

Décadence y decadencia latina

À *Rebours* de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia

Autor:

Sverdloff, Mariano

Tutor:

Gramuglio, María Teresa

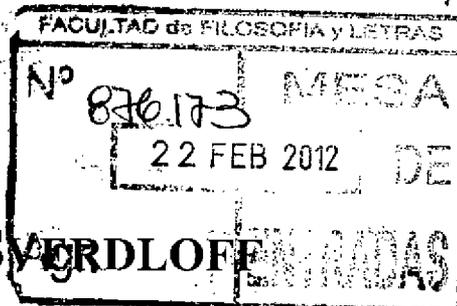
2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis 16-4-17

Tesis 16-4-17



MARIANO SVERDLOFF

***DÉCADENCE* Y DECADENCIA LATINA: *À REBOURS*
DE JORIS-KARL HUYSMANS COMO DISCURSO
AUTORREFLEXIVO DE LA DECADENCIA**

TESIS DE DOCTORADO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**DIRECTORA: MARÍA TERESA GRAMUGLIO
CODIRECTORA: JOSEFINA NAGORE**



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Ediciones

TOPOGRAFICA	TESIS. 16.4.17
LIBRARIO	428993
DIRECCION DE BIBLIOTECAS F. V. A. - U.S.A.	

ÍNDICE:

Agradecimientos.

Capítulo 1: Introducción, estado de la cuestión y metodología.

- 1.1.Introducción.
- 1.2.Justificación de la organización de la tesis.
- 1.3.Estado de la cuestión.
- 1.4.La diferencia entre “decadencia” antigua y “decadencia” moderna: una discusión metodológica.
- 1.5.Las traducciones de la presente tesis.

Capítulo 2: Los discursos sobre la decadencia en la antigüedad. Su relación con la caída de Roma como “decadencia de referencia”.

- 2.1.Introducción: los tópicos de los discursos antiguos sobre la decadencia.
- 2.2.Unidad y multiplicidad. Los presocráticos.
- 2.3.Historia y decadencia de la humanidad. Hesíodo, Platón, Aristóteles, Polibio, Lucrecio y otros.
 - 2.3.1.Algunas cuestiones conceptuales.
 - 2.3.2.Algunos autores y tópicos fundamentales de las teorías sobre la decadencia histórica en la antigüedad.
 - 2.3.2.1.Hesíodo.
 - 2.3.2.2.La raza (o Edad) de oro.
 - 2.3.2.3.Platón.
 - 2.3.2.4.Aristóteles.
 - 2.3.2.5.Los historiadores. Polibio y otros.
 - 2.3.2.6.Teorías sobre el envejecimiento universal.
 - 2.3.2.7.Lucrecio.
 - 2.4.El discurso sobre la inmoralidad en Roma.
 - 2.5.Lenguaje y decadencia: la relación que los discursos antiguos presentan entre declinación de las costumbres y teatralidad, feminización y simulación del lenguaje.

2.6.1.El problema de la caída del Imperio Romano de Occidente y su relación con los discursos sobre la decadencia.

2.6.2.La recepción de la caída del Imperio Romano de Occidente. Roma como tópico.

2.7.Conclusiones.

Capítulo 3: Retóricas de la inmoralidad y la corporalidad en el *Satiricón* como un antecedente de las retóricas de la *décadence* en el *fin-de-siècle*.

3.1.Introducción. Las dificultades de la comparación.

3.2. El *Satiricón*: metatextualidad y desintegración corporal.

3.2.1.La representación explícita de los tópicos de la declinación en el *Satiricón*.

3.2.2.El lenguaje de la inmoralidad en el *Satiricón*: generalidades.

3.2.3.La definición por parte de Agamenón y Encolpio de qué es un lenguaje de la inmoralidad. El lenguaje como un cuerpo.

3.2.4.La subversión de la escena: los discursos de Encolpio y Agamenón como enunciados que realizan pragmáticamente la falta de integridad del lenguaje.

3.2.5.El nivel metatextual: el funcionamiento del *Satiricón* como un cuerpo deshecho.

3.3.Petronio en el siglo XIX. Generalidades.

3.4.À rebours de J.-K.Huysmans: su semejanza con el *Satiricón*.

3.5.Conclusiones.

Capítulo 4: El tópico de la *décadence* en el siglo XIX.

4.1.Introducción y objetivo general del capítulo.

4.2.La decadencia en el pensamiento histórico del siglo XIX.

4.3.El latín como experiencia básica de formación letrada.

4.3.1.La transmisión de los tópicos de la decadencia.

4.3.2.Los *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* de Désiré Nisard. La *décadence* como teoría del lenguaje.

4.4.*Décadence*: autorreflexividad y parodia.

4.5.Conclusiones.

Capítulo 5: *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. En el centro de la autorreflexión decadente.

5.1.Introducción. *À rebours* como grado más alto de la autorreflexión decadente. Situación de Joris-Karl Huysmans hacia 1880.

5.2.Ironía y autorreflexividad.

5.3.El nombre Jean Floressas des Esseintes.

5.4.Decadencia y subjetividad.

5.5.Decadencia y economía.

5.6.Experimentos. La transposición y la ironía sobre la transposición. Concepto de naturaleza.

5.7.D'Aigurande/Auguste Langlois/ Mme. Laure.

5.8.El estilo de *À rebours*. Estructura, sintaxis y léxico.

5.9.La representación de la decadencia latina en el capítulo III de *À rebours* y las etapas de la obra de Joris-Karl Huysmans.

5.10.Religión y estetización de la religión. Pesimismo y nihilismo. La religión y el diagnóstico histórico.

5.11.Las bibliotecas de los capítulos XII y XIV.

5.12.Huysmans crítico de arte.

5.13.Conclusiones.

Conclusiones generales.

Apéndices:

Apéndice 1: algunas observaciones sobre la traducción del *Satiricón* de Laurent Tailhade.

Apéndice 2: nuestra traducción del capítulo III de *À rebours*.

Bibliografía.

AGRADECIMIENTOS:

Amicus certus in re incerta cernitur

Un enorme agradecimiento le debe ser tributado a mis directoras María Teresa Gramuglio y Josefina Nagore. Ellas supervisaron pacientemente esta tesis, se involucraron en la ardua labor de corrección y discusión de mis hipótesis. Sin su ayuda mi trabajo hubiese devenido un bloque indigerible de muletillas, rípios, anacolutos y licencias teóricas variopintas.

Quiero recordar además que fue en sus cátedras donde tuve mis primeros acercamientos académicos a la literatura del siglo XIX y a la literatura latina. Mis cursadas de literatura europea del siglo XIX como alumno de grado, en los ya lejanos años 1999 y 2002, me permitieron apasionarme por la extraordinaria literatura de Stendhal, Baudelaire y Rousseau. Las brillantes lecciones de quien era mi profesor de prácticos, Jerónimo Ledesma, fueron el germen, ahora me doy cuenta, de muchos de mis actuales intereses. También estoy en deuda con Américo Cristófalo: espero que sus clases y la ininterrumpida conversación que hemos mantenido durante diez años hayan tenido algún efecto en mi escritura. Su instinto crítico, a la vez irónico y audaz, me inspiró más de una vez: fue Cristófalo, de hecho, quien me develó el estrecho vínculo que existe entre Petronio y Huysmans.

Los niveles de lengua y cultura latinas dictados por la profesora Nagore me permitieron acercarme al idioma de los césares y las meretrices, paladear tanto los rigurosos deleites espirituales del estoicismo como el humor a la vez grotesco y sublime de la sátira romana. Estas lecturas, guiadas por la segura mano de mi profesora de prácticos Mariana Ventura, me produjeron un gozo que excede lo meramente académico. Pude por primera vez sentir la verdad de los famosos versos del poeta:

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.*

Una especial mención merece asimismo la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX de la Universidad de Buenos Aires en su conjunto: sin el apoyo de las personas que integran este rico espacio de discusión la presente tesis hubiera sido imposible. La cátedra no solamente me ofreció un marco de reflexión teórica, sino también el apoyo humano y el aliento sin los cuales no hubiese podido acometer este trabajo. Valeria Castelló-Joubert me proporcionó bibliografía inconseguible y doctos consejos; Emilio Bernini me inspiró con su erudita conversación; Carolina Ramallo y Laura Gavilán me aportaron sus sabias admoniciones; Martín Rodríguez Baigorria me honró con su alegre amistad y supo animarme en más de una hora de flaqueza espiritual.

No quiero dejar de nombrar aquí a Magdalena Cámpora: con ella discutí mis ideas y su severa atención crítica me evitó más de un infantil exceso.

Mi gran amigo Jorge Núñez (“Jorgito”), además de confortarme con sus afectuosas recomendaciones, me consiguió diversas bibliografías inhallables; no sería justo omitirle mi profundo agradecimiento.

Mencionemos para finalizar a Eva Carrizo Villar, Mariano Pérez Carrasco y Juan Melone; ellos, con sus coloquios plenos de inteligencia, me iluminaron, aunque no lo saben, en más de un momento.

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA.

1.1.Introducción.

En Francia, en los primeros veinticinco años de la época que Hobsbawn llama “La era del Imperio”¹, se asiste a la aparición de novedosas poéticas literarias, entre las cuales se cuentan principalmente las corrientes conocidas como naturalismo, decadentismo y simbolismo. Estas poéticas se diferencian claramente de las de escritores como Victor Hugo, Honoré de Balzac, Stendhal, Alfred de Vigny o Alfred de Musset, y, en el caso del simbolismo y el decadentismo, tienen en común la valorización del artificio por sobre la naturaleza, una exploración de las potencialidades del lenguaje más allá de su función referencial y la consideración de que estas posibilidades habían sido obturadas por el encorsetamiento formal del romanticismo y el parnasianismo. Asimismo, estas poéticas están marcadas por un creciente sentimiento de decadencia, apoyado en el discurso científico e histórico. Se asiste a la impugnación de la idea de progreso y al renacer de un sentimiento místico que a menudo terminaba en formas ultramontanas de religiosidad, tal como atestiguan los frecuentes cruces entre literatura y catolicismo (Jules Barbey d’Aurevilly, Leon Bloy, Paul Verlaine, el mismo Joris-Karl Huysmans constituyen buenos ejemplos). Otra de las características del período es la importancia de los manifiestos, como el de Jean Moréas, y el de las revistas literarias como *Le Chat Noir* o *Le Décadent*, que prefiguran los circuitos de circulación y legitimación de las producciones de las vanguardias históricas. Es en este contexto donde se inserta *À rebours*, texto que, a mitad de camino entre la novela y el ensayo de crítica de arte, propone como modelo a la literatura “decadente” latina, comprendiéndola como un período que se inicia con Lucano y termina aproximadamente en el siglo IX.

En esta novela Huysmans se apropia de un discurso sobre la decadencia ya presente en la época, pero lo convierte en una teoría sobre el lenguaje literario. Se explicitan así, en el capítulo III, en una clave fácilmente reconocible, las principales concepciones poéticas del momento: la *tranche de vie* de Émile Zola, la sofisticación formal, a menudo críptica,

¹ Cf. Hobsbawn, E.J, *La era del imperio (1875-1974)*, Barcelona, Labor universitaria, 1990.

que alcanza su ápice con Stéphane Mallarmé, y el espiritualismo. En el latín decadente, des Esseintes encuentra dos obras “naturalistas”, el *Asno de oro* y el *Satiricón*, una retórica elaborada pero vacua, cuyo mejor ejemplo sería Lucano, y un lenguaje religioso, el del latín cristiano. En todos los casos, este “latín decadente” se contrapone al orden del modelo clásico por excelencia, Virgilio. Encontramos en el capítulo III dos afirmaciones contrapuestas y complementarias: la literatura es una expresión retórica, altamente sofisticada, de la descomposición (de la sociedad, de los lenguajes y de los cuerpos); y la literatura configura una relación con lo sagrado. Estas afirmaciones, en las que resuena el par spleen-ideal acuñado por Charles Baudelaire, se volverán a encontrar en diversas estéticas finiseculares, tal como atestiguan los casos de Stéphane Mallarmé, Moréas, Jules Laforgue o Verlaine.

Dada la importancia que la tradición latina todavía mantenía en el siglo XIX, para comprender la noción de *décadence* es necesario remontarse a las fuentes clásicas del discurso sobre la declinación, y estudiar el modo en el que el imaginario decimonónico reelaboró tales fuentes. La decadencia del Imperio Romano de Occidente es uno de los grandes mitos del siglo XIX: así lo demuestran los *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) de Désiré Nisard, la *Histoire de la littérature romaine* (1871) de Paul Albert, obras históricas como *La civilisation au cinquième siècle* de Frédéric Ozanam (1855), *Génie du christianisme* (1802) de François-René Chateaubriand o *The fall and decline of the Roman Empire* de Edward Gibbon (que fuera traducido en 1828 por Guizot). Del mismo modo, obras como *Vignettes Romaines* (1866) de Justin Fèvre, *Quo vadis? Roman de temps néroniens* (1896) de Henrik Sienkiewicz, *Contes de la décadence romaine* de Jean Richepin (1898) o *Le Matrone d'Éphèse* (1870) de Eugène Verconsin, son otros tantos ejemplos de esa fascinación que Roma ejerció como emblema de la descomposición y la inmoralidad que preanuncia, sin embargo, la salvación cristiana.

Será sobre este contexto de apropiaciones diversas de la decadencia latina que se recortará la singularidad de *À rebours*, en la medida en que, tal como veremos, la novela de Huysmans pondrá a producir autoconscientemente ese lenguaje *faisandé* que es propio, se supone, de las épocas decadentes.

1.2.Estado de la cuestión.

Sobre el concepto de decadencia.

Diversos son los abordajes que nos permitieron acercarnos a la noción de “decadencia” y a su relación con la caída del Imperio Romano de Occidente. De hecho, tal como veremos, uno de los principales desafíos que presenta este concepto es la constante vacilación entre valoraciones culturales, históricas y literarias – ambigüedad que se reduplica en la propia bibliografía. Para un rastreo diacrónico de la noción de decadencia desde la antigüedad a modernidad nos servimos de los textos de Julien Freund, *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine* (1984); Arthut O. Lovejoy & George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (1935); De Jacqueline Romilly, *The rise and Decline of the empires according the greek authors* (1977); Catharine Edwards, *The politics of immorality in Ancient Rome* (2002); Santo Mazzarino, *El fin del mundo antiguo* (1961); AA.VV, *Late Latin. A Companion to late Antiquity* (2009). También nos hemos servido de diversas bibliografías específicas para analizar la relación de los autores antiguos con la noción de cambio histórico, entre ellas Rodolfo Mondolfo *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua* (1955), Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso* (1981); Ernst Barker, *Greek political theory: Plato and his predecessors* (1964); Karl Lowith, *Meaning in History* (1957). Hemos consultado asimismo bibliografías sobre autores particulares, entre las que podemos mencionar a Charles Rowan Beye, “Lucretius and Progress” (1963), AA.VV., *Oxford Readings in Classical Studies. Lucretius. Edited by Monica R. Gale*, (2007) Konrad Gaisser, *La metafísica della storia in Platone* (1988). Estos textos nos han permitido reconstruir los diversos tópicos y teorías relacionados con la noción de antigua de declinación y con su condensación en el concepto moderno de *décadence*, y establecer una *tópica de la decadencia*; pudimos así ver con claridad lo que nos parece es una de las características fundamentales de los discursos sobre la declinación, esto es, la relación entre inmoralidad y aceleración de los intercambios económicos².

² Hay que decir asimismo que para pensar cómo las ideologías imaginan una crisis general de los intercambios sociales, nos resultaron inspiradoras las categorías de la antropología estructural de Maurice Godelier (Cf. Maurice Godelier, *The Mental and the Material Thought Economy and Society*, 1986), quien retomando las ideas de don y contra-don de Marcel Mauss, analiza las

A efectos de pensar la idea decimonónica de *décadence* y su relación con las poéticas finiseculares nos resultó de singular utilidad AA.VV., *La décadence*, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence* (2000) –compilación que contiene asimismo el artículo inaugural de Vladimir Jankélévitch, “La décadence”, publicado por primera vez en 1950, que es acaso el primero en plantear en profundidad el problema de la autorreflexividad de la *décadence*–; A.H. Carter, *Idea of Décadence in french literature, 1830-1900* (1958); Jean De Palacio, *Figures et formes de la décadence* (1994); Richard Gilman, *Décadence: the strange life of an epithet* (1979); Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe* (2004); Micéala Seamington, *Écrire le tableau: L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste* (2006); Davir Weir, *Decadence and the making of modernism* (1995); Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent: 1880-1900* (1977); Philip Paul Stephan, *Verlaine and the décadence, 1882-90* (1974); Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad : modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2002); Manuel Segade, *Narciso fin de siglo* (2008); Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme* (1947); Daniel Grojnowsky y B. Sarrazin, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle* (1990); Michele Hannoosh, *Parody and décadence: Laforgue's Moralités légendaires* (1989). También es digno de destacar, como una de las escasas contribuciones producidas en nuestro país, el artículo de Rivto, “1885: La emergencia del decadentismo” (1996). Tomamos muy en consideración las intervenciones de Paul Valéry “Sobre la existencia del simbolismo” (1995) y “Situación de Baudelaire” (1956) porque en estos textos el ensayista francés reflexiona sobre la distancia que existe entre las expresiones literarias del *fin-de-siècle* y los modelos literarios del romanticismo. Todos estos textos, además de acercarnos al imaginario decadente del siglo XIX, nos permitieron comenzar a pensar en aspectos menos tópicos de la cuestión, tales como el de la relación de la monstruosidad con el discurso normalizador positivista, la autorreflexividad narcisista y la enunciación irónica del propio concepto de *décadence*, o la destrucción y la hibridación de la forma típicas del *fin-de-siècle*.

sociedades como sistemas de funciones y posiciones que dan lugar a diversos tipos de intercambio, cada uno de los cuales se regula mediante una suerte de esquema mental que supone representaciones acerca del funcionamiento del todo social y de la relación naturaleza-cultura.

Para situar la noción de *décadence* en el contexto del surgimiento de la biopolítica moderna y de la crisis del pensamiento del siglo XIX, esto es, del nihilismo y de la percepción de la aceleración del tiempo histórico, nos fue de singular utilidad Koenraad Swart, “The idea of *Décadence* in the Second Empire” (1961); Jean El Gammal, “*Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle*”(1983); Jean Nordmann “Taine et la *décadence*”(1983); Remo Bodei, *Destinos personales* (2006); Roberto Esposito, *Bíos. Biopolítica y filosofía* (2006) e *Inmunitas. Protección y negación de la vida* (2005); Charles Bernheimer, *Decadent subjects. The idea of *décadence* in art, literature, philosophy, and culture of the Fin de Siècle in Europe* (2002); Daniel Pick, *Faces of degeneration. An european disorder, c.1848–1918* (1989). Es de destacar, como un aporte filológicamente muy documentado, el libro *Nietzsche y el espíritu latino* de Giuliano Campioni (2004), texto que analiza la lectura que el filósofo alemán hace de la cultura francesa finisecular, y sus tesis sobre la cultura italiana y latina, cosa ciertamente útil por tratarse Nietzsche de un autor relacionado con nuestro tema y referido a menudo por la bibliografía crítica. Asimismo, nos fue de gran utilidad para introducimos en los principales debates del pensamiento histórico decimonónico Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche* (2008). Para tener un panorama del espiritualismo *fin-de-siècle*, nos servimos de James H. Leuba, “National Destruction and Construction in France as Seen in Modern Literature and in the Neo-Christian Movement” (1893); Eugen Weber, “Religion and Superstition in Nineteenth-Century France” (1988); Hervé Serry, “Literatura e catolicismo na França (1880-1914), contribuição a uma sociohistória da crença” (2004); Frédéric Gugelot, “Le tempes des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XX^e siècle” (2002). Para pensar la *décadence* como un momento de crisis del platonismo romántico, nos resultó sumamente provechosa la lectura de Michel Brix, *Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire* (1999) y “Platon et le platonisme dans la littérature française de l’âge romantique” (2001); y Victor Goldshmidt, *Platonisme et pensée contemporaine* (1990).

Ahora bien: dado que el concepto de *décadence* en el siglo XIX es inescindible de la recepción de la literatura latina, hemos recurrido a AA.VV, *La Réception du latin du XIX^e siècle à nos jours. Actes du colloque d’Angers des 23 et 24 septembre 1994. Textes réunis par George Cesbron et Laurence Richer* (1996); AA.VV, *Les Décadents à l’école des*

Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l'université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn (1996); AA.VV. *Rédecouvrir Nisard* (2010); AA.VV., *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945* (Catharine Edwards comp.); (1999), Marie-France David-de Palacio, *Antiquité Latine et Décadence* (2001) y *Réviviscences romaines, La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle* (2005); Agathe De Longevialle, *Le roman de Rome: antiquité et décadence dans la littérature française de la fin du dix-neuvième siècle* (1999). Sin estas bibliografías no habiésemos podido comprender la riqueza y la complejidad de las diversas apropiaciones que el *fin-de-siècle* hizo de autores como Marcial, Petronio o Suetonio, y cómo se construyó la imagen de una Roma “decadente”. Por otra parte, AA.VV., *Les Humanités classiques* (1997); Luciano Cánfora, *Ideologías de los estudios clásicos* (1980) Philippe Cibois, *L'enseignement du latin en France, une socio-histoire* (2009), Clément Falcucci, *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle* (1939) y Françoise Waquet, *Latin or the Empire of a Sign. From the Sixteenth to the Twentieth Centuries* (2002), nos han resultado de mucha utilidad para reconstruir las condiciones y las implicancias de la enseñanza del latín en el siglo XIX. Así pudimos tomar conciencia de una cuestión no siempre lo suficientemente atendida, el hecho de que para los escritores franceses del siglo XIX la primera experiencia literaria fuera casi siempre el estudio de la lengua y la retórica la lengua latina.

Como vemos, los abordajes sobre la noción de *décadence* son variados. Ante semejante cantidad de enfoques, uno de los primeros problemas con los que nos enfrentamos fue el de cómo pensar la relación entre las nociones antigua y moderna de decadencia. Al examinar la cuestión desde esta perspectiva, caímos en cuenta de que las diversas respuestas a la relación entre decadencia antigua y moderna suponían construcciones muy diversas, casi opuestas, de la noción misma de decadencia. Estas lecturas opuestas pueden clasificarse en “**esencialistas**” (en el sentido que suponen que habría algo así como una decadencia única que se repite a lo largo de toda la historia, cuyo modelo o es la Roma imperial), o bien “**historicistas**”, en la medida en que piensan que la misma idea de *décadence* del siglo XIX es una construcción histórica que como tal debe ser interrogada.

Tal como se verá, nosotros nos hemos decantado por una variante de esta última lectura, en la medida en que no creemos que exista algo así como una “decadencia” transhistórica. Sin embargo, pensamos que es necesario remontarse a las fuentes de la antigüedad, porque es en ese momento cuando se forjan las oposiciones básicas del discurso sobre la declinación que luego se condensarán en la noción de *décadence* (cf. **1.4.Discusión metodológica...**).

El otro problema que se nos presentó fue el de cómo pensar la relación que existe entre el discurso histórico y el discurso literario. Llegamos a la conclusión de que había que dividir nuestro análisis en dos facetas independientes: por un lado, había que estudiar la recepción de la idea antigua de declinación y su condensación en el concepto de *décadence*; y por otro lado, la estetización de ese concepto, esto es, su utilización en el campo de las poéticas. Así comprendimos que mientras el pensamiento histórico se sirve de la noción de *décadence* para tratar de conjurar a la descomposición propia de la experiencia moderna, las poéticas ponen a producir autoconscientemente esa misma desintegración. Para el estudio de esta cuestión nos fue de singular utilidad Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle* (2004), quien explica que la propia escritura decadente, se considera a sí misma sujeta a un proceso de deformación; y Jankélévitch (2000), quien nos permitió entender la importancia de la “autorreflexión decadente”, esto es, del hecho de que las obras decadentes teoricen explícitamente sobre la propia noción de decadencia.

Hay que decir asimismo que el estudio de los discursos de la inmoralidad clásicos, nos permitió acercarnos a un aspecto central de la noción de *décadence*: la analogía organicista que se establece entre sociedades, cuerpos y lenguajes “decadentes”. Catharine Edwards, *The politics of immorality in Ancient Rome* (2002) nos fue particularmente útil en este punto.

Sobre el *Satiricón* de Petronio.

Petronio es el único autor latino que analizamos en profundidad y separadamente en nuestra tesis, porque (además del ser el autor más elogiado en la biblioteca de des Esseintes) nos parece que el *Satiricón*, en la medida en que articula autorreflexivamente un

lenguaje de la inmoralidad y la falta de integridad, adelanta dinámicas textuales de las obras decadentes del *fin-de-siècle*. Como bibliografía general sobre Petronio, tomamos Paolo Fedeli, “Satira e realtà in mutamento: un mondo alla rovescia petroniano” (1991) Costas Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the ‘Satyrice’ of Petronius* (1995), de John Patrick Sullivan y *Literature and Politics in the Age of Nero* (1985), Froma Zeitlin, “Petronius as Paradox. Anarchy and Artistic Integrity” (1971) y de G. Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius’ ‘Satyricon’* (1996).

Por supuesto, para trazar un mapa de la recepción de Petronio en Francia, nos resultó de extraordinaria utilidad Albert Collignon, *Pétrone en France* (1905).

Ahora bien: encontrar la respuesta a la pregunta de cómo plantear una comparación entre el *Satiricón* y las obras decadentes finiseculares fue un proceso particularmente arduo. Soluciones posibles nos parecieron la noción de “manierismo”, “novela” o “sátira”. Por diversos motivos (cf. **capítulo 3**) cada una de estas categorías se revelaron inadecuadas a la hora de plantear una comparación: no tienen la suficiente especificidad, y desde nuestro punto de vista, dejan afuera problemas centrales, que están más bien relacionados con el modo en que son escenificados, adentro de las propias obras, los tópicos del discurso de la inmoralidad o la declinación. En efecto, para entender la relación entre el *Satiricón* y el decadentismo, la discusión debe salir de los “géneros” o los “estilos” literarios: podemos hablar de un manierismo “decadente”, de una sátira “decadente”, o incluso de una novela “decadente”, pero es un absurdo suponer que algunos de estos géneros o conceptos literarios esté relacionado per se con las retóricas decadentes. La discusión, pues, no es “literaria” sino más bien “discursiva”, en la medida en que debemos preguntarnos, para trazar una analogía válida, cómo el *Satiricón* pone a producir el discurso de la inmoralidad romana y cómo ciertas obras “decadentes” ponen a trabajar el discurso de la *décadence*. Suponemos entonces que la comparación se hace posible a partir de la constatación de que el *Satiricón* debe ser leído como una puesta en obra metaliteraria del discurso antiguo sobre la inmoralidad.

De especial importancia para llegar a estas conclusiones fueron los siguientes textos de la bibliografía teórica petroniana reciente: *Reading Petronius*, de Niall W. Slater (1990), quien a partir de la *reading-response-theory* describe al *Satiricón* como un artefacto textual deceptivo que “does not tell us about the difficulties of interpretation; it enacts them within

we read” (Slater 1990: 250); *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, de Catherine Connors (1998) que estudia las variables relaciones entre los fragmentos en verso del *Satiricón* y sus diversos contextos en prosa; y *Petronius and the anatomy of fiction* de Victoria Rimell (2002), quien entiende que el *Satiricón* articula un idioma de la pérdida de la integridad corporal tanto en un nivel metafórico como literal y, que de hecho, parte del carácter desestabilizante de la significación de la obra reside en este constante deslizamiento entre esos niveles literal y metafórico. Estos enfoques críticos nos posibilitaron pensar la idea de que el *Satiricón* plantea explícitamente cuáles son las condiciones generales de una sociedad y un lenguaje en declinación o inmorales, y pone luego a producir esas mismas condiciones (enunciadas en los capítulos 1-5, 88, 118 o en el *Bellum Civile* de Eumolpo) metatextualmente en diversos niveles del propio texto.

Sobre *À rebours* de Joris-Karl Huysmans.

De los diversos enfoques sobre Huysmans, hemos elegido los más actuales y aquellos que nos parecen más afines a nuestro punto de vista. Nuestro punto de partida fue la imprescindible y documentada biografía de Robert Baldick, *The Life of J.-K. Huysmans* (2006); con este texto tuvimos nuestro primer acercamiento a la excéntrica posición de Huysmans en relación al naturalismo, y a su ubicación en el campo artístico y literario de las últimas décadas del siglo XIX³. Consultamos diversas compilaciones de artículos críticos, tales como AA.VV., *Cahiers de l'Herne N°47: Huysmans* (1985); AA.VV. *Huysmans à côté et au-delà: actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. (2001); AA.VV. *Huysmans: une esthétique de la décadence* (1987). Estos enfoques nos permitieron abordar entre otras cuestiones, la relación de Huysmans con el discurso religioso o con el nihilismo *fin-de-siècle*. Alain Roger, “Huysmans et Schopenhauer”, y Françoise Gaillard, “Seul le pire arrive. Schopenhauer à la lecture d' *À vau l'eau*” (2001) nos permitió pensar la conflictiva relación con Schopenhauer y el nihilismo, así como esa estetización de la religión, que adelanta la conversión, que encontramos en *À rebours*.

³ Por supuesto, para la noción de “autonomía del campo”, y de la idea de distinción que conlleva, nos basamos en Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (1995).

M. Issacharoff, *Huysmans devant la critique en France 1874-1960* (2001) fue un insumo de gran utilidad para nuestra tesis, en la medida en que nos permitió estudiar en detalle la recepción de la obra de Huysmans.

En cuanto al capítulo III, que contiene la descripción de la biblioteca latina (uno de los *loci* más frecuentados por la crítica huysmansiana) nos fueron de singular utilidad “La bibliothèque latine de des Esseintes comme métaphore de l’esthétique décadente” de Mascha Van de Ven y Carmen Gomez (1997), el artículo clásico de Jean Céard “des Esseintes et la littérature latine de la décadence. Huysmans, lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d’Ozanam” (1978), publicado como un comentario a la detallada anotación de la edición de 1977 de Fumaroli, y las notas de esa edición y de la de Pierre Brunel (2005). Comprendimos así en el capítulo III está hecho con citas provocativamente invertidas o retocadas de manuales de literatura del siglo XIX y que, por tanto, la propia práctica de escritura de Huysmans recuerda a ese proceder fragmentarista y engañoso que, se supone, tienen los lenguajes de las épocas decadentes. Asimismo, Matthew Potolsky, “Decadence, Nationalism, and the Logic of Canon Formation” (2006) nos sirvió para pensar las implicancias políticas de esta reorganización del canon latino.

Marcel Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans* (1938) nos permitió comprender en detalle las complejidades de la lengua huysmansiana y su relación con la *écriture artiste*. También nos resultó de suma utilidad, para conceptualizar el estilo y la construcción *À rebours*, David Weir, quien en *Decadence and the Making of Modernism* (1996) diferencia entre una “**tópica de la decadencia**”, que consiste en la acumulación de temas tales como la androginia, la perversión, el incesto, el artificio y el agotamiento, y un “**estilo de la decadencia**”, cuyo ejemplo más acabado es *À rebours*. En efecto, la organización narrativa y la lengua mismos de la novela de Huysmans ponen a producir a un nivel estructural los rasgos de la *décadence*. Comprendimos así la importancia de la desaparición de la anécdota, que implica, tal como indica el mismo Weir, el pasaje de una forma temporal a una espacial, esto es el triunfo de la descripción sobre la narración y del detalle sobre el conjunto. Del mismo modo, Pierre Brunel, “*À rebours*: du catalogue au roman” (1987) nos permitió pensar la relación entre la forma de la novela *À rebours* y el catálogo o el museo. Así pudimos empezar a profundizar en la noción de “serie”, fundamental para comprender la significación de las diversas colecciones decadentes:

pinacotecas, bibliotecas, diccionarios. En cuanto a qué significa “clasificar” desde un punto de vista decadente, nos fue de singular utilidad el artículo de Jean Palacio, “*À rebours, ou les leçons du rangement d’une bibliothèque*” (1994).

El artículo de Alain Roger “Huysmans et Schopenhauer”(1987) y el libro de Daniel Grojnowsky *Le sujet d’À rebours* (1996) nos ayudaron a comprender los sentidos asociados a la noción de *décadence* que se cifran en el nombre “Jean Floressas des Esseintes”.

Como un acercamiento al modo en el que Huysmans construye la subjetividad de sus personajes, nos resultó muy estimulante Per Buvik, *La luxure et la pureté; essai sur l’oeuvre de J.-K. Huysmans* (1989), donde se establece una serie de interesantes paralelos entre la obra de Huysmans y la de Sigmund Freud. También nos resultó de mucha utilidad el sumamente erudito y documentado Francisco Domínguez González, *Huysmans: identidad y género* (2009) para acercarnos al universo de las parafilias sexuales huysmansianas, aunque el tono excesivamente psicologizante del enfoque nos resulta algo limitado. Jean Borie, *Huysmans: Le Diable, le célibataire et Dieu* (1991) nos permitió profundizar en las diversas implicancias de la figura del *célibataire* decimonónico para la ficción huysmansiana. Ahora bien: el texto que nos permitió empezar a vislumbrar cómo Huysmans construye estéticamente el “inconsciente” de sus personajes a través de elementos teatrales, pictóricos y alegóricos en un sentido general fue Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (2003). Se trata esta de una obra no relacionada directamente con Huysmans, en la que se estudia la importancia de la retórica visual clásica para la construcción de los síntomas de la histeria. Así nos acercamos a una de las características fundamentales de los discursos decadentes sobre la subjetividad: la autorrepresentación de la propia desintegración. Pudimos atisbar así la íntima relación que existe en *À rebours* entre pulsión de muerte y representación estética: pues la representación sublima la falta o la descomposición, pero el mero acto de representar la falta, implica una nuevo escalón en la descomposición y la pérdida de la integridad subjetiva. Para comprender que toda vez que des Esseintes trata de representar su pasado, este se disemina y se descompone en nuevas representaciones, también nos fue de mucha utilidad *Destinos Personales* de Remo Bodei.

Asimismo, el texto de Hal Foster, *Belleza compulsiva* (2008) que trata sobre la pulsión de muerte en el surrealismo, nos permitió pensar el problema de la *repetición* en

Huysmans. Pudimos así descubrir que la representación decadente implica una repetición desplazada de elementos de origen diverso, que desorganiza a la conciencia, así como la repetición de una escena originaria ligada a la caída y la descomposición (nociones estas que nos recuerdan, por supuesto, al Freud de *Más allá del principio del placer*).

Elisabeth M. Donato, en *Beyond the paradox of the nostalgic Modernist: Temporality in the Works of J.-K. Huysmans* (2004) nos permitió advertir que existe un conflicto constante en la obra de Huysmans entre dos modernidades: la estética, que sería la de la *durée* subjetiva, y la del mundo alienado, que presenta al tiempo como espacio y no como *durée*. Sin embargo, una contribución escrita por críticos locales (Claudio Iglesias y Damián Selci, “Merceología y campo trascendental: uso social y problemas de método”, en Revista Planta, N°1, Noviembre de 2007), nos permitió relativizar la rígida oposición que sugiere Donato, y comenzar a pensar la relación que existe en *À rebours* entre la simulación estética y el divorcio entre esencia y apariencia que implica la forma-mercancía⁴. Confirmamos así lo que ya habíamos entrevisto al leer Jean Borie “Esthétique du luxe, esthétique du simulacre; Baudelaire, Huysmans, Larbaud” (1987): que la fuga decadente, en tanto parasitación de una modernidad que se detesta pero cuyas categorías se utilizan para los ensayos estéticos, reduplica el intercambio de signos y de flujos económicos y la destrucción de la naturaleza que se le atribuye al mundo burgués de la Tercera República. Huysmans se ubica así en esa paradójica situación que define según Antoine Compagnon (2007) a los “antimodernos”.

El texto de Hans Robert Jauss “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789” (1995) nos resultó clave para comenzar a pensar el papel de la naturaleza en *À rebours*, y la importancia de la divisa “la nature a fait son temps”. Pudimos así empezar a considerar al propio discurso decadente como reflexión estética sobre una naturaleza quebrada. Las lecturas de Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence* (1994) y Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1988), al que volveremos a referirnos, nos ayudaron a pensar la relación que existe entre la autorreflexión irónica en *À rebours* y la destrucción de la forma. Pudimos así concluir que esta destrucción es potenciada tanto por la configuración de los diversos experimentos

⁴ Notemos asimismo que la nota 215 en la página 285 de la traducción al inglés hecha por Brendan King de *À rebours (Against Nature)*, 2006 nos permitió hacer el curioso descubrimiento de que un término clave “of meat” le fue inspirado a Huysmans por una publicidad de extracto de carne (!).

estéticos, que tiende hacia lo informe, hacia lo indefinido, como por el proceso irónico de la autoparodia de la obra decadente, que concibe a la apariencia estética como mera falsificación o degradación.

Del mismo modo, David Taciun, *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle ; Huysmans , Pater, Dossi* (1998) nos fue de particular utilidad para pensar cómo retoma Huysmans la figura del dandy y su relación con el fetichismo. Así pudimos constatar que des Esseintes es como la versión paródica y ultra-feminizada del *raffiné* que describe Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*. Asimismo, Fumaroli, en su prólogo a la edición de *À rebours* de 1977, nos develó exactamente en qué fuentes y modelos se basó Huysmans para la construcción del personaje des Esseintes. El cotejo con dos importantes textos de la crítica sadeciana, Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo* (1970) y Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1977) nos permitió empezar a pensar el particular uso que hace Huysmans del satanismo en *À rebours*; comprendimos así que el mal que promociona des Esseintes en sus experimentos inmoralistas es un mal parásito, prendado de ineffectividad, confinado a un espacio imaginario, que termina resultando una parodia puramente teatral del satanismo sádico.

A la hora de pensar la distancia que existe entre el sensibilidad romántica y la posición de Huysmans, nos fue de singular utilidad Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración* (1943) y Manred Frank, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología* (2004). Comprendimos así que el uso alegórico de Huysmans estaba íntimamente relacionado con la crisis del platonismo romántico y con la noción de símbolo que este implicaba. Para conceptualizar el funcionamiento de la alegoría en *À rebours*, recurrimos a Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo* (1991), Dario Gamboni, “Le ‘symbolisme en peinture’ et la littérature”(1992), y a Matthew Rampley, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, (1997), quien nos permitió comprender que nuestras reflexiones podían nutrirse de la idea warburguiana de “alegoría barroca”. Pudimos constatar, entonces, que Huysmans recurre a la alegoría para intentar hacer un legible un mundo que considera caído. La alegoría como modo de referirse a una *physis* en decadencia, el cuerpo corrompido como emblema de la distancia insalvable entre la creatura y la divinidad, nos llevó a iniciar un diálogo con Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (1990). Percibimos así las implicancias de la ruina y el mosaico como formas de

relacionarse con la tradición, y la distancia con el uso romántico del fragmento. La exposición histórica de la noción de alegoría que se hace en AA.VV., *Interpretation and allegory. Antiquity to the modern period. Edited with introductory essays by Jon Whitman*, (2000) nos permitió reflexionar sobre cómo la alegoría posromántica incorporó como momentos internos de su propia enunciación la discontinuidad, la desintegración y la deceptividad propia del discurso de la decadencia. Pudimos así explorar los diversos usos de la alegoría en Huysmans, y comprender la diferencia que existe, en relación a este punto, entre la etapa decadente y la etapa católica de nuestro autor. Finalmente, digamos que algunos fragmentos del *Libro de los pasajes* (2005) de Walter Benjamin nos hicieron descubrir la analogía que existe entre la disyunción de esencia y apariencia propia de la forma-mercancía y la arbitrariedad del signo propia de la alegoría. La reflexión sobre esta articulación teórica nos ayudó a ahondar nuestra comprensión del estrecho lazo que existe entre economía y teatralidad decadente.

El ya citado texto de Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1988), y Micéala Seamington, *Écrire le tableau: L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste* (2006), nos permitieron pensar el funcionamiento de la autorreflexión decadente a la luz de la noción de autorreflexión romántica. Pudimos comprender así que en el caso de la *décadence*, a diferencia de la crítica romántica, este movimiento autorreflexivo no tiende hacia el absoluto sino hacia la aniquilación y la descomposición.

