE GOURMONT, R. (1901). *Le Chemin de velours*, Mercure de France.
- DE PALACIO, J. (1990). *Pierrot fin de siècle*, París, Séguier.
- DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (1980). *Contes Cruels*, París, Flammarion, GF.
- DUJARDIN, É. (1936). *Mallarmé par un des siens*, París, A. Messein.
- DURAND, G. (1984). «La musique souvent. Essai sur l'imaginaire musical», in *Recherches et Travaux Université de Grenoble III*. Hors série, nº 2.
- GÉRARD, Dr. (1989). *La Grande Névrose*, Marpon-Flammarion.
- HUYSMANS, J. K. (1965). *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*, seguido del *Journal d'En Route*, Tournoi, Castermann.
- (1975). «Le Salon officiel de 1880», in *L'Art moderne/Certains*, París, UGE.
- (1985). *Là-Bas*. Prefacio de Y. Hersant. París, Gallimard. Folio.
- (1985). *En route*, París, Christian Pirot.
- JOURDE, P. (1994). *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, París, H. Champion.
- KANKELEVITCH, WI. (1950). «La décadence», *Revue de métaphysique et de morale*, octubre-diciembre.
- LORRAIN, J. *Monsieur de Phocas*, París, La Table ronde 1992.
- PÉLADAN, J. (1898). *Réponse à Tolstoï*, París, Chamuel.
- PRAZ, M. (1965). *The Neurotic in Literature*, Melbourne, Melbourne U. Press.
- RACHILDE. (1897). *Les Hors-Nature*, París, Mercure de France.
- SAMAIN, A. (1894). *Au jardin de l'infante*, París, Mercure de France.
- (1939). *Carnets intimes*, París, Mercure de France.
- SARCEY, B. (1986). *Le XIX siècle*, 20 febrero 1891. Citado por L. Márquese-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, París, P.U.F.
- VERLAINE, P. (1884). «Jadis et naguère», *Poésies*, París, Léon Vanier.
- WILDE, O. (1974). *Le portrait de Dorian Gray*, París, Livre de Poche.