El concepto de autorreflexividad está íntimamente relacionado con el de ironía. Comprendimos la importancia de la ironía como modo de enunciación en *À rebours* gracias a Daniel Grojnowsky, *Le sujet d'À rebours* (1996) y Gilles Bonnet, *L'écriture comique de J.-K. Huysmans* (2003). Empezamos a intuir así la importancia de la autorrepresentación irónica de la *décadence*, esto es, de ese movimiento "en espiral" que implica poner a producir un discurso irónico y falto de integridad para representar a un discurso también irónico y falto de integridad. Para captar este movimiento, nos fue de singular utilidad la noción de "ironía de ironías" que Friedrich Schlegel expone en "*Sobre la incomprendibilidad*" y que Paul De Man retoma en "Alegoría y temporalidad" (1991) y en "The concept of irony" (1997) con el objeto, precisamente, de discutir el concepto de ironía que inaugura el romanticismo. Asimismo, Jonathan Culler, "Paul de Man's War' and the

Aesthetic Ideology,” (1989) nos permitió pensar lo cercana que está la obra huysmansiana de la impugnación que propone Paul de Man de la “ideología estética”.

Digamos finalmente que para aproximarnos a las peculiaridades de la crítica de arte huysmansiana nos servimos fundamentalmente de George A. Cevasco “J. -K. Huysmans and the Impressionists”(1958), Philip, Ward-Jackson, “Art Historians and Art Critics VIII: Huysmans” (1967) y Elizabeth Emery, “J.-K. Huysmans, Medievalist” (2000), Bernard Vouilloux, “La description du tableau: La peinture et l’innommable” (1989) y del mismo autor “L’impressionisme littéraire: une revision” (2000). Para pensar en qué se distingue Huysmans de cualquier formalismo, en la medida en que para el autor de *À rebours*, la pintura nunca tiene un valor autónomo sino un significado alegórico, nos fueron de singular utilidad diversas bibliografías no inmediatamente relacionadas con nuestro autor: Dominic Baker-Smith “Literature and the visual arts” (1991), Ana Lía Gabrieloni, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre pintura y literatura” (2004), Antonio, García Berrio, Antonio, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (1988), Clement Greenberg, *The collected essays and criticism. Volume I: Perceptions and Judgments 1939-1944* (1986), Jonathan Gilmore, “Between Philosophy and Art” (2005), Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (1977), Merleau-Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción* (2000), Erwin Panofksy, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (1989).

Sobre cuestiones metodológicas.

Nuestro tesis parte del enfoque de las literaturas comparadas; como un primer acercamiento a las diversas corrientes que conforman esta disciplina de límites nunca del todo bien definidos, nos fue de gran utilidad AA.VV., *Introducción a la literatura comparada* (Armando Gnisci ed.) (2002). Para delimitar qué es una tópica de una decadencia, nos inspiramos, por supuesto, en el extraordinario *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1955) de E.R. Curtius. También nos resultaron estimulantes las reflexiones de Arnold Hauser sobre el manierismo, pero nos apartamos de ellas por parecernos excesivamente generales. Hay que decir asimismo que la figura de Aby Warburg nunca dejó de ejercer una extraordinaria seducción sobre nosotros, en la medida en que el propio discurso de la decadencia es un excelente ejemplo de esos *Pathosformeln* que se definen

por su posibilidad de evocar los “engramas” que constituyen la memoria cultural de la humanidad. Nos resultó asimismo de particular interés la propia forma del *Atlas Mnemosyne*, en la medida en que el propio montaje warburgiano se asemeja a esas series que arman nuestros autores decadentes y a la propia alegoría crítica que intenta ser la presente tesis. De allí que leyéramos, además de *La rinascita del paganesimo antico* (1966) del propio Warburg, el N°VI de la revista *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura*, íntegramente dedicado a la relación de Warburg con la literatura, José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia* (2006), y Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (1992).

Ahora bien: una de nuestras principales preocupaciones metodológicas fue la de cómo pensar la mediación entre antigüedad y modernidad, esto es, cómo historizar los discursos de la decadencia. Para reflexionar cómo es que esta tópica fue recibida durante la modernidad y convirtió en un discurso autoconsciente, además de los ya citados De Man, Jankelevitch y Seamington, nos fue de gran utilidad H.R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación* (2000).

Digamos asimismo que la lectura de las reflexiones de Vernant sobre Hesíodo (*Mito y pensamiento en la grecia antigua*, 1983), pero también el texto de Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (2005) nos permitió reflexionar sobre el estrecho vínculo que los discursos sobre la decadencia establecen, ya desde la antigüedad, entre inmoralidad y desborde económico.

1.3. Organización de la tesis.

La organización de nuestra tesis obedece a una doble necesidad analítica: (i) por un lado, comprender el desarrollo histórico de los discursos sobre la declinación y su condensación en el concepto moderno de *décadence*, y por el otro, (ii) comprender la productividad estética que ese discurso alcanzó a fines del siglo XIX. Nuestra intención es presentar por un lado la transformación diacrónica de los discursos de la decadencia, y por el otro, el modo en el que determinados textos literarios, que teorizan explícitamente la decadencia, pusieron a producir un “lenguaje de la decadencia” en el propio espacio de las obras. Esto es: intentamos exponer el paso de una tópica a un discurso autoconsciente. Y

para ello *primero* debemos definir los elementos que constituyen el discurso sobre la decadencia, y *luego* debemos pensar de qué modo ese discurso se pliega autorreflexivamente sobre sí mismo. En el **Capítulo 2** analizamos, pues, las oposiciones básicas de los diversos discursos antiguos de declinación y su relación con la caída del Imperio Romano de Occidente; trazamos así esa “tópica de la decadencia” sobre la cual fundamos el resto de nuestras consideraciones. El **Capítulo 3** analiza la obra antigua que mejor condensa los tópicos de los discursos antiguos sobre la decadencia, el *Satiricón*. El texto de Petronio (que ocupa el lugar central en la biblioteca latina de Des Esseintes) nos parece comparable a las obras decadentes del *fin-de-siècle*, en la medida en que teoriza explícitamente sobre la falta de integridad de los lenguajes de la decadencia, y pone a trabajar metatextualmente esa misma falta de integridad en el propio espacio de la obra. El **Capítulo 4** delimita las principales modos de elaboración y apropiación del discurso de la decadencia en el siglo XIX, y sus usos en el campo de las poéticas y el discurso histórico. Investigamos en este capítulo los usos decimonónicos del concepto de *décadence*, el modo en que a través de la reflexión sobre la historia y la literatura latina se definió qué es una lengua decadente, y como a *fin-de-siècle* se llegó a formular un discurso decadente irónico y autoconsciente. Este proceso de autorreflexividad llega a su punto más alto en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, texto que analizamos en detalle en el extenso **Capítulo 5**.

1.4. La diferencia entre “decadencia” antigua y “decadencia” moderna: una discusión metodológica.

Dos actitudes son frecuentes frente al problema de la latinidad y la decadencia a fin del siglo XIX. La primera, que ha sido la del propio *fin-de-siècle*, es la de atribuirle la propiedad de “decadente” (signifique esto lo que signifique) a una serie de textos o períodos de la antigüedad, y suponer, por tanto, que estos habrían sido una suerte de precursores de ciertas derivas del espíritu decimonónico. Tal es, para citar dos casos paradigmáticos, la lectura que hace Nisard de Lucano o Des Esseintes de los autores de su biblioteca latina, que incluye tanto a Petronio como a Ausonio. Pero también es el principio que guía algunos enfoques contemporáneos, por ejemplo la compilación de las obras de Pierre Chaunu, *Historia y decadencia* (1983) y Julien Freund, *La décadence. Histoire*

sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine (1984), quienes plantean una historia de la “decadencia” no como simple concepto, sino como categoría histórica y sociológica efectivamente explicativa, que refiere a una realidad objetiva. Hay que decir asimismo que esta idea también permea residualmente a diversos estudios sobre la recepción literaria de la literatura latina “decadente”, por ejemplo la compilación de artículos AA.VV., *Les décadents à l'école des Alexandrins* (1996), donde no siempre se diferencia bien el discurso sobre la decadencia de la real existencia de una declinación en las costumbres y en las letras.

La segunda actitud es la que se deriva de asumir la indefinición del término “decadencia”, y por tanto, su carácter de mero constructo teórico fechado. Dado que este término, usado para definir cualquier cosa, puede tomar casi cualquier sentido a fin del siglo XIX, habría que concluir que en realidad no hay objetos “sustancialmente decadentes”. Incluso, tal como supone Sylvie Thorel-Cailleteau (2000: 15), en virtud de que la propia definición del sustantivo “décadence” y el adjetivo “décadent” juega con la parodia y la falsedad, estos términos estarían designando más bien un vacío, hecho que la estudiosa relaciona con la ausencia y la autorreflexión narcisista que pierde al objeto nombrado (2000: 15). O, para ponerlo en los términos más simples de Richard Gilman (1979): el sentido de la palabra decadencia no es fijo y depende del uso. Desde este punto de vista, la aplicación del epíteto “decadente” a tal o cual texto latino, es evidentemente una construcción producto de la recepción: es tan absurdo llamar “decadente” a Petronio o Lucano, como al color ocre de los cuadros de Redon, o a la propia poesía de Mallarmé. Esta es la perspectiva que subyace a los estudios actuales más extensos sobre el problema de la recepción de los textos latinos a fin de siglo XIX⁵. Según este punto de vista, que interpreta la noción de decadencia finisecular en términos de imaginario, los textos latinos habrían aportado temas, toda una rica y variada gama de personajes y situaciones, que habrían sido utilizadas libremente como símbolos por el fin de siglo para expresar sus propias obsesiones, motivo por el cual no podría hablarse de una relación cierta entre los textos de la antigüedad y la modernidad que fuera más allá de la recepción.

⁵ David de Palacio, Marie France, *Antiquité latine et décadence*, Paris, Champion, 2001 y *Réviscences romaines, La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2005.

El lector académico actual –creemos nosotros- tiende a coincidir con el segundo enfoque, pues al no avanzar más allá del siglo XIX y quedarse en la tierra segura del “imaginario epocal” no se arriesga en las turbias aguas de la comparación histórica.

Sin embargo, cualquiera que lea con atención a Lucano, y profundice sobre sus relaciones con Virgilio, su nihilismo, su lengua hiper-retorizada, o su crítica a la idea de cosmos estoica, comprenderá que un punto de vista construido puramente a partir de la teoría de la recepción pierde de vista algo fundamental: hay, como ha sugerido Sklénar (2003), similitudes evidentes entre *the taste of nothingness* de Lucano y el nihilismo de los escritores del fin de siglo. Lo mismo puede decirse de Petronio: un examen rápido de su bibliografía, cuyos tópicos incluyen la parodia, la mezcla de géneros, la intertextualidad, el pastiche, la inversión sexual, la teatralidad, un realismo que incluye formas abyectas de la corporalidad, el triunfo de las relaciones económicas por sobre la moralidad, la “retórica del maquillaje”, da la pauta de que hay una “afinidad electiva” entre el *Satiricón* y la *décadence* que supo reivindicarlo. ¿Significa esto que tenemos que volver a leer crédulamente a Hegel o a Nisard, quienes consideraban la obra de Lucano -respectivamente- defectuosa o decadente, o que la construcción que Sienkiewicz hace en *Quo vadis?* de Petronio como un refinado cortesano debe ser tomadas en serio? Evidentemente no. Pero sentimos que no podemos dejar la cuestión en manos de la estética de la recepción, y que el planteo debe ser complejizado.

Consideramos que un buen punto inicial es comenzar a pensar la cuestión en términos de “discurso”, y cambiar las nociones de “decadencia antigua o moderna” por las de “**discurso antiguo sobre la decadencia**” y “**discursos moderno sobre la decadencia**”. Al hacer esto, emergen toda una serie de similitudes entre ambos discursos que posibilitan conservar la noción de “analogía”, pero se evita la idea de identidad entre ambas “épocas”, “costumbres” o “espíritus”. De este modo conservamos una diferencia, pero también una semejanza. Y esta semejanza debería permitirnos superar la estética de la recepción, esto es, aquella posición teórica que, al explorar de modo disgregado las diversas recepciones del tópico de la decadencia latina, no percibe la lógica general del discurso sobre la decadencia. Lo que habría que pensar entonces, para decirlo brevemente, es cómo el siglo XIX se apropió del discurso antiguo sobre la decadencia, y lo puso a producir categorías históricas, científicas y literarias. Ahora bien: esta lectura no debe ser concebida en un sentido causal

(en vano buscaríamos las fuentes latinas de cada texto de la *décadence*); más bien lo que debe ser indagado es cómo este discurso sobre la decadencia, transmitido por la tradición y reconfirmado una y otra vez por los propios textos latinos que formaban parte de la currícula escolar, y por el propio discurso histórico y científico, fue traducido a su vez a otros discursos, y como ya a fin de siglo, estos enunciados sobre la decadencia dieron lugar a toda una serie de lógicas discursivas dentro del campo mismo de la literatura. Se debe pensar, entonces, cómo las categorías del discurso antiguo sobre la decadencia cobraron fuerza pragmática a nivel de las poéticas y produjeron enunciados (obras). Pues se dio el curioso fenómeno, como se sabe, de que la gran metáfora clásica de la decadencia, utilizada para leer y denostar textos, luego de ser provocadoramente revalorizada por escritores como Charles Baudelaire y Théophile Gautier, devino finalmente, un discurso autorreflexivo que llegó a formular poéticas y modificar la propia percepción de la historia literaria. Y esta productividad discursiva de la noción de “decadencia”, debe ser pensada a través de la categoría, propia de la crítica romántica, de “autorreflexión”, en el sentido de que una serie de motivos propios del discurso antiguo sobre la decadencia sirvió para constituir un lugar de enunciación irónico y autoconsciente, tal como se observa en el famoso poema de Verlaine *Langueur*, escrito en una paródica primera persona. Dicho de otro modo: si el discurso antiguo de la decadencia le adjudicaba rasgos negativos (*hybris*, animalidad, corrupción, perversión sexual, falsedad, etc.) a esos otros a los que se quería excluir y degradar, a partir del momento en el cual la categoría toma autoconciencia, los discursos literarios empiezan a producir enunciados, y a explicarse a sí mismos precisamente a través de este discurso sobre la decadencia. La realización del carácter “decadente” de un texto (en el sentido de que en él se encuentran los elementos que el género discursivo “decadencia” identifica como motivos) empieza a depender de una “poética”, esto es, de una paradójica voluntad de dar forma a obras decadentes. A diferencia de las sociedades, las literaturas pueden decidir ser decadentes, en el sentido de que pueden decidir ser fragmentadas, artificiosas, antinaturales. Y es a causa de estos rasgos que los textos finiseculares decadentes hacen recordar, en algún sentido, a sus pretendidos precursores latinos: juego de espejos que parece sugerir a que ambos textos son el síntoma de una época de crisis. Nos encontramos aquí con una paradoja no menor del discurso moderno sobre la decadencia: que esta poética que ha canibalizado tantas épocas y

escuelas, que se ha constituido como un comentario de otras obras de arte con las cuales finge confundirse, que vive de la parasitación crítica y de los juegos paródicos, que se atribuye tantos precursores falsos, que incluso niega a menudo la noción misma de influencia, sin embargo produce obras que “escenifican” los rasgos del género discursivo decadencia, y que, por tanto, deben ser leídas “en relación” con los motivos de tal género discursivo antiguo, o mejor todavía, como actualizaciones de ese discurso.

Pero esto no es todo: también habría que pensar que este pliegue del discurso de la decadencia sobre sí mismo no es nuevo; que ciertas obras de la antigüedad no solo pensaron la historia como “decadente”, sino que pusieron a producir ese mismo lenguaje que, se supone, tiene las épocas de declinación. Pensamos en concreto en el caso de Petronio, donde el discurso que enuncia Eumolpo sobre la *causam desidiae praesentis* (*Sat.88.1.*) (en el que se vitupera la bajeza y la falsedad de las costumbres y las artes) puede ser leído como un comentario metatextual sobre el propio funcionamiento del texto. Estas similitudes no pasaron desapercibidas para los lectores del siglo XIX, quienes, sin embargo trazaron, según el paradigma discursivo del “síntoma”, a partir de un mismo fenómeno del lenguaje, una analogía entre dos épocas, entre dos espíritus...

Ahora bien: si al estudiar la antigüedad clásica estamos dispuestos a deconstruir la supuesta decadencia de la que hablan los filósofos o los historiadores y a no tomarla en serio, en el caso del siglo XIX, la deconstrucción del discurso de la decadencia que proponemos, no liquida el problema de si, para nosotros, algunos rasgos de la decadencia del siglo XIX son reales o imaginarios... y esto por el sencillo motivo de que mucha de las teorías que usamos están dispuestas a reconocer como reales (esto es, como problemas efectivamente existentes en el campo social o cultural) algunos de los motivos que escenifican los discursos de la decadencia. Elementos tales como la alienación, la proliferación de imágenes orgánicas tanáticas, los mundo prehistóricos, deformes o bacterianos de Redon, las perversiones de Rops, Salomé, la decapitación de San Juan Bautista, los dibujos de Audrey Beardsley pueden llevar a pensar en una suerte de malestar en la cultura y a reactualizar el *clishé* goetheano, convertido en máxima denegada pero subrepticamente aplicada, de que lo clásico es lo sano y lo romántico lo enfermo. Así, un crítico podrá interpretar -como Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*- que el mero hecho de enunciar un discurso decadente es síntoma de

algún tipo de crisis en la cultura o en la civilización, reconocimiento éste que implica validar la noción de enfermedad que nos propone el propio discurso decadente. De modo aparentemente más sofisticado, un crítico de género podrá interpretar la pléyade de sádicos, andróginos, perversos, uranistas y hermafroditas que pueblan las obras del *fin-de-siècle* como el síntoma de una ansiedad por las fronteras de la identidad sexual. ¿No aludirían muchos textos de esta poética -podría interpretarse desde una perspectiva histórica o sociológica- a la separación como mónadas alienadas de los individuos bajo la sociedad burguesa a fin de siglo XIX? ¿Y no es esta separación un verdadero mal, propiamente hablando, un rasgo de decadencia, para cualquier teoría marxista? En la famosa afirmación de Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* referida al París del Segundo Imperio: “Para el *spleen*, el que yace en la tumba es el sujeto trascendental de la historia” ¿no resuenan muchos tópicos del propio discurso de la decadencia? Y si quisiéramos interpretar a la *décadence* desde el discurso psicoanalítico ¿cómo podríamos pasar por alto que la propia metáfora que utiliza Freud en *Más allá del principio del placer*, la que refiere a Tánatos como la tendencia a la regresión a los estadios más simples de la materia inorgánica, recuerda las imágenes de descomposición de los textos del *fin-de-siècle*?

Una de las dificultades para aferrar el difuso concepto de decadencia –creemos- reside en que moviliza conceptos que son centrales para nuestras teorías (discurso sobre la declinación biológica, triunfo de las relaciones económicas sobre cualquier instancia trascendente, separación del individuo de la totalidad social, los pares apariencia/realidad, naturaleza /contranaturaleza, perversión/normalidad, etc.).

El primer ejercicio, entonces, que debemos imponernos para acercarnos a la escurridiza noción de “decadencia”, es precisamente, como diría Bourdieu, el de “objetivar el sujeto de la objetivación”, y pensar que de qué modo nuestro propio discurso crítico dialoga con los rasgos semánticos de un término que se nos escapa precisamente porque estamos dispuestos a aceptarlo. De allí pues que nos hayamos impuesto como primera tarea desconstruir los discursos sobre la declinación en la antigüedad: esta deconstrucción debe permitirnos objetivar las articulaciones básicas de los discursos modernos sobre la decadencia.

Aclaremos entonces, antes de comenzar, algunas cuestiones sobre nuestro uso del término “decadencia”:

i.No consideramos que haya habido algo así como una “decadencia”; toda vez que decimos “decadencia” nos referimos a un discurso que se aplica tanto a los textos como a la sociedad, pero no a un hecho efectivamente existente; el objeto de nuestra tarea es identificar las articulaciones principales de ese discurso, no establecer una analogía entre dos épocas o lenguajes supuestamente “decadentes”.

ii.Toda vez que nos referimos a la “declinación” o “decadencia” en la antigüedad, nos referimos a diversos tipo de discursos, pero no a un concepto de decadencia estrictamente definido como tal. La condensación en el concepto de *décadence*, solamente llegaría, a partir del siglo XVIII, como producto del pensamiento histórico moderno.

1.5.Las traducciones de la presente tesis.

La mayor parte de las traducciones del griego, el latín y el francés de la presente tesis son nuestras.

Cuando aparece la traducción sin más indicaciones, ya sea entre corchetes o directamente en el cuerpo del texto, eso significa que esa traducción nos pertenece. En los casos en que hemos optado por servirnos de una versión castellana ya disponible, aclaramos el nombre del traductor y la edición.

Hemos puesto traducciones de todos los textos griegos y latinos.

En cuanto a las fuentes francesas, hemos adoptado el siguiente criterio: toda vez que el texto no presentaba mayores dificultades, lo hemos dejado en su lengua original. Así sucede, por ejemplo, en los casos de *Dégénérescence* de Max Nordau, o de *Le peintre de la vie moderne* de Charles Baudelaire. Cuando citamos textos poéticos o de un lenguaje que exige cierto esfuerzo de comprensión, hemos optado por hacer la traducción. De allí que hayamos puesto nuestra versión de los textos de Paul Verlaine, Léon Bloy o Joris-Karl Huysmans, entre otros.

CAPÍTULO 2: LOS DISCURSOS SOBRE LA DECADENCIA EN LA ANTIGÜEDAD. SU RELACIÓN CON LA CAÍDA DE ROMA COMO “DECADENCIA DE REFERENCIA”.

*Otium et reges prius et beatas
Perdidit urbes...*

Cat. *Carm.* 49 15-16

2.1.Introducción: los tópicos de los discursos antiguos sobre la decadencia.

Comencemos pues analizando los diversos tópicos de los discursos sobre la “decadencia” en la Antigüedad. Dado que estos tópicos están presentes de un modo u otro en multiplicidad de textos antiguos, analizar pormenorizadamente su aparición en cada autor sería, obviamente, imposible⁶. En consecuencia, sirviéndonos de ciertos textos clave y dialogando con la bibliografía crítica, intentaremos mostrar las articulaciones principales de estos discursos antiguos sobre la decadencia, en una enumeración extensa pero no exhaustiva. Los tópicos fundamentales de estos discursos son, tal como veremos: envejecimiento o disolución cósmica; degradación biológica (enfermedad y senectud); degradación o disipación de la herencia (en sentido biológico y material); separación de la parte del todo; “nihilismo” y desobediencia a los dioses (pérdida de la trascendencia o de la relación vertical); triunfo del artificio sobre la naturaleza; triunfo de las pasiones del cuerpo sobre el *lógos* o la *ratio*; triunfo de la multiplicidad sobre la unidad; triunfo de la apariencia

⁶ De hecho, este extenso tema excede ampliamente la antigüedad grecolatina (Santo Mazzarino explica que esta idea estaría ya presente en la historia babilónica, Mazzarino 1961: 1-4; Cf. también los apéndices en Lovejoy & Boas 1935 de W.F.Albright (“Primitivism in Ancient Western Asia”) y de P.E. Dumont (“Primitivism in Indian literature”). Nosotros para orientarnos en esta breve exposición hemos tenido en cuenta sobre todo los enfoques de Freund, Julien, *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984; Lovejoy, A. O. & Boas, George, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity (With supplementary essays by W. F. Albright and P. E. Dumont)*, Baltimore and London, John Hopkins U. P., 1997; De Romilly, Jacqueline, *The rise and decline of the empires according the greek authors*, Ann Harbor, Michigan U P, 1977; Edwards, Catharine, *The politics of immorality in Ancient Rome*, Oxford U P, 2002; Mazzarino, Santo, *El fin del mundo antiguo*, México, A.Prieto Editor, 1961; y Starn, Randolph “Meaning-levels in the theme of historical decline” en *History and Theory*, Vol. 14, N° 1. (Feb. 1975), p.1-31

sobre la realidad; inestabilidad de lo falso frente a estabilidad de lo verdadero; sustitución del lenguaje verdadero por uno falso; triunfo de las relaciones económicas sobre las otras esferas de la sociedad; hipertrofia de la circulación de bienes y dinero; crítica del comercio y de los viajes; “teatralidad” derivada de la “falsedad”; olvido del *mos maiorum*; oposición entre el hombre civilizado “corrompido” y la pureza del “hombre primitivo” o “tradicional”; el hombre corrompido como “animal” que rompe las fronteras de lo humano y vuelve a un estado (feroz) de naturaleza; el hombre corrompido como esclavo de sus pasiones; confusión de la frontera entre lo femenino/masculino; sofisticación (afeites, maquillaje y ornato retórico) como causa de corrupción de las costumbres. El análisis de estos tópicos es sumamente complejo, pues atraviesa tanto textos de filosofía como de literatura e historia, y en cada obra suele aparecer más de un tópico, motivo por el cual dividiremos nuestra exposición en varios apartados, algunos de ellos organizados por tema y otros por autor.

2.2.Unidad y Multiplicidad. Los presocráticos.

Julien Freund, en *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine* (1984) inicia su historia de las teorías antiguas sobre la decadencia en la meditación sobre lo Uno y lo Múltiple de los presocráticos; pues efectivamente, toda teoría sobre la decadencia, supone un pensamiento sobre la relación que existe entre la temporalidad, la mutación y la multiplicidad. Heráclito, con su teoría del paso del tiempo como alternancia de opuestos concertada por el *lógos* oculto (cf. frag.50), habría sido el primero en formular esta cuestión de modo más o menos explícito (Freund 1984: 30). Empédocles de Agrigento hace la formulación más típica de la concepción cíclica de la decadencia (Freund1984:30), pues concibe al universo como una serie de ciclos que se alternan, según los ritmos de la *philia* y el *neikos* (frag. 17), en momentos de unión y disolución. Empédocles asimiló la pasión humana del odio a la disolución, lo cual constituye una primera asociación de las pasiones humanas destructivas con la mutabilidad temporal, asociación esta central en toda la tradición clásica⁷. Anaxágoras agrega la idea de

⁷ Freund 1984: 27 y ss. Asimismo, Freund nota que Empédocles tiene un punto de vista doble sobre la decadencia, que no deja de tener interés para nosotros: “La originalidad de Empédocles reside en

que el *noûs*, dado que los conoce, es la entidad que ordena y descompone los seres (frag. 12). Según Freund, esta teoría es sumamente importante, pues según ella la “decadencia” o destrucción no responde a una legalidad inscrita en las cosas, sino a la intervención de una inteligencia. Por tanto, esta teoría pondría el acento en la posibilidad de la acción humana (Freund 1984: 32).

2.3.Historia y decadencia de la humanidad. Hesíodo, Platón, Aristóteles, Polibio, Lucrecio y otros.

2.3.1.Algunas cuestiones conceptuales.

Antes de analizar los modos en los que los antiguos entendían la decadencia del mundo histórico, es necesario aclarar que los antiguos no pensaban la “decadencia” como un concepto opuesto al de progreso, precisamente porque no tenían una idea de progreso similar a la moderna, entendida esta como un avance general de la humanidad en todos sus planos; de allí que encontremos en un mismo autor un difuso sentimiento de declinación general aceptado como un hecho natural, y simultáneamente, el reconocimiento de importantes avances parciales⁸. Los antiguos tampoco tenían una “idea cíclica” de la historia (por más que muchas teorías filosóficas o cosmogónicas sí hayan recurrido a esta

el inicio del fragmento 17. Pues da a entender claramente que la destrucción o la decadencia de las cosas no es el producto de la sola desunión, sino que también puede ser el efecto de la unión, en tanto que esta última es la disolución de la multiplicidad y la particularidad en la identidad del Uno. Es en este sentido que dice que el nacimiento es doble, así como la desaparición, habida cuenta de que el nacimiento puede engendrar y dar muerte a la vez y que la desunión puede ser tanto un factor de crecimiento como de disipación. En otros términos, bajo un cierto punto de vista, el nacimiento puede comportar una degradación y la decadencia un crecimiento, en el sentido de que restituye la particularidad a los elementos. (...) La decadencia no es una supresión de la existencia, sino otro modo de existir en el Todo.” (Freund 1984: 31).

⁸En “The ancient concept of progress and other essays” (en *The ancient concept of progress and other essays on Greek literature and belief*, Londres, Oxford, 1973) E.R.Dodds dice que el único momento en el cual existió una idea de progreso similar a la moderna, fue en la Atenas del siglo V; luego, o esta idea se descartó, o bien se aceptó la idea de un progreso técnico que no implicaba un progreso moral. Por el contrario, Meier (Meier, Christian, “An ancient equivalent of the concept of progress”, en *The Greek discovery of politics*, Harvard U P, 1990) niega de plano que la noción griega de *aúxesis* pueda ser comparable a la moderna noción de progreso.

noción)⁹. Nótese que al contrario de lo que podría pensarse partiendo del extendido prejuicio de que los antiguos simplemente pensaban la historia como un eterno retorno, la variedad de teorías implica una gran riqueza de esquemas temporales¹⁰. Una buena

⁹ Una buena refutación de que los antiguos tenían una “filosofía de la historia cíclica”, o de que, tal como expone Collingwood en su *Idea de la historia* (México, FCE, 1971) pensaban a la historia como simple repetición de una serie de situaciones más o menos idénticas, se encuentra en Momigliano, Arnaldo, “El tiempo en la historiografía antigua”, en *La historiografía griega*, Barcelona Crítica, 1984.

¹⁰ Para clasificar, precisamente, esta inmensa variedad de esquemas, Lovejoy y Boas, en su “Prolegomena to the history of primitivism” desarrollan un complejo sistema categorial, del que vale la pena indicar los principales trazos:

Primitivismo Cronológico (suposición de que el bien se sitúa en un pasado más primitivo).

A. Teorías Finitistas: suponen que la historia tuvo un inicio en un punto más o menos determinado del tiempo, pero no especifican un fin (teorías finitistas unilaterales), o sí lo especifican (teorías finitistas bilaterales).

1. Teoría de la ondulación: se supone que si, cualesquiera períodos de la historia son comparados, no resulta diferencia material entre la cantidad de bien que existe en uno y otro.

2. Teoría de la declinación: se supone que el bien más alto se sitúa al inicio de la historia del hombre.

2.a. Teoría de la caída sin declinación subsecuente: el mejor tiempo se sitúa al inicio del mundo, pero luego de la “caída”, sin embargo, la historia ha adoptado un patrón ondulatorio.

2.b. Teoría de la degeneración progresiva: el mejor tiempo se sitúa al inicio del mundo, pero luego de la caída, la historia sigue una progresiva degeneración, hasta que el proceso termina, como consecuencia directa de su deterioro, o bien a causa de alguna catástrofe externa.

2.c. Teoría de la declinación y la futura restauración: el mejor tiempo se sitúa al inicio del mundo, ha habido una progresiva declinación, pero en el futuro se restaurará la bondad o la felicidad primitiva.

3. La teoría del ascenso: se supone que la etapa menos deseable de la humanidad estuvo en el inicio de la historia.

3.a. Teoría del progreso continuo: la historia muestra un progreso continuo.

3.b. Teoría del sucesivo progreso y la declinación: se supone que el inicio de los tiempos fue una época no virtuosa, tras la cual surgió un período de bien absoluto que no logró subsistir. Tras esta segunda época, advino un tercer momento de gradual deterioro, que dura hasta la actualidad.

B. Teorías Infinitistas: El proceso cósmico (y por tanto histórico) no tiene ni principio ni fin:

1. Teoría de los ciclos del mundo: La infinita sucesión de cambios que constituye la historia es concebida como una repetición sin fin de esencialmente los mismos sucesos; lo cual implica que, a largo término, el proceso temporal no tiene significación moral, dado que el bien y el mal siempre volverán a repetirse. Hay que aclarar que, sin embargo, cada ciclo puede ser leído según la matriz de las teorías finitistas expuestas como (A). Es común en la antigüedad que cada ciclo sea leído desde la Teoría de la degeneración progresiva (2.b.) (así por ejemplo Platón, en *El político*, aunque argumenta que los ciclos del mundo se repiten, sin

clasificación de estos esquemas se encuentra en *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* de Lovejoy y Boas, una extensa recensión de las diversas teorías cosmológicas, históricas y antropológicas con que los antiguos explicaban la evolución (o más bien la caída) del hombre. Este texto expone el modo en el que se define por oposición a la civilización el “estado de naturaleza” en sentido lato, pero también las diversas concepciones de la naturaleza como norma¹¹. Es a partir, precisamente, de esta idea de “naturaleza como norma” que se puede definir como “no de acuerdo con la naturaleza”, aquello que se desvía de la norma (así, por ejemplo, para Aristóteles el hombre es un animal político “por naturaleza”, aunque esta naturaleza solamente se plasma en un estado civilizado, y no en el tiempo de los hombres primitivos, y dado que “por naturaleza” la comunidad es anterior al individuo (1253b), se definen como “desviados” los regímenes que ponen por encima al individuo por sobre la comunidad). Este marco categorial es ciertamente importante para nosotros, porque, tal como veremos, la imagen de civilización “corrompida” se construye, en muchos casos, por oposición a una cierta noción de “naturaleza”.

embargo considera la época actual, según una combinación personal de las teorías de la declinación y del ascenso.

2. Teoría de la ondulación sin fin: se supone que la infinita sucesión de eventos (aunque cada uno de ellos que tenga una estructura interna coherente) no se repetirá o responderá a algún tipo de orden externo, ni que el proceso general apunta hacia una disminución o incremento del bien. Aristóteles es un ejemplo de esta infrecuente teoría.

Primitivismo cultural:

No implica patrones cronológicos, sino que se basa en el descontento del civilizado con la civilización, y por tanto, en la mirada exotista de los pueblos considerados “salvajes”, a quienes esta mirada considera ejemplos vivientes de su ideal. El primitivismo cultural, puede, evidentemente, fusionarse con el primitivismo cronológico, y presentar a los pueblos “salvajes” como restos intactos del pasado idílico. En general, se supone que el salvaje no está coaccionado por el peso de las reglas de la civilización, y a menudo se lo presenta como *a fellow of infinite leisure* (Lovejoy y Boas 1935: 9). O, inversamente, sus duras condiciones de vida son presentadas como un ejemplo moral. El primitivismo que muestra al salvaje como un sujeto de puro placer es llamado “primitivismo suave”, y el que lo presenta como un ejemplo de dureza frente a la adversidad y la inclemencia, “primitivismo duro”.

¹¹ Los sentidos que la expresión “estado de naturaleza” implican pueden ser: 1. temporal (el primer estado, con abstracción de cómo este estado pueda haber sido); 2. tecnológico (un estado previo a la intrusión de la “arte o la técnica”); 3. económico (un estado sin propiedad, esto es, comunista); 4. marital (posesión común de mujeres y niños), 5. dietético (en general el vegetarianismo, algo bastante frecuente en los relatos de la antigüedad, para expresar una relación armónica con la naturaleza); 6. jurídico (una sociedad sin leyes ni gobierno); y 7. ético (la obediencia del ser humano a sus impulsos “naturales”, sin maldad, o al menos sin consciencia autorreflexiva que sancione como malas o buenas las acciones)

2.3.2. Algunos autores y tópicos fundamentales de las teorías sobre la decadencia histórica en la antigüedad.

2.3.2.1. Hesíodo.

Nuestra exposición debe empezar, por supuesto, con Hesíodo. Hagamos, pues, un somero análisis del mito de las edades.¹²

- (a) El tiempo de esta Raza de Oro (que se asocia, como en gran parte de la tradición posterior, al periodo del reinado de Cronos), al contrario por supuesto, que el de la Edad de Hierro, implica un “primitivismo jurídico” (no hay leyes ni guerras). Este tiempo está descrito desde la óptica de un “primitivismo suave”, según el cual, por supuesto no hay necesidad de trabajar, porque existe acuerdo entre deseo y bienes naturalmente disponibles.
- (b) tal como ha demostrado Jean-Pierre Vernant en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (1983), el tema central que organiza la alternancia de las cuatro primeras edades es la pareja *hýbris-díke*¹³, mientras que la época actual (la quinta, esto es, la de hierro) sería, precisamente, aquella en la cual los bienes (ἔσθλά) y males (κακοῖσιν) están mezclados (v.179), obligando al hombre a elegir entre ellos.
- (c) Prometeo tiene un carácter doble, pues es un héroe cultural benefactor pero también el culpable de que los dioses, en venganza por el robo del fuego, les hayan enviado a los hombres a Pandora y les escondieran los alimentos, obligándolos en consecuencia, a trabajar por ellos; en la figura de Prometeo confluyen, por tanto, las dos corrientes principales acerca de la innovación técnica: la “anti-primitivista”, que la ve como un bien, y la “primitivista”, que la ve como un mal, culpable entre otras

¹² Sin embargo (tal como explican Lovejoy & Boas) quizá el más temprano ejemplo de una “Teoría de la progresiva degradación”, lo encontremos en *Iliad.* I, 260-268, pasaje en el que Néstor dice haber conocido héroes mejores que los actuales.

¹³ La primera y la cuarta Edad (la de Oro y la de los Héroes) estarían dominadas por la *Diké*; la segunda y la tercera (las edades de Plata y Bronce) por la *hýbris*.

calamidades de la introducción de los engaños en la esfera de las relaciones humanas.

(d) Hesíodo establece una tripartición, en la quinta edad, la de Hierro: i. antes del robo del fuego por parte de Prometeo, los hombres de la Edad de Hierro, vivían libres de males, trabajos y enfermedades (v. 90-93); ii. en la etapa “actual” (luego del robo de Prometeo y el regalo de Pandora), la de las alegrías y los bienes mezclados, los hombres deben elegir constantemente entre el trabajo y la holgazanería, entre la *hýbris* y la *díke*; iii. en la tercera etapa, cuando los hombres sean totalmente impiadosos con los dioses y sus semejantes, nacerán viejos y morirán. Hagamos varias puntalizaciones acerca del modo en que Hesíodo piensa esta Edad de Hierro y su decadencia:

i. La oposición *díke-hýbris* se asienta sobre la esfera económica: no respetar a los dioses conduce a la ruina; el trabajo y su organización (incluso junto al esclavo, v.459) es el valor central de esta ética del trabajo, propia de los propietarios medianos (*mésoi*) que cultivan de modo intensivo tierras marginales, despreciadas por la aristocracia¹⁴. Nos encontramos aquí con uno de los principales núcleos de los discursos sobre la decadencia, la moralización de la economía.

ii. Uno de los rasgos de la maldad que triunfará en los tiempos decadentes es el uso engañoso del lenguaje. Los procesos judiciales y las discusiones del ágora que apasionan a Perses (el hermano de Hesíodo, a quien está dirigido el poema) o el juramento en falso, forman parte de este universo de actos discursivos embaucadores que se oponen al trabajo (v.27-9). Lo mismo puede decirse de los “reyes devoradores de regalos” que administran una falsa justicia (v.38-9), o de los malvados que tratarán de perjudicar al hombre bueno con “palabras retorcidas” (v. 194-5) cuando termine de consumarse la degeneración de la Raza de Hierro. Inversamente, para la buena marcha de los negocios, es necesario que se respeten los acuerdos (v. 370-2).

¹⁴ Cf. Hanson, David, Cap III., *The Other Greeks: The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*, California, California U P, 1999.

iii. Este uso engañoso del lenguaje, que se opone a la *dike* y es producto de la soberbia (tal como relata la fábula del halcón y el ruiseñor v.202-213), va acompañado de acciones violentas: “no habrá reverencia y la justicia dependerá de las manos (...) el malo dañará al mejor hombre con palabras retorcidas” (v.192-4) y se asocia con el robo mediante ardidés lingüísticos (ἀπὸ γλώσσης λήισσεται, v.322, robará con la lengua).

iv. Estas bajas pasiones asimilan al hombre con los animales salvajes; los hombre se devoran mutuamente (v.251, ἀλλήλους τριβουσι), contraviniendo la ley divina, que les impedía actuar como los peces, fieras y aves aladas, que se comen unos a otros (ἔσθειν ἀλλήλους, v. 278). Digamos que también esta metáfora alimenticia se extiende a los reyes, quienes son llamados, precisamente, “devoradores de regalos” (βασιλῆς δωροφάγοι, v.263-4).

v. Ciertos modos de circulación de bienes, el robo, el saqueo, el comercio en barco (aunque esta es una actividad más aceptable), las demandas judiciales, la dilapidación de la herencia, están vistos de modo negativo, porque se oponen a la “ética del trabajo” y se asocian a la holgazanería o la avaricia¹⁵; asimismo, las ganancias mal habidas son comparables a calamidades (ἄτησιν, v 352). La *dike* implica una nítida diferenciación entre la esfera de la producción y de la circulación, y una serie de regulaciones negativas muy precisas para esta última.

vi. Pandora, el arquetipo de la mujer, es engañadora y esparce enfermedades (v. 69-104). La mujer es un ser ambiguo -se trata, precisamente, de la compañera del hombre en este tiempo que mezcla bienes y males-, porque es necesaria para la vida pero también es capaz de agotar la energía física (¡y la economía!) del hombre: “Toda riqueza adquirida debe ser pagada por un esfuerzo consumido en contrapartida. Para la raza de hierro, la tierra y la mujer son al mismo tiempo principios de fecundidad y poderes de destrucción”¹⁶. La mujer, seductora, en

¹⁵ No es el caso, claro está, de la compra de las tierras de otro propietario, que se recomienda en un pasaje que haría las delicias, si se nos permite el anacronismo, de cualquier lector de Max Weber, donde se dice que es necesario estar bien con los dioses, hacer libaciones y sacrificios, para que de ese modo se pueda conservar el estado de ánimo adecuado para comprar propiedades ajenas y no vender las propias.

¹⁶ Vernant 1983: 42.

potencia glotona (de allí la graciosa palabra compuesta δειπνολόχη, v.704 que literalmente significa algo así como “la que ronda alrededor de la comida”), avariciosa y ladrona, debe ser dominada, porque es capaz de arruinar económica y físicamente al hombre, entregándolo a una vejez prematura (705). La mujer, por tanto, para Hesíodo, está relacionada con la degeneración, y comparte su campo semántico: vejez, ruina, robo, avaricia, glotonería, engaño, enfermedad, etc.

vii. La degeneración moral implica una degeneración física, una suerte de traducción a la biología: los hijos de los hombres malvados no solamente son “oscuros” o menos “conocidos” (ἀμαυροτέρη γενεή, v.284), sino que además son peores biológicamente hablando. Recordemos que las diferentes edades son precisamente, “razas”; del mismo modo, los dioses castigan las faltas de los hombres con enfermedades; y finalmente, los hombres más impiadosos, nacerán con los cabellos blancos (v. 180-181). De este modo, al hombre “animalizado”, se le suma el hombre “debilitado”, o más bien “envejecido”.

En conclusión, vemos que Hesíodo presenta varios tópicos que serán centrales en los discursos posteriores sobre la decadencia: la relación entre economía y moral; el uso engañoso de los discursos como característica de los tiempos decadentes; el estrecho vínculo entre lujuria sexual y ruina económica; la relación entre declinación cósmica, moral y biológica.¹⁷

2.3.2.2.La raza (o Edad) de oro.

¹⁷ Por la misma época que Hesíodo, Teognis, poeta aristocratizante y antidemocrático del siglo VI, quien veía con poca simpatía el ascenso de la nueva clase social a la que el campesino beocio pertenecía, se queja de que en los tiempos actuales, la única diosa que mora entre los hombres es Esperanza, y que los demás dioses (entre ellos *Sofrosyne*, la moderación) han partido al Olimpo: es por eso que en la actualidad ya no se respetan los juramentos (1135-1150, según numeración de J.M.Edmonds (ed.) “Elegiac Poems of Theognis”, en *Elegy and Iambus Vol. 1, Greek with English translations*, en Perseus Digital Library). Volvemos a encontrar aquí uno de los tópicos que resaltamos en Hesíodo, el uso engañoso del lenguaje. Asimismo, Teognis, en otro fragmento, se lamenta de que el dinero corrompa a la vieja aristocracia, y sugiere, haciendo una comparación con la cría de caballos, que esta mezcla de lo noble con lo bajo es la causa de que de que los hombres se debiliten (183-92).

La “Raza de Oro” conoció una gran fortuna: Platón se sirve de ella para formular su leyenda cívica en la *República* (414b y ss.), según Proclo en sus *Comentarios a la República* (*In Remp.* II pág.74–75 Ed. Kroll), Orfeo habría distinguido tres clases de hombres (los de oro, los de Plata y los Titanes), Arato en *Fenómenos* (*Phaen.* 96 y ss), Teócrito en sus *Idilios* (XII 15-16), entre otros, la mencionan. En los escritores latinos, esta “raza” cambia de denominación y se convierte en “edad”. El mito de la *aurea aetas* conoció una amplia difusión, tal como lo demuestran, por ejemplo, Virgilio en *Eneida*, *Geórgicas* y *Églogas* (*Aen.* V 791-3; VIII 314-329; *Georg.* II 538-40; *Ecl.* IV 6-10), Horacio en sus odas y epodos (*Od.* IV 2.39-40; *Ep.* XVI 63-66), Tibulo en sus elegías (I 3.35-42; II 3.35-46, 63-74), Ovidio en *Metamorfosis*, *Amores* y *Arte de amar* (*Met.* I 76-215, XV 96-98; *Am.* III 8 35-56; *Ars* 2 277-8), Calpurnio Sículo en sus églogas (*Ecl.* I 33-88, IV 5-8), Séneca en *Fedra* (*Phaed.* 388-448), Floro, quien en su *Epítome de la Historia de Tito Livio* (*Proem.* 4-8) se sirve del término para explicar la historia de Roma, el poeta anónimo de las *Églogas de Einsiedeln* (*Ecl.* 2 21-24), Claudiano en *Contra Rufino* y el *Elogio de Estilicón* (*In Ruf.* 45-64; *De cons. Stilich.* II 344 y ss.) o Ausonio en sus *Epístolas* (*Epist.* XII 27-30). No repetiremos las descripciones de este estado ideal, simplemente mencionaremos los tópicos principales con los que, en oposición, a la *aurea aetas* Ovidio caracteriza a la Edad de Hierro: guerras y rapiñas a causa de la codicia (*amor sceleratus habendi*, *Met.* I 131; *vivitur ex raptu*, *Met.* I 144), engaños (*fraudesque dolique/ insidiaeque*), navegación (*Met.* I 132-4), el surgimiento de la propiedad privada de la tierra (*Met.* I 135-6), excavación de las entrañas de la tierra para obtener oro y metales, desintegración de las relaciones familiares (*Met.* I 145-8), todo lo cual provoca la huida de la virgen Astrea (*Met.* I 150); a estas calamidades habría que agregar el delito que es, según Pitágoras, el asesinar animales para comerlos, hábito desconocido en la Edad de Oro (Ovid. *Met.* XV 60-142)¹⁸. Digamos para

¹⁸ Este tópico ya estaba en Empédocles, quien es, como explican Lovejoy y Boas, el primer representante del “estado de naturaleza dietético”, pues relata que cuando dominaba Cypris, la diosa del Amor, no había guerra, pero el hombre tampoco se comía a los animales (frag. 17). Nótese la idea de que en las épocas no corruptas, hay armonía con la naturaleza, y que esta armonía implica asimismo una limitación de los deseos del hombre, lo cual va en la misma línea que otros retratos de los animales y hombres primitivos de la antigüedad.

También en *De Abstinentia* IV i 2, Porfirio nos informa la interpretación científica que el peripatético Dicearco tenía de los hombres que vivían bajo la Edad de Cronos. Dicearco explica que la leyenda hesiódica en realidad quiere decir que en los tiempos primitivos, los hombres, que no habían inventado la agricultura ni ningún otro arte, se beneficiaban de una naturaleza que les ofrecía comida espontáneamente. Era por ese motivo que no tenían enfermedades y se sugiere que

terminar esta rápida enumeración que Juvenal, como antes Ovidio, hace un uso humorístico del tópico: declara en la sátira VI que en la Edad de Saturno no había adulterios, pero que en la Edad de Hierro Astrea abandonó el mundo, llevándose consigo a su hermana, Castidad (*Sat.* VI 1-24), y riza el rizo cuando dice que:

*nona aetas agitur peioraque saecula ferri
temporibus, quorum scelere non inuenit ipsa
nomen et a nullo posuit natura metallo.*

(*Sat.* XIII 28-30)

[Transcurre ahora la novena Edad, y son peores tiempos estos que los de hierro, para cuyos crímenes no encontró la misma naturaleza nombre ni pudo designarla con metal alguno.]¹⁹

producían pocos o ningún excremento (“Pues según parece todo crecía naturalmente; no contaban con técnica agrícola, o ninguna otra arte. Por ese motivo llevaban una vida de ocio, sin preocupaciones ni fatigas, y –si hemos de seguir la doctrina de los más eminentes médicos– tampoco se enfermaban. Pues el mejor consejo que ellos a cualquiera le darían para mantener la salud es el de no evacuar excrementos, [dado que] tratan de mantener limpio su cuerpo.”). Claro que la situación cambia cuando los hombres posteriores, a causa de un deseo desproporcionado, comenzaron a dedicarse a la actividad pastoril y a la guerra.

Asimismo encontramos a menudo, en las descripciones de los hombres primitivos o de los bárbaros, características de los hombres de la raza de oro: Pompeyo Trogo en sus *Historias Filipicas* (*Just. Hist. Phil.* I 1.1-3) o Tácito en sus *Anales* (*Ann.* 3 26) resaltan el virtuoso estado de naturaleza jurídico de los primitivos, Pausanias dice que a causa de la maldad de los tiempos actuales ya no hay más divinizaciones como sí las había en el pasado. (VIII 2.4-5). Por otra parte, en numerosos textos (muchos de los cuales están relacionados con la tradición cínica) se resalta la ejemplaridad del animal, en la medida en que le pone freno a sus deseos (quizá el mejor ejemplo sea el *Grillus*, de Plutarco, donde uno de los compañeros de Ulises recuerda que cuando fue convertido en cerdo por Circe, no tenía deseos innecesarios y que gozaba de los deseos necesarios con orden y moderación, *Gryll.* XIII 17.6). Cf al respecto el capítulo “The superiority of the animals” en Lovejoy y Boas 1935: 389-420.

¹⁹ Otro uso paródico del tópico está en el *Arte de amar* de Ovidio (*Ars.* II 277-8):

*aurea sunt vere nunc saecula: plurimus auro
venit honos, auro conciliatur amor*

[de oro son ciertamente estos tiempos: el mayor honor viene con el oro, con el oro se consigue el amor.]

para una historia de la Edad de Oro, desde Hesíodo hasta la literatura latina cf. H. C. Baldry “Who Invented the Golden Age?” en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 2, N^o. 1/2 (Jan. - Apr., 1952), p.83-92.

2.3.2.3. Platón.

Vayamos ahora a la más compleja explicación de las causas de la decadencia de los estados en la Antigüedad, los libros VIII y IX de la *República* de Platón²⁰. El relato que Sócrates atribuye a las musas en el libro VIII (545e) se inicia con la constatación de que la declinación de la ciudad ideal responde a la ley natural de que todo lo que existe debe corromperse (546a). El motivo exacto de la corrupción de las costumbres de la ciudad será el desconocimiento por parte de los gobernantes del famoso número nupcial, esto es, un divorcio entre el saber del hombre y el movimiento de las esferas celestes. Este desconocimiento lleva a los gobernantes a criar una progenie poco apta para discernir (546e) entre los hombres de oro, plata y bronce (recuérdese la introducción, como mitología cívica, de la “leyenda fenicia” en el Libro III, en 414b y ss.). Esta falta de juicio, que se agravará paulatinamente, pone en marcha el mecanismo de la subversión de las jerarquías sociales, y por tanto el paso de una forma de gobierno a otro: timocracia, oligarquía, democracia, tiranía. Destacaremos algunas características de esta decadencia, desde nuestro punto de vista relevantes: 1. la presencia cada vez más pregnante del dinero en todos los aspectos de la vida pública, como manifestación y causa de una hipertrofia de la esfera privada a expensas de los valores comunitarios, y consecuentemente; 2. la desaparición de toda traba económica para la compra y venta de bienes, una suerte de extremo *laissez-faire* (552a), y el surgimiento con ello de toda una serie de bruscos cambios de fortuna y del ensanchamiento de la diferencia entre ricos y pobres, lo que da lugar a una sangrienta lucha de clases liderada por los demagogos; 3. junto con el “reblandecimiento de los ricos” a causa de los placeres, un ascenso de las masas “democráticas”, las que, si bien

²⁰ Platón se refiere en diversos lugares de su obra a la decadencia de los estados: Cf. *Critias* 120d-121c, o el libro III de *Las Leyes* (donde se enuncia, en 700a-701b, la curiosa teoría de que la anarquía de Atenas se habría originado en la transgresión a las leyes antiguas sobre la música, lo cual a su vez provocó una generalizada licencia en todas las otras esferas de la sociedad y, en consecuencia, el paso de una aristocracia a una “teatrocracia”, 701a). Tal como explica Konrad Gaiser (Gaiser, Konrad, *La metafísica della storia in Platone*, Milano, Vita e pensiero, 1988), estas descripciones responden al esquema histórico-filosófico que se desarrolla en el mito de *El político*, que interpreta a la historia como el desarrollo paralelo de dos impulsos, uno descendente, disgregativo, que sumerge al mundo físico y social en el “mar infinito de la desigualdad” (*Político* 273d-e) y otro ascendente, que tiende hacia el Uno, que se expresa en la filosofía, y que se opone, precisamente, a la disgregación del mundo histórico.

bien son groseras, egoístas y envidiosas, por lo menos conservan –al menos hasta llegar al poder- la energía de la vida simple (556d); 4. una general subversión de las jerarquías familiares 5. una sangrienta “animalización” de la vida política, como resultado de la tiranía (a los tiranos se los compara con los lobos (565e y ss.), puesto que se alimentan de la sangre de sus semejantes (asimismo, en un pasaje ciertamente gracioso (563b-c), se dice que los hombres deben dejarle paso a los asnos y los caballos cuando los encuentran por la calle...); 6. la desaparición del respeto a toda legalidad general, una suerte de nihilismo generalizado, y la posibilidad, en el período democrático, de que cada ciudadano elija el sistema de gobierno que le plazca como en un bazar (*pantopólion*, 557d); 7. la variedad y la mutabilidad de todos los deseos (Platón describe aquí de modo despectivo la ductilidad y la flexibilidad que Pericles, según Tucídides, les atribuye a los Atenienses en su famosa oración fúnebre); 8. el triunfo de los deseos “no necesarios”, de las pasiones bajas (la parte “apetitiva”, la *epithumía*) sobre la parte racional del alma; en general, una insubordinación de los individuos particulares sobre la legalidad comunitaria, y como resultado, la paradoja de que el pueblo, que buscaba la mayor de las libertades, termina finalmente tiranizado (546a). Luego, en el libro IX se expone una detallada psicología del hombre tiránico, que se inicia con una disquisición sobre los diferentes tipos de deseos. Entre los deseos “no necesarios” están aquellos ilegítimos que son innatos en todo hombre, y que se hacen visibles cuando duerme la parte deliberativa del alma; en el sueño se insubordina esa otra parte bestial y feroz del alma, “el monstruo multiforme”, y viola todos los tabúes: los del incesto, el asesinato y el canibalismo (571a y ss.). A medida que se pasa de una *politeía* a otra, estos deseos se hacen más potentes. En el hombre democrático en vías de convertirse en tiránico, estos deseos salen a la luz del día, excitados por el “zángano alado”, una especie de caudillo de los malos deseos (573a). Así, estos hombres tiranizados por Eros vivirán entre fiestas y banquetes, dilapidando su fortuna y recurriendo a cualquier medio para conseguir más dinero. El Eros que antes solamente se mostraba en sueños, actúa ahora en la vigilia, y se convierte, como pura pulsión en acto, en la radical negación de todo principio de autoridad.

El libro IX sigue con la famosa clasificación tripartita de los deseos y los placeres, que se corresponden con las diferentes partes del alma; se demuestra, como corolario de tal clasificación, que el verdadero placer es la contemplación del filósofo (586a y ss.). A éste

se contraponen los hombres que confunden el simple sosiego (la ausencia de dolor) con el verdadero placer, y que fluctúan, como las bestias, entre la zona media y baja de la existencia; estos individuos nunca elevan los ojos hacia el placer verdadero de la idea, se gastan en placeres impuros, y como no se procuran los “alimentos reales”, sufren de una avidez perpetua. Se demuestra luego que estos placeres bajos, no son más que falsos placeres, pues para existir necesitan de contrastes entre el placer y el dolor y no se basan en una realidad estable. Sócrates explica que todo hombre alberga en su interior, en realidad, un hombre, un león y una parte bestial y polimórfica: estas dos últimas partes están dispuestas a devorar al hombre, a menos que “la parte de divina del hombre” (589d), someta a ambas. De allí se extrae la conclusión lógica: el rey-filósofo es lo contrario del tirano, pues no vive sujeto a los placeres del cuerpo y somete por el contrario a sus partes impulsiva y apetitiva, y logra con ellas una cierta armonía. Todo esto es bien conocido; quisiéramos simplemente que el lector retenga, antes de proseguir, dos elementos que consideramos centrales y a los que volveremos: primero, que el predominio de la parte apetitiva está relacionado a la vez con el libertinaje democrático que lleva a tiranía y con el triunfo de la economía sobre la política; segundo, que la mutabilidad y los placeres innecesarios implican un tipo particular de relación con la falsedad y el artificio, con esos simulacros que, como la Helena de Estesícoro (586b-c), pierden a quienes fascina.

2.3.2.4. Aristóteles.

Dado que consideraba que el mundo era eterno (*Met.* XI 1072-23), Aristóteles era hostil a una teoría del progreso o la declinación general: los cambios son constantes, pero solo a una escala local se puede pensar en una suerte de ciclo (p.e. que tal o cual organismo nace, se desarrolla y muere), y no se puede hablar de “edades” del mundo. Es por eso que Lovejoy y Boas lo consideran un representante de la “Teoría de la ondulación sin fin”²¹. De hecho Aristóteles considera la existencia de ciclos culturales (esto es, la posibilidad de que diversas civilizaciones hayan hecho los mismos descubrimientos²² y que lo transmitan a la

²¹ Lovejoy y Boas 1936: 173.

²² *Pol.* VII 1329 b 25-30.

posteridad en forma de mitos²³, pero no parece considerar la posibilidad de un progreso o decadencia cultural general acumulativo. Por otra parte, dado que, según se dice en la *Política*, el hombre es por naturaleza un animal político (*Pol.*I 1253a 3-4) y que su fin es “vivir bien”, y este “vivir bien” solo se realiza en la *pólis*, Aristóteles no tenía en gran estima a los hombres primitivos, y no consideraba, por tanto, a la civilización, una suerte de caída desde la Edad de Oro: “pues las leyes antiguas eran excesivamente simples y bárbaras”²⁴ (*Pol.* II 1268b-1269a) (inversamente, la esclavitud y las guerras no son una perversión de la civilización, sino un arte adquisitiva dada por naturaleza al hombre, *Pol.* I 1256b²⁵). No hay una teoría de la degeneración en el sentido del libro VIII de Platón (a quien Aristóteles critica, precisamente por presuponer un esquema fijo en los cambios constitucionales, *Pol.* 1315b y ss.), pero sí se afirma, sin embargo, que los regímenes peores vienen luego de los mejores (*Pol.* III 1275b 1-3). En cuanto a qué es un régimen político “desviado”, este se define, precisamente, por el hecho de que la facción o individuo gobernante no apuntan al bien común, sino al de ellos mismos (*Pol.* III 1279a 17-20); encontramos aquí la típica preponderancia de la parte (el individuo) sobre el todo (la comunidad) que se considera una de las características de los momentos de “decadencia”²⁶. Asimismo, cuando se oponen ley y deseo individual, se animaliza a este último, apelando a una metáfora a la que volveremos: “mientras que quien reclama el gobierno de un hombre añade también el de una fiera (θηρίον); pues es así como el deseo (ἐπιθυμία) y la pasión (θυμὸς) distorsionan a los gobernantes y aun a los hombres mejores. Por ello la ley es inteligencia sin apetito (ἄνευ ὀρέξεως)”²⁷ (*Pol.* III 1287a 27-30).

Asimismo, tal como explica Freund (Freund 1984: 15), la idea aristotélica de que la destrucción de los seres se debe al divorcio de la forma y la materia que fueron combinados para su generación (Cf. *Met. Z*, 8 1033 b 16-19; *De generatione et corruptione* II 4 b 2) es

²³ *Met.* 1074b 1-14.

²⁴ Traducción María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo (Aristóteles, *Política*, Losada, Buenos Aires, 2005, p.133).

²⁵ Cf. al respecto Lovejoy y Boas 1936: 175-185.

²⁶ Lo cual es coherente, por supuesto, con la idea de que el exceso de bienes externos daña a la virtud (*Pol.* VI 1323a-b).

²⁷ Traducción de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo (Aristóteles, *Política*, Losada, Buenos Aires, 2005, p.222). Texto griego de Aristotle, *Politics*, LOEB, Londres, 1959.

una noción fundamental para todas las teorías de la decadencia, en la medida en que se asimila la descomposición, precisamente, a un retorno a lo informe.

2.3.2.5. Los historiadores. Polibio y otros.

Jacqueline De Romilly, en *The rise and Decline of the empires according the greek authors* explica el modo en que los historiadores antiguos entendían el ciclo de ascenso y caída de los imperios. El presupuesto básico de la argumentación de la autora es que los historiadores griegos (y más tarde los latinos) pensaban el surgimiento y la caída de los estados como ciclos de ascenso y descenso que sin embargo, no responden a una filosofía sistemática de la historia. La autora parte de la idea de que los antiguos sí podían pensar en un tiempo cíclico en términos cosmogónicos, pero no tenían una filosofía “fuerte” de la historia (al modo de la que podemos encontrarla, por ejemplo, en Vico), que les permitiera conectar las grandes extensiones del tiempo cósmico con el acaecer inmediatamente histórico²⁸. Asimismo, es necesario aclarar que tampoco lo que decae para los antiguos es “el hombre” o “la civilización”, sino una entidad política concreta, el estado o la ciudad (y esto básicamente porque una idea de evolución o caída de la humanidad como género en términos universales, implicaría la idea, extraña para los griegos y latinos, de un cambio en la esencia del hombre; los actores pueden variar, pero dado que las situaciones serán esencialmente las mismas, fue posible que Tucídides se panteara su indagación como un *kte̅ma eis aei*²⁹). De allí que para los historiadores griegos la interpretación de la caída de los imperios esté relacionada, primordialmente, con la reflexión sobre los límites inherentes a la debilidad de toda empresa humana, a esos cambios de fortuna que se dan típicamente en la tragedia. Heródoto ilustra este punto de vista en el prefacio a sus historias, donde se lee que:

“y seguiré adelante con mi relato ocupándome por igual de las pequeñas y de las grandes ciudades de los diferentes pueblos, ya que las que antaño eran grandes, en su

²⁸ Los autores griegos “had no idea of a continuous progress in history, and second, they had no idea of a general rule or rhythm that would have commanded the rise and fall of all states, whatever their conditions or policy.” (De Romilly 1991: 1)

²⁹ Tucídides, *Guerra del Peloponeso*, 1 22 4.

mayoría son ahora pequeñas; y las que en mis días eran grandes, fueron antes pequeñas. En la certeza, pues, de que el bienestar humano nunca es permanente, haré mención de unas y otras por igual.”³⁰

Otro ejemplo de la asunción de esta mutabilidad la encontramos cuando Pericles reconoce, en su célebre oración fúnebre, que todo lo que es decae³¹, o cuando, tal como relata Apiano (quien reescribe un fragmento perdido de Polibio) Escipión cita entre lágrimas ante las ruinas de Cartago los famosos versos IV 164-5 y VI 448-9 de la *Iliada*³². Según De Romilly, hay aquí dos tipos de modelos implicados en la idea de ciclo: uno, el de la mutabilidad de la fortuna, básicamente la idea de que todas las cosas demasiado favorables no duran o se trocan en su contrario, concepción que sería una racionalización del concepto arcaico de la “envidia de los dioses” frente a los demasiados felices, el φθόρος³³; y el otro el biológico o naturalista, que estaría relacionado con la indagación del mundo físico, y que es una aplicación a la historia del principio, enunciado por Anaximandro en el fragmento B1, de que todo lo que nace debe morir³⁴. Básicamente, para

³⁰ Heródoto I 5 3-4. Traducción de Carlos Schrader (Barcelona, Gredos: 2000).

³¹ Tucídides II 64 3.

³² “Escipión contemplaba la ciudad muerta definitivamente, sumida en una destrucción total. Y entonces cuentan, lloró y compadeció sin rebozo al enemigo. Luego se sumió en un mar de meditaciones y vio que la divinidad fomenta el cambio en ciudades, pueblos e imperios, igual que lo provoca en los hombres. Pues lo experimentó Ilión, ciudad feliz en otro tiempo, lo sufrió el imperio de los asirios, el de los medos y el de los persas, que en su momento había sido formidable, e incluso Macedonia, cuyo esplendor era aún reciente. Y explican que entonces, ya porque se le escapara, ya de manera plenamente consciente, recitó estos versos:

*Llegará un día en que la sagrada Ilión haya perecido,
Y Príamo, y el pueblo de Príamo, el óptimo lancero.*

Polibio le preguntó con franqueza, porque había sido su maestro, a qué aludía con aquellas palabras. Y Escipión contestó, sin ocultarlo, que se había referido claramente a Roma, su patria, pues temía por ella cuando consideraba los avatares humanos. Y Polibio al oírlo lo consignó por escrito.” (Polyb. XXXVIII 26, Traducción de Manuel Balasch Recort, en Polibio, *Historias*, Gredos, Madrid, 1983)

³³ Otro buen ejemplo lo encontramos cuando el lidio Cresos le dice al rey Ciro que “existe en el ámbito humano un ciclo que, en su sucesión, no permite que siempre sean afortunadas las mismas personas.” (I 207 2) Traducción de Carlos Schrader (Gredos Barcelona: 2000).

³⁴ De todos modos De Romilly argumenta que esta metáfora biológica no era para los griegos más que eso, una metáfora, y que no pensaban el mundo como una sucesión de edades homologables a las del hombre, homologación que recién será tomada seriamente por algunos escritores latinos – y

los historiadores antiguos, dado que parten del esquema del ascenso y la caída, el éxito en la política de un estado consiste justamente en “pararse” en el lugar adecuado del ciclo, de modo tal de evitar (o por lo menos retrasar) su natural desenlace. El problema no es, como lo sería en términos modernos, encauzar el desarrollo, el progreso, en definitiva el cambio, sino lograr formulaciones políticas que, dado cierto grado de desarrollo político, justamente detengan ese mismo cambio antes de que empiece la caída a causa de la *hybris* o la *luxuria* propia de las situaciones demasiado favorables. No olvidemos a este respecto, que para los antiguos, toda historia es siempre una historia moralizada: no existe un relato histórico independiente de la valoración (o incluso de la exhortación) moral³⁵. La obra de Tucídides es un excelente ejemplo de esta forma fatalista de concebir la política. Su *Historia de la guerra del Peloponeso*, describe cómo la acumulación de poder lleva a aumentar las posibilidades de declinación moral, y como a su vez esta acumulación, una vez comenzada, por la misma lógica de los acontecimientos, difícilmente puede ser detenida. Tucídides opone Esparta a Atenas “como el reposo al movimiento”³⁶ (Strauss 2004: 114), pero deja ver cómo ese movimiento que hace saltar los límites del mundo tradicional terminará por hacer declinar a sus mismos impulsores. “Precisely because it rested on such a thorough view of the rise and fall of Athens, Thucydides’ analysis leaves his reader with an *aporia*.”³⁷, dice De Romilly.

Polibio, por su parte, es el historiador que presenta la teorización histórica más influyente sobre la decadencia. En el libro VI de las *Historias* define a la *anakúclosis* como el inevitable paso de un modo de gobierno a otro, según el esquema monarquía-tiranía, aristocracia-oligarquía, democracia-demagogia (VI 5.4 a VI 9.14). La primera, la tercera y la quinta forma tienen cada una un tipo de virtud particular, mientras que la segunda, la cuarta y la sexta son formas degeneradas de la inmediatamente anterior. Este paso a la forma degenerada siempre es presentado como el olvido, de una generación a otra, de las duras condiciones que llevaron a la instauración del régimen: los hijos de los reyes se convierten en tiranos por no haber pasado por los mismos riesgos que sus padres (quienes

más tarde por los cristianos, cuando relacionen el estado actual del mundo con la vejez. (De Romilly 11-16).

³⁵ Cf. al respecto Barker, Ernst, *Greek political theory: Plato and his predecessors*, Methuen, 1964.

³⁶ Strauss, Leo, *La ciudad y el hombre*, Buenos Aires, Katz Editores, 2004, 114.

³⁷ De Romilly, 61.

eran líderes naturales en virtud de los peligros que asumían por la comunidad) y por entregarse a los lujos y los placeres (VI 7.6); luego, cuando se depone esta tiranía, adviene el gobierno aristocrático, pero los hijos de los aristócratas, acostumbrados a la molición y los excesos (pues no han tenido que pasar por la prueba de derrocar a un tirano), se convertirán en oligarcas (VI 8.3-6); luego, derrocados estos oligarcas, bajo el recuerdo del despotismo precedente, la democracia funciona un tiempo, pero los hijos de los hombres democráticos comienzan a desestimar la libertad y a desear dominar a los otros mediante las riquezas, de modo tal que algunos jefes enriquecidos corrompen al pueblo para encolumnarlo detrás de sus intereses, hasta que todo termina en una guerra civil, al final de la cual se comienza desde el mismo punto que el principio (VI 9), la monarquía, que es el grado cero de la historia (recordemos que también inmediatamente después de las catástrofes naturales que borran la cultura y la civilización el primer régimen que surge es la monarquía, VI 5.8 y ss.). Para Polibio, esta alternancia de momentos de *hybris* y virtud es la historia natural de cualquier estado³⁸, y así como la virtud engendra la *hybris* del régimen degenerado, inversamente la *hybris* (o más bien su combate) provoca la virtud del régimen sucesivo, hasta llegar al final del ciclo, que implica la disolución misma del conjunto social y el advenimiento de una nueva monarquía.

Sin embargo, Polibio notó que la *túje* había inclinado todos los acontecimientos en favor de una potencia universal, que parecía estable, y que unificaba bajo su dominio todo el mundo político existente (I 2). Polibio tenía la idea que la *anakúclosis* podía detenerse (o al menos retrasarse), y por más que considerase que a partir del año 200 una serie de cambios negativos habían empezado a producirse en los *eze kai nomima* de los romanos, creía que la *mikté politeía* romana podía efectivamente detener el proceso de la decadencia (Cf. por ejemplo 6.18.5). Polibio introduce así un tema caro al pensamiento político posterior (al que volverán, por ejemplo, Maquiavelo y Montesquieu): el estudio de las causas políticas que podrían frenar las mutaciones de las constituciones (Cf. al respecto Freund 1984: 34 y ss.). Hay pues, varios elementos de la teoría de la *anakúclosis* que serán fundamentales para las teorizaciones posteriores: por un lado, el elemento predictivo de la teoría de la

³⁸ Αὕτη πολιτειῶν ἀνακύκλωσις, αὕτη φύσεως οἰκονομία (VII 9.10) (“Este es el ciclo de las constituciones, este el orden de la naturaleza”)

anakúclois (la idea de que sería posible predecir lo que vendría en el futuro a partir de una ley casi científica); la *anakúclois* propiamente dicha como expresión política de un esquema biológico aplicable al mundo social; la constitución mixta como única posibilidad de detener el proceso de la *anakúclois*, y la explicación de la constitución romana como mejor ejemplo de la *mikte politeía*, y el consecuente contraste entre los legisladores individuales de Grecia y el genio múltiple romano, que ha producido su legislación a lo largo de los siglos (VI 10.12)³⁹. También encontramos en Polibio, otros dos elementos fundamentales (Freund 1984: 36): primero, la distinción entre causas internas o externas de la declinación de los estados⁴⁰, y segundo, una variación del argumento del agotamiento biológico, la oligantropía, a la que se interpreta a la vez como causa y efecto de la decadencia (XXXVI 17.5-11).

2.3.2.6. Teorías sobre el envejecimiento universal.

Encontramos en diversos autores el tópico de la historia cósmica o universal como un proceso de envejecimiento: en un fragmento atribuido a Séneca el viejo, conservado por Lactancio en sus *Instituciones divinas* (*Div. Inst.* VII 15) se compara a la historia de Roma con las edades del hombre, y se dice que ahora Roma, como un anciano, debe apoyarse en el sostén del régimen imperial (*adminiculo regium*). También Floro en su *Epítome* compara la historia de Roma con la vida de un hombre, aunque alega que bajo Trajano se habría recobrado la juventud (*“senectus imperii quasi reddita iuventute reviruit”*, [la vejez del imperio, como si hubiera vuelto la juventud, recobró su vigor] Flor. Proem 8). Los escritores cristianos aplicaron de modo alegórico el esquema de las edades del hombre (que son seis, como los días de la creación) a la historia del mundo: así, San Agustín habla de *infantia*, *pueritia*, *adolescentia*, *iuventus*, *gravitas*, *senectus* del mundo (*De diversis*

³⁹ Cf. para la discusión en detalle de estas cuestiones Brink, C. O y F. W. Walbank, “The Construction of the Sixth Book of Polybius”, en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 4, No. 3/4, (Jul. - Oct., 1954), p.97-122.

⁴⁰ “No es preciso insistir en la demostración del hecho de que todas las cosas sufren cambios y llegan a decaer; la misma naturaleza, en efecto, nos impone esta convicción. Ahora bien: las constituciones perecen, alternativamente, por dos procesos, uno inherente y otro externo a ellas. Este último es difícilmente determinable, pero el inherente es un proceso regular”. (VI 57.1-2). Traducción de Manuel Balasch Recort, en Polibio, *Historias*, Gredos, Madrid, 1983, levemente modificada.

quaestionibus octoginta tribus LVIII 1-2), e Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, también menciona la analogía que existe entre las tres edades del hombre (*infantia, iuventus, senectus*, V 38.5) y las seis edades del mundo (V 38.5-6)⁴¹.

2.3.2.7. Lucrecio.

En *De rerum natura* (II 1122-1174), tras proponer la audaz teoría de los infinitos mundos y de la infinita extensión del universo, Lucrecio explica cómo se disolverá la tierra:

*nam quae cumque vides hilaro grandescere adauctu
paulatimque gradus aetatis scandere adultae,
plura sibi adsumunt quam de se corpora mittunt,
dum facile in venas cibus omnis inditur et dum
non ita sunt late dispessa, ut multa remittant
et plus dispendi faciant quam vescitur aetas.
nam certe fluere atque recedere corpora rebus
multa manus dandum est; sed plura accedere debent,
donec alescendi summum tetigere cacumen.
inde minutatim vires et robur adultum
frangit et in partem peiorem liquitur aetas.
quippe etenim quanto est res amplior, augmine adempto,
et quo latior est, in cunctas undique partis
plura modo dispargit et a se corpora mittit,
nec facile in venas cibus omnis diditur ei
nec satis est, pro quam largos exaestuat aestus,
unde queat tantum suboriri ac subpeditare.
iure igitur pereunt, cum rarefacta fluendo
sunt et cum externis succumbunt omnia plagis,
quando quidem grandi cibus aevo denique defit,
nec tuditantia rem cessant extrinsecus ullam
corpora conficere et plagis infesta domare.
Sic igitur magni quoque circum moenia mundi
expugnata dabunt labem putrisque ruinas;
omnia debet enim cibus integrare novando
et fulcire cibus, cibus omnia sustentare,
ne quiquam, quoniam nec venae perpetiuntur
quod satis est, neque quantum opus est natura ministrat.*

⁴¹ Asimismo, encontramos una curiosa variación de este tópico en Filón de Alejandría, quien afirma que Adán (a quien interpreta alegóricamente como el *noûs*) fue expulsado del paraíso a causa de Eva (“aisthesis”), lo que inició el proceso de envejecimiento del mundo (Cf. por ejemplo en *Sobre la construcción del mundo, De op. mundi* LIX 165). Para un comentario de este tópico, Boas, George, *Primitivism and related ideas in the Middle Ages*, JHU Press 1997, p.1-14.

(...)

*iamque caput quassans grandis suspirat arator
crebrius, in cassum magnos cecidisse labores,
et cum tempora temporibus praesentia confert
praeteritis, laudat fortunas saepe parentis.
tristis item vetulae vitis sator atque vietae
temporis incusat momen saeculumque fatigat,
et crepat, antiquum genus ut pietate repletum
perfacile angustis tolerarit finibus aevom,
cum minor esset agri multo modus ante viritim;
nec tenet omnia paulatim tabescere et ire
ad capulum spatio aetatis defessa vetusto.*⁴²

“Pues todas las cosas que ves crecer con alegre incremento, y poco a poco subir los escalones hasta la edad adulta, absorben para sí más cuerpos que los que eliminan, mientras que fácilmente se absorbe con las venas toda la comida, y mientras que no se hayan dilatado tanto que pierdan mucho y eliminen más de lo que su edad incorpora. Pues por un lado debe asegurarse que muchas cosas fluyan hacia los cuerpos y los abandonen; pero por el otro, muchas otras deben ingresar, hasta alcanzar el ápice del crecimiento. A partir de ese momento poco a poco la edad rompe la fuerza y el vigor adulto empieza a decaer. Pues cuanto más grande y amplia es una cosa, apenas termina de crecer, se dispersa en muchas partes y eyecta átomos (*corpora*) de sí; y la comida no se absorbe con facilidad en las venas, ni es suficiente, en proporción a las corrientes que expulsa, para que pueda crecer lo mismo [que se pierde]. La ley es que todas las cosas perezcan, cuando a causa del flujo de átomos se debilitan, y sucumben a los golpes externos; pues ciertamente en la edad avanzada falta la comida, mientras que los cuerpos externos impactan desde afuera y superan y subyugan con los golpes. Así de este modo, las murallas del mundo, atacadas en todo su perímetro se convierten en ruinas y caen.

(...)

Y ya agitando la cabeza a menudo suspira el viejo labrador, porque en vano emprende grandes fatigas, y cuando los tiempos actuales compara con los pasados, añora a menudo la fortuna de sus ancestros. Y el cultivador de una vieja y marchita viña acusa a la obra del tiempo y deplora su época y se queja porque más fácilmente la antigua stirpe, al estar llena de piedad, soportaba mejor la vida en estrechos dominios, cuando menor fuera la extensión de campo para cada hombre; pero no sabe que poco a poco todo se arruina, y que fatigado por el tiempo que envejece, va hacia la tumba.”

También en el libro V Lucrecio hace una historia de los primeros tiempos del mundo. El relato se inicia con un *racconto* de las primeras formas de vida de la tierra (V

⁴² Texto latino tomado de Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, LOEB, Massachusetts-Londres, 1924.

780-859) y continúa con la historia del hombre. Las etapas de esta historia no son continuas; basándonos en Don Fowler, podemos dividir las del siguiente modo⁴³:

1. La primera etapa es la del hombre primitivo *stricto sensu* (V 925-1010). Lucrecio dice que el hombre primitivo tenía una constitución corporal más fuerte que el hombre civilizado (V 925-30), desconocía la agricultura (V 933-52) y el fuego (V 953), no se vestía con la piel de los animales salvajes (V 954) y llevaba una existencia salvaje, ignorante del bien común (*commune bonum*, V 958). Las relaciones sexuales (que se producían al aire libre, en los bosques) eran indiferentemente voluntarias, obligadas o pactadas por un precio (V 962-5). Estos hombres vivían, por supuesto, en un estado de naturaleza jurídico (V 959), cada uno cazaba para sí mismo (V 960-1), y morían a causa de las heridas de las bestias salvajes, pero ignoraban, a diferencia del hombre actual, la guerra; del mismo modo, se envenenaban accidentalmente, pero no envenenaban intencionadamente a otros; también desconocían la navegación, y por tanto no había naufragios, como ahora (*nunc*), a causa de la búsqueda de riqueza (V 990-1005).
2. En el segundo estado ya se construyen casas, se descubre el fuego, surge la vida familiar (los intercambios sexuales se limitan al marido y la mujer), el cuerpo del hombre empieza a dejar atrás su rudeza (*tum genus humanum primum mollescere coepit*, V 1015), y la *amicitia* (V 1019) que surge entre los vecinos pone fin a la hobbesiana guerra de todos contra todos mediante un *foedus* (V 1025); también en esta etapa surge el lenguaje (V 1028-1090)
3. Los hombres más inteligentes y de mayor vigor mental se hacen reyes, y distribuyen la propiedad en proporción a la belleza y la fuerza. Lucrecio aclara que todavía no se había inventado el oro (V 1107-1113).
4. Los hombres ricos buscan la fama y el poder, para gozar de sus riquezas en un estado de tranquilidad; pero el resultado es que la *invidia* surge entre ellos, y por tanto los reyes son destronados y los hombres se sumergen en un estado de sangrienta anarquía (1120-42).

⁴³ Fowler, D.P., "Lucretius and politics" en *Oxford Readings in Classical Studies. Lucretius. Edited by Monica R. Gale*, Oxford, Oxford U P, 2007, p.397-431. Agregamos, a los efectos hacer más clara la exposición, varios acontecimientos que Fowler no incluye en su breve esquema.

5. Finalmente, se introducen las leyes porque la humanidad estaba cansada de vivir en la violencia (1145-1160). Pero también los descubrimientos técnicos permiten mejorar las máquinas de guerra (V 1289-1349).

Lucrecio presenta un cuadro complejo, que combina elementos primitivistas y antiprimitivistas, y que ha sido comparado a menudo con el relato que presenta Jean-Jacques Rousseau en su *Segundo Discurso* (quien, dicho sea de paso, cita en varias oportunidades el poema de Lucrecio)⁴⁴. Por un lado, se deplora el lujo y la violencia, producto de la civilización; pero por el otro, se hace alabanza de los inventos y descubrimientos, de los cuales dice que están solamente en su etapa inicial⁴⁵ (asimismo, el propio proyecto del poema consiste en liberar de modo muy “ilustrado” a los mortales de la superstición...). Para Lucrecio, pues, la causa de la inmoralidad y la “caída”, no es la propiedad privada, tal como se define en los estadios (2) y (3), sino la invención de la moneda, relacionada, por supuesto, con el lujo⁴⁶. Ahora bien: lo realmente interesante y original es que, a partir de esta antropología centrada en el cambio cultural, Lucrecio relaciona de modo íntimo el lujo con el deseo social por la *novedad*. En un pasaje en el que analiza los inicios de la música, Lucrecio dice que la *musa agrestis* prendaba a los hombres antiguos porque era novedosa. Y en los tiempos actuales, pese a que se conserva la costumbre de quedarse hasta altas horas interpretando la flauta, y que incluso se aprendió a respetar los ritmos, el hombre actual no tiene un gozo mayor que el del *silvestre genum terrigenarum*. Lo cual se debe a que:

*nam quod adest praesto, nisi quid cognovimus ante
suavius, in primis placet et pollere videtur,*

⁴⁴ Para la relación con Rousseau cf. Lovejoy y Boas 1935: 240-2. Para una lectura “progresista de Lucrecio”, cf. Mondolfo, Rodolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, Imán, 1955, el capítulo “La creatividad del espíritu y la idea de progreso”, y Nisbet, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Madrid, Gedisa, 1981. Beye, Charles Rowan “Lucretius and Progress”, en *The Classical Journal*, Vol. 58, No. 4 (Jan., 1963), p.160-169. Para un análisis de algunas implicancias de la idea de historia humana en Lucrecio, cf. el ya mencionado Fowler, y Furley, David J., “Lucretius the Epicurean: On the History of Man”, en *Oxford Readings in Classical Studies. Lucretius. Edited by Monica R. Gale*, Oxford, Oxford U P, p.158-81.

⁴⁵ V 324-337.

⁴⁶ Cf. Lovejoy y Boas 1935: 239.

*posteriorque fere melior res illa reperta
perdit et immutat sensus ad pristina quaeque.*

[pues al principio parece gustar lo que está a mano,
e imponerse, a menos que hayamos encontrado antes algo más atractivo,
y generalmente una cosa posterior y [recién] descubierta
hacer cambiar la opinión sobre todo lo precedente, y lo pierde.

(V 1411-5)

Es a causa del deseo de novedad, por tanto, que el hombre abandonó la vida silvestre. Lucrecio ejemplifica hacia el final del libro V este deseo con la historia de las pieles que usaban los salvajes. Las pieles, ahora despreciadas, fueron, según cree el narrador (*reor*, V 1419), objeto de *tali invidia* (V 1419) que causaron que su primer portador fuera emboscado por otros hombres, quienes lo asesinaron para arrebatársela y a su vez lucharon a muerte por la posesión del botín, lo que hizo que la *pellis* quedara despedazada y cubierta de sangre, y por tanto inutilizaba. Ahora los hombres combaten por el oro y la *vestis purpurea* (V, 1427-8) – cosa mucho más injustificable porque esta última ni siquiera es necesaria para protegerse del frío. El corolario epicúreo es que los hombres se fatigan en vano, ignorantes de *quae sit habendi finis et omnino quoad crescat vera voluptas* (cuál es el límite del [deseo] de posesión) y hasta dónde [pueda llegar] el placer verdadero, V 1433-4). Subrayemos, que según este pasaje, el deseo no es un fenómeno individual, sino social, pues se desea lo que tiene el otro y lo que el otro reconoce (la *invidia* que destronó a los reyes del estadio 4); el deseo, como en el *Segundo Discurso* de Rousseau, está relacionado con el *orgullo*, el cual depende de la mirada del prójimo. De este modo, para Lucrecio, *deseos innecesarios, novedad y deseo de singularización están estrechamente relacionados*.

2.4.El discurso sobre la inmoralidad en Roma.

La literatura latina está saturada de condenas a la inmoralidad, la artificialidad, el afeminamiento y la corrupción de los *mores maiorum*. La sátira, el único género que, según Quintiliano, los latinos habrían inventado (*Inst.*10.93-5) se funda, precisamente, sobre la obsesiva catalogación de los excesos y transgresiones contra los límites de la moral

tradicional. *The politics of immorality in Ancient Rome*, de Catharine Edwards quizá sea el mejor texto para pensar el modo en que se articula este discurso moralista romano. Edwards funda su investigación sobre la hipótesis de que la pregunta que debemos hacernos con respecto a los textos romanos, no es si la crisis de los valores a la que aluden es “real” (esta sería la conclusión de una lectura literal) o “ficcional” (esta sería la conclusión de interpretar a estos lamentos como simples lugares comunes retóricos), sino más bien, qué tipo de valoraciones ideológicas estos discursos movilizan. Para decirlo en los términos de la autora: “We cannot get any closer to the ancient Romans than to the texts we read; we need to recognise that, for us, these highly rhetorical texts are Roman reality. Rather than trying to see through them, we can choose to look at them –an enterprise which can prove entertaining well as enlightening.” (Edwards 2002: 12) Partiendo del hecho de que las acusaciones sobre inmoralidad, que establecían una estrecha relación entre desborde sexual y exceso suntuario, entre *libido* y *luxus*, formaban parte del vocabulario político romano corriente, Edwards estudia los diversos modos en que las elites de las épocas republicana e imperial se servían de estos tópicos morales para definirse a sí mismas. Básicamente, el objeto de la autora es investigar cómo este discurso era movilizado por los diversos actores políticos en pugna para negociar las inclusiones y exclusiones dentro de la *romanitas*. No podemos repetir aquí en detalle los análisis de este libro, que en la línea de diversos estudios culturales sobre la antigüedad (la autora cita, entre otros, a Foucault, Veyne, y Boswell) intenta entender la inscripción de estos tópicos en las prácticas ideológicas (literarias, políticas, legales) de la cultura romana, pero sí reponer sus principales líneas conceptuales, que son centrales para explicar el discurso romano sobre la decadencia y por extensión el propio discurso moderno sobre la decadencia que en él abreva. Los tópicos que encontramos por doquier en la historia y la literatura latinas, escenifican las ansiedades, propias de la sociedad romana, patriarcal y fuertemente estratificada, por las fronteras entre romano/no-romano, femenino/masculino, noble/plebeyo, etc. Estas oposiciones también se superponen a menudo con las de cuerpo/espíritu, alto/bajo, y sirven, en definitiva, para diferenciar lo “humano” de lo “no-humano” (no olvidemos que los comportamientos excesivos son vistos a menudo como propios de los animales, y que la propia categoría del animal a menudo se asociaba con la del esclavo, quien era considerado, por su parte, una

res⁴⁷). La constante reiteración de estos tópicos, más que de una “crisis” real, estaría hablando de las dinámicas de exclusión de los actores subalternos (extranjeros, mujeres, plebeyos, esclavos) y de las dinámicas de diferenciación en el interior de la propia elite, verdadera fuente de preocupación de los destinatarios inmediatos de estos textos, los ciudadanos romanos varones libres, educados y ricos (Edwards 2002: 17)⁴⁸.

De este modo, por ejemplo, según Edwards, las leyes de Augusto sobre el adulterio deben ser leídas como un hábil reposicionamiento ideológico del *princeps* en la línea de la tradición de la invectiva romana, y no como una respuesta a un supuesto aumento de la inmoralidad (Edwards 2002: 36 y ss.). Algo similar podría decirse del elogio a la frugal existencia del campesino, que se contrapone a la ciudad corrompida, que no se basa, por supuesto, en una realidad efectiva sino que debe ser leído como una mera construcción en la cual una cierta imagen idealizada del trabajo rural es promocionada de modo reificado por su supuesta proximidad con la naturaleza⁴⁹. Otro de los puntos que consideramos sumamente interesantes es el “principio de analogía”, según el cual alcanza con que aparezca uno de estos rasgos excluidos para que los otros también se hagan presentes (el “griego”, en tanto extranjero, será también afeminado y mentiroso; un afeminado, además de estar contra la naturaleza, *también* tendrá un deseo sexual insaciable, i.e., será preso de la *incontinentia* como las mujeres; o un determinado individuo que se deja penetrar,

⁴⁷ Un buen ejemplo son los prólogos platónicos de Salustio a *Bellum Catilinarium* y *Bellum Jugurtinum*: “Pues así como el género humano está compuesto de cuerpo y alma, de ese mismo modo de todas nuestras cosas y esfuerzos algunos siguen la naturaleza del cuerpo, otros la del alma. Por consiguiente un aspecto exterior notable, las ingentes riquezas y además la fuerza del cuerpo y todas las cosas parecidas en poco tiempo se desvanecen; pero los grandes actos del ingenio son inmortales como el alma. Finalmente, hay un inicio y un fin para el cuerpo y los bienes de la fortuna, y todas las cosas que nacieron mueren y las que se acrecentaron envejecen: el espíritu incorrupto, eterno, rector del género humano, dirige y tiene todas las cosas, pero el mismo no es tenido [por ninguna].”; *B.Cat. I, I*: “Es conveniente que todos los hombres que desean superar a los restantes animales se esfuerzen con sumo recurso para no pasar la vida en silencio, [diferenciándose así] de las bestias a las cuales la naturaleza formó inclinadas hacia el suelo y obedientes al estómago.”

⁴⁸ Otra de las cuestiones que debe ser tomada en cuenta es que este discurso moralista, a diferencia que en la modernidad, se aplica fundamentalmente a las capas altas de la sociedad, no a los pobres, pues se trata, primariamente, de un discurso de autodefinición de las élites y no de normalización de los subalternos. (Decimos “primariamente” porque, por supuesto, esta exhibición de autocontrol, era absolutamente necesario para legitimar el dominio de las élites sobre los grupos sociales subalternos).

⁴⁹ Cf., por ejemplo, el célebre pasaje de Virgilio en *Geórgicas* II 458-474, *O fortunatos nimium, sua si bona norint/agricolas!* [¡Oh, cuán afortunados serían los campesinos si comprendieran los bienes [que poseen]], etcétera.

seguramente también será cobarde en el combate, un amante de las cenas artificiosas será corrupto y “cornudo”, etc.). Este principio explica el uso reiteradamente polémico que se hace de estos tópicos (a este respecto, las invectivas de Cicerón son ejemplares) así como el enorme campo semántico de la *mollitia* (que va desde la falta de masculinidad, que incluye la homosexualidad pasiva, el uso de perfumes o ropas exóticas o la prostitución, hasta la incapacidad en los asuntos públicos). Estas analogías permiten descifrar el cuerpo del otro e insertarlo en toda una serie de esquemas culturales preconcebidos, que funcionan precisamente porque son compartidos por los oyentes de los discursos⁵⁰. Este relato, como todo lugar común, acomoda los mismos elementos narrativos a contextos diversos; así, la fecha de crisis de los *mores maiorum*, asociada a diversos acontecimientos, en general venidos desde el exterior, es siempre variable. Desde nuestra perspectiva, uno de los puntos más interesantes del texto de Edwards reside en el análisis de cómo este discurso fantasmático, que repite una y otra vez las mismas articulaciones, que se aplica a diversos objetos, desde los hábitos alimenticios hasta la arquitectura, y que evoca siempre los mismos tópicos, moldeó una cierta imagen de la “inmoralidad romana” que ha sido fundamental para todo discurso posterior sobre la “decadencia”⁵¹.

⁵⁰ Otro muy buen ejemplo del funcionamiento de este imaginario romano sobre la inmoralidad es el de la crítica a las construcciones lujosas: una casa demasiado grande hará recordar a la tiranía; las casas sobre el agua evocarán la remoción de la natural frontera entre agua y tierra, lo cual a su vez se relacionará con la crítica a la navegación y a las ciudades portuarias y por tanto con el comercio como fuente de corrupción (Cf. Edwards 2002: 137-172)

⁵¹ Edwards discute un elemento ciertamente interesante para nosotros, porque pone en primer plano el aspecto económico de los discursos sobre la decadencia: la relación analógica que el lenguaje moralista romano establece entre la circulación descontrolada de líquidos (perfumes, vinos) y flujos económicos: “Denunciations of prodigal pleasures are full of images of fluidity and flux - Seneca's *voluptas* is drenched with unmixed wine and perfume; the brothels, taverns and baths, in which his personification of pleasure lurks, are all associated with the uncontrolled flow of various liquids. The money of the voluptuaries who haunt these places also flows uncontrolled. *Effundo* and *profundo* - 'to pour out', 'to pour forth' - are the verbs habitually used of those who spend without limit on their own pleasures. The Roman social order is itself washed away with the spilt wines, perfumes and bodily effusions - and, of course, the dissipated fortunes - of its incontinent upper classes.” (Edwards 2002: 175) Notemos por otra parte que este aspecto económico del discurso sobre la declinación moral ya está presente en la profecía de la ninfa Vegoia (*Antiguos agrónomos latinos, Grom. Vet.* I 350, ed. de Lachmann), texto cuyo original habría sido etrusco y que se conserva en latín, y que vale la pena reproducir entero por la explícita conexión que establece entre la inmoralidad y la degradación natural como castigo:

Scias mare ex aethera remotum. Cum autem Iuppiter terram Aetrueriae sibi vindicauit, constituit iussitque metiri campos et signare agros. Sciens hominum avaritiam vel terrenum cupidinem, terminis omnia scita esse voluit. Quos quandoque ob avaritiam prope novissimi octavi saeculi lascivi homines malo dolo violabunt contingentque atque movebunt. Sed qui contigerit

2.5.Lenguaje y decadencia.

Hemos visto hasta ahora que en general se considera que los tiempos decadentes están afectados por un lenguaje falso, tal como lo describen los textos de Teognis, Hesíodo o Platón. Quizá el mejor ejemplo de esta inversión del lenguaje lo constituya la descripción que hace Tucídides de la crisis de Corcira:

“Y las acostumbradas relaciones de las palabras con las cosas cambiaron según lo que cada uno consideraba justo. El atrevimiento desenfrenado fue considerado valentía amistosa [hacia los del propio partido], las dudas del prudente, cobardía disimulada, la medida, excusa del cobarde, y el juzgar inteligentemente sobre cada cosa, indolencia para emprender cualquiera de ellas: y se consideró a la vehemente temeridad como propia de la naturaleza del hombre, y la circunspección al deliberar fue aceptado como un razonable pretexto para evitar la acción. Y el violento fue visto como confiable, y el que se le oponía como sospechoso.” (*Th.* III. 82 4-5)⁵²

*moveritque, possessionem promovendo suam, alterius minuendo, ob hoc scelus damnabitur a diis. Si servi facient, dominio mutabuntur in deterior. Sed si conscientia dominica fiet, caelerius domus extirpabitur, gensque eius omnis interiet. Motores autem pessimis morbis et vulneribus afficientur membrisque suis debilitabuntur. Tum etiam terra a tempestatibus vel turbinibus plerumque labe movebitur. Fructus saepe laedentur decutienturque imbribus atque grandine, caniculis interient, robigine occidentur. Multae dissensiones in populo. Fieri haec scitote, cum talia scelera committentur. Propterea neque fallax neque bilinguis sis. Disciplinam pone in corde tuo”. (Nos apartamos de la lección de Lachmann en este punto: en lugar de *Quos quandoque quis ob avaritiam prope novissimi octavi saeculi data sibi homines malo dolo violabunt contingentque atque movebunt* elegimos, basándonos en el aparato crítico de la misma edición de Lachmann, *Quos quandoque ob avaritiam prope novissimi octavi saeculi lascivi homines malo dolo violabunt contingentque atque movebunt.*) [Sabrás que el mar fue separado de la tierra. Cuando entonces Júpiter reclamó para sí la tierra de la Etruria, dispuso y ordenó medir el llano y limitar los campos. Sabedor de la avaricia de los hombres y de su deseo de terrenos, quiso que todos los límites fueran reconocidos con piedras. Hasta que por la avaricia, en determinado momento, cerca del octavo último siglo, hombres desenfrenados, violarán [los límites] y los tocarán y los moverán con mala culpa. Pero sin embargo, quien los toque y agrande su posesión, disminuyendo la de otro, por este crimen será castigado por los dioses. Si lo hacen los esclavos, caerá sobre ellos un más duro poder. Si es por culpa de los amos, estos serán rápidamente desposeídos, y morirá toda su estirpe. Los que muevan los límites serán afectados por terribles enfermedades y heridas, y se debilitarán sus miembros. Entonces la tierra, a causa de tempestades o torbellinos, será conmovida por la ruina. Sus frutos serán a menudo dañados y destruidos por las lluvias y el granizo, perecerán por la canícula, morirán por el moho. Habrá muchas disensiones en el pueblo. Sabed que esto sucederá, cuando se cometan tales crímenes. Por eso no seáis ni engañador ni pérfido. Pon orden en tu pecho.]*

⁵² καὶ τὴν εἰωθυῖαν ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα ἀντήλλαξαν τῇ δικαιοῦσει. τόλμα μὲν γὰρ ἀλόγιστος ἀνδρεία φιλέταιρος ἐνομίσθη, μέλλησις δὲ προμηθῆς δειλία εὐπρεπής, τὸ δὲ σῶφρον τοῦ ἀνάδρου πρόσχημα, καὶ τὸ πρὸς ἅπαν ξυνετὸν ἐπὶ πᾶν

Asimismo, en la literatura latina encontramos a menudo el tópico de la decadencia de la oratoria, que se explica como el producto de una general declinación de las costumbres: *talís hominibus fuit oratio qualis vita* [fue el discurso para los hombres semejante a su vida] *Ep.*114.1), dice Séneca en sus *Epístolas a Lucilio*, y afirmaciones similares encontramos, por ejemplo, en *Sobre los deberes* de Cicerón (*De Off.* II 67) en el *Satiricón* de Petronio (*Sat.* 1-4, 88, 118), en las *Controversias* de Séneca el viejo (*Controv.* I *Praefat.* 6-7 y III *Praefat.* 13), en las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano (*Inst.* X 180, de quien además se perdió un libro llamado *De causis corruptae eloquentiae*) o en las *Historias Romanas* de Veleyo Patérculo (I 16-18). Tácito también retoma el tópico, aunque los personajes de su *Diálogo sobre los oradores* presentan una serie de explicaciones, bastante complejas, que reformulan o contradicen el tópico tradicional (así, por ejemplo Materno dice que la mejor oratoria se produce en los momentos de crisis del estado, *ea(...)**facilius turbidis et inquietis temporibus existit* [surge más fácilmente en los momentos agitados y turbulentos], XXVIII 6)⁵³.

Esta analogía entre sociedad y discurso se basa, tal como ha demostrado la teoría de género de los últimos años, a su vez en otra analogía, la que se establece entre discurso del orador, cuerpo del orador y una cierta imagen idealizada del *vir* y la *virtus*. Efectivamente, el orador *actúa* mediante su *habitus* y su *héxis* corporal, entendidos ambos en el sentido de las teorías de Pierre Bourdieu, los valores centrales de la cultura patriarcal romana⁵⁴. Tal como explica Joy Connolly, en la oratoria latina se pone en juego la construcción de una cierta visibilidad del *vir*: el *decorum* es una categoría tanto de la acción (y por consiguiente del cuerpo) como del lenguaje. La oratoria, en tanto lenguaje de la política y el poder romanos, responde a las oposiciones de las prácticas y discursos hegemónicos sobre el género y la distinción social en un sentido amplio. De allí que estas oposiciones se apliquen a los discursos mismos, y sirvan para definir a partir del lenguaje técnico de la retórica,

ἀργόν: τὸ δ' ἐμπλήκτως ὁξὺ ἀνδρὸς μοίρα προσετέθη, ἀσφαλεία δὲ τὸ ἐπιβουλεύσασθαι ἀποτροπῆς πρόφασις εὐλογος. καὶ ὁ μὲν χαλεπαίνων πιστὸς αἰεὶ, ὁ δ' ἀντιλέγων αὐτῷ ὑποπτος. (Texto griego tomado de Thucydides, *Historiae in two volumes*, Oxford, Oxford University Press, 1942.).

⁵³ Cf. al respecto Dominik, William, "Tacitus and Pliny on Oratory", en *A Companion to Roman Rethoric. Edited by William Dominik y Jon Hall*, Blackwell, 2007.

⁵⁴ Cf. Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

como adecuado todo aquello que está en consonancia con una cierta imagen del *vir romanus*, y como inadecuado todo aquello que se le opone, y que tiene los caracteres de lo “femenino” lo “falso”, lo “débil”, lo “excesivo”, lo “extranjero”, etc⁵⁵. Ese es el motivo por el cual las descripciones corporales son aplicadas a menudo directamente a los discursos, tal como se observa, por ejemplo, en Quintiliano, Tácito o en numerosos pasajes de Cicerón⁵⁶. Ahora bien: en tanto construcción performativa, que depende de un adecuado uso de los signos, la misma práctica de la retórica presenta, para los romanos, una inquietante relación con la seducción y el engaño⁵⁷. De allí la constante necesidad de

⁵⁵ Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias* dice que *Oratorem autem instituimus illum perfectum, qui esse nisi vir bonus non potest, ideoque non dicendi modo eximiam in eo facultatem sed omnis animi virtutes exigimus.* (Quint. *Inst.* I Praefat. 9). [Por cierto consideramos que el orador perfecto no puede existir si no es un hombre bueno, y por eso exigimos en él no solo una eximia facultad en el hablar, sino todas las virtudes del espíritu.] Séneca el viejo menciona en sus *Controversias* los desbordes femeninos que provoca la decadencia de la retórica actual: *Torpent ecce ingenia desidiosae inventutis, nec in unius honestae rei labore vigilatur: somnus languorque ac somno et languore turpior malarum rerum industria invasit animos; cantandi saltandique obscena studia effeminatos tenent* (Controv. I Praefat. 8) [He aquí que se estropean los ingenios de la juventud desidiosa, y no se dedica toda la atención al desarrollo de una única cosa honesta: la pereza y el sueño y la industria de las cosas malas, que es peor que el sueño y la pereza, invaden los ánimos; los obscenos afanes de cantar y bailar se apoderan de los afeminados]. También Mesala en el *Diálogo sobre los oradores* de Tácito se queja de en la actualidad *Quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae et ingenii loco plerique iactant cantari saltarique commentarios suos. unde oritur illa foeda et praepostera, sed tamen frequens [sicut his clam et] exclamatio, ut oratores nostri tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur.* (Tác. *De Or.* XXVI.3). [Y, algo que apenas debiera ser lícito oír, a modo de alabanza, gloria e inteligencia, muchos se jactan de que sus comentarios son cantados y bailados. De ahí nace esa fea y trastornada pero frecuente *** y la exclamación de que nuestros oradores hablan delicadamente y nuestros actores bailan elocuentemente.] (Traducción de Nicolás Gelormini, en Tácito, *Diálogo sobre los oradores*, Losada, Buenos Aires, 2010).

⁵⁶ Citemos nada más, a modo de ejemplo, este pasaje de del *Diálogo de los oradores de Tácito* (Tac. *De Or.* XXII.8): *Oratio autem, sicut corpus hominis, ea demum pulchra est, in qua non eminent venae nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra et exsurgit toris ipsosque nervos rubor tegit et decor commendat.* [El discurso bello, sin embargo, como el cuerpo humano, es justamente aquel en el que no resaltan las venas ni se cuentan los huesos, sino que la sangre atemperada y buena llena los miembros y surge de los músculos y un rubor y un encanto realzan los miembros mismos] (Traducción de Nicolás Gelormini, en Tácito, *Diálogo sobre los oradores*, Losada, Buenos Aires, 2010) Cf. al respecto Connolly, Joy, “Virile Tongues: Rhetoric and Masculinity”, en *A Companion to Roman Rethoric. Edited by William Dominik y Jon Hall*, Blackwell, 2007.

⁵⁷“If, as many textual and visual exempla of Roman culture suggest, virtue, action, substance, integrity, and war constitute the ideal values of Roman manliness in its most archaic form – the purest expression of Rome’s collective cultural fantasy – words, style, eloquence, artifice, and politics are no less essential in the world in which Roman men live. Yet Roman ideology burdens the second list with heavily negative associations of unmanliness and vice (...)” (Connolly 2007: 84) De allí la inquietud por la cercanía con el teatro y el maquillaje: “As Quintilian notes, vice and virtue enjoy remarkably close relations (*Inst.* 8.3.7). The cosmetics necessary to the skillful orator –

delimitar la frontera que separa a la figura del *orator* (que se presenta por definición como virtuosa, y que naturaliza su propia práctica discursiva mediante comparaciones con el cuerpo masculino del *miles*) del *hystrio*, quien, por definición *infamis* y confinado al espacio de la *licentia*, simula pero no actúa como el *vir*⁵⁸.

the graceful movements of his body and the ornamentation of his words – easily cake into the heavy makeup of the eunuch slave (5.12.17–20)” (Connolly 2007: 86) Asimismo, tal como dice el mismo Connolly, una de las formas de elaborar esta tensión es a través del exilio simbólico de la retórica, cuyo origen no sería romano, sino extranjero (Connolly 2007: 85). Parelalamente, con una lógica similar, Cicerón en su *Bruto* considera al asianismo un estilo degenerado, una degradación del aticismo causada por la contaminación extranjera que hace perder las costumbres nativas. (Cic. *Br.* 51)

⁵⁸ Recordemos, asimismo, que el *Arte poética* de Horacio empieza con una denegación de los excesos de la *licentia* de los poetas, cuyo producto se compara, como es sabido, con cuerpos monstruosos (Hor. *Ars.* 1-5) y con los sueños de un enfermo (Hor. *Ars.* 6). Por supuesto que esta noción horaciana de *decorum* tiene una obvia implicancia política, tal como explícitamente se dice en la Oda III 2.13: *dulce et decorum pro patria mori*. (“The concept of *decorum* is never innocent. Decorum is always an expression of power. In any sphere –aesthetic, sexual, political, moral–decorum enforces subordination: of parts to whole, woman to man, slave to master, desire to reason, individual to state. As Michel Foucault reminds us, this hierarchical relations are analogous and mutually descriptive (...)”; Olliensis, Ellen “Canidia, Canicula and the *Decorum* of Horace’s Epodes”, en AA.VV., *Oxford readings in classical studies: Horace, Odes and Epodes. Edited by Michele Lowrie*, Oxford U P, 2009, p.160). Lucano es el autor que quizá más lejos haya llevado la deconstrucción de los supuestos que sostienen a la noción de *decorum* (Cf. al respecto Bartsch, Shadi, *Ideology in cold blood. A reading of Lucan’s Civil War*, Massachussets, Harvard U P, 1997): en la *Farsalia* todo se disuelve, el universo, el cuerpo del Estado y de los hombres, así como la idea estoica de *virtus* y *providentia*. El mismo lenguaje barroco y paradójico del poema parece asumir la lógica de la guerra civil, que hace de la *virtus* un *scelus*, y presenta numerosas contradicciones, lo que ha llevado a la crítica a referirse a una “voz fracturada”. Digamos asimismo que el poema de Lucano incluye una de las mejores descripciones del triunfo nihilista de un poder despótico en un mundo desfundamentado:

...mortalia nulli
sunt curata deo. cladis tamen huius habemus
uindictam, quantam terris dare numina fas est:
bella pares superis facient ciuilia diuos,
fulminibus manes radiisque ornabit et astris
inque deum templis iurabit Roma per umbras.

[...de los asuntos de los mortales no se preocupa ningún dios. Sin embargo tenemos de esta ofensa una tan grande venganza como le permiten los númenes a la tierra: las guerras civiles crearán divinidades iguales a las del cielo, y a los manes ornará Roma con relámpagos y rayos y constelaciones y por sombras jurará en los templos de los dioses.]

(VII 454-9)

Se plantea aquí una idea fundamental para nosotros, a la que volveremos: el vicio y la inmoralidad tienen una íntima relación con la teatralidad y el exceso del *ornatus* retórico, y hacen manifiesto, por tanto, la indisoluble relación que existe entre el lenguaje y la mentira, entre el signo y la simulación.

2.6.1.El problema de la caída del Imperio Romano de Occidente y su relación con los discursos sobre la decadencia.

No es este el lugar para hacer una reseña siquiera somera del período que va desde la muerte Adriano en 138 (momento en el que Gibbon sitúa el inicio de la crisis que puso fin al Imperio Romano de Occidente) hasta la caída del Imperio Romano de Occidente como consecuencia del derrocamiento de Rómulo Augústulo a manos del jefe germánico Odoacro en 476. Más bien lo que quisiéramos hacer notar es que los acontecimientos y mutaciones de esta época convulsa que va del siglo II al V (para mencionar solamente algunos: el asesinato de Cómodo el 31 de diciembre de 192 y el “año de los cinco emperadores”; los veinticinco emperadores autoproclamados que se sucedieron en el período que va del asesinato de Alejandro Severo en 235 hasta el arribo al trono de Diocleciano en el año 284; la conversión de Constantino antes de la batalla con Majencio en el puente Milvio en 312; el ascenso del cristianismo, y la paulatina oficialización del culto luego del Edicto de Milán en 313; el traslado de la capital a Constantinopla en 330; la crisis financiera del estado centralizado, con el consecuente círculo vicioso de menor recaudación y mayor presión impositiva, que ahogaba la actividad económica; la rebelión de las noblezas de las provincias frente a un poder central cada vez más corrupto, asfixiante y anárquico; las invasiones y las migraciones bárbaras, pero también el ingreso de los bárbaros al ejército romano para combatirlos; la fijación de los órdenes y el consecuente inmovilismo social; la derrota en la batalla de Adrianópolis en 378 y el nombramiento de Alarico como *magister militum* de Iliria por parte de Rufino en 401; la toma de la ciudad de Roma en 410 por Alarico), fueron leídos a partir de narrativas en las que los propios tópicos del discurso antiguo sobre la decadencia juegan un rol fundamental. Analicemos

(Texto tomado de M. Annaei Lucani, *De bello civili libri X*. Edidit D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart y Leipzig, Teubner, 1997).

someramente pues, antes de referirnos brevemente al modo en que este discurso fue actualizado por los textos modernos, cómo los propios testigos de los acontecimientos leyeron a las transformaciones del siglo II al V sirviéndose o readaptando, precisamente, estos tópicos del discurso antiguo sobre la decadencia:

i. Lo primero que debe ser destacado, es la reaparición de la discusión (iniciada por Polibio) de la relación que existe entre causas externas e internas⁵⁹. ¿“Por qué la catástrofe externa (esto es, la invasión de los bárbaros) se abate sobre Roma”? se preguntan tanto paganos como cristianos. Los paganos, además de adjudicar la catástrofe a causas obvias y visibles tales como la excesiva presión impositiva, la alta inflación o la anarquía administrativa fustigan, en líneas generales, a los cristianos. Un buen ejemplo de esta actitud tradicionalista es el emperador Juliano “el apóstata”, quien según el historiador Amiano Marcelino, que formó parte de su gobierno, acusaba a Constantino de “innovador y turbador de las venerables leyes y de la antigua costumbre” (*Tunc et memoriam Constantini ut novatoris turbatorisque priscarum legum et moris antiquitus recepti vexavit, Historias, Amm. Marc. XXI 10 8*). La crisis es el resultado de la pérdida de las tradiciones a causa de la expansión del cristianismo, y la solución cabe esperarla, tal como dice el poeta pagano Rutilio Numaciano, en ese verdadero canto de cisne del paganismo agonizante que es el *De redito suo*, en el *ordo renascendi*⁶⁰, la “ley del renacimiento” (del mismo modo, el poeta Claudio Claudiano todavía confía en la eternidad del imperio y cree posible la reinstauración de la Edad de Oro, o eso dice, en su *Elogio de Estilicón, De cons. Stilich. II 344 y ss*). Por su parte, el historiador bizantino Zósimo, quien se define explícitamente en su *Historia nueva* como un Polibio de la caída de Roma (*Hist. Nova I 6*), achaca la destrucción del Imperio de Occidente fundamentalmente al abandono de los cultos tradicionales.

⁵⁹ Cf. Mazzarino 1964: 35 y ss.

⁶⁰ Illud te reperat, quod cetera regna resolvit: / Ordo renascendi est crescere posse malis. (*De redito suo I 139-140*). [que aquello te restaure, lo que disolvió a otros reinos: la ley del renacimiento es poder salir más fuerte de los males]. Santo Mazzarino (Mazzarino 1961: 41) cita un excelente ejemplo de esta yuxtaposición entre análisis coyuntural y tópicos del *mos maiorum*, un anónimo dirigido a Constancio II por un pagano, texto en el que una política anti-inflacionaria es defendida en términos de una vuelta a la frugalidad de las viejas costumbres.

ii. Los cristianos sustituyen la idea la “decadencia” por la de culpa (Mazzarino 1961: 24), que a su vez es integrada en el esquema escatológico del “fin de los tiempos”, noción que si bien no es privativa del cristianismo, tal como testimonian la *ekpúrosis* estoica o los oráculos sibilinos, encuentra su realización más plena en la idea de apocalipsis (Freund 1984: 40). Las principales fuentes de esta noción en este período son ciertos pasajes de los apóstoles, que hablaban de un fin inminente (por ejemplo Mateo XXIV-XXV); la periodización del mundo sobre los siete días del Génesis y de la *Epístola a Bernabé* (periodización que es retomada por San Agustín en la *Ciudad de Dios*, XXII 30,5); y los textos proféticos propiamente apocalípticos, fundamentalmente el libro de Daniel y el Apocalipsis de San Juan. La profecía de las cuatro monarquías, hecha por Daniel a partir de la estatua de cuatro materiales soñada por el rey Nabucodonosor, fue interpretada por San Hipólito en sus *Commentaria in Daniele* como una predicción del fin próximo de Roma; los diez dedos de la estatua son las diez democracias en las que se desintegrará Roma (II 2)⁶¹. La identificación de Roma con el cuarto imperio del libro de Daniel es retomada entre otros por Eusebio (*Hist. Ecles.* I 2 24 y ss; I 6 11 y ss.) y San Jerónimo, en sus propios *Commentaria in Daniele*. Por su parte, también Tertuliano, tal como dice en el *Apológico*, veía cerca el día del Juicio Final y de la destrucción de Roma (*Apol.* 32) y decía que los cristianos oran *pro mora finis* (*Apol.* 39.2), de modo tal de retrasar las calamidades que acompañan la llegada del Anticristo. Estamos ante el surgimiento, según explica Santo Mazzarino, de los “Juicios de Dios” como categoría histórica (Mazzarino 1961: 51 y ss.). Consecuentemente, se identifican a las causas internas con los pecados: *Pro nefas, orbis terrarum ruit, in nobis peccata non ruunt* [A causa del crimen, el mundo se desmorona, pero en nosotros los pecados no se desmoronan] (*Ep.* 128.4, en Migne PL Vol.22 1099); *nostris vitiis Romanus superatur exercitus* [por nuestros vicios es vencido el ejército Romano] (*Ep.* 60.17, en Migne PL Vol.22 601), dice San Jerónimo en sus epístolas⁶². Orosio, quien escribe por encargo de Agustín su *Historia contra los paganos*,

⁶¹ Cf. Mazzarino 1961: 31.

⁶² Será San Agustín quien dé la versión más influyente de esta historia concentrada en un juicio que la trasciende, a través de la distinción entre ciudad terrena (perfectible, pero siempre pecadora) y la ciudad celeste, único reino verdadero de Dios. Ahora bien: dado que para Agustín, la historia solamente cobra significado en la espera de un triunfo final, más allá del tiempo, el de la ciudad divina sobre la ciudad de los pecadores (Cf. Lowith, Karl, *Meaning in History*, Chicago U P, p.172 y ss.), las crisis de los imperios (y por tanto, la misma noción de “decadencia”), no tienen

una historia universal basada en la teoría de las cuatro monarquías del libro de Daniel, también imagina que las diversas catástrofes que asolaron a Roma fueron castigos que se correspondían con diversas culpas romanas (Mazzarino 1961: 52). Desde nuestro punto de vista, es interesante constatar cómo al narrar estos pecados, Orosio refuncionaliza los viejos tópicos latinos de la transgresión al *mos maiorum*. Un muy buen ejemplo es la relectura cristianizada de la imagen suetoniana y taciteana de Nerón. Así, se dice en la *Historia adversus paganos*, entre otras cosas, que *siquidem petulantia percitus omnia paene Italiae ac Graeciae theatra perlustrans, adsumpto etiam uarii uestitus dedecore cerycas citharistas tragoedos et aurigas saepe sibi superasse uisus est* [ciertamente llevado por el descaro, recorriendo casi todos los teatros de Italia y Grecia, deshonrándose con ropas extrañas, creyó superar a heraldos, citaristas, actores y aurigas] (7.7.1), y que *libidinibus porro tantis exagitatus est, ut ne a matre quidem uel sorore ullaue consanguinitatis reuerentia abstinuisse referatur, uirum in uxorem duxerit, ipse a uiro ut uxor acceptus sit* (lo excitaban tan grandes deseos, que se comenta que no se abstuvo, por respeto al vínculo sanguíneo, ni de [acostarse con] su madre ni con su hermana, que tomara como esposa un varón, y que él mismo se entregara como esposa a un hombre (7.7.2), y que *ipse ex altissima illa Maecenatiana turre prospectans laetusque flammae ut aiebat pulchritudine tragico habitu Iliadam decantabat* [él desde lo alto de la torre de Mecenas miraba [el incendio de Roma] y que contento, según decía, a causa de la belleza de las llamas, se puso a cantar la Iliada] (7.7.6)⁶³. (nótese que Orosio cristianiza el tópico latino de la crítica a los juegos y el teatro, en la misma línea de Tertuliano y San Jerónimo)⁶⁴.

demasiado sentido, pues los únicos acontecimientos verdaderamente importantes son la pre-historia del Edén y la post-historia del Juicio Final.

⁶³ Tomamos el texto de Orosio de Migne *PL* Vol.31 1076A-1077A.

⁶⁴ Otro excelente ejemplo de esta fusión de discurso clásico sobre la decadencia y elementos apocalípticos, es la epístola de San Cipriano en respuesta a Demetriano, procónsul de África, quien acusaba a los cristianos por las catástrofes del siglo III: *Dixisti per nos fieri et quod nobis debeant imputari omnia ista quibus nunc mundus quatitur et urgetur quod dii vestri a nobis non colantur. Qua in parte, quia ignarus divinae cognitionis et veritatis alienus es, illud primo in loco scire debes, senuisse jam mundum, non illis viribus stare quibus prius steterat, nec vigore et robore eo valere quo antea praeualebat. Hoc etiam, nobis tacentibus et nulla de Scripturis sanctis praedicationibusque divinis documenta promentibus, mundus ipse jam loquitur et occasum sui rerum labentium probatione testatur. Non hyeme nutriendis seminibus tanta imbrium copia est, non frugibus aestate torrendis solis tanta flagrantia est, nec sic vernante temperie sata laeta sunt, nec adeo arboreis foetibus autumnus foecunda sunt. Minus de effossis et fatigatis montibus eruuntur marmorum erustae, minus argenti et auri opes suggerunt exhausta jam metalla, et pauperes venae*

Otra cuestión sumamente interesante es el surgimiento del “bárbaro” en tanto figura ambigua (destructora pero también regeneradora) asociada, precisamente, a los “Juicios de Dios”. En el 378, después de la derrota de Valente frente a los bárbaros en Adrianópolis y de que Teodosio le cediera Iliria a los bárbaros, San Ambrosio se refería a los enemigos internos como a los pecados y a los externos como a los bárbaros. Comodiano de Gaza, poeta que habría vivido en el siglo III, paladea en su *Carmen Apologeticum* la cercana destrucción de Roma a manos de los bárbaros, pronosticada para el inicio de la séptima persecución a los cristianos. Los godos, comandados por Apolión (nombre del ángel del abismo que lidera la plaga de langostas en Apocalipsis 9.11), castigarán al senado corrupto e inclinado a los placeres que persiguió a los cristianos: (*Multi senatorum tunc enim captiui deflebunt/ Et Deum caelorum blasphemant a barbaro uicti. (...) Nam luxuriosos et idola*

breviantur in dies singulos et decrescunt, deficit in arvis agricola, in mari nauta, miles in castris, innocentia in foro, justitia in iudicio, in amicitiiis concordia, in artibus peritia, in moribus disciplina. (...) Sic sol in ocassu suo radios minus claro et igneo splendore jaculatur; sic, declinante jam cursu, exoletis cornibus luna tenuatur, et arbor quae fuerat ante viridis et fertilis, arescentibus ramis fit postmodum sterili senectute deformis; et fons qui, exundantibus prius venis, largiter profluebat, senectute deficiens, vix modico sudore distillat. Haec sententia mundo data est, haec Dei lex est, ut omnia orta occidant et aucta senescant, et infermentur fortia, et magna minuantur, et cum infirmata et diminuta fuerint, finiantur.

[Dijiste que a causa nuestra suceden y que se nos deben imputar todas estas [desgracias] que ahora golpean y asolan al mundo, puesto que nosotros no honramos a vuestros dioses. En relación a lo cual, puesto que ignoras la divina cognición y eres ajeno a la verdad, en primer lugar debes saber esto, que ya ha envejecido el mundo, que no se mantiene con aquellas fuerzas con las cuales antes se mantenía, y que tampoco se resiste con la fuerza y el vigor con los que antes se sostenía. Esto, aunque nosotros nos calláramos, y no refiriéramos ninguna de las pruebas de las Santas Escrituras y de las divinas predicaciones, el mundo mismo ya lo dice y atestigua su propio ocaso, dando como prueba la declinación de [todas] las cosas. En el invierno [ya] no hay tanta cantidad de lluvias para nutrir a las semillas; en el verano el sol no tiene tanto calor para calentar a las mieses, y tampoco en la estación primaveral las siembras están alegres, ni los frutos otoñales de los árboles son tan fecundos. De los exhaustos y fatigados montes se extraen menos piezas de mármol, los metales exhaustos indican menos riqueza de oro y plata, y las venas empobrecidas se hacen más pequeñas cada día y decrecen, desfallece en los campos el labrador, en el mar el navegante, el soldado en el campamento, la inocencia en el foro, la justicia en el juicio, la concordia en la amistad, la pericia en las artes, el orden en las costumbres (...) Así el sol en su ocaso lanza rayos con menos claridad y con [menor] esplendor ígneo; así, cuando declina ya su curso, envejecidos [sus] cuernos, se atenúa la luna, y el árbol que antes fuera verde y fértil, se hace luego, reseca sus ramas, deforme a causa de la estéril vejez; y la fuente que, rebosante antes su cauce, con abundancia fluía, desfalleciendo a causa de la vejez, destila apenas un módico chorro. Esta es la sentencia dada al mundo, esta esta es la ley de Dios, que todas las cosas que hayan nacido perezcan y que las que hayan crecido envejezcan, y que se debiliten las fuertes y las grandes se empequeñezcan, y que cuando se hagan débiles y diminutas, lleguen a su fin.] Cypriano Carthaginense, *Liber ad Demetrianum* III (en Migne PL Vol.4 546A – 547A).

uana colentes/ Persecuntur enim et senatum sub iugo mittunt. 815-6 ; 819-20 [Entonces muchos de los senadores cautivos llorarán/y blasfeman al Dios de los cielos, pues han sido vencidos por el bárbaro (...) En efecto [los bárbaros] persiguen a los lujuriosos y a los que hornan a ídolos vanos, y ponen bajo el yugo al senado].⁶⁵ Pero luego serán combatidos por el propio Nerón, quien, tras haber retornado de la muerte, devenido Anticristo, volverá a perseguir a los cristianos, para ser a su vez abatido por otro Anticristo venido de Persia, que caerá en la lucha final contra los ejércitos de Dios. Salviano elogia la virtud de los bárbaros en *De gubernatione Dei* y Orosio trata con una luz favorable a las huestes de Alarico, quienes saquearon Roma pero devolvieron el vaso de Pedro (VII 39). Oriensio, en su *Commonitorium* interpreta las destrucciones que causaron los bárbaros en la Galia y que la dejaron como “una sola pira” (*uno fumavit Gallia tota rogo*, II 184) como una demostración de que todo lo terrenal corre hacia la ruina, incluidos las ciudades y los imperios. Del mismo modo, en el *Carmen de Providentia* (atribuido a Próspero de Aquitania) se entiende la invasión de los vándalos y los godos a la Galia como una expresión de la providencia divina: *Non igitur mala sunt quae nos mala ducimus...*(884).[por cierto no son realmente malas las cosas que consideramos malas...] (Migne PL Vol.51 637A)

2.6.2.La recepción de la caída del Imperio Romano de Occidente. Roma como tópic.

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente, Roma se convierte en un mito, y su imagen está en el centro de toda especulación sobre la grandeza y la declinación de los imperios. Trazar una historia de las diversas interpretaciones de la caída del Imperio Romano de Occidente (y de las concepciones de la declinación histórica que estas interpretaciones implican) escapa, evidentemente, a nuestras posibilidades. Demos, sin embargo unas breves indicaciones imprescindibles para nuestra discusión.

En cuanto al medioevo, lo primero que hay que decir es que la caída de Roma se interpreta, en el fondo, como una cuestión secundaria al lado del problema central de los

⁶⁵ Citamos según la edición de Dombart, *Commodiani carmina. Recensuit et commentario critico instruxit Bernhardus Dombart*, Vindobonae, Apud. C. Geroldi Filium, 1887, p.168.

juicios de Dios y de la llegada del fin del mundo⁶⁶. Todo el medioevo subsume a la historia profana en la historia sagrada, pues lee los acontecimientos históricos a través de una concepción temporal escatológica. Dado que se está viviendo en las vísperas del juicio y del advenimiento de la ciudad celeste, se considera que se vive en la vejez del mundo, tal como dice San Agustín en *La ciudad de Dios*; este esquema, como ya hemos dicho, se combina a menudo con el del libro de Daniel y con el de los seis días de la creación del Génesis. En cuanto a la apropiación del pasado romano, el medioevo tendrá una actitud paradójica, en la medida en que, sin tener una conciencia “histórica” del cambio producido, respetará formalmente las viejas tradiciones e instituciones, otorgándoles, sin embargo, un nuevo sentido. Buenos ejemplos de esta dinámica contradictoria son el renacimiento carolingio, al cual le debemos la copia y conservación de la mayor parte de los manuscritos de la antigüedad clásica, y la legitimación del Sacro Imperio Romano Germánico a través de la doctrina de la *translatio imperii*, enunciada entre otros por Otón de Frisinga. De todas formas la propia grandeza de Roma, devenida *civitas sacra*, empieza a considerarse con nostalgia: surge, en el siglo XII, la poesía de las ruinas, tal como se aprecia en el famoso poema de Hildeberto de Lavardin:

*Par tibi Roma nihil, cum sis prope tota ruina;
Quam magni fueris integra, fracta doces (...)
Urbs cecidit de qua si quicquam dicere dignum
Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit.”*

[Nada se te compara, Roma, aunque seas casi totalmente una ruina;
hasta quebrada, enseñas cuán grande fuiste (...)
Cayó una ciudad de la cual si yo intentara decir algo digno,
solamente podría decir esto: que fue Roma.]⁶⁷

A partir del humanismo, surge la noción de que ha ocurrido una importante cesura con la caída del Imperio Romano de Occidente: Francesco Petrarca acuña el mito de la Edad Oscura, que se funda en la idea de que habría habido un proceso unitario de

⁶⁶ “En esta perspectiva el fin del mundo antiguo, identificado con el fin del mundo, se alejaba en general, del pasado, y se proyectaba, por decirlo así, en el presente o en el futuro” (Mazzarino 1961: 68).

⁶⁷ Texto tomado Hildebert de Lavardin, *Opera omnia...* (Ed. de Jean-Jacques Bourassé), Paris, Migne, 1854.

degradación que se consumó en el siglo V⁶⁸. Para explicar esta caída, los humanistas acuñan los términos *vacillatio* (Leonardo Bruni) e *inclinatio* (Flavio Biondo). Esta declinación abarca también a las artes; se identifica, tal como hace Lorenzo Valla en las *Elegantiae* (1441), la caída de Roma con la caída de la literatura clásica, y del mismo modo Leon Battista Alberti despreciaba la arquitectura gótica. Ahora bien: como consecuencia de este retorno a las fuentes clásicas preconizado por los humanistas, a partir de este momento se da una contaminación constante entre los discursos sobre la caída de Roma, y la reactualización de los viejos tópicos antiguos sobre la decadencia que hacen las propias explicaciones históricas (así, por ejemplo, Biondo supone que una de las causas principales de la caída de Roma fue la pérdida de la libertad a causa de César, *ab Caesaris oppressione reipublicae*, Blondus Flavius, *Historiarum ab Inclinazione Romanorum Libri XXXI*, Basilea, Froeben, 1531, p.2.). Habría que esperar hasta la mitad del siglo XX para que, gracias a la obra de eruditos como Henri-Irénéé Marrou, Peter Brown o Arnaldo Momigliano, fuera finalmente desterrada la categoría de “decadencia” o “declinación”⁶⁹, junto con sus asociaciones peyorativas, y se empezara a hablar de “transformación” o, para retomar el término de Perry Anderson, “transición”. De este modo, los humanistas hicieron una interpretación moralizada que tomaba en serio las quejas por el abandono del *mos maiorum* de Salustio y Tito Livio; el ilustrado Gibbon, sobre la estela de Zósimo y Löwenklav, piensa el fin del Imperio Romano de Occidente, precisamente, como un “*decline and fall*” propiciado por el cristianismo, y sitúa su “Edad de Oro” en la época de los Antoninos; Montesquieu en su *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) cita, por ejemplo, como fuente de autoridad diversos textos de Cicerón y considera que una de las causas principales de la caída de Roma fue el debilitamiento del ejército a causa de la relajación de las costumbres luego de la destrucción de Cartago, lo cual no es otra cosa que una variación del tema del *metus hostilis* salustiano. Es precisamente esa naturalización de la idea de “decadencia”, cuya forma latina, *decadentia*, la registra por primera vez el diccionario Du Cange en un texto del

⁶⁸ Mommsen, Theodore E., “Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'”, en *Speculum*, Vol. 17, N° 2. (Apr., 1942), p.226-242.

⁶⁹ Cf. Rebenich, Stefan, “Late Antiquity in modern eyes”, en *A Companion to late Antiquity*, Blackwell, 2009.

siglo XVII⁷⁰, la que hace que ya en el siglo XVIII pierda todo sentido específico, y se convierta en un lugar común, que sirve para denominar cualquier tipo de corrupción, tal como documentan las expresiones de Voltaire, quien se refiere a la idea de decadencia en su *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, Rousseau, quien la aplica a los teatros en su carta a D'Alembert, o la entrada del *Dictionnaire Universel François et Latin Trevoux*, compilado entre 1704 y 1771, que vale la pena citar entera:

“DÉCADENCE. s.s. Chute, déclin, abaissement; ruine imminente, diminution de grandeur, qui conduit insensiblement à la ruine. *Ruina, Lapsus*. Les bâtiments qui ne sont point habitez tombent bientôt en *décadence*. Que j'aime à voir la *décadence* de ces vieux palais ruinez. S. AMAND. Le P. Bouhours, dans ses nouvelles remarques sur la langue Française, avèrtit que *décadence* ne s'employe guères qu'au figuré, si ce n'est en vèrs, comme dans l'exemple tiré de S.AMAND, qui vient d'être rapporté; & que quand on dit la *décadence* d'une maison, une maison qui tombe en *décadence*, alors maison se prend pour *famille*, & nos pàs pour bâtiment.

DÉCADENCE, se dit aussi figurément dans la même signification dans les choses morales. *Res inclinata, ab exaltata fortuna ad inclinatam et prope jacentem dejici, imperii regni, Res. ocassus, senectus, rerum inclinatio*. Le crédit de cet homme va en *décadence*; pour dire, il se ruine. Toutes les choses du monde vont en *décadence*; c'est-à-dire, de mal en pis. Certe famille tombe en *décadence*. Vigenère a écrit l'Histoire de la *Décadence* de l'Empire d'Orient, & le P.Maimbourg celle de l'Empire d'Occident après Charlemagne. Bien loin que les sciences soient allées en *décadence* dans ce siècle, ellos ont au contraire reçu de considérables accroissements. S. EVR. La *décadence* des arts a suivi la chute de l'Empire Romain. ID. Les hommes ne regardent pas volontiers les chòses dont la *décadence* leur remet devant les yeux la nécessité inevitable de mourir. BOUH. Les femmes laissent aller leur charmes en *décadence* dès qu'elles ont enchaîné un mari. S.EVR. Depuis ce malheur tout alla visiblement en *décadence*, & les affaires fùrent sans retour. Don Mabillon dans les *Acta Sanct. Bened. Sac. IV. VI* traite des causes de la *décadence* de l'Ordre de S.Benoît.⁷¹

⁷⁰ Esta es la entrada *Decadentia* del Du Cange:

Decadentia: Ruina, lapsus, Gall. Decadence. Chronicon Beccense pag. 19: “Omnia maneria et molendina, quæ invenit in magna Decadentia, et ruina, studiosè reparavit. Decadencia”

superius in voce Avaluacio, accipitur pro imminutione monetæ seu ejus minori valore. Gall. Dechet.

⁷¹ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue...* Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, T. 2., p.526-7.s.v. *Décadence*. Cf. también el volumen de Jean Antoine Rigoley de Juvigny *De la decadence des lettres et des mœurs, depuis les Grecs et les Romains jusqu'a nos jours* (1788):

“Malgré le titre superbe de Siècle de Lumières, dont notre Siècle se décore, nous n'avons jamais été plus fondés à nous plaindre non-seulement de la *décadence* des Lettres & du Goût, mais

2.7. Conclusiones.

El objeto de este capítulo ha sido establecer las articulaciones fundamentales de los discursos sobre la decadencia. Tal como hemos visto, estos discursos presentan elementos sumamente heterogéneos, no obstante lo cual podemos afirmar que, en general, tienden hacia un núcleo común: la idea de que la “decadencia” o el envejecimiento implica el triunfo de la multiplicidad sobre la unidad, y de que esta multiplicidad, en un plano socio-histórico, a su vez, está íntimamente relacionada con el triunfo de lo particular sobre lo general, de lo aparente sobre lo real y de los deseos innecesarios sobre los límites “naturales”. Asimismo, estas transgresiones se consideran estrechamente ligadas a un movimiento descontrolado de bienes, a una hipertrofia de la esfera de la circulación que lleva a la disipación de los mecanismos básicos de conservación y transmisión de patrimonios y jerarquías. Efectivamente, uno de los elementos centrales en estas narrativas es el elemento económico (inescindible, para los antiguos, como ha demostrado, entre otros, M.I. Finley, de la moral), esto es, la idea de que la declinación de las costumbres esta íntimamente relacionada con una perturbación de las relaciones de intercambio en un sentido amplio. Pues el exceso de las épocas decadentes implica un intercambio de aquello que no debería ser intercambiado: lo vendible está en lugar de lo no vendible, del mismo modo que lo femenino suplanta a lo masculino, lo falso a lo verdadero, el esclavo al noble, lo lo profano a lo sagrado, etc⁷².

Este núcleo ideológico, omnipresente en las fuentes clásicas, contribuyó a moldear toda idea moderna de decadencia, en la medida, precisamente, en que la educación

même de la corruption des Mœurs. A quoi devons-nous en attribuer la cause, si ce n'est au vice de notre Éducation, à la foiblesse de nos Études, à l'oubli des modèles de l'Antiquité savante, aux écarts enfin dans lesquels le Bel-Esprit & une Philosophie insensée & trompeuse ont entraîné la génération présente ? En vain voudroit-on soutenir le contraire? Comparez les productions de notre temps à ces Modèles antiques & sublimes, vous reconnoîtrez aisément que tous ces vices ont infecté notre Littérature.” (Rigoley de Juvigny, Jean Antoine, *De la décadence des lettres et des mœurs, depuis les Grecs et les Romains jusqu'a nos jours*, Paris, Imprimerie de Ph.-D. Pierres (Premier Imprimeur Ordinaire du Roi), 1788, p.1-2.)

⁷²Cf. al respecto Georges Didi-Huberman (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p.101-136) quien inspirándose en los planteos teóricos de Maurice Godelier realiza un análisis de la relación entre *luxus* e intercambio que establece Plinio en el libro XXXV de su *Historia Natural* cuando comenta la costumbre de la sustitución y falsificación de los bustos funerarios.

humanística hasta finales del siglo XIX consistía fundamentalmente en la lectura de los textos de Hesíodo, Platón, Salustio, Lucrecio o Cicerón⁷³. Tal como veremos, la propia enseñanza del latín permitió la transmisión y actualización de este discurso. A esto se añade que las fuentes historiográficas antiguas que narran la propia “decadencia de referencia”⁷⁴, las diversas crisis de la ciudad de Roma y la caída del Imperio Romano de Occidente, están ellas mismas saturadas de los tópicos del discurso antiguo sobre la declinación y que las narrativas modernas de la historia de Roma reactualizan estos tópicos, y convierten la historia de Roma en el mito de la decadencia por excelencia. Finalmente, estas ideas sobre la decadencia, repetidas una y otra vez, estaban difundidas de modo residual en todos los ámbitos de la cultura, desde la ciencia hasta la crítica literaria, tal como veremos que ocurrió en el siglo XIX. Un buen ejemplo que permite observar cómo se resignifica un viejo tópico en términos modernos y “científicos”, y se utiliza para interpretar a la propia historia de Roma, y reconfirmar, por tanto, la noción de “decadencia”, es la obra de Otto Seeck, publicada entre 1897 y 1920, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, donde se intenta explicar la decadencia de Roma en términos de una degeneración biológica interpretada en clave darwinista: la causa de la caída de Roma habría sido “die Ausrottung der Besten” (i. 269–307) (“la eliminación de los mejores”), producto de la cobardía y el debilitamiento moral cada vez más acentuados por una herencia biológica en continua degeneración. No se trata, por supuesto de un proceso lineal ni simple, según el cual se podría reducir toda idea de decadencia a sus fuentes clásicas (lo cual nos llevaría a un paradójico “clasicismo de la decadencia”), sino de un complejo juego dialógico: Montesquieu se sirve de un tópico salustiano, pero de ningún modo su explicación sobre la caída de Roma puede pensarse fuera del horizonte del siglo XVIII, del mismo modo que Maquiavelo se sirve de la idea polibiana de *anakúclois*, pero de ningún modo su teorización es reductible a la del historiador griego. Como todo cliché, los tópicos del discurso clásico sobre la decadencia están expuestos a diversas apropiaciones y pueden tomar valores incluso opuestos entre sí. Ese es el motivo de que, como se ha dicho tantas veces, la palabra *décadence* tenga significados diversos que varían de autor en autor, o incluso en el mismo escritor. De hecho, tal como veremos, el *fin-de-siècle* hará una original

⁷³ Cf. al respecto Waquet, Françoise, *Latin or the Empire of a Sign. From the Sixteenth to the Twentieth Centuries*, Londres-New York, Verso, 2002, al que volveremos a referirnos.

⁷⁴ Chaunu, Pierre, *Historia y decadencia*, Barcelona, Granica, 1983, p.4.

relectura de tópicos tales como la oposición entre artificio y naturaleza, la multiplicidad considerada como descomposición, el triunfo de la parte sobre el todo, o el agotamiento ligado al exceso de los deseos innecesarios y de los flujos económicos. En las últimas décadas del siglo XIX, el venerable discurso antiguo sobre la declinación cobrará un nuevo sentido, y se pondrá al servicio de uno de los experimentos literarios más singulares del modernismo: *À rebours* de J.-K. Huysmans.

CAPÍTULO 3: RETÓRICAS DE LA INMORALIDAD Y LA CORPORALIDAD EN EL *SATIRICÓN* COMO UN ANTECEDENTE DE LAS RETÓRICAS DE LA *DÉCADENCE* EN EL *FIN-DE-SIÈCLE*.

...fraudabo te arte secreta...

(*Sat.* 3.2.)

“*Petronius, leader of fashion*”

(Título de la traducción del *Satiricón*

al inglés de John Malcolm

Mitchell publicada en 1879)

3.1.Introducción. Las dificultades de la comparación.

¿Cómo pensar la relación entre Petronio y las obras de la *décadence* finisecular? ¿Es posible trazar algún tipo de relación entre ambos momentos literarios que no se funde en la suposición de que ambos discursos son “decadentes”, esto es, en la aceptación de las lecturas del siglo XIX, que interpretan, precisamente, el *Satiricón* (en adelante *Sat.*) y la literatura del *fin-de-siècle* como síntomas de una pretendida declinación históricamente existente? En general, el discurso histórico y literario de fin del siglo XIX, para fundamentar la existencia de una semejanza entre la literatura latina posterior a Augusto y el decadentismo, se inclina por una homología entre lenguajes que supone una analogía entre dos épocas. Se trata de la ubicua mitología de la *décadence*, que entiende que las épocas de disgregación social e inmoralidad producen un determinado tipo de literatura anticlásica que correspondería, precisamente, a esa descomposición histórica. Desde este punto de vista, el *Sat.* es interpretado como una especie de condensación de las transgresiones de la Roma decadente, un ejemplo de esa noción fantasmática de la “orgia romana” que se expresa en un cuadro como *Les romains de la décadence* de Thomas

Couture (1847)⁷⁵. Del mismo modo, el *fin-de-siècle*, basándose en el relato de la vida de Titus Petronius Niger que hace Tácito en *Annales* XVI 18-19, imaginó un personaje Petronio inmoralista y esteticista, un refinado *arbiter elegantiarum* al que se concibe como un *dandy* epicúreo.

Estas construcciones giran alrededor de la traducción que hace el imaginario de la *décadence* de los tópicos centrales del discurso romano sobre la inmoralidad. Tal como explicamos en el **capítulo 4** de la presente tesis, la noción de *décadence*, producto del pensamiento histórico del siglo XVIII, fue largamente discutida y teorizada durante todo el siglo XIX, particularmente a partir de 1860. Esta noción, que en principio se aplicaba al estudio de los fenómenos históricos, luego se trasladó a la crítica literaria, a la historia de la literatura y, en la década de 1880, a la propia formulación explícita de las poéticas. Estamos, pues, ante una noción sumamente vaga y polisémica, que en la medida en que es utilizada en el contexto de diversos discursos, adquiere sentidos diferentes. Alcanza con mirar el índice de una compilación de artículos críticos como *Les Décadents à l'école des Alexandrins* (1996) para ver hasta qué punto es lábil la categoría de *décadence*, y cómo el imaginario decadente pudo anexarse, en realidad, a casi cualquier autor de la antigüedad clásica y tardía: “decadente” sería la lectura que hace Paul Verlaine de Horacio, Marcel Schwob del mimógrafo Herondas, Remy de Gourmont del latín cristiano, Jean Richepin de Marcial. Por tanto, resulta difícil pensar una comparación entre el *Sat.* y las literaturas finiseculares “decadentes” fundada en una categoría tan elusiva como la de *décadence*.

Una vez que descartamos la noción decimonónica de *décadence*, si intentamos pensar la relación entre el *Sat.* y el decadentismo en términos un poco más ajustados, parecen ofrecerse, en principio, algunas categorías mediadoras. Una solución posible (que nosotros mismos hemos intentado) es apelar a la noción de manierismo, en tanto este estilo se opondría a algún tipo de “clasicismo”. Arnold Hauser define el manierismo como una adición de elementos que conservan su relativa independencia en una estructura atomizada, y que no tienden a un efecto unitario; se trataría de un estilo refinado, reflexivo, lleno de refracciones y saturado de vivencias culturales, que responde, de modo a la vez

⁷⁵ Cf. al respecto Callu, Jean-Pierre, “‘Les Romains de la Décadence’ : regards du XIX^e siècle français (1809- 1874).”, en *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, N^o 4, 1997, p.1143-1156. (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1997_num_141_4_15810)

intelectualista e irracional, a una crisis de la representación: “Común al manierismo en todas las artes es la mezcla de lo real y lo irreal, la tendencia a los contrastes drásticos y la preferencia por contraposiciones insolubles, el gusto por las dificultades y paradojas, así como la actitud intelectualista y la mentalidad irracional” (Hauser 1969: 22-3)⁷⁶. Salta a la vista que resultaría insatisfactorio aplicar esta definición tan general (que ya de por sí ha recibido numerosas críticas) al tema que nos ocupa.

Otro posible concepto mediador es el de “novela” (que dialoga implícitamente con categorías tales como las de “heteroglosia” o “realismo”). De adoptar esta solución, se estaría suponiendo que existe una afinidad entre la novela como género, en tanto se opone a la épica, con las retóricas decadentes, posición tentadora pero obviamente insostenible, entre otros motivos porque el mundo heteroglósico y polifónico de la novela no es necesariamente un mundo “caído” o “corrompido”, como lo prueban las obras de Rabelais, que tratan, precisamente, tal como ha demostrado Bajtin, del triunfo o renovación de la vida.

Otra posibilidad de mediación es la categoría de sátira, que propone Agathe De Longevialle en su tesis *Le roman de Rome: antiquité et décadence dans la littérature française de la fin du dix-neuvième siècle* (1999)⁷⁷, recurriendo para ello a la definición de “anatomía” de Northrop Frye. Según De Longevialle, características tales como la ironía, la heterogeneidad discursiva, la acumulación enciclopédica de diversos géneros y la parodia, son las marcas por excelencia de una “retórica decadente”, y sería posible, por tanto,

⁷⁶ Así, apoyándonos en la definición de Hauser, argumentábamos que “más allá de cuál sea la ‘intención del autor Petronio’ (algo totalmente inaccesible para nosotros, y que no puede ser deducido, obviamente, de la biografía de Tácito) hay en el *Satiricón* toda una serie de rasgos que se volverán a presentar en otras literaturas de épocas de ‘crisis’. Es precisamente por ese vaivén entre conciencia del desorden y aceptación de los juegos y engaños discursivos de la crisis histórica, que Petronio nos parece ‘adelantar’ rasgos del decadentismo, del esteticismo o del simbolismo – poéticas éstas que Hauser relaciona estrechamente con el manierismo. Permítasenos recordar, antes de finalizar, que Jacob Burckhardt, en sus *Reflexiones sobre la historia universal* decía que la cultura es una fuerza que se fortalece cuando ‘las dos potencias estables’ de la humanidad, el Estado y la Religión, sufren un relativo debilitamiento; las más altas creaciones culturales son el producto del choque de la tradición con la energía de la crisis. La versión que Burckhardt presenta de la cultura latina (por ejemplo en *La Historia del Renacimiento en Italia*) influyó decisivamente sobre Nietzsche, y le permitió al filósofo oponerse al nacionalismo germánico, en auge después de la guerra franco-prusiana; Nietzsche encontró en la cultura latina (romana, francesa e italiana) un modelo de energía individual, de fuerza creadora en la crisis, de la cual Petronio sería el mejor exponente.” (Sverdloff 2008: 7)

⁷⁷ Se trata esta de una tesis inédita. Hemos podido consultarla en un microfilm enviado por el *Atelier National de Reproduction des Thèses*.

aproximar el *Sat.* y las obras de la *décadence* a través de la mediación de la categoría de “anatomía”. Esta solución también nos resulta problemática, en la medida en que hay sátiras que no tratan los tópicos propios de las retóricas decadentes -de hecho, el mismo Frye en *Fearful Symmetry* (1947) le aplica la categoría de “sátira menipea” al *Matrimonio entre el cielo y el infierno* de William Blake - y porque los propios “arquetipos” que Frye define en su *Anatomía de la crítica* (1957) son una construcción sumamente dudosa.

En conclusión, cada una de estas propuestas se revelan inadecuadas a la hora de plantear una comparación: no tienen la suficiente especificidad, y desde nuestro punto de vista, dejan afuera problemas centrales, que están más bien relacionados con el modo en que son escenificados, dentro de las propias obras, los tópicos del discurso de la inmoralidad o la declinación. En efecto, para entender la relación entre el *Sat.* y las obras de la *décadence*, la discusión debe apartarse de los “géneros” o los “estilos” literarios: podemos hablar de un manierismo “decadente”, de una sátira “decadente”, o incluso de una novela “decadente”, pero no es correcto suponer que alguno de estos géneros o conceptos literarios esté relacionado *per se* con las retóricas decadentes. La discusión, en rigor, no es “literaria” sino más bien “discursiva”, en la medida en que, para trazar una analogía válida, debemos preguntarnos cómo el *Sat.* pone a producir el discurso de la inmoralidad romana y cómo ciertas obras del *fin-de-siècle* ponen a producir el discurso de la *décadence*. Con esto queremos decir que la comparación se hace posible a partir de una doble constatación: la de que el *Sat.* debe ser leído como una puesta en obra metaliteraria del discurso antiguo sobre la inmoralidad; y la de que obras como *À rebours* de Huysmans deben ser entendidas como un momento autorreflexivo, hiperestetizado del discurso de la *décadence*.

3.2. El *Satiricón*: metatextualidad y desintegración corporal.

¿De qué forma pensar la relación, entonces, entre Petronio y las obras finiseculares “decadentes”? Proponemos buscar la respuesta en el modo en el que el *Sat.* articula autorreflexivamente el lenguaje de la inmoralidad y la falta de integridad corporal, modo que se revela, *mutatis mutandis*, similar al que encontramos en *À rebours* de J.-K. Huysmans (1884). A lo largo de nuestra argumentación se irá aclarando qué entendemos

por “autorreflexivo”, pues será precisamente a partir de la explicitación de esta mediación teórica, que estableceremos lo que es –creemos- una base firme para la comparación entre el *Sat.* y ciertas obras del *fin-de-siècle*. Previamente, precisamos que para nuestra exposición hemos seleccionado los siguientes textos de la bibliografía teórica petroniana reciente: *Reading Petronius*, de Niall W.Slater (1990), quien a partir de la *reading-response-theory* describe el *Sat.* como un artefacto textual deceptivo que “does not tell us about the difficulties of interpretation; it enacts them within we read” (Slater 1990: 250); *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, de Catherine Connors (1998) que estudia, entre otras cuestiones, las variables relaciones entre los fragmentos en verso del *Sat.* y sus diversos contextos en prosa; y *Petronius and the anatomy of fiction* de Victoria Rimell (2002), quien entiende que el *Sat.* articula un idioma de la pérdida de la integridad corporal tanto en un nivel metafórico como literal y que, de hecho, parte del carácter desestabilizante de la significación del *Sat.* reside en este constante deslizamiento entre esos niveles literal y metafórico.

Partimos, pues, de la idea de que el *Sat.* plantea explícitamente cuáles son las características generales de una sociedad y un lenguaje en declinación o inmorales, y pone luego a producir estas características, enunciadas por ejemplo en los capítulos 1-5, 88, 118 o en el *Bellum Civile* de Eumolpo en diversos niveles del propio texto. Para el breve bosquejo de este procedimiento, analizaremos cómo el *Sat.* retoma explícitamente los tópicos del lenguaje romano sobre la inmoralidad (que es, como ha demostrado la crítica de los últimos años, un lenguaje sobre la violación de las fronteras corporales de la *persona del vir*)⁷⁸, y luego, cómo este lenguaje es traducido, metatextualmente, a diversos niveles retóricos y constructivos de la obra⁷⁹.

3.2.1.La representación explícita de los tópicos de la declinación en el *Satiricón*.

El *Sat.* se encuentra saturado de los tópicos del discurso antiguo sobre la inmoralidad y la declinación. Retomando un tópico presente, por ejemplo, en Hesíodo,

⁷⁸ Para el análisis del lenguaje de la inmoralidad romana nos basamos sobre todo en Connolly 2007 y Edwards 2002.

⁷⁹ Para nuestra exposición tomamos el texto de la edición de Konrad Müller (*Petronii Arbitri Satyricon reliquiae. Edidit Konrad Müller. Editio iterata correctior editionis quartae (MCMXCV)*, Monachii et Lipsiae (Munich y Leipzig), K.G. Saur, 2003.)

Platón o Salustio, la obra de Petronio describe como una de las características de las épocas inmorales el triunfo de las bajas pasiones del cuerpo, que lleva en última instancia a la animalización y literalmente al canibalismo, esto es, a la transgresión de las fronteras entre lo humano y lo animal⁸⁰. Otra característica de la *desidia praesentis* ([pereza [del tiempo] presente, 88.1, o tal como traduce Eduardo Prieto, “la presente decadencia”, Prieto 2002: 115) es la declinación de la retórica, causa y efecto del deterioro de las costumbres; se retoma así un difundido tópico en la oratoria latina, según el cual el lenguaje de las épocas inmorales es un lenguaje adulterado y engañoso⁸¹. Anexa a esta noción es la relación explícita que se establece entre el teatro y la declinación de las costumbres, fundada en el vínculo que el imaginario romano planteaba entre el teatro y la *licentia*, entre la simulación -por definición afeminada- del *hystrio*, y la inmoralidad *tout court* (Connolly 2007: 86). Otro tópico frecuente es el del desborde económico: se supone que la avaricia de las épocas inmorales genera un exceso en los intercambios de bienes y moneda, una hipertrofia de la esfera de la circulación, que lleva a la transgresión de las fronteras geográficas, genéricas, sociales, discursivas y corporales tradicionales.

Y tal como ha hecho notar la crítica de los últimos años, precisamente el cuerpo del *vir* es la metáfora privilegiada para expresar este desborde de los límites sociales “naturales”. Por tanto, si el *vir* tiene un cuerpo invisible al que domina y el *servus* es un cuerpo visible que es dominado, la inmoralidad implicará una recaída obscena en la corporalidad que es a la vez una crisis del autocontrol y de la integridad y una subversión de las jerarquías sociales. *nemo nostrum solide natus est* ([ninguno de nosotros nació íntegro⁸²], 47.4) dice el liberto Trimalción, quien supone que el verdadero interior del

⁸⁰ En *Los trabajos y los días* Hesíodo dice que los hombres, poseídos por la *hybris* del fin de la edad de hierro, se devorarán mutuamente (v.251, ἀλλήλους τρῖβουσι), contraviniendo la ley divina, que les impedía actuar como los peces, fieras y aves aladas, que, precisamente, se comen unos a otros (ἔσθειν ἀλλήλους, v. 278). El tópico del triunfo de las partes bajas del alma está en la descripción de la decadencia de la ciudad ideal en los libros VIII y IX de la *República* de Platón. En Salustio, la asimilación entre bajas pasiones y animalidad es explícita en *B.Cat.* 1,1. (Cf. al respecto **capítulo 2** de la presente tesis) Para el análisis del uso de estos tópicos en diversos niveles del *Sat.* (por ejemplo en expresiones tales como *Minoris quam muscae sumus* ([Valemos menos que las moscas]42.4) o en la historia del hombre-lobo que cuenta Niceros 61.1-63.2), cf. Rimmell 2002, particularmente p.49-59.

⁸¹ Quizá el mejor ejemplo de esta alteración del lenguaje en los tiempos de inmoralidad lo constituya la descripción que hace Tucídides de la crisis de Corcira en III. 82 4-5.

⁸² Eduardo Prieto traduce: “Ninguno de nosotros nace macizo y sin agujeros” (Petronio 2002: 74).

hombre no es ese *animus* protegido *in arce sua* del *sapiens* senecano (Sen. *Ep.* 82.5) sino los *praecordia* que el *medicus* (52.2) examina del mismo modo que el *nummularius*, *qui per argentum aes videt* ([el banquero, que distingue el cobre oculto detrás del [baño] de plata, 56.2-4).

Para pensar cómo las ideologías imaginan una crisis general de los intercambios sociales, es lícito aquí referirse aunque sea de modo sumario a las categorías de la antropología estructural de Maurice Godelier, quien, retomando las ideas de don y contra-don de Marcel Mauss en su *Ensayo sobre el don* (1924), analiza las sociedades como sistemas de funciones y posiciones que dan lugar a diversos tipos de intercambio, cada uno de los cuales se regula mediante una suerte de esquema mental que supone representaciones acerca del funcionamiento del todo social y de la relación naturaleza-cultura⁸³. Podemos decir, pues, que los imaginarios sociales interpretan las épocas de inmoralidad como un fallo general en las condiciones de intercambio que, se supone, deben existir entre las diversas jerarquías y posiciones sociales para que el “cuerpo social” se conserve. Y tal como veremos en nuestro siguiente apartado, el objeto por excelencia de ese intercambio social, a la vez que la mediación necesaria de cualquiera de ellos, el lenguaje, es concebido en estos relatos acerca de la inmoralidad literalmente como un cuerpo deceptivo y desmembrado.

En términos económicos, el *Sat.* pone en escena un desborde de las condiciones “naturales” de intercambio del modo de producción esclavista (MPE)⁸⁴. El *Sat.* representa el desarreglo moral como una hipertrofia de la circulación de los flujos de bienes y de moneda. Derroche, deudas, hipotecas, lujo suntuario, comercio, herencias fraudulentas, todas son formas de la circulación que triunfan sobre las esferas de la producción, la moral y la virtud cívica. A su modo, la ideología esclavista, que no distingue claramente la economía de la moral, escenifica la frágil relación que se da en el MPE entre la producción y una circulación que no participa de esa producción, una circulación que no sirve para comprar bienes de producción y aumentar así el capital: se trata de una circulación vista como excesiva por una mentalidad terrateniente y latifundista, cuyo ideal es producir

⁸³ Cf. Godelier 1986: 10 y ss.

⁸⁴ Para la definición de “modo de producción esclavista”, cf. Hindress y Hirst 1979 y De Ste.Croix 1988.

mucho y comprar lo menos posible⁸⁵. Desde esta ideología la expansión de los flujos de compra-venta es una de las principales causas de la crisis histórica: *...tam perdita Roma / ipsa sui merces erat...* “...tan perdida estaba Roma [que hizo] mercancía de sí misma...”, dice Eumolpo en su *Guerra Civil* (*Sat.*120, *BC* v.49-50). ¿Qué punto de vista más privilegiado para describir la corrupción, entonces, que el de un liberto, un personaje que, antes esclavo y ahora terrateniente, ha atravesado todas las fronteras sociales tradicionales, y ha obtenido sus tierras a causa de una oportuna herencia legada por su amo? Trimalción, en tanto *res* (o *instrumentum vocale* según la definición de Varrón en *Res rusticae* I 17), ha sido de hecho él mismo objeto de intercambio, mercancía. Trimalción puede ser interpretado como la voz de ese cuerpo servil sin integridad, castigado y ridiculizado en toda la literatura latina, que habla, como los otros libertos, en términos mercantiles y cuantificados, porque el mismo ha sido intercambiado por dinero (*credite, mihi: assem habeas, assem valeas* [créanme, tienes un as, vales un as] dice el propio Trimalción en 77.6)⁸⁶. Desde el punto de vista de la definición clásica de esclavitud que Aristóteles da en la *Política*, podemos decir que Trimalción es un cuerpo que no responde a esa inteligencia que debería haberlo dirigido para natural beneficio de ambos (Cf. *Pol.* 1254b-1255a)⁸⁷. Sujeto y objeto de los intercambios de mercancías del MPE, Trimalción muestra un constante y sorpresivo desborde de flujos corporales, económicos y discursivos, una dinámica que bien puede resumirse en la máxima enunciada en 55.3, *quod non expectes, ex transverso fit* [Lo que no te esperas, sucede de improviso].

⁸⁵ Cf. al respecto Finley 1975 204 y ss. También Annequin 1985: 210-212, quien explica que el MPE requiere y genera una esfera de la circulación -gracias a la cual existe un mercado de esclavos- que sin embargo no se encuentra bien integrada a la esfera de la producción. “L’acte fondateur du système: l’arrachement de un être social à son milieu, sa métamorphose en marchandise, son aliénation en simple force de travail, dénonce sa faiblesse et le rend historiquement fragile. L’esclavage comme MP est lié a une sphère qui lui reste extérieure, celle de la circulation. S’il contribue à la développer, s’il entretient avec elle des liens d’interdependance, il ne la controle jamais. (...) C’est donc à partir de la double nature de l’esclave force productive mais aussi *séparément* marchandise qu’il convient d’interroger la rationalité du MP esclavagiste (...)”.

⁸⁶ Para la imagen del esclavo en la literatura latina, cf. Fitzgerald, William, *Slavery and the Roman Literary Imagination*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.

⁸⁷ Nótese que para justificar la idea de que la esclavitud es natural, Aristóteles se apoya en toda una serie de oposiciones que son severamente puestas en crisis por el discurso (de la inmoralidad) del *Sat.*: alma y cuerpo (respectivamente gobernante y gobernado por naturaleza) (1254a 34-36); animales/hombres (1254b 10-13); macho/hembra (1254b 14-15).

El *Bellum Civile* de Eumolpo es más explícito, si cabe, a la hora de formular la estrecha relación que para el discurso de la inmoralidad romana existe entre desborde económico y pérdida de la integridad corporal⁸⁸. En las primeras líneas se dice que los romanos, a pesar de haberse apoderado de todo el orbe, no estaban satisfechos *orbem iam totum victor Romanus habebat (...) nec satiatus erat* ([Ya a todo el mundo dominaba el romano victorioso, pero no estaba saciado], 119 BC v.1-3). El origen, pues, de este desborde económico que llevará a la guerra civil reside entonces en un descontrol de las pasiones y en el deseo de voluptuosidades inusuales (*non vulgo nota placebant / gaudia, non usu plebeio trita voluptas* [placeres no conocidos por el vulgo gustaban, un deleite no frecuentado por la costumbre plebeya], 119 BC v.7-8). Este afán provoca la búsqueda desenfrenada de oro (119 BC v.5-7), la afluencia hacia Roma de bienes exóticos traídos desde los confines más alejados del mundo (como seda de China y Numidia, *Sat* 119 BC v.11, tigres de África, 119 BC v.14-18), y la transgresión de las fronteras naturales entre géneros, pues se castra a los muchachitos púberes, según una costumbre persa, para servirse de ellos como compañeros sexuales (119 BC v.20-24). Las (¿o los?) *scorta* gustan a todos los *vir*i con sus refinamientos: (*fractique enerui corpore gressus / et laxi crines et tot nova nomina vestis, / quaeque virum quaerunt* [y el paso quebrado del lánguido cuerpo y los cabellos sueltos y muchas nuevas vestimentas de nombres nuevos, y todo lo que excita al hombre 119, BC v.25-28) y se asiste a una general corrupción de la vida pública (119 BC v.39-53). El símbolo de esta comunidad inmoral es la *citrea mensa* ([mesa de cidro] 119 BC v.28), hecha con un madero arrancada del África (*Afris eruta terris*, [arrancada de las tierras africanas] 119 BC v.27), que imita vilmente el oro (*citrea mensa (...) ponitur ac maculis imitatur vilius aurum / quae sensum trahat* [se pone una mesa de cidro que con sus vetas imita vilmente al oro y traiciona a los sentidos], 119. BC v.28-30), un *male nobile lignum* ([leño de malograda nobleza] 119 BC v.30), alrededor del cual se reúnen los *greges servorum* ([rebaños de esclavos 119 BC v.28), la *turba sepulta mero* ([turba sumergida en el vino], 119 BC v.31) Como vemos, la corrupción en Roma está provocada literalmente por el apetito descontrolado (*omniaque orbis/praemia correptis miles vagus esurit armis* [y,

⁸⁸ Refiriéndose a la inclusión del *Bellum Civile* en el *Sat.*, dice Connors: “Why then does the *Satyricon* swallow this particular rat? One context for an answer may be that Petronius had a point to make about Lucan, but another context may be this: the *Satyricon*’s narrative of Encolpius reproduces the world inhabited by Petronius and his audience in an idiom of proximity, while the civil war narrative reproduces that same world in an idiom of epic distance” (Connors 1998: 105)

tras apoderarse de las armas, el soldado errante tiene avidez de todos los botines del mundo], 119 BC v.31-2), y por deseos nuevos y fuera de la naturaleza: *Ingeniosa gula est* ([es ingeniosa la gula, 119 BC v.33). Este mismo desborde de las pasiones implica una dimensión política: el *furor*, la *ferro excita libido*, 119. BC v.60. De hecho, la propia sociedad romana es presentada como un cuerpo enfermo o herido: *veluti tabes tacitis concepta medullis / intra membra furens curis latrantibus errat* ([como una putrefacción, que formada en las calladas médulas [de los huesos], recorre delirando los miembros entre dolores que ladran], *Sat.*119 BC v.54-5); *ecce aliae clades et laesae vulnera pacis* ([he aquí otras calamidades y heridas que acompañan a la paz quebrantada] *Sat.*119 BC v.13).

La equivalencia metafórica entre Roma y un cuerpo despedazado es llevada hasta sus últimas consecuencias: la guerra civil es *literalmente* un acto de devoración. De este modo Dite en *Sat.*120 BC v.96, dice que hace mucho que no rocía su boca con sangre (*iam pridem nullo perfundimus ora cruore*) y que Tisífone quiere bañar sus miembros sedientos (*sitientis (...) artus*, *Sat.*120 BC v.97) en ese mismo *cruor*, del cual bebió la espada silana (*Sullanus bibit ensis*, *Sat.*120 BC v.98). Estamos pues ante una obsesión por la incorporación oral, tal como se observa en la descripción de la Discordia, que nos acerca a los motivos de la animalización y el canibalismo⁸⁹, y que afecta tanto a los individuos como

⁸⁹ *intremuere tubae, ac scisso Discordia crine
extulit ad superos Stygium caput. huius in ore
concretus sanguis, contusaque lumina flebant,
stabant aerati scabra rubigine dentes,
tabo lingua fluens, obsessa draconibus ora,
atque inter torto laceratam pectore vestem
sanguineam tremula quatiebat lampada dextra.*

[Se estremecieron las trompetas, y la Discordia con desgreñados cabellos elevó hacia el cielo la estigia cabeza. En su boca había sangre coagulada, y lloraban los ojos golpeados, estaban recubiertos los dientes por el bronce de un óxido sucio, fluía pus por la lengua, serpientes rodeaban su rostro, y entre las vestes que se desgarraban sobre el retorcido pecho sacudía una sangrienta antorcha con trémula mano.] (124 BC v.271-277)

Cf. también la imagen del Furor en 124 BC v.258-260:

*quas inter Furor, abruptis ceu liber habenis,
sanguineum late tollit caput, oraque mille
vulneribus confossa cruenta casside velat:*

al cuerpo político. El apetito sin límites del *miles nec satiat*, del *miles* que *esurit*, termina, entonces, en el pedido de devoración por parte de la Fortuna a Tisífone: *Tuque ingenti satiari ruina / pallida Tisiphone, concisaque vulnera mande: / ad Stygios manes laceratus ducitur orbis* [Y tu sáciate con la ingente destrucción, pálida Tisífone, y muerde las abiertas heridas: hacia los manes estigios se dirige el lacerado mundo] 120.119-21) Despedazamiento literal del *orbis*, a causa de la masticación o mordida (*mandere*), que, recuerda, tal como ha notado Connors (1998: 112-4) la devoración metafórica del universo por parte de Trimalción, quien convierte, mediante la representación culinaria de los signos del zodiaco, el propio universo en un cuerpo comestible (39.5-16).

3.2.2.El lenguaje de la inmoralidad en el *Satiricón*: generalidades.

Diversos personajes en el *Sat.* se refieren las características del lenguaje en una época de declinación (cf. particularmente los caps. 1-5, 88 y 118). A continuación intentaremos mostrar la doble relación que el *Sat.* mantiene con el discurso de la inmoralidad romana, en la medida en que por un lado los discursos de los personajes definen explícitamente qué es un lenguaje inmoral, pero por el otro, el propio lenguaje de los personajes (y tal como veremos, también el de la obra) está saturado de las características de ese lenguaje de la inmoralidad que se pretende censurar.

Analizaremos en principio cómo es que se caracteriza en el intercambio de declamaciones entre Encolpio y Agamenón, desde los tópicos tradicionales del discurso moralista romano, el lenguaje de las épocas inmorales (3.2.3); luego, examinaremos cómo los discursos de Encolpio y Agamenón realizan pragmáticamente esa falta de integridad del lenguaje que ha sido explícitamente definida (3.2.4); y finalmente expondremos cómo esos tópicos sirven para interpretar metatextualmente el propio funcionamiento en tanto discurso del *Sat.* en general (3.2.5).

3.2.3.La definición por parte de Agamenón y Encolpio de qué es un lenguaje de la inmoralidad. El lenguaje como un cuerpo.

[Entre las cuales el Furor, como liberado y con las riendas rotas, levanta a lo lejos la sangrienta cabeza y con sangriento yelmo cubre su rostro por mil heridas traspasado;]

En la primer escena conservada del texto, según una extendida analogía de la oratoria latina, la *performance* del orador y el propio lenguaje son valorados a partir de la comparación con el cuerpo íntegro, impenetrable, autocontenido y autocontrolado del *vir*⁹⁰. Los *declamatores* de esta época inmoral carecen de autocontrol: *'num alio genere Furiarum declamatores inquietantur...?* ([¿Acaso los están agitados por otra clase de furias los declamadores...? *Sat.*1.1); cf. también la frase de Agamenón: *nihil mirum <si> in his exercitationibus doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere.* ([No es sorprendente si en estos ejercicios se equivocan los maestros, que necesitan enloquecer con los insensatos.] 3.2). El propio cuerpo del lenguaje actual es visto como un cuerpo debilitado (*levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando, effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet,* ([Al suscitar con sonidos ligeros y además vacíos una especie de bromas ilusorias, ustedes hicieron que el cuerpo del discurso se debilitara y sucumbiera], 2.2) o hinchado, ampuloso (*nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt...*[Ahora, tanto por la hinchazón de los temas como por la vanísima estridencia de la expresión]1.2⁹¹). Este discurso se opone a lo que debería ser la *pudica oratio*: *grandis et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit.* ([El grande, y por así decirlo, púdico discurso, no es colorido ni inflamado, sino que sobresale con natural belleza], 2.6-7). Se trata de un cuerpo mal nutrido; *ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere.* ([Y no brilló ciertamente poema [alguno] por su sano colorido, ni ninguna otra cosa, alimentada por la misma comida, pudo encanecer y llegar a la vejez.] 2.8-9). Más aún, este lenguaje corrompido es comparado con el cuerpo consumible por excelencia, el de la comida, y ciertamente el de una comida demasiado condimentada: *...mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa.* ([confites melosos de palabras, y todas las palabras y los hechos [representados en el discurso] como rociados con amapola y sésamo.], 1.3-2.1). El propio aprendizaje de esta retórica vana es comparada con un acto de nutrición, que por

⁹⁰ Connolly, Joy, "Virile Tongues: Rhetoric and Masculinity", en *A Companion to Roman Rethoric*. Edited by William Dominik y Jon Hall, Blackwell, 2007.

⁹¹ Nótese que el campo semántico de *tumor -oris* incluye la hinchazón del cuerpo (OLD sv. *tumor* 1) y luego el sentido figurado de estado inflamado de la mente (OLD sv *tumor* 3) y el retórico de una dicción afectada (OLD sv. *tumor* 5).

definición es degradante, en la medida en que se relaciona con los cocineros, quienes son considerados por definición, como señala Gowers, individuos marginales⁹²: *qui inter haec nutriuntur, non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant*. [Quienes se crían en medio de esto, no pueden juzgar con inteligencia, como tampoco huelen bien quienes viven en la cocina], (2.1-2). De hecho, la seducción del auditorio es comparada por partida doble con un acto de alimentación, dado que el *eloquentiae magister* (3.4) debe poner una comida en el anzuelo para seducir a su auditorio y procurarse así su alimentación, y este auditorio es atraído porque desea devorar la comida del anzuelo: *sic eloquentiae magister, nisi tanquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae morabitur in scopulo* [así el maestro de elocuencia, a menos que como el pescador ponga en el anzuelo el cebo que sabe que apetecen los pececitos, esperará en la roca sin esperanza de cazar su presa] (3.4-4.1). Estamos aquí frente a varios núcleos fundamentales del *Sat.*, que suelen aparecer entrelazados: la devoración (que puede llevar al canibalismo, dado que el *magister eloquentiae* literalmente “se come”, a su auditorio, los *pisciculos*); el traspaso de la frontera entre lo humano y lo animal (el auditorio está conformado, precisamente, por *pisciculos*); la falsedad o la deceptividad del lenguaje y los intercambios económicos como generadores de esa inmoralidad (se debe recordar que la captación del público está motivada por esa misma venalidad que también demuestran los *ficti adultores cum cenas divitum captant* [los aduladores ficticios cuando intentan ser invitados a las cenas de los ricos], 3.3)⁹³.

El debilitamiento del cuerpo de este lenguaje está en directa relación con la falsedad en varios sentidos: por ejemplo, la propia del exceso del *ornatus* (*levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando, effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet*. 2.2-3), o la de los clichés retóricos mencionados en el capítulo 1, que hace que los estudiantes de retórica, cuando pisan el foro se consideren *in alium orbem terrarum delatos* ([transportados a otra región de la tierra], 1.3).

⁹² Gowers, Emily, *The loaded table: representations of food in Roman literature*, Oxford, Oxford U P, 1996.

⁹³ Otro buen ejemplo de este entrelazamiento entre los motivos de la devoración, la deceptividad, y el desborde económico lo encontramos en el cap.141, donde Eumolpo, que en realidad no tiene ninguna fortuna y se finge un rico a punto de morir, exige ser devorado para que sus herederos obtengan su fortuna.

Y tal como se verifica en el *schedium Lucilianae humilitatis* (improvisación propia de la modestia de Lucilio, 4.5) recitado por Agamenón, la falsedad se conecta explícitamente con la simulación del adulador y la inmoralidad propia del teatro en tanto espacio de *licentia*, que tiene como público una claqué comprada:

*nec curet alto regiam trucem vultu
cliensve cenas inpotentium captet,
nec perditis addictus obruat vino
mentis calorem; neve plausor in scenam
sedeat redemptus histrionis ad rictus.*

[Y que no se preocupe del fiero palacio de prestigiosa apariencia,
ni que como cliente busque las cenas de los desenfrenados,
ni que como secuaz de los perdidos sumerja en vino
el calor de su espíritu; ni que como aplaudidor pagado
se siente en el teatro para festejar la risa del histrión.]

(5.4-8)

Otra falsificación es la resultante del desconocimiento o del manejo irresponsable de las fuentes que hacen los jóvenes aprendices de retórica o el *doctor umbraticus*⁹⁴ que se menciona en 2.4., adulteración que lleva al reemplazo de un discurso virtuoso y fundado en las tradiciones, por uno falso que es como una parodia degradante de sus fuentes clásicas. Esto responde a una crisis de las costumbres en general y del sistema educativo educativo en particular, producto de la *ambitio*, tal como se expone en todo el capítulo 4. Esta degradación del lenguaje, que se asocia, como hemos visto, con la puesta en cuestión de la fronteras del cuerpo (*Sat.* 2.2), se origina en una transgresión de los límites entre lo externo e interno a nivel de las procedencias geográficas: esta retórica vacía o más bien “vaporosa” -esa sería la mejor traducción, a nuestro juicio, para *ventosa*- comparable con la enfermedad (*veluti pestilenti quodam sidere*), viene de Asia: *nuper ventosa istaec et*

⁹⁴ Nótese que el adjetivo *umbraticus* refiere a alguien que vive “en la sombra” dedicado a perseguir propósitos fútiles (Cf. OLD sv. *umbraticus*, -a, -um, donde se cita la expresión de Plinio en *Ep.* 9.2.3: *scholasticas... atque, ut ita dicam, umbraticas litteras*).

enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuvenum ad magna surgentes veluti pestilenti quodam sidere adflavit, semelque corrupta eloquentiae regula ... stetit et obmutuit. ([Recientemente, esa vaporosa y desmedida locuacidad pasó de Asia a Atenas y sopló como una suerte de astro pestilente sobre los espíritus de los jóvenes, [que estaban] dispuestos [sin embargo] para cosas importantes, y una vez alterada la norma de la elocuencia ... quedó inmóvil y enmudeció], 2.7-8).

El lenguaje falso es, pues, literalmente pensado como un cuerpo mal (demasiado) alimentado, una comida demasiado elaborada, artificial. Tal como ha observado Victoria Rimmell, una de las principales obsesiones del *Sat.* es el cuestionamiento de las fronteras entre la exterioridad y la interioridad de los cuerpos (textuales) que son devorados o devoran a otros cuerpos (textuales). Y esta crisis de la incorporación se relaciona íntimamente, según hemos visto, con la falsedad y la venalidad: de allí que el público del teatro sea presa de los excesos en el *schedium*, lo cual anticipa la estrecha relación entre teatralidad y consunción (en ambos sentidos, el de consumo y el de agotamiento) que encontraremos en la cena de Trimalción.

3.2.4. La subversión de la escena: los discursos de Encolpio y Agamenón como enunciados que realizan pragmáticamente la falta de integridad del lenguaje.

Una vez que releemos la escena nos damos cuenta de que los enunciados de Agamenón y Encolpio, sin embargo, están contaminados de los propios vicios que dicen condenar. En primer lugar, tal como dice Encolpio, su propio enunciado, en donde se censuran las declamaciones (2.3) es una declamación: *non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu quam ipse in schola sudaverat* ([No toleró Agamenón que yo declamara en el pórtico durante más tiempo del que él mismo había pasado sudando en el escuela], 3.1). No podría ser de otra manera, dado que el lugar de este intercambio discursivo es una escuela de retórica (*schola*), bastante asistida, tal como parece sugerirse en 6.1 cuando se menciona una *ingens scholasticorum turba* [gran multitud de aprendices de declamadores]. Es posible suponer que el discurso mismo de Agamenón es una estrategia de seducción para captar a Encolpio en tanto posible alumno. No olvidemos que el propio Agamenón asistirá en calidad de rétor adulator a la cena de Trimalción. Por otra

parte, tal como dice Ascilto en el capítulo 10, la declamación de Encolpio tenía por objetivo hacerse invitar a cenar (10.2-3).

Si la virtud predicada es fingida, estamos cerca de la falsedad inane de la retórica asianista⁹⁵. Recordemos, asimismo, que el propio discurso de Agamenón es calificado de *vitrea fracta et somniorum interpretamenta* [vidrios rotos e interpretaciones de sueños] por Ascilto en 10.2. Y si aceptamos la hipótesis de Panoyatakis (1995), quien afirma que esta escena en particular y el *Sat.* en general presentan fuertes elementos intertextuales con el mimo y otros géneros teatrales bajos, nos encontramos con el hecho sorprendente de que esta denuncia del teatro y la adulación está armada como una escena (también teatral) de adulación para conseguir una invitación a cenar.

Del mismo modo, en el propio discurso de Agamenón encontramos elecciones léxicas que sugieren contradicciones con los *mores* que se declaman en su *schedium*. Así, observamos el uso del verbo *ambire* para referirse al hecho de dedicarse a la oratoria entendida como *ars severa* (*artis severae si quis ambit effectus / mentemque magnis applicat, prius mores / frugalitatis lege poliat exacta*. [Si alguien ambiciona las realizaciones de un arte severa / y destina la mente a grandes cosas, que primero pula, / con la estricta ley de la frugalidad, sus costumbres], 5.1-3); recordemos que *ambire* es una palabra connotada muy negativamente en el imaginario político romano, pues una de sus acepciones es la acción de adular con el objeto de obtener algún beneficio.

Por otra parte, la obsesión culinaria que anima a los aduladores se revela inopinadamente en dos momentos de los parlamentos de Agamenón, cuando el rétor utiliza el término *sapor* (palabra que alude a la sensación gustativa, y, en el lenguaje de la retórica, al estilo de un discurso⁹⁶) para referirse a dos discursos que, en principio, parecen totalmente alejados de ese universo degradado de la *culina*: el moralizante de Encolpio y el que sería el resultado de la práctica retórica recomendada por el propio Agamenón en su *schedium* (...*quoniam sermonem habes non publici saporis...* [puesto que tienes un discurso de un sabor alejado de lo vulgar], 3.1; *hinc Romana manus circumflua, et modo Graio/ +exonerata+ sono mutet suffusa saporem* [Que después fluya la tropa de modelos romanos,

⁹⁵ Cf. Sinclair 1984: 237.

⁹⁶ Cf. OLD s.v. *sapor* -*oris* 1 y 2.

y que una vez aliviada del sonido griego, que [la voz del rétor] cambie, impregnada [por estos modelos], su sabor], 5.15-16).

Asimismo, tal como ha demostrado Victoria Rimell, la poesía “luciliana” de Agamenón recurre a todo un campo semántico de la fluidez que se expresa particularmente en el empleo del verbo *defundere*, verbo que es usado para designar el pasaje de un determinado flujo entre el interior y el exterior de las fronteras corporales, y por cuyos cognados Petronio muestra una particular preferencia a lo largo de todo el *Sat.*⁹⁷ Según la explicación de Agamenón, por tanto, el orador que ha incorporado toda una serie de modelos literarios, que ha hecho caso del consejo de beber con pecho feliz de la fuente meonia, esto es, homérica (*Maeoniumque bibat felici pectore fontem*, 5.12) y que está “colmado” de la socrática grey (*Socratico plenus grege*, 5.13), debe literalmente dar rienda suelta a su energía literaria. Se retoma la metáfora pindárica de la escritura como carrera de caballos y se recurre a expresiones que mezclan la fluidez líquida y la idea de liberación o expansión: *mittat habenas / liber* (liberado suelte riendas, 5.13-14), *det pagina cursum* ([cobre movimiento la página], 5.17), *hinc Romana manus circumfluat* ([Que después fluya la tropa de modelos romanos, 5.15), *sic flumine largo / plenus Pierio defundes pectore verba* ([así, colmado del abundante río Pierio [s.c. de las musas], verterás las palabras de tu pecho], 5.21-2).

Esta liberación líquida de energías literarias nos permite una interpretación seguramente más apropiada que la del propio rétor Agamenón: aquella que hace Encolpio cuando entiende el discurso de Agamenón como una suerte de desborde y lo califica de *dictorum aestu* (6.1), algo así como ‘inflamación’, ‘fiebre’, ‘tumulto’, ‘hervor’, ‘tormenta’ o -como traduce Eduardo Prieto- ‘marea de palabras’⁹⁸. Esta contradicción entre una declamada idea de autocontrol y elementos que la desmienten adelanta las inconsistencias

⁹⁷ “The imaging of Roman literature as a free, liquid energy which once read, learnt and consumed is barely confinable within the human body, reverberates at significant junctures throughout the *Satyricon*. Agamemnon’s poem at *Sat.* 5 is echoed particularly in the use of the verb *fundere* (‘to pour’) and its cognates: *effundere* (‘to pour out’), *perfundere* (‘to drench or anoint’), *infundere* (‘to pour on/in’), and so on, words used regularly to express the seepage or excretion of bodily fluids, the fall of rain and the flowing of rivers or streams, or the outpouring of words and sounds.” (Rimell 2002:26) Para un análisis razonado del uso de *fundere* y sus cognados en el *Sat.*, cf. Rimell 2002: 203-5. Asimismo, como ya hemos dicho, Catharine Edwards discute en *The politics of immorality in Ancient Rome* (2002) la relación analógica que el lenguaje moralista romano establece entre la circulación descontrolada de líquidos (perfumes, vinos) y flujos económicos.

⁹⁸ Cf. OLD s.v. *aestus* –us.

que encontraremos también en la práctica discursiva de Eumolpo. Este poeta, que apela al *decorum* horaciano (*refugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe semotae, ut fiat "odi profanum vulgus et arceo"*). [Se debe evitar toda vileza de las palabras, por así decir, y hay que elegir expresiones alejadas de la plebe, para que se cumpla [la máxima horaciana de] 'Odio al vulgo profano y me aparto' 118.4-5), se parece, inquietantemente, sin embargo, al mal poeta ridiculizado en el *Ars Poetica* de Horacio (Hor. *Ars.* 453-76).

Por otra parte la *Troiae Halosis* es calificada por Encolpio de *morbus* [enfermedad] (90.3), con lo cual estamos bastante cerca de los *aegri somnia* [sueños de un enfermo] (Hor. *Ars.* 7) del *Ars Poetica*⁹⁹; la composición poética es comparada en 115.1 con los gritos furiosos de una bestia (lo cual ressignifica, por supuesto, las referencias a la inspiración como una pérdida del autocontrol que aparecen en el consejo de Eumolpo en el capítulo 118¹⁰⁰); finalmente, Eumolpo compara su propia práctica poética con un "alimento" (*cibus*)

⁹⁹ Horacio en el *Ars Poetica* compara al poeta inhábil con un oso (*ursus*) enfurecido (*furit*) que trata de escapar de su jaula (Hor. *Ars.* 472-4). Para la relación entre Eumolpo y el mal poeta del *Ars poetica* de Horacio, cf. Connors 1998: 144.

¹⁰⁰ *audimus murmur insolitum et sub diaeta magistri quasi cupientis exire beluae gemitum. persecuti igitur sonum invenimus Eumolpum sedentem membranaeque ingenti versus ingerentem. mirati ergo quod illi vacaret in vicinia mortis poema facere, extrahimus clamantem, iubemusque bonam habere mentem. at ille interpellatus excaudit et: 'sinite me, inquit, sententiam explere; laborat carmen in fine'. inicio ego phrenetico manum, iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem* [Escuchamos un insólito bramido, como el gemido, que venía de debajo de la cabina del timonel, de una bestia que quisiera salir. Al investigar el ruido encontramos a Eumolpo sentado, escribiendo versos en un gran pergamino. Admirados de que [Eumolpo] [aunque estuviera] cerca de la muerte encontrara tiempo para hacer un poema, lo sacamos mientras gritaba, y le pedimos que tuviera cordura. Pero se encolerizó porque lo habíamos interrumpido y dijo: 'Déjenme completar la oración, el poema se agota a punto de terminar.' Le echo mano al enloquecido, y le pido a Gitón que se acerque y lleve a tierra al poeta mugiente.] (115.1-5). *ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum +sententiarum tormentum+ praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides: tanquam si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum:* [He aquí que quien acometa la ingente obra de la Guerra Civil, a menos que lo haga colmado de literatura, sucumbirá bajo el peso [de la empresa]. En efecto, no se debe expresar en versos los hechos [tal como] ocurrieron, cosa que hacen mejor los historiadores, sino que el espíritu libre debe lanzarse entre las ambiguas palabras y las intervenciones de los dioses y la fantástica y tortuosa máquina de guerra de las significaciones*, de modo tal que [la obra] se parezca más el oráculo de un espíritu enloquecido, que a la fidelidad, [certificada] por testigos, de un lenguaje escrupuloso: algo así, si les gusta a ustedes, como este arranque, al que todavía le falta la última mano, sin embargo:] (118.6) *Traducimos la expresión *fabulosum sententiarum tormentum* por "fantástica y tortuosa máquina de guerra de las significaciones" pues *tormentum* significa a la vez tortuosidad o dolor físico o mental (OLD sv.

90.6. La literatura, pues, como una serie de cuerpos heterogéneos: enfermedades, animales, alimentos. Tal como veremos, esta es una excelente descripción de la dinámica textual del propio *Sat.*

3.2.5. El nivel metatextual: el funcionamiento del *Satiricón* como un cuerpo deshecho.

El propio *Sat.* puede interpretarse, para retomar las palabras con las que Eumolpo se refiere en 118.5 a aquello que habría que evitar, como una serie de *sententiae (...)* *extra corpus orationis expressae* ([pensamientos expresados fuera del cuerpo del discurso]), que transgreden la invocación que el poeta hace del *odi profanum vulgus et arceo* (118.5). El *Sat.* es un texto que *no* contiene armoniosamente sus fuentes, que escapa a las máximas de autocontrol que son enunciadas explícitamente por Agamenón o Eumolpo, o que son invocadas implícitamente toda vez que se cita un género “oficial” y por tanto ya codificado. El *Sat.* más bien se parece a un *fluir* de modelos literarios, discursos populares y léxicos de procedencia diversa yuxtapuestos que destruyen la integridad del *corpus orationis* (2.3 y 118.5), pues incluye de modo heteroglósico diversos géneros (épica, tragedia, elegía, sátira menipea, mimo) para luego desbordarlos. El propio texto se presenta así como una *satura*, no en el sentido literario, sino en el sentido culinario del término, esto es, como un plato hecho de ingredientes de procedencia diversa (Cf. OLD s.v. *satura* 1). Un excelente ejemplo de esta dinámica textual que consiste en plantear una legalidad literaria o social para luego transgredirla, lo encontramos también en el empleo del intertexto épico. Pues si por un lado la elusiva voz autoral de Petronio parece ridiculizar el mal uso que Trimalción hace de sus fuentes épicas, por el otro la propia construcción del *Sat.* está plagada de “malas lecturas” de Virgilio y Homero, tal como se observá en el reemplazo de la furia de Poseidón por la de Príapo en el cap.139.

De este modo, la pérdida de integridad del cuerpo de los textos homérico y virgiliano dobla metatextualmente la pérdida de integridad de los cuerpos físicos: así sucede en la escena de 132.8-11, donde Encolpio lamenta su impotencia, a través de un uso

tormentum 3 y 4) y “máquina de guerra” (OLD sv. *tormentum* 2, donde de hecho se da como ejemplo de este sentido a este uso de Petronio). Nótese que aquí el propio lenguaje es definido metafóricamente entonces como un instrumento (*tormentum*) de la Guerra Civil, que tiene algo, por tanto, del propio poder destructivo del tema que representa.

paródico obsceno del Virgilio épico y bucólico¹⁰¹; o en 59.2-7, donde a la desfiguración del intertexto homérico y trágico por parte de Trimalción le sigue el despedazamiento literal del cuerpo de un venado por un Áyax simulado, en una escena en la que se unen inextricablemente gastronomía, teatralidad, locura, deceptividad, y lectura incorrecta de las fuentes literarias¹⁰².

Podemos decir, pues, que el propio *Sat.*, con su hiperalusividad, su hipertextualidad y sus dificultades interpretativas, realiza esa deceptividad del lenguaje que -se supone- caracteriza a los lenguajes de las épocas inmorales. Tal como dice Slater: “The difficulties of the *Satyricon*’s characters in reading and interpretation are ours” (Slater 1990: 250)¹⁰³; así sucede, por ejemplo, con los juegos de palabras como *ius cenae* (ley de la cena/salsa de la cena, 36.1), *embasicoeta* (copa para beber / afeminado, 24.1-5), o *carpe* (“Trincha”

¹⁰¹ Para el análisis de esta reescritura petroniana, que retoma a Virg. *Ecl.* 3.83 y 516 y a Virg. *Aen.* 9.436 y Virg. *Aen.* VI 469-70 y que es acaso una de las parodias más comentadas de toda la obra, cf. Slater 177-188 y Connors 1998: 30-32.

¹⁰² *ipse Trimalchio in pulvino consedit, et cum Homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora voce Latine legebat librum. mox silentio facto: 'scitis, inquit, quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini. vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. ob eam rem Ajax insanit, et statim argumentum explicabit.' haec ut dixit Trimalchio, clamorem Homeristae sustulerunt, interque familiam discurrentem vitulus in lance du<ce>naria elixus allatus est, et quidem galeatus. secutus est Ajax strictoque gladio, tanquam insaniret, <vitulum> concidit, ac modo versa modo supina gesticulatus mucrone frust<r>a collegit mirantibusque [vitulum] partitus est* [El mismo Trimalción se sentó en el almohadón, y mientras los homeristas dialogaban en versos griegos, insolentemente como suelen hacerlo, él leía un libro en latín con voz cantarina. Luego se hizo silencio. ‘¿Saben –dijo– qué obra representan? Diomedes y Ganimedes eran dos hermanos. La hermana de ellos era Helena. Agamenón la raptó y puso en su lugar a la cierva de Diana. Así lo cuenta Homero, por ese motivo combatieron troyanos y tarentinos. [Agamenón] venció, por supuesto, y le dio a Aquiles a su hija Ifigenia como esposa. Por ese motivo Áyax enloqueció, tal como ahora lo explicará el argumento’. Cuando Trimalción dijo esto, los homeristas elevaron un clamor, y entre los esclavos que corrían para abrir paso trajeron sobre una fuente de doscientas libras un venado cocido, que tenía asimismo puesto un yelmo. Lo seguía Áyax con la espada desenvainada, y como si estuviera loco, lo cortó en pedazos, y gesticulando para todos lados de modo engañoso pinchó los trozos con el arma, y los repartió entre los admirados [comensales].” (59.3-7) Nótese el detalle de que el *vitulus* está *galeatus* (esto es, tiene puesto un yelmo), con lo cual la propia locura de Áyax (quien confundió, en la versión de Trimalción, a Aquiles con un *vitulus*), tiene una realización material en un mundo real, que es, sin embargo, puramente teatral, lo cual es un excelente ejemplo de la confusión de los niveles de ficción y de realidad que encontramos en el *Sat.*

¹⁰³ “In a far deeper sense than is usually acknowledged, Encolpius’s experience is our experience. The *Satyricon* consumes itself completely in the process of reading, leaving no hidden message behind, no secret structure suddenly revealed, only a reader simultaneously more capable of detecting fraudulent meaning and more hungry for a un elusive ‘real’ meaning.” (Slater 1990: 249).

como imperativo del verbo *carpo* / “Trincha” como vocativo del nombre propio del esclavo trinchador llamado “Carpus” 36.6-8), que sorprenden a Encolpio, pero que también sorprenden a un lector que sufre además las inconsistencias de ese narrador poco fiable, oscilante entre la ingenuidad y malicia, que es el propio Encolpio¹⁰⁴.

En conclusión: más allá del análisis exhaustivo del uso que Petronio hace del lenguaje romano de la inmoralidad a lo largo de obra, cosa que escapa a las posibilidades de esta exposición, lo que nos interesa demostrar es el particular pliegue al que somete el *Sat.* a ese lenguaje de la inmoralidad, ya que la obra muestra qué es una sociedad inmoral, explicita cómo es el lenguaje de esa sociedad, y pone metatextualmente ese lenguaje a producir discurso. Tal como veremos, en *À rebours* encontraremos un funcionamiento muy similar, en la medida en que se teoriza precisamente qué es la *décadence*, qué es un lenguaje decadente, y se pone a producir ese mismo lenguaje en el espacio de la obra.

3.3. Petronio en el siglo XIX. Generalidades.

En el siglo XIX francés se asiste a un marcado interés por Petronio: Gaston Boissier le dedica un capítulo al *Sat.* en su *L'Opposition sous les Césars* (1885), y compara a Petronio con Apuleyo en *L'Afrique romaine* (1895); Paul Thomas escribe *Le réalisme dans Pétrone* (1893) y Émile Thomas *L'envers de la Société Romaine d'après Pétrone* (1892). El siglo XIX es también el momento en el cual aparecen gran cantidad de traducciones: la de Pierre Durand (1803), que es más bien una versión; la de Charles Héguin de Guerle (1834, en la colección Panckoucke); la de Joseph Baillard (1842, en la colección Nisard); y la del escritor decadente Lautent Tailhade (1902); todas son en general inexactas y faltas de rigor filológico (Collignon 1905: 117-124); recordemos asimismo que también Charles Baudelaire planificaba hacer una traducción de Petronio. Diversos autores leen y comentan el *Sat.*: Charles Nodier, quien supone que el *Sat.* es la obra de un “libertino elegante”¹⁰⁵; Sainte-Beuve, quien hace una lectura que destaca el immoralismo de Petronio¹⁰⁶; el erudito

¹⁰⁴ Veyne 1964.

¹⁰⁵ Nodier, Charles, *Questions de littérature légale. Du plagiat*. Paris, Crapelet, 1812, p.69, citado en Collignon 1905: 124.

¹⁰⁶ “Pétrone, livre charmant et terrible par tout ce qu'il soulève de pensées et de doutes dans une âme saine! Ce *Satiricon* est bien l'œuvre d'un démon. Que la composition y soit absente, que l'intention générale reste énigmatique, eh! qu'importe? Chaque morceau en est exquis, chaque détail

Jean-Jacques Ampère, quien señala la diferencia entre la elegancia de la escritura del *Sat.* y lo bajo de sus temas (“lui aussi, il fait de l’art et de l’art raffiné avec des infamies”¹⁰⁷); Lucien-Anatole Prévost-Paradol, quien destaca la elegancia mundana de este “prince de los élégants”; Ernst Rénan, quien dice que “Ce Mérimée sceptique, au ton froid et exquis, nous a laissé un roman d’une verve, de une finesse accomplies, en même temps que de une corruption raffinée, qui est le parfait miroir du temps du Néron.”¹⁰⁸; Victor Hugo cita a Trimalción en diversos pasajes de su obra del exilio, para satirizar la figura de Napoleón III (Collignon 1905: 131-1); Gustave Flaubert lo menciona en diversas cartas y lo compara con Rabelais (Collignon 1905: 134); Edmond de Goncourt encuentra al *Sat.* parecido al *Neveu de Rameau* (Collignon 1905: 135); Baudelaire, en una carta a Jules Janin de 1865, considera a Trimalción un excelente ejemplo de la felicidad en la vulgaridad y la bajeza (Baudelaire 1968: 652). Sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX, diversas obras toman al personaje Petronio o reescriben episodios del *Sat.*: la *Faustine* (1864) de Louis Bouilhet retoma la cena de Trimalción; Marcel Schwob reescribe escenas del banquete de Trimalción en *Couer double* (1891) e incluye una biografía ficcional de Petronio en sus *Vies imaginaries* (1896); Jean Richepin imita a Petronio en algunos pasajes de sus *Contes de la décadence romaine* (1898); Eugène Verconsin reescribe el episodio de la matrona de

suffit pour engager. Je ne me flatte pas d'avoir rompu toute l'enveloppe, et je n'y ai pas visé le moins du monde; l'ai lu, j'ai glissé, et il m'a suffi de cet à peu près facile pour apprécier du moins, au milieu de tout ce qui m'échappait, à façon de dire vite et bien, la touche légère, l'élégante familiarité, cette nouveauté qui n'est pas tirée de trop loin et qui rencontre aisément ce qu'elle cherche, *curiosa felicitas*, comme Pétrone lui-même a dit d'Horace, en un mot, ce cachet qui a caractérisé de tout temps les écrivains maîtres en l'art de plaire. Quelques narrations, parmi lesquelles se détache le conte de cette Matrone tant célébrée, sont des pièces accomplies, et les vers que l'auteur s'est passé la fantaisie d'insérer à travers sa prose, à la différence de ce qu'offrent en français ces sortes de mélanges, ont une solidité et un brillant qui en font de vraies perles enchâssées. Pourtant cette jouissance du goût laisse après elle une impression inquiétante et soulève dans l'esprit un problème qui lui pèse. Que le goût ne soit pas la même chose que la morale, nous le savons à merveille; mais est-il possible qu'il s'en sépare à ce point, et que la perfection de l'un se rencontre dans la ruine et la perversion de l'autre? Quoi! se peut-il? Combien de corruption pour cette perfection! Combien de fumier pour cette fleur! De quels éléments est-elle donc pétrie, cette grâce suprême et dernière qui n'a qu'un point et un moment? Car cette délicatesse-là, qui est celle de la lin, ressemble, on l'a dit, à ces viandes faites qui ne sauraient attendre un instant de plus. Disons vite qu'il est un certain goût primitif et sain, né du cœur et de la nature, plus rude parfois, mais tout généreux, et dont la franche saveur répare et ne s'épuise pas.” Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Promenades littéraires. Vol III*, Paris, Garnier, 1864, p.107-8.

¹⁰⁷ Ampère, Jean-Jacques., *Histoire littéraire de la France avant le XIIe siècle*, 1839, p.62. Citado en Collignon 1905: 126.

¹⁰⁸ Rénan, Ernst, *L'Antechrist*, Paris, M. Lévy frères, 1873, p.140.

Éfeso en su obra de teatro *Matrone d'Éphèse* (estrenada en 1869) (Collignon 1905: 134-141). El propio personaje de Petronio entra en diversas obras, tales como *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz (traducido al francés en 1896), que se inspira en la biografía de Tácito para presentar a Petronio como un refinado cortesano; el éxito de la obra del escritor polaco daría lugar a una ola de novelas similares, de las que se burlaría Rachilde acuñando el despectivo término *quovadiser* (David 2001: 23-5). Petronio se pone de moda: en diversas obras se lo imagina componiendo el *Sat.* o recitando versos mientras muere, en una escena que interesa particularmente al *fin-de-siècle* porque combina agonía y escritura (David 2001: 466)¹⁰⁹. El *Sat.* y su autor se convierten en un término de comparación para definir diversas manifestaciones literarias: así, Jules Lemaître dice que las obras de Richepin, “le plus latin des poètes français”, evidencian la influencia del *Satiricón* (Collignon 1905: 138-9); Catulle Mendès compara a un personaje de la obra *La Martyre* de Richepin con una “page de Pétrone, traduite par Edgar Poë”¹¹⁰, Huysmans supone que el *Gamiani* de Alfred de Musset forma parte del mismo linaje literario que el *Sat.*¹¹¹.

¹⁰⁹ El tópico también llegó al modernismo latinoamericano, tal como se observa en “La agonía de Petronio” (1892), de Julián del Casal.

¹¹⁰ *Le Journal*, 19 de abril de 1898, citado en David 2001: 462.

¹¹¹ “Tel est le résumé de ce livre étrange qui s’inspire visiblement, tantôt de Pétrone, tantôt d’Apulée, de *La Religieuse* de Diderot, de *Justine* et de *Juliette* et tantôt des plus belles hymnes saphiques et des priapées antiques. Si j’excepte de cette énumération les épouvantables ordures du Divin Marquis, les autres se relèvent toutes par une pointe de ragoût d’art. L’obscénité disparaît presque, la boue et le sang se sèchent au feu du style; la puissance du rendu, le magisme des couleurs, la verve, l’élan, l’image qui court vive et passionnée, rachètent en quelque sorte la hideur de la donnée!” (Huysmans 1874: s/d). Digamos de paso que también Nietzsche admiraba al *Sat.*: “Este *prestissimo* de petulancia en las palabras, en los períodos y en los saltos lógicos, este refinamiento en el mezclar el latín ‘culto’ con el latín ‘vulgar’, este indómito buen humor que no teme nada y danza con gracia sobre toda forma de animalidad del mundo antiguo, esta soberana libertad respecto de la ‘moral’, de las virtuosas miserias de las ‘almas bellas’ -no sabría citar un libro que me haya producido una impresión siquiera remotamente parangonable con ésta” (Citado en Campioni 2004: 198). Y recordemos asimismo que Oscar Wilde también se refiere a Petronio en *Picture of Dorian Gray*: “For, while he was but too ready to accept the position that was almost immediately offered to him on his coming of age, and found, indeed, a subtle pleasure in the thought that he might really become to the London of his own day what to imperial Neronian Rome the author of the *Satyricon* once had been, yet in his inmost heart he desired to be something more than a mere *arbiter elegantiarum*, to be consulted on the wearing of a jewel, or the knotting of a necktie, or the conduct of a cane. He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles, and find in the spiritualizing of the senses its highest realization.” (Wilde 1891: 146) Para un estudio general de la influencia de Petronio, además de Collignon 1905, cf. von Albrecht 1997:1232-6; para un análisis sucinto de la influencia de Petronio en la literatura inglesa, cf. Harrison 181-197 en AA.VV., *Petronius: A Handbook*. Ian

Quizá uno de los mejores documentos de la interpretación de Petronio en el *fin-de-siècle* y del modo libérrimo en que el espíritu de la *décadence* entendía la traducción y la recreación de los autores de la llamada decadencia latina, sea la traducción del *Satiricón* de Laurent Tailhade. Esta traducción, editada por Fasquelle en 1902, tiene varias características que han sido dignas de análisis¹¹², en la medida en que hacen visible a un nivel lingüístico los criterios de la analogía histórica entre Francia y Roma que planteaba la *décadence* y de la cual Jacques de Boisjoslin da una versión en su *Préface* a la versión de Tailhade¹¹³. En principio, hay que decir que el texto utilizado para la traducción no es el de una edición filológicamente confiable: como dice Collignon y hemos podido constatar, Tailhade tomó el texto latino de la edición Panckoucke, y no tuvo en cuenta la edición de

Repath (ed.), 2009. También resulta de utilidad la antología “Petronius and his critics” incluida en la traducción al inglés del *Sat.* editada por la California UP (1997).

¹¹² Cf. Collignon, Albert, *Pétrone en France*, Paris, A. Fontemoing, 1905, p.183-196; Mahieu, Raymond, “Tailhade traducteur du *Satyricon*”, en AA.VV., *Les Décadents à l'école des Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l'université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p.107-121; David, Marie-France, *Antiquité Latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.445-54; David de Palacio, Marie-France, *Réviscences romaines, La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, p.68-74.

¹¹³ “On ne s'expliquera la littérature des Latins que si on prend soin de rapporter, phase à phase, avec leurs fastes politiques, au développement correspondant de l'histoire de France, qui en est comme la répétition, plus vaste et plus accessible, par sa clarté secouable, au besoin de savoir des nations (...) L'analogie du siècle d'Auguste et du siècle de Louis XIV, remarquée pour la première fois par Voltaire, est de pleine évidence; on pourrait assimiler les noms. Puis, la langue appauvrie par sa clarté même, n'en devint que plus propre à la propagande des idées générales. L'Ancien Régime, c'est-à-dire la période où les institutions ne sont plus que des abus, marcha donc vers sa catastrophe, escorté d'une procession d'arts faibles et d'idées fortes. Ovide, Lucain, Sénèque le Tragique feraient un Voltaire de littérature, et Sénèque le Philosophe se partagerait équitablement entre Rousseau et Diderot. La Révolution emporta Néron, des successeurs incapables; elle fut la révolte des provinces contre l'exploitation par la plèbe romaine; elle amena l'affranchissement du Sénat, devenu la représentation de l'univers civilisé. L'ère constitutionnelle se déroule sous la sagesse des Antonins; et, comme de plus en plus, avec les informations croissantes, la pensée s'intéresse à l'accident, au pittoresque, à l'exotisme, un brillant romantisme se déploie, entre Tacite et Juvénal. Plus Rome s'étend à la mesure du monde, plus la littérature s'attache à la vie réelle. La langue se corrompt, s'aplatit et se raffine, cherche toujours en deçà et au delà de la propriété des termes, une nouvelle nuance d'expression. Tant de Barbares devenus Romains, tant d'Orient importé dans la poésie courte du Latium, ouvrent le champ des Mystères. L'occultisme est déjà dans les *Métamorphoses* d'Apulée, qui écrit sous Marc-Aurèle; quelque symbolisme seul paraît encore dans le *Satyricon*, ou dans ce qui en reste, écrit très probablement sous l'un des Antonins qui suivirent, plus précisément sous Caracalla.” (Pétrone 1902: iv-vii)

Bücheler de 1862¹¹⁴. En cuanto al criterio de traducción, Tailhade nos informa que su versión intenta mostrarnos al *Sat.* “libre de tous voiles et purifié du badigeon académique, la ménippée ardente, la ropographie¹¹⁵ ingénieuse de Titus Petronius Arbitrator” (p.XXX), y que por tanto el traductor ha decidido “faire à l’argot moderne les plus larges emprunts” (XXVIII). Estos dos polos definen un texto inestable, cuyo criterio no es sistemático, que recurre aleatoriamente a una extrema literalidad -que sin embargo convive con gruesos errores-, a arcaísmos del siglo XVI, a una erudición que a menudo parece errática o fingida (que recuerda, involuntariamente, a la de los pedantes que aparecen en el *Sat.*), y a un léxico extremadamente moderno (cf. al respecto el apéndice que incluimos con el análisis de algunos pasajes de la traducción de Tailhade).

Pese a todo, lo interesante de esta traducción, más allá de los obvios errores que contiene, es que pone en escena varias de las preocupaciones fundamentales de la escritura decadente del *fin-de-siècle*. Se trata de una traducción que todo el tiempo quiere mostrar su carácter híbrido, exhibirse precisamente de modo ostensible *como una traducción* (David 2001:451), para certificar de ese modo la analogía que existiría entre el latín “decadente” y el francés “decadente”. Se trata pues, de una erudición adulterada (o más bien novelada), si consideramos esta traducción, tal como dice Mathieu, “menos como una empresa de aclimatación cultural que como un trabajo de hibridación múltiple, que constituye más de lo que reconstituye”, Mathieu 1997: 114), donde el latín y el griego son utilizados etimológicamente, a menudo con errores, mezclados con expresiones del argot decimonónico, de modo tal de presentar una lengua anticlásica, que a la vez suene arcaizante y ultramoderna. La traducción de Tailhade nos sirve para entender los límites y los malentendidos que rodean la imagen de Petronio en el *fin-de-siècle*; y, tal como veremos, será el análisis de la escritura de Huysmans lo que nos permitirá enfocar una comparación con el *Sat.* que no se funde, sin embargo, en esa ficción de influencia literaria que nos ofrece el siglo XIX.

¹¹⁴ Hemos podido consultar un ejemplar de la traducción de Tailhade en la colección Berisso de la biblioteca del ILAR.

¹¹⁵ Nótese el empleo, acorde con cierto uso bastante libre de un vocabulario arcaizante de moda en el *fin-de-siècle*, del término *ropographie*, trasposición directa del griego ῥωπογραφία, que significa pintura de objetos pequeños o sin importancia.

3.4. *À rebours* de J.-K. Huysmans: su semejanza con el *Satiricón*.

Como es sabido, la biblioteca de des Esseintes pone en su centro la obra de Petronio. Lo que nos resulta interesante a la hora de establecer una comparación con el *Sat*, no es la descripción -por otra parte bastante apropiada, como reconoce el mismo Collignon- que hace el texto de Huysmans del texto petroniano, sino que encontramos en *À rebours* un pliegue similar al que hemos descrito en el *Sat*., en la medida en que, como hemos anticipado, la novela de Huysmans teoriza qué es la *décadence*, qué es un lenguaje decadente, y pone a producir ese mismo lenguaje en el espacio de la obra. Efectivamente, *À rebours*, tal como exponemos en el **capítulo 5** de nuestra tesis, describe qué es una sociedad decadente, en la que el triunfo de los intercambios económicos ha adulterado los valores tradicionales, pero también pone a trabajar esa falsedad y esa desintegración que se le atribuye al mundo decadente posrevolucionario en los propios experimentos estéticos del dandy des Esseintes y en el lenguaje de la novela. Podemos decir, por lo tanto, que todo ese idioma de la pérdida de la integridad corporal que la *décadence* heredó del lenguaje moralista romano se traduce en una *teoría del lenguaje literario*. Y este uso autorreflexivo de ese lenguaje es lo que posibilita una comparación con el *Sat*., no porque *À rebours* o el *Sat*. sean el “síntoma” de una disgregación históricamente demostrable, sino porque ambos textos traducen a diversos niveles -lo cual es una cosa absolutamente diferente- ese mismo lenguaje de la disgregación. Lo interesante no es considerar la exactitud o inexactitud de los juicios vertidos en el capítulo III de *À rebours* (de hecho, tal como ha demostrado la crítica, Huysmans ni siquiera leyó directamente a muchos de los autores a los cuales cita)¹¹⁶, sino

¹¹⁶ Carmen Gomez y Mascha van de Ven detallan las diversas obras de las que se sirvió Huysmans para componer el capítulo III de *À rebours*: “**Ouvrages consultés par Huysmans pour constituer la bibliothèque de Des Esseintes** (d’après les relevés de M. Fumaroli et J. Ceard): J.J. Ampère, *Histoire littéraire de la France avant le XIIème siècle*, Paris, Hachette, 1839, 3 vol.; Chateaubriand, *Etudes historiques*, 1831, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Fourné, Jouvet et Cie, s/d; A. Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen Age en Occident*, tome I: *Histoire de la littérature latine chrétienne depuis les origines jusqu’à Charlemagne*, trad. française de J. Aymeric et J. Condamin, Paris, E. Leroux, 1883 (*À rebours* fut achevé en décembre de 1883 et Huysmans n’a donc pu consulter le tome II, paru en 1884); L. Elliens du Pin, *Nouvelle Bibliothèque des auteurs ecclésiastiques*, 2ème. éd. Paris, Pralard, 1686-1691 et 1693-1715: Tome V: *Des auteurs du VII^e et VIII^e siècle*; *Histoire littéraire de la France* par des Religieux Bénédictins de la Congrégation Saint Maur, t. I (1743) à VI (1742), rédigé principalement par Dom Rivet de la Grange; D. Nisard, *Etudes*

constatar cómo ese lenguaje de la desintegración textual y corporal que la *décadence* toma de la cultura latina es puesto a producir categorías de la historia literaria, y cómo ese mismo lenguaje sirve para enunciar, tal como ha demostrado Cressot (1938), una suerte de *ars poetica* de la propia *écriture artiste* huysmansiana. En el cap. III volvemos a encontrar para definir al lenguaje de la “decadencia romana” tópicos que nos son familiares: el artificio, la adulteración, la heteroglosia del lenguaje entendido como un cuerpo que pierde su integridad, la relación entre falta de integridad del lenguaje y fronteras geográficas, el lenguaje mismo como un cuerpo orgánico que se pudre, se desintegra o puede ser devorado (Cf. al respecto **apéndice** con nuestra traducción del capítulo III de *À rebours*). Finalmente, hay que decir que la propia práctica de escritura de Huysmans en el capítulo III recuerda ese proceder fragmentarista y deceptivo que, se supone, tienen los lenguajes de las épocas decadentes: pues, tal como ha demostrado la crítica, el propio texto en realidad está hecho con citas, a menudo provocativamente invertidas o retocadas, de manuales de literatura del siglo XIX. Esta escritura hiperalusiva, que multiplica las referencias literarias y culturales de modo paródico y desplazado, se constituye, por tanto, como un comentario irónico y falto de integridad sobre la ironía y la falta de integridad del lenguaje; y esta autorreflexión lleva a una indeterminación del sentido comparable a la deliberada deceptividad que encontramos en el texto petroniano¹¹⁷.

de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence, Paris Hachette, 1834; F.Ozanam, *La Civilization au Vème siècle*, 1855, Paris, J. Lecoffre et Cie.” 158.” (Gomez, Carmen y Van de Ven, Marcha, “La bibliothèque latine de Des Esseintes comme métaphore de l’esthétique décadente”, en AA.VV., *Les Décadents à l’école des Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l’université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p.158). Para una descripción del procedimiento de composición de Huysmans, cf. el artículo clásico de Jean Céard “Des Esseintes et la littérature latine de la décadence. Huysmans, lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d’Ozanam” (*Studi francesi*, n° 65-66, maggio-dicembre 1978, p.298-310), publicado como un comentario a la detallada anotación de la edición de 1977 de Fumaroli, y las notas de esa edición y las de la de Pierre Brunel (Huysmans, Joris-Karl. *Romans 1. Édition établie sous la direction de Pierre Brunel*, Paris, Laffont, 2005).

¹¹⁷ De allí que todo intento de pensar la “influencia” de tal o cual autor sobre *À rebours*, esté condenado necesariamente al fracaso, en la medida en que los libros son más nombrados (o acumulados) que leídos (“Le collectionneur ou le bibliophile n’est en effet pas forcément celui qui lit, mais d’abord celui qui accumule, qui fait nombre. La collection relève, non pas de la réflexion sur les textes, mais de la série indéfinie des nombres entiers.” (De Palacio 1994: 203-212). Estamos ante un decorado cultural hiperalusivo que propone una miríada de relaciones intertextuales, cada una de las cuales es, en realidad, un callejón sin salida (que recuerda, dicho sea de paso, a la erudición fingida de Borges). ¿Hasta que punto tiene sentido sugerir, tal como hace Raymond

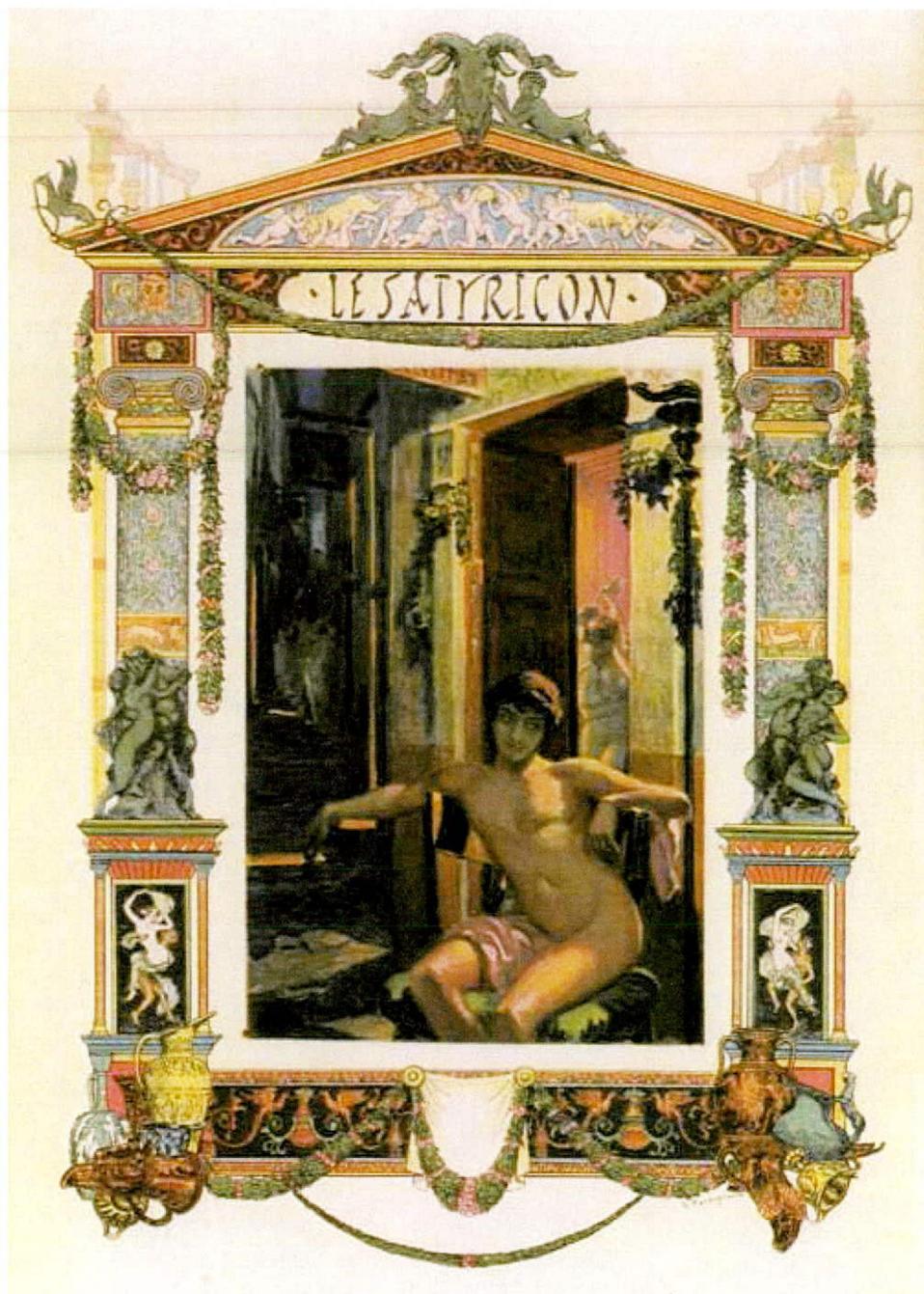
3.5. Conclusiones.

Hemos discutido diversas soluciones para abordar la comparación entre el *Sat.* y *À rebours*. En principio, analizamos ciertas categorías mediadoras, tales como “manierismo”, “novela” o “sátira”. Estas definiciones se revelaron insuficientes, en la medida en que si bien describen algunos aspectos generales de ambos momentos discursivos, no sirven para establecer la base sólida de una lectura comparatista. Luego pasamos revista a diversas lecturas del siglo XIX, y repasamos la construcción de Petronio como un dandy inmoralista, construcción que se apoya en la analogía entre Francia y Roma que estableció el pensamiento histórico del siglo XIX: concluimos que estas lecturas no eran adecuadas, sin embargo, a la hora de hacer una *comparación*, y que, en todo caso, había que interrogarlas más bien como el producto de una *recepción* que se apoya en la imaginación histórica del *fin-de-siècle*. Finalmente analizamos el uso que hace Huysmans del lenguaje de la *décadence* y encontramos un pliegue similar al que pudimos describir en Petronio, en la medida en que ambos discursos ponen a producir la falta de integridad del lenguaje en el espacio de la obra. Por supuesto que esta semejanza no se debe a una influencia directa - buscarla sería caer en una de esas ficciones de intertextualidad literaria que nos propone la hiperalusividad decadentista- sino a un similar pliegue autorreflexivo del lenguaje inmoral o decadente, motivado por contextos discursivos diversos: en el caso del *Sat.*, este pliegue debe ser leído en el marco de la densa intertextualidad de la literatura neroniana, y en el caso de *À rebours*, en el de la paródica autoconciencia que cobra en las últimas décadas del siglo XIX la *décadence*. Digamos para finalizar que esa “autorreflexividad” genera graves

Chevallier, una supuesta cercanía entre Ausonio y Huysmans (“À l’appui de ces suggestions, nous évoquons chez Ausone la volonté de ruptures répétées, de division du ton, qui s’apparente à la polychromie des tesselles juxtaposées dans l’art de la mosaïque – on pense à la tortue orfévrée de Des Esseintes”, Chevallier, Raymond, “La bibliothèque de Des Esseintes ou le latin ‘décadent’: une question toujours d’actualité” *Latomus* 61.1, 2002, p.176), o compulsar la justeza de cada juicio, tal como hace Alain Néry, y llegar a afirmar que la metáfora de Claudiano “retentissante, l’est comme les longs échos baudelairiens”? (Néry, Alain, “La littérature latine de la décadence selon Des Esseintes: mystique, réaliste ou baroque?”, en AA.VV, *La Réception du latin du XIX^e siècle à nos jours*. Actes du colloque d’Angers des 23 et 24 septembre 1994. Textes réunis par George Cesbron et Laurence Richer, Angers, Presses de l’université d’Angres, 1996, p.257). **Para decirlo en forma de paradoja: lo “petroniano” de Huysmans es este trabajo hiperalusivo, que impide, sin embargo, hablar de una forma directa de influencia de cualquier autor (por ejemplo Petronio) sobre el texto de Huysmans.**

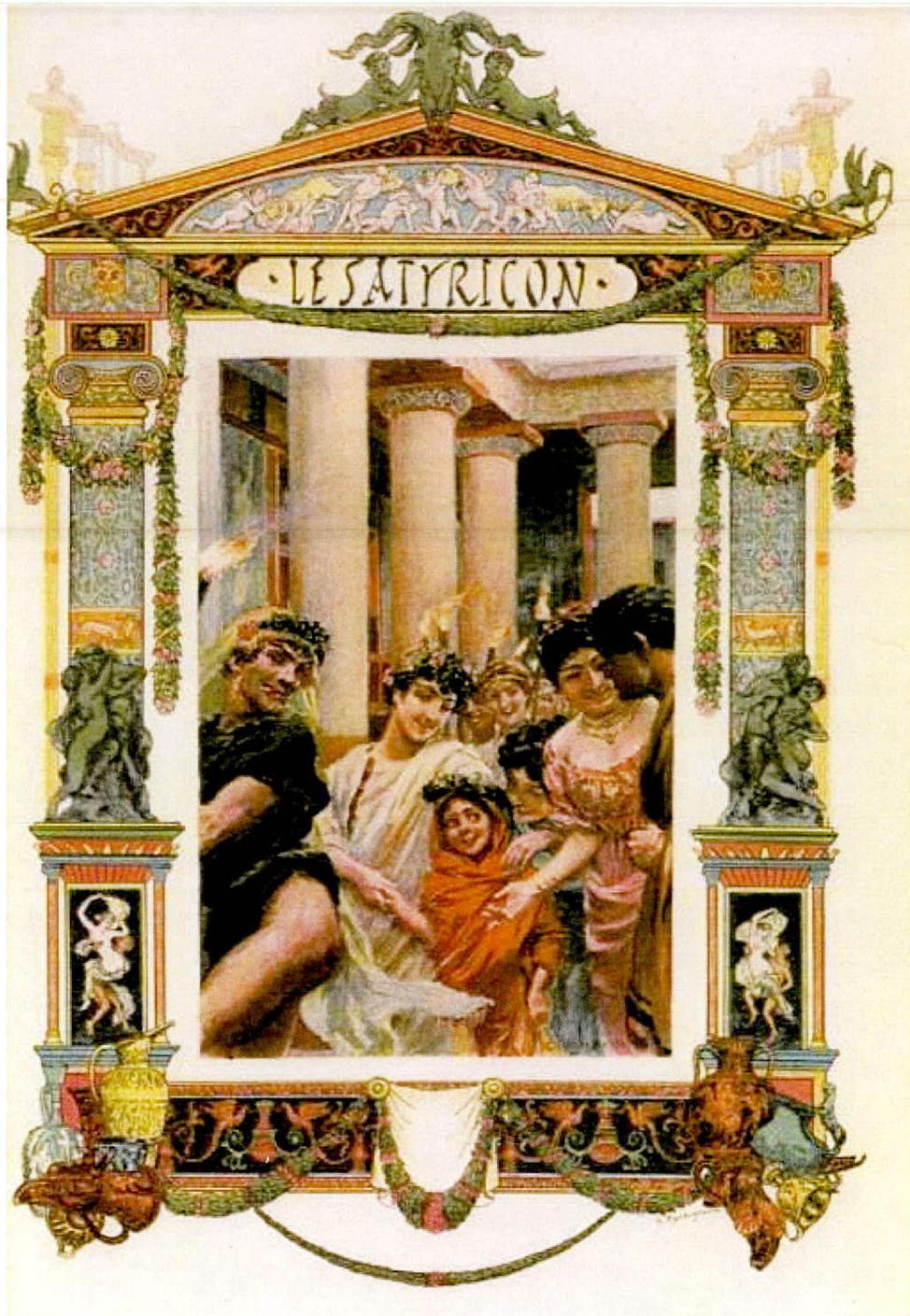
problemas interpretativos, porque se habla sobre la deceptividad y la falta de integridad de un modo también deceptivo y falto de integridad: esa ironía es uno de los principales escollos con los que tropieza la crítica cuando trata de interpretar la “intencionalidad” de estas obras.

Ilustraciones de Georges-Antoine Rochegrosse a la reedición hecha por Louis Conard en 1910 de la traducción de Tailhade¹¹⁸:

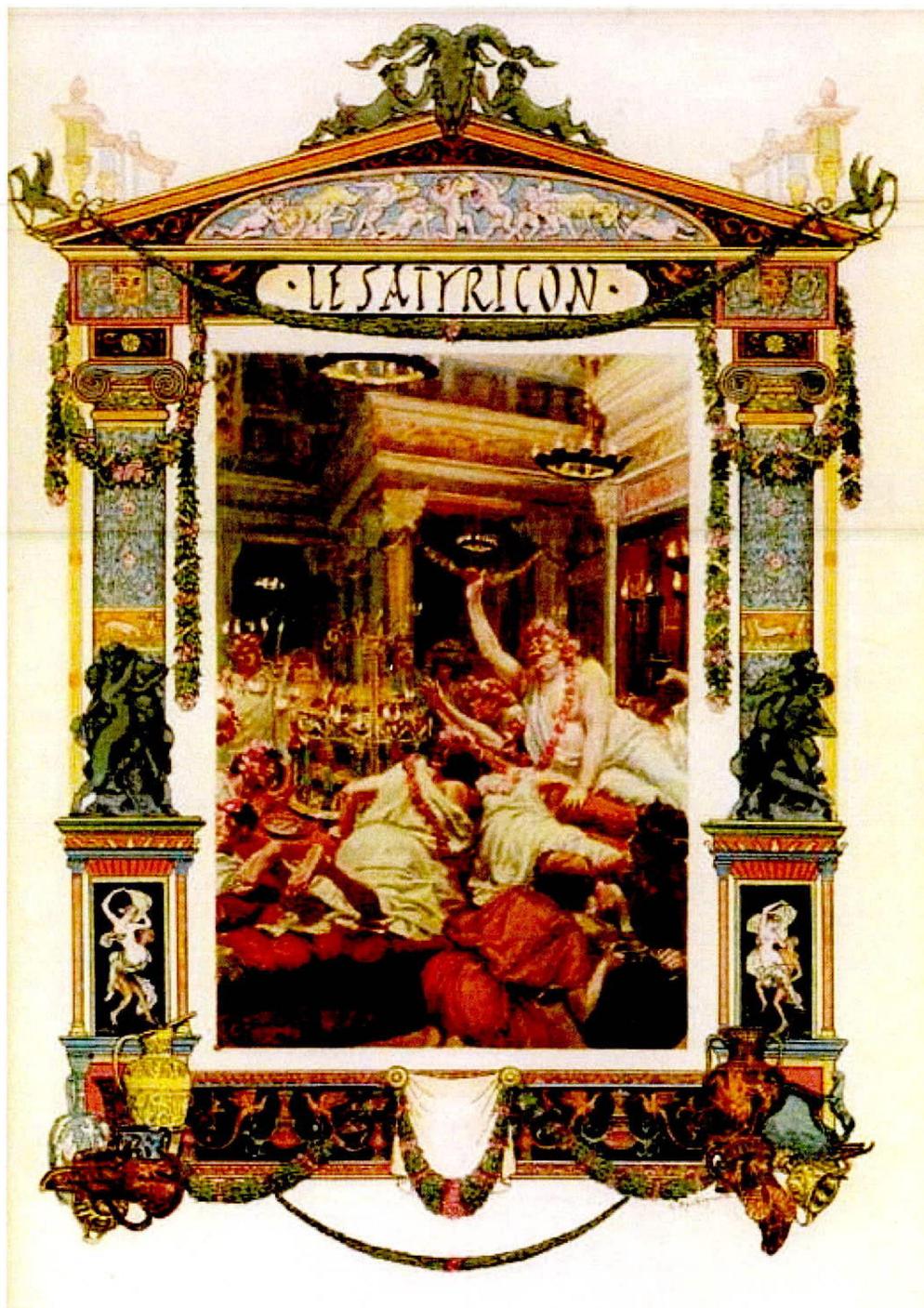


Gitón.

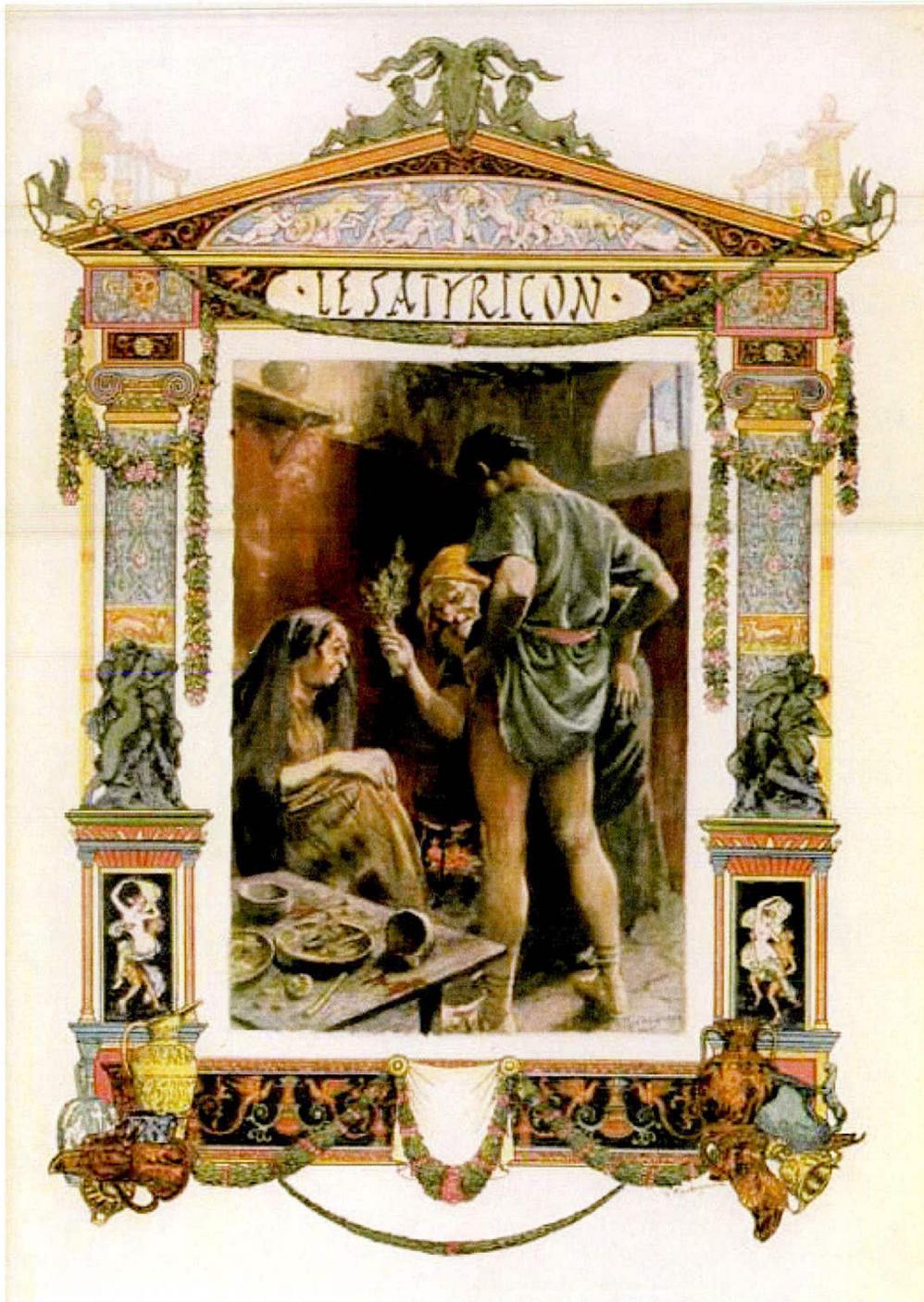
¹¹⁸ Se encuentra una excelente semblanza de la edición de 1910 en <http://bibliotheque-gay.blogspot.com/2010/08/le-satyricon-de-petrone-traduit-par.html>.



Las bodas de Gitón y Paniquis.



El banquete de Trimalción.



Enotea trata de curar la impotencia de Encolpio.



Thomas Couture, *Les romains de la décadence* (1847)



CAPÍTULO 4: EL TÓPICO DE LA *DÉCADENCE* EN EL SIGLO XIX.

4.1. Introducción y objetivo general del capítulo.

El objetivo de este capítulo es exponer de qué modo se condensaron los diversos tópicos antiguos sobre la declinación en la noción moderna de *décadence*. Discutiremos los diversos sentidos del concepto de *décadence* en el pensamiento histórico y estudiaremos su relación con la recepción de la literatura clásica. Finalmente analizaremos cómo el discurso sobre la decadencia dio lugar a teorizaciones, a menudo paródicas, sobre sí mismas, y a una autoconciencia que posibilitó la enunciación de un yo “decadente” como el del poema *Langueur* de Paul Verlaine.

4.2. La decadencia en el pensamiento histórico del siglo XIX.

La noción de la *décadence* comienza a ser extremadamente productiva en el campo de la discusión histórica y política a partir del Segundo Imperio. La difunden quienes por diversos motivos se oponen a la ideología del progreso y a la filosofía positiva de Comte; o aquellos reaccionarios que ven 1789 como una fecha funesta; o quienes están obsesionados con el recuerdo de 1848 (los liberales y conservadores porque temen su repetición exitosa, los republicanos y socialistas porque se vieron defraudados por el resultado de los acontecimientos); también ciertos espíritus escépticos como Charles Baudelaire o Gustave Flaubert, porque recusan a la vez el progresismo y el romanticismo¹¹⁹. La lista de intelectuales que, por diferentes motivos, profesan una visión de la historia diferente o directamente opuesta a la optimista que podían presentar pese a todo un Victor Hugo o un Jules Michelet, incluye a escritores de variada procedencia, desde monárquicos hasta liberales moderados; para citar solamente algunos, Alexis de Tocqueville, Ernst Renan, Joseph Arthur de Gobineau, Lucien-Anatole Prévost-Paradol, Frédéric Le Play, y por supuesto el ya mencionado Flaubert, quien escribiera quizá el documento más extraordinario de la frustración de los hombres que vivieron el '48, *L'Éducation*

¹¹⁹ Swart, Koenraad, “The Idea of *Décadence* in the Second Empire” en *The Review of Politics* N° 1, 1961, p.77-92.

sentimentale (1869). Un excelente ejemplo del uso de los tópicos clásicos de la decadencia (agotamiento, enfermedad, triunfo del lujo sobre la moralidad) lo encontramos en *De la décadence de la France* (1850) del conservador Claude-Marie Raudot, quien expresa un diagnóstico ciertamente pesimista sobre la modernización burguesa:

On pouvait espérer au moins que la paix et le bien-être qui l'accompagne amélioreraient ce triste état de choses, que la santé de la jeunesse deviendrait meilleure et sa force plus grande; c'est le contraire qui est arrivé, et le nombre des infirmes a augmenté.

Pour que les races deviennent plus grandes et plus robustes, il faut des moeurs pures, une nourriture abondante et saine, un travail qui fortifie les hommes, et qui ne les étiole pas.

L'élite de la jeunesse française envoyée chaque année dans les garnisons militaires y contracte souvent des maladies qui altèrent la vie dans sa source. D'un robuste campagnard aux moeurs pures, la garnison fait souvent un homme usé, qui, revenu dans ses foyers, se marie, et donne à ses enfants une santé chétive.

L'accroissement des grandes villes, et notamment de Paris, le développement immense du système industriel, l'agglomération des ouvriers dans les grands travaux publics, l'affaiblissement de la foi religieuse sont loin d'être favorables à la pureté des moeurs. “

Dans les pays de fabriques et d'agglomération d'ouvriers, un travail sédentaire et abrutissant, la débauche précoce ont tellement dégradé les races que c'est à peine si chaque année on peut trouver le nombre d'hommes valides nécessaire au recrutement.

(...)

Dans les classes aisées ou riches une autre cause d'abâtardissement agit constamment. Avec un grand désir de paraître, avec les nécessités du luxe, les fortunes sont de plus en plus insuffisantes, Dans les mariages on ne cherche plus que l'argent; la sympathie, la passion n'y sont pour rien, on épouse la dot et non la personne. La jeune fille, boiteuse, chétive, poitrinaire, scrofuleuse, trouvera vingt prétendants si elle est riche.

Les jeunes gens de famille, qui vont dans les grandes villes suivre les écoles en sortant des collèges, s'occupent souvent de toute autre chose que de leurs études, et contractent comme les soldats en garnison des maladies qui altèrent la vie dans sa source.

Les races autrefois d'élite se perpétuent en s'étiolant.

Toutes ces causes réunies diminuent la beauté de la race française. Voilà pourquoi il faut prendre des soldats qui ont presque la taille de nains, et cela en pleine paix, après

trente-quatre ans de paix; voilà pourquoi sur cent jeunes gens de vingt ans, cinquante sont impropres au service pour défaut de taille ou infirmités.¹²⁰

Ya en el Tercera República, la noción de *décadence* (fortalecida por el doble trauma de la derrota en la guerra franco-prusiana y la Comuna), en el terreno político, se adscribe fundamentalmente a las diferentes derechas (legitimista, orleanista, o la bonapartista) y a las diversas posiciones contrarias a la Revolución Francesa. A muchos los obsesionaba la idea de que la Revolución había sido el inicio del mal, y que allí había empezado la decadencia de Francia, o el ciclo de revoluciones de las cuales la Comuna había sido su última manifestación¹²¹.

En este contexto, quizá la figura más representativa sea Hippolyte Taine, quien condensa muchos de los temas antirrevolucionarios de su época y plantea en *Les Origines de la France contemporaine* (1875-1893) una historia de la Revolución Francesa que es *a priori* una meditación sobre la decadencia. Este enfoque patológico de la historia (que traduce a un naturalismo continuista el evolucionismo de Comte y las teorías de Montesquieu) supone que la evolución “normal” de las sociedades no se produce por saltos: “la naturaleza es necesariamente conservadora”¹²². Desde esta perspectiva, que considera a los pueblos como unidades orgánicas que evolucionan lentamente (se retoma aquí un clásico tema burkeano¹²³), la Revolución Francesa se concibe como un salto violento y antinatural, expresión a la vez tiránica y anárquica de una voluntad filosófica abstracta, posibilitada -como sostenía Tocqueville- por la aplastante centralización del Antiguo Régimen. La modernidad democrática padecería un desequilibrio fundamental y, en consecuencia, impulsa a los hombres a desear desmedidamente sin explicarles su posición en el mundo (la seducción de muchos poetas románticos se debería precisamente a que

¹²⁰ Raudot, Claude-Marie, *De la décadence de la France*, Paris, Amyot, 1850, p.111-113

¹²¹ Cf. El Gammal, Jean, “Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle”, en *Romantisme* N° 42, 1983, p.23-33.

¹²² Nordmann, Jean Thomas, “Taine et la décadence”, en *Romantisme* N°42, 1983, p.35-46.

¹²³ “El espíritu de innovación es generalmente el resultado de un temperamento egoísta y de miras limitadas. Quienes no miren a sus antepasados no mirarán a la posteridad (...). Mediante una política constitucional que funciona según el modelo de la naturaleza recibimos, mantenemos y transmitimos nuestro gobierno y nuestros privilegios, de la misma manera que gozamos y transmitimos nuestra propiedad y nuestras vidas. Nuestro sistema político está colocado en justa correspondencia y simetría con el orden del universo y con el modo de existencia decretado para un cuerpo permanentemente compuesto de partes transitorias (...)”, Burke, Edmund, “Reflexiones sobre la Revolución en Francia”, en *Textos políticos*, México, FCE, 1942, p.69.

alimentan el espejismo ególatra de esa angustia individualista); Byron, tal como se explica en *Histoire de la Littérature Anglaise* (1864), es el ejemplo más ilustre de esta *maladie du siècle*. La salvación de esta descomposición está en una ciencia inspirada en Goethe, que lejos de toda prescindencia metafísica, debe fundar sus análisis causales en una naturaleza que implica grandes síntesis orgánicas. Si poseyera esta ciencia, el hombre podría transformar el mundo y comprender las leyes del universo y verse a sí mismo “como parte de una serie infinita”: esta ciencia sería una moral, un arte, una política, una religión totalmente nuevos¹²⁴. Pero esto no ocurre, y el hombre vive librado a las pasiones bestiales, al lujo, la envidia: la modernidad posrevolucionaria es para Taine un mundo degradado, caído, en el cual los hombres (por lo menos los franceses) han perdido su lugar en la totalidad universal. Reconocemos en el pensador positivista que inspiró a Zola un tema idealista al que volveremos.

Tal como se advierte en Taine, existe un estrecho vínculo entre el discurso positivista y la reactualización de la metáfora de la decadencia. La noción de *décadence* sirve para explicar una sociedad y una subjetividad en descomposición, y resuena en las investigaciones filosóficas del propio Taine, en Paul Bourget, en los *médecins philosophes* Alfred Binet, Théodule Ribot, Pierre Janet. Se asiste también en el terreno psicológico a la desintegración de la idea de yo centrado de la filosofía clásica. Dice Remo Bodei:

“El yo, función sintética por excelencia, está ahora amenazado por escisión o disipación, virtualmente quebrado en estados de conciencia o en imágenes incoherentes que provocan su rechazo (...) La normalidad es el resultado de un constante alerta y de una reiterada victoria sobre las potencias latentes de la disgregación. La idea de nuestra persona esté constituida por un grupo de elementos coordinados, cuyas recíprocas asociaciones, incesantemente atacadas e incesantemente triunfantes, se mantienen durante la vigilia del mismo modo que la razón se mantiene durante la vida (...) Según un esquema recurrente, el riesgo y el conflicto están siempre presentes, y con ellos el temor complementario de recaer en lo amorfo. (...) La actividad de nuestro yo, intrínsecamente débil y expuesta a descomponerse y volver atrás, es comparada [s.c. por Taine] a la conducta de un

¹²⁴ “Qui enfin ne se trouva ennobli en découvrant que se faisceau de lois aboutit à un ordre de formes, que la matière a pour terme la pensée, que la nature s’achève par la raison, et que cet idéal auquel se suspendent, à travers tant d’erreurs, toutes les aspirations de l’homme, est aussi la fin à laquelle concourent, à travers tant d’obstacles, toutes les forces de l’univers? Dans cet emploi de la science, et dans cette conception des choses il y a un art, une morale, une politique, une religion nouvelles, et c’est notre affaire aujourd’hui de les chercher.” Taine, Hippolyte Adolphe, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, Hachette, 1878, p.423.

esclavo que en el mundo antiguo debía atravesar con un huevo en la mano la arena atestada de leones cansados y tigres saciados, pero siempre peligrosos. Si llegaba al final, obtenía su libertad”¹²⁵.

Recordemos asimismo que los '80 son los años de recepción de Hartmann, Nietzsche y Schopenhauer en Francia, de la “invasión” del pesimismo teutón en la intelectualidad francesa¹²⁶. Estas filosofías reactualizan la ruptura del *vinculum* con la trascendencia que se supone es propia de la *décadence*, y se suman así a la visión desencantada que tiene el positivismo de los sentimientos convencionalmente considerados respetables y sublimes, tales como el amor, la religión o el altruísmo. Como ha notado a menudo la crítica, se da la paradoja de que vastos sectores intelectuales de una época que vio la extensión del progreso económico, de los avances tecnológicos y de la participación política a grandes sectores de la población, consideran que se está viviendo una crisis sin precedentes. La modernidad es interpretada desde la la noción de *décadence*, que se aplica a todo tipo de fenómenos. Así por ejemplo, para pensar la situación del artista en la sociedad decimonónica, Paul Bourget recurre a la metáfora citológica del triunfo de la célula sobre el organismo; la intervención de las masas populares en la vida política se identifica con la caída de las jerarquías tradicionales, naturales, y el triunfo sobre el espíritu

¹²⁵ Bodei, Remo, *Destinos personales* (Traducción de Sergio Sánchez), Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2006, p.101-2. Cf. particularmente los capítulos “En un principio era el caos: de la citología a la filosofía” y “El archipiélago de los yoes: los *médecins philosophes*”.

¹²⁶ Refiriéndose a la influencia de la filosofía de Hartmann y Schopenhauer en Francia, dice Joseph Reinach en un artículo de la *Revue Bleue* (1878., t.1, p.1040): “Je doute beaucoup que les bizarres doctrines métaphysiques du *Welt als Wille* et de la *Philosophie de l'inconscient* poussent jamais sur notre sol de profondes racines; mais la partie morale de leurs systèmes répond trop bien à certaines aspirations tristes et chagrines de là nature humaine pour ne pas trouver ici de douloureux échos. Ce sont, d'une part, certaines femmes éloquents qui tout à la fois nient Dieu et l'accusent avec colère des maux dont elles ont souffert ou dont elles ont vu souffrir autour d'elles; ce sont, d'autre part, certains hommes indécis et inquiets qui cherchent dans un système plus au moins solidement charpenté la justification de leur tempérament. Nous avons aujourd'hui des Werther de la philosophie comme nous avons eu naguère des Werther de l'amour. La maladie est réelle; espérons qu'elle sera passagère. Sur la terre de France, terre de progrès sous toutes ses formes, le pessimisme restera une plante exotique, et notre esprit, essentiellement actif, sera toujours plus occupé à diminuer la part du mal dans le monde qu'à la constater, sans profit pour personne, en plaintes irritées et stériles.” Un excelente ejemplo de la idea de que la recepción de la filosofía alemana de la segunda mitad del siglo XIX configura una suerte de “invasión” de pesimismo sobre el espíritu francés lo encontramos en en *L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*, de Louis Reynaud (Paris, Hachette, 1922). Asimismo, para los avatares de la recepción de Nietzsche en Francia, cf. el muy documentado “Nietzsche en Francia” de José Szabón, en *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

de los apetitos bajos; o los socialistas, comunistas, y las multitudes en general del mundo industrializado se asimilan a “los bárbaros”, tal como expresa Renan en tantos pasajes. Se interpreta la sensibilidad moderna como una sofisticación patológica de los deseos, más allá de su límite natural. Como dicen Bajou y Vajarnet, en la carta-manifiesto publicada en el N° 1 (10 de abril de 1886) de *Le Décadent littéraire et artistique*: “Refinamiento de apetitos, de sensaciones, de gustos, de lujos, de placeres; neurosis, histeria, hipnotismo, morfínomanía, charlatanería científica, schopenhauerismo a ultranza; tales son los patrones de la evolución social”¹²⁷.

Y es precisamente sobre el fondo ecléctico, escéptico y nihilista de la *décadence* que se alza la necesidad de retornar a algún tipo de idea que se oponga a la prosaica realidad de los intercambios económicos, a la “americanización” de un mundo desencantado. En términos políticos, se busca un fundamento estable en la nación o en la raza. En términos estéticos, en un lenguaje independiente de la historia: René Ghil compara en su *Traité du Verbe* (1886) a la idea simbolista con el *eidos* platónico¹²⁸. Del mismo modo, el ocultismo, el espiritismo, las nuevas religiones, así como la ola de conversiones al catolicismo que afectó a los intelectuales del *fin-de-siècle* pueden ser interpretados como un intento de restauración del horizonte trascendente: es otro subproducto de la célebre oposición entre materialismo e idealismo que marcaría las últimas décadas del siglo XIX.¹²⁹

Ahora bien: en el discurso finisecular de la *décadence* volvemos a encontrar, curiosamente, los trazos fundamentales de la que quizá sea la descripción más arquetípica de la decadencia, la de la *República* de Platón (cf. al respecto nuestro análisis en 2.3.2.3). Este parecido no es extraño, si interpretamos a la *décadence* como un momento de crisis de

¹²⁷ AA.VV, *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900* (Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2007, p.244.

¹²⁸ Cf. Kearns, Edward, “René Ghil, Mallarmé, and a ‘Présence de Baudelaire’”, en *The Modern Language Review* 2, 1994, p.318-327.

¹²⁹ Cf. al respecto Leuba, James H., “National Destruction and Construction in France as Seen in Modern Literature and in the Neo-Christian Movement”, en *The American Journal of Psychology*, Vol. 5, No. 4. (Jul., 1893), p.496-539; Weber, Eugen, “Religion and Superstition in Nineteenth-Century France”, en *The Historical Journal*, Vol. 31, No. 2. (Jun., 1988), p.399-423 y Serry, Hervé “Literatura e catolicismo na França (1880-1914), contribuição a uma sociohistória da crença”, en *Tempo Social-USP*, Vol.16 N°1, junio de 2004, p.129-152. (<http://www.fflch.usp.br/sociologia/tempo-social/site/index.php/edicoes-antiores/51-volume-16-numero-1>).

lo que Michel Brix llama “platonismo romántico”¹³⁰. El romanticismo, en efecto, debe en gran medida sus postulados idealistas a la lectura directa o indirecta de los diálogos del filósofo griego. Estos postulados *grosso modo* son los siguientes: la existencia de valores absolutos que son el sustrato último de la realidad, sobre los que se fundan la ética y el conocimiento; la idea de que las cosas sensibles son copias de un modelo inteligible; la orientación ascendente de la búsqueda intelectual hacia una iniciación espiritual; la necesidad de buscar el bien y de reformar la sociedad para hacerla armónica, y la confianza en que esto puede lograrse; la concepción del Absoluto como Uno, opuesto a la multiplicidad del mundo sensible; la relación entre pasión amorosa y conocimiento del mundo inteligible. El platonismo romántico se resumía en la tríada de lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero, tal como la había definido Victor Cousin (traductor de algunas obras del filósofo) en su obra *Du vrai, du beau et du bien*, publicada en 1836. Se asiste en las últimas décadas del siglo XIX al choque de esta idea romántica con una realidad desencantada. Para ponerlo en los términos de la tríada de Cousin, ahora lo verdadero puede no ser bello ni bueno (“qui sait si la vérité n'est pas triste?” se pregunta Renan en sus *Dialogues et fragments philosophiques*¹³¹), lo bello puede no ser bueno ni verdadero (es el caso, como veremos, de la apariencia estética en los planteos teóricos de Oscar Wilde) y lo bueno puede no ser bello ni verdadero: tal la piedad ridícula de Félicité en *Un coeur simple* de Flaubert, quien confunde a un loro con el Espíritu Santo, o el sacrificio del obrero revolucionario Dussardier en *L'Éducation sentimentale*, quien entrega su vida, en una escena de resonancias crísticas, por una causa que, desde la óptica del autor de la novela, es una mera superstición.

Estamos pues ante lenguajes antiprovidenciales, que deben explicar la depreciación de la idea frente a la realidad, el desmembramiento de la síntesis y la exacerbación de la ironía romántica. La explosión de la tríada platónica ha dejado como saldo dominios ideales desde los que se interpretan a los otros aspectos de la realidad como degradados: es el par spleen/ideal, la comparación entre un presente corrupto y una raza y una nación ideales, la distinción entre una idea o voluntad que se manifiesta en la obra de arte y una apariencia

¹³⁰ Cf. Brix, Michel, *Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Leuven, Peeters, 1999; y “Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique”, en *Romantisme* N°113, 2001, p.43-60. Para el análisis de la figura de Victor Cousin, cf. Vermeren, Patrice, *El juego político entre la filosofía y el Estado*, Santa Fe, Homo Sapiens, 2009.

¹³¹ Renan, Ernst, *Dialogues et fragments philosophiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p.116.

mundana ilusoria (tal la lectura francesa “estetizante” de Schopenhauer). Una literatura que discute la ingenuidad o la desmesura del idealismo romántico vuelve una mirada escéptica sobre el mundo histórico y lo considera caído, falso, sujeto a los caprichos de los deseos innecesarios. Y la búsqueda de esa unidad perdida lleva *anywhere out of the world*, para retomar la expresión de Baudelaire; ahora Dios está “demasiado alto o demasiado lejos”, como dice Renan, y desde esa altura y desde esa lejanía, se juzga al mundo corrupto y pervertido¹³².

Es en este contexto donde cobra actualidad, la solución que Sócrates, en tanto médico de la ciudad, proponía para la decadencia política: la producción de un mundo histórico ideal a través de la purificación biológica de los individuos que lo componen. Claro que mientras que Platón pretendía curar el mundo existente mediante el *lógos*, los discursos comprometidos con la idea de raza, nación o tradición más bien se proponen hacerlo mediante una terapéutica biopolítica donde la razón juega un rol ancilar al lado de la fuerza, la tradición o la salud entendidas en términos vitalistas¹³³. Por otra parte, las

¹³² Ibid., p. IX.

¹³³ “En contraposición con el sueño de las biocracias modernas de medicalizar la política, Platón se centra en el proyecto de politizar la medicina.” Esposito, Roberto, *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006, p.47. Nótese, tal como analiza Campioni (Campioni, Giuliano, *Nietzsche y el espíritu latino*. Traducción y prólogo de Sergio Sánchez, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2004, p.116-130), que Renan jugó de modo bastante explícito con la idea de retomar el proyecto político platónico. A diferencia de Cabet o de Comte, quienes relegaron al filósofo griego al lugar de precursor ilustre (tomando, claro está, las adecuadas distancias de la propiedad común de las mujeres); a diferencia también de Proudhon, que se burla del utopismo del filósofo o de Marx, quien considera al proyecto platónico “la idealización ateniense del régimen de castas egipcio” (Cf. Goldshmidt, Victor, *Platonisme et pensée contemporaine*, Paris, VRIN, 1990, p.144-7), Ernst Renan pone en boca de uno de los personajes de sus *Dialogues philosophiques*, Théoctiste, una particular versión de la república del filósofo. En este texto de 1871, escrito tras el doble trauma de la Comuna y la derrota en la guerra-franco prusiana, se postula la necesidad de una tecnocracia ilustrada que debería regir los destinos de la humanidad para salvarla de la barbarie del sufragio universal. Se trata de la radicalización de una idea que ya estaba en *L’Avenir de la science, pensées de 1848* (escrito en 1848 pero publicado en 1890), según la cual el fin de la civilización no es la felicidad de la humanidad sino su perfeccionamiento; claro que mientras que en ese texto el autor criticaba, en *bon liberal*, la anulación platónica de las diferencias individuales (Renan, Ernst, *L’avenir de la science: pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p.407), aquí se acaricia la idea de una violencia de arriba hacia abajo que sacrificaría a todos los seres al autoconocimiento del Espíritu. Este extraño texto postula la idea de una voluntad universal, surgida de la naturaleza, que se autorrealiza a través del sacrificio involuntario e instintivo de todos los individuos; los tiranos positivistas que aterrorizan a toda la humanidad con el manejo de una tecnología bélica sin precedentes, los *dévas*, son los mediadores de esta potencia espiritual, únicos concedores de los fines de un dios que se manifiesta por medio la razón instrumental de un estado totalitario. No nos detendremos en los detalles de esta sugestiva ensoñación, que mezcla ciencia ficción (se habla de la

ideologías tradicionalistas, veían en la historia la reserva de toda una serie de particularismos que el “delirio abstracto” de los jacobinos había querido abolir. La salida de la *décadence* implica a menudo un atavismo nacionalista; paradigmático es en este sentido el caso de Paul Bourget, quien adheriría en 1900 a la *Action Française* ¹³⁴.

Se asiste pues al surgimiento de lo que Roberto Esposito ha llamado paradigma inmunitario: la reducción de la individualidad a su magnitud biológica, la política entendida como manipulación (producción y supresión) de la vida por parte del poder soberano ¹³⁵. Y es en el discurso de la biopolítica finisecular donde la *décadence* encontrará una de sus formulaciones más características. Recordemos que en el siglo XIX nace la psiquiatría, ciencia que estudiaba la locura, la histeria y los estados mentales alterados como producto de una degeneración física progresiva. Ya en 1798 Philippe Pinel había publicado su *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine* y en 1800 el *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*, donde investigaba fenómenos como las “Lésions de la pensée dans l'aliénation”, la “manie ou le délire général”, la “mélancolie ou délire exclusif”, la “démence ou abolition de la pensée” o el “idiotisme ou obliteration des facultés intellectuelles et affectives”. ¹³⁶ Otra figura ineludible es el doctor Jacques-Joseph Moreau, quien argumenta en *Les facultés morales* (1836) que las familias que producen genios son también las que tienen mayor cantidad de alienados ¹³⁷. Moreau además publicó entre otros libros *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* (1845) -texto que influenciaría a los *Paradis artificiels* de Baudelaire-, *Mémoire*

explotación de recursos naturales de otros planetas y de la probable existencia de inteligencias extraterrestres), temas hegelianos y la idea de una voluntad de la naturaleza (“un maquiavelismo instintivo”) que engaña a los individuos en interés de la totalidad. Simplemente diremos que si Renan propone esta solución radical (que, según él, Alemania especialmente está en condiciones de llevar a cabo), es porque concibe a su época como decadente; y esta decadencia es para él producto de la americanización del mundo, de la pérdida del instinto de sacrificio de las masas, de un grosero egoísmo individualista y materialista; ahora los hombres, en lugar de tender hacia la idea racional y jerárquica de Dios, buscan la igualdad de las clases sociales, incluso la de las razas.

¹³⁴ Para un análisis de las opciones políticas de Paul Bourget, Cf. Mathias, Yehoshua, “Paul Bourget, écrivain engagé”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1, 1995, p.14-29.

¹³⁵ Cf. al respecto el ya citado Esposito, Roberto, *Bios.Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006 y Esposito, Roberto, *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2005.

¹³⁶ Cf. Pinel, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, J.A. Brosson, 1809.

¹³⁷ Cf. Carter, A.E., *The idea of decadence in french literature, 1830-1900*, Toronto, Toronto U P, 1968, p.65.

sur les causes prédisposantes héréditaires de l'idiotie et de l'imbécillité (1853) y *La Psychologie Morbide dans ses Rapport avec la Philosophie de l'Histoire ou l'Influence des Neuropathies sur le Dynamisme Intellectuel* (1859). Encontramos en la obra de este psiquiatra (que sería continuada por su hijo Paul, quien en 1894 publica *Edgard Poë - Étude de psychologie morbide*) los trazos fundamentales de la crítica literaria de orientación positivista: la reducción de los fenómenos psicológicos a sus causas fisiológicas, la asimilación de genio y locura, y la lectura de las genealogías familiares en términos de degeneración progresiva. Estos mismos tópicos se reiteran en las obra del doctor Prosper Lucas, quien en 1847-1850 publica su *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, que influenciaría a Zola y Taine; o en la obra de Bénédicte Augustin Morel quien en su *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857), argumenta que la locura es el producto de la degeneración de un tipo humano primitivo sano:

L'enchaînement fatal des phénomènes pathologiques qui s'engendrent et se commandent réciproquement, finit par amener chez les derniers descendants d'une race malade un état d'imbécillité et d'idiotisme incompatible avec la propagation normale de la grande famille humaine.

Si nous recherchons maintenant les causes d'une pareille dégénérescence, nous serons d'abord tenté de les rapporter au défaut de croisement dans la race. Il est incontestable que cette cause joue un rôle considérable dans l'histoire des dégénérescences, mais dans le cas présent elle n'est pas la seule qui agisse dans le sens d'une déviation malade du type primitif de l'humanité.¹³⁸

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el triunfo del positivismo, la relación entre locura y degeneración se convertirá en un lugar común, tal como es posible observar, entre otros, en *Caractère, moeurs, état mental des hystériques* (1882) de Henri Huchard, o *L'hérédité dans les maladies du système nerveux* (1886) de Joseph Déjerine. El discurso sobre la degeneración opera como un cedazo normalizador que se extiende a todo el cuerpo social, y abarca áreas que van desde la intimidad sexual burguesa hasta la antropología, pasando por fenómenos amenazantes tales como la delincuencia, la sífilis, el

¹³⁸ Morel, Bénédicte Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Baillière, 1857, p.417.

alcoholismo y la prostitución¹³⁹. Encontramos así en la famosa *Psychopathia Sexualis* (1886) de Richard von Krafft-Ebing una reflexión de índole histórica sobre los motivos del surgimiento de la perversión sexual, donde se insinúa la tantas veces repetida identidad entre degeneración y modernidad:

Dans ce développement lent et souvent imperceptible de la moralité et des bonnes mœurs, il y a quelquefois des secousses et des fluctuations, de même que dans l'existence individuelle la vie sexuelle a son flux et son reflux. Dans la vie des peuples les périodes de décadence morale coïncident toujours avec les époques de mollesse et de luxe.

Ces phénomènes ne peuvent se produire que lorsqu'on demande trop au système nerveux qui doit satisfaire à l'excédent des besoins. Plus la nervosité augmente, plus la sensualité s'accroît, poussant les masses populaires aux excès et à la débauche, détruisant les bases de la société, la moralité et la pureté de la vie de famille. Et quand la débauche, l'adultère et le luxe ont rongé ces bases, l'écroulement de l'État, la ruine politique et morale devient inévitable. L'exemple de Rome, de la Grèce, de la France sous Louis XIV et Louis XV, peuvent nous servir de leçons. Dans ces périodes de décadence politique et morale on a vu des aberrations monstrueuses de la vie sexuelle, mais ces aberrations ont pu, du moins en partie, être attribuées à l'état neuropathologique ou psychopathologique de la population.

Il ressort de l'histoire de Babylone, de Ninive, de Rome, de même que de celle des capitales modernes, que les grandes villes sont des foyers de nervosité et de sensualité dégénérée. A ce propos il faut rappeler que, d'après l'ouvrage de Ploss, les aberrations du sens génésique ne se produisent pas chez les peuples barbares ou semi-barbares, si l'on veut excepter les Aleutes et la masturbation des femmes orientales et hottentotes.¹⁴⁰

Ahora bien: este discurso sobre la degeneración está inextricablemente unido a la literatura. Desde el pre-romanticismo, según ha estudiado Mario Praz en *La carne, la*

¹³⁹ "The double-sidedness of this picture, moral on the one side, physical on the other, is characteristic of the discourse of degeneration, which reads physical stigmata as signs of moral corruption and interprets moral infirmities as symptoms of bodily disease. The medical model of deviance, combining varying doses of psychiatric hereditarianism, Darwinian evolutionism, and Lamarckian environmentalism, was *moralisé* by bourgeois scientists articulating fears—common to their class in the fin de siècle—of a rising tide of crime, alcoholism, sexual perversion, and nervous exhaustion." Bernheimer, Charles (edit. por T. Jefferson Klinend y Naomi Schor), *Decadent subjects. The idea of décadence in art, literature, philosophy, and culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2002. p.140. Cf. también Pick, Daniel, *Faces of degeneration. A european disorder, c.1848–1918*, Cambridge, Cambridge U P, 1989.

¹⁴⁰ von Krafft-Ebing, Richard, *Étude médico-légale, "Psychopathia sexualis" : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle...* ; traduit sur la 8e édition allemande, par Émile Laurent et Sigismond Csapo, Paris, : G. Carré, 1895, p.8-9.

muerte y el diablo en la literatura romántica (1948), se advierte una gran atracción por las manifestaciones alteradas de la personalidad y por las perversiones sexuales, tal como testimonian los casos de Sade, Baudelaire, los hermanos Goncourt, Rachilde -quien escribiera, entre otras obras, *Monsieur Venus* (1884) y *La marquise de Sade* (1887) y fuera llamada por Barres "Madame Baudelaire"-, Octave Mirbeau -quien reedita las perversiones del "divino marqués" en su desconcertante *Le Jardin des supplices* (1889)- y por supuesto el propio Huysmans¹⁴¹. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la difusión de la psiquiatría, los escritores encontrarían un sostén científico para sus exploraciones de los estados mórbidos; quizá el mejor ejemplo de este uso literario del determinismo médico sea la adopción del discurso organicista positivista por parte del naturalismo, tal como se expone en *Le roman expérimental* (1880) de Émile Zola¹⁴². Inversamente, el discurso

¹⁴¹ Cf. por ejemplo la anotación del 4 de mayo de 1862 del *Journal* de los hermanos Goncourt: "Dimanche 4 mai. — Ces dimanches passés au boulevard du Temple, chez Flaubert, sauvent de l'ennui du dimanche. Ce sont des causeries qui sautent de sommets en sommets, remontent aux origines des mondes, fouillent les religions, passent en revue les idées et les hommes, vont des légendes orientales au lyrisme d'Hugo, de Boudha à Goethe. On se perd dans les horizons du passé, on rêve aux choses ensevelies, on pense tout haut, on feuillette du souvenir les vieux chefs-d'œuvre, on retrouve et on retire de sa mémoire des citations, des fragments, des morceaux de poèmes, pareils à des membres de Dieux, sortant d'une fouille dans l'Attique.

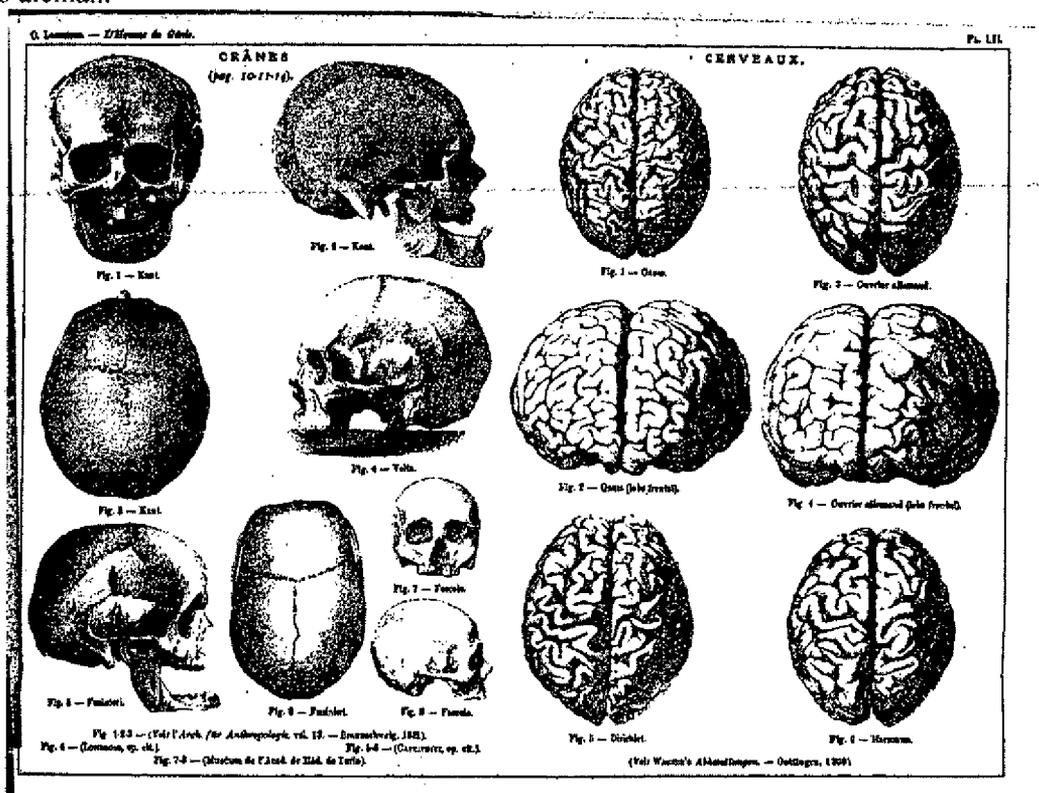
Puis de là, à un moment, on descend aux mystères des sens, à l'inconnu des goûts bizarres, des tempéraments monstrueux. Les fantaisies, les perversions, les toquades, les démences de l'amour charnel sont étudiées, creusées, analysées, spécifiées. On philosophe sur de Sade, on théorise sur Tardieu. L'amour est couché sur une table d'amphithéâtre et les passions passées au *speculum*. On jette enfin dans ces entretiens, qu'on pourrait appeler les cours d'amour scientifiques du XIX^e siècle, les matériaux d'un livre sur l'amour, qu'on n'écrira peut-être jamais, et qui serait pourtant un beau livre: L'HISTOIRE NATURELLE DE L'AMOUR." (de Goncourt, Jules y Edmond, *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire; deuxième volume*, Paris, Charpentier, 1891, p.31-32).

¹⁴² "Insisto sobre las palabras 'moralistas experimentadores' que he utilizado para designar a los novelistas naturalistas. Una página de la *Introducción* [s.c. de Claude Bernard] me ha sorprendido en especial, la página en la que el autor habla de *circulus vital*. Cito: 'Los órganos musculares y nerviosos cuidan la actividad de los órganos que preparan la sangre; pero la sangre, a su vez, alimenta los órganos que la producen. Existe una solidaridad orgánica o social que mantiene un movimiento perpetuo, hasta que la descomposición o el cesde de la acción de un elemento vital necesario rompa el equilibrio o provoque un desorden o un paro en el juego de la máquina animal. El problema del médico experimentador consiste, pues, en encontrar el determinismo simple de una descomposición orgánica, es decir, en captar el fenómeno inicial... Veremos cómo una dislocación del organismo o una descomposición en apariencia de las más complejas puede ser reducido a un determinismo simple inicial que a continuación provoque los más complejos determinismos.' Ahora solo hay que cambiar las palabras del médico experimentador por las del novelista experimentador y todo ese pasaje puede aplicarse exactamente a nuestra literatura naturalista. El *circulus social* es idéntico al *circulus vital*; tanto en la sociedad como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une a los diferentes miembros, los diferentes órganos entre sí, de manera que si, un órgano se pudre,

psiquiátrico acude a menudo a la literatura; Cesare Lombroso, en su *Genio e follia* (1864) para abonar su teoría de que el genio es un producto de la locura, cita en solamente dos páginas a Platón, Demócrito, Horacio y Diderot¹⁴³. Recordemos que para Lombroso también los grandes artistas están afectados por deformidades anatómicas, al igual que los delincuentes o los revolucionarios (cf. *L'uomo delinquente*, de 1876), las prostitutas, (cf. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* de 1895), o los alienados (cf. *La medicina legale delle alienazioni mentali*, de 1865). El mejor ejemplo de la retórica antidecadente en la crítica literaria positivista es, por supuesto, *Entartung* (1892-3,

muchos otros son alcanzados y se declara una enfermedad muy compleja. A partir de ahí, en nuestras novelas, cuando experimentamos sobre una plaga grave que envenena la sociedad, actuamos como el médico experimentador, intentamos encontrar el determinismo simple inicial para llegar a continuación al determinismo complejo del cual se ha seguido la acción.” Émile Zola, “La novela experimental”, en *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1989, p.66-7.

¹⁴³ Lombroso, Cesare, *L'homme de génie; traduit sur la 6e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria,...*; et précédé d'une préface de M. Ch. Richet, Paris, Alcan, 1889, p.2-3.) También encontramos en la edición francesa (p.11) el siguiente cuadro, donde se compara al cráneo de diversos genios (Immanuel Kant, Ugo Foscolo, Ambrogio Fusinieri, Alessandro Volta) con el de un obrero alemán:



traducido al francés en 1894 con el título de *Dégénérescence*) de Max Nordau, donde toda la literatura *fin-de-siècle* (que Nordau, dicho sea de paso, conocía muy bien) es interpretada como un síntoma de locura y alienación. Nordau, en tanto liberal progresista, veía en las nuevas formas de arte una variante del misticismo religioso y por tanto de oscurantismo¹⁴⁴. La literatura de las últimas décadas del siglo XIX es para Nordau el producto de una general crisis de las costumbres y los valores tradicionales, de una subversión de la naturaleza, cuyo epicentro está en París (recordemos que en la edición alemana conserva el término francés *fin-de-siècle*). Nordau hace una descripción de las patologías del mundo finisecular que recuerda, irónicamente, a la de muchos de los autores que critica, lo cual es otra prueba de la contaminación entre el discurso antidecadente y los tópicos de la propia literatura “decadente” (del mismo modo, resulta paradójico que el propio éxito editorial de la obra de Nordau haya contribuido a la difusión de autores acusados de degenerados, como Ibsen o Kierkegaard). Así, el capítulo titulado “Symptômes”, en donde se hace una cartografía de las causas de la degeneración del *fin-de-siècle*, incluye esta extraordinaria descripción del excesivo artificio de la vestimenta moderna que bien puede aproximarse a *Coin de Rue, quatre heures du matin (Parodie humaine)* de Félicien Rops, en la medida en que encontramos tanto en el texto como en la pintura los tópicos del maquillaje y de la descomposición corporal:

Le caractère commun de tous ces êtres, c'est de ne pas donner leur véritable nature, mais de vouloir représenter quelque chose qu'ils ne sont pas. Ils ne se contentent pas de montrer leur formation naturelle ni de rehausser celle-ci par des artifices permis, adaptés à leur type justement senti, mais cherchent à incarner un modèle quelconque de l'art qui n'a aucune parenté avec leur propre schéma et souvent même lui est violemment opposé; et très fréquemment ils n'imitent pas seulement un modèle, mais plusieurs modèles à la fois, qui grincent les dents les uns contre les autres. Ainsi apparaissent des têtes assises sur des épaules auxquelles elles ne font pas suite, des tenues dont les différentes pièces sont incohérentes comme un costume de rève, des associations de couleurs qui semblent avoir été composées dans l'obscurité.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Para la problemática ubicación ideológica de Nordau, cf. Söder, Hans-Peter, “Disease and health as contexts of modernity: Max Nordau as a critic of *fin-de-siècle* modernism”, en *German Studies Review*, Vol. 14, No. 3. (Oct., 1991), p.473-487 y Mosse, George L., “Max Nordau, Liberalism and the New Jew” en *Journal of Contemporary History*, Vol. 27, No. 4. (Oct., 1992), p.565-581.

¹⁴⁵ Nordau, Max, *Dégénérescence. T. 1; traduit de l'allemand, par Auguste Dietrich*, Paris, F. Alcan, 1894, p.18/19.

También, para Nordau, el interior burgués sufre este descalabro propio de la modernidad decadente:

Tout, dans ces demeures, cherche à exciter et à troubler les nerfs. L'incohérence et l'opposition de tous les objets, la constante contradiction entre leur forme et leur usage, l'étrangeté de la plupart d'entre eux, tout vise à provoquer l'ahurissement. Il ne faut pas qu'on y ressente le calme que l'on éprouve devant un ensemble facile à embrasser du regard, l'aise qui berce votre esprit quand vous saisissez immédiatement tous les détails de ce qui vous entoure. Ceux qui entrent ici ne doivent pas s'assoupir, mais vibrer. (...) tout est réuni au hasard, d'une façon hétérogène, sans viser une unité quelconque; un style historique bien déterminé passe pour suranné, lourdement provincial ; et quant à un style propre, l'époque ne l'a pas encore produit. L'unique tentative d'acheminement vers ce but se rencontre peut-être dans les meubles de M. Carabin exposés au Salon du Champ- de-Mars de Paris. Mais ces rampes d'escaliers sur lesquelles dégringolent tumultueusement des furies nues et des possédées, ces bibliothèques dont des têtes d'assassins coupées forment le socle et un pilastre, même cette table offrant l'aspect d'un livre gigantesque ouvert et porté par des gnomes, constituent un style pour des fébricitants ou des damnés. Si le directeur général de l'enfer de Dante a un salon de réception, il doit être garni de meubles semblables. Les créations de M. Carabin ne sont pas un ameublement, mais un cauchemar.¹⁴⁶

Y a esta sociedad en descomposición la corresponde una literatura igualmente degradada:

Les livres qui divertissent édifient le public ici décrit, répandent un curieux parfum, dans lequel on peut discerner l'encens, l'eau de Lubin et le fumier, avec prédominance alternative de d'une ou de d'autre de ces odeurs. Les simples exhalaisons de cloaques ne suffisent plus. La poésie fangeuse de M. Zola et de ses disciples en vidange littéraire est dépassée et ne peut plus désormais s'adresser qu'à des couches sociales et à des peuples arriérés. La classe qui forme l'avant-garde de la civilisation se bouche le nez en face de la fosse mobile du naturalisme non atténué, et ne se penche au-dessus de lui avec sympathie et curiosité que si une habile canalisation y a amené aussi quelque parfum de boudoir et de sacristie. La sensualité nue passe pour vulgaire et n'est admise que quand elle se présente sous forme de vice contre nature et de dégénérescence. Des livres qui traitent simplement des rapport de l'homme et de la femme, même sans aucun voile, semblent absolument d'une moralité fade. La titillation élégante commence seulement là où cesse la sexualité normale. Priape est devenu le symbole de la vertu. Le vice se cherche des incarnations à Sodome et à Lesbos, dans le château du chevalier Barbe-Bleue et dans la chambre de domestique de la Justine du 'divin' marquis de Sade. Le livre qui veut devenir à la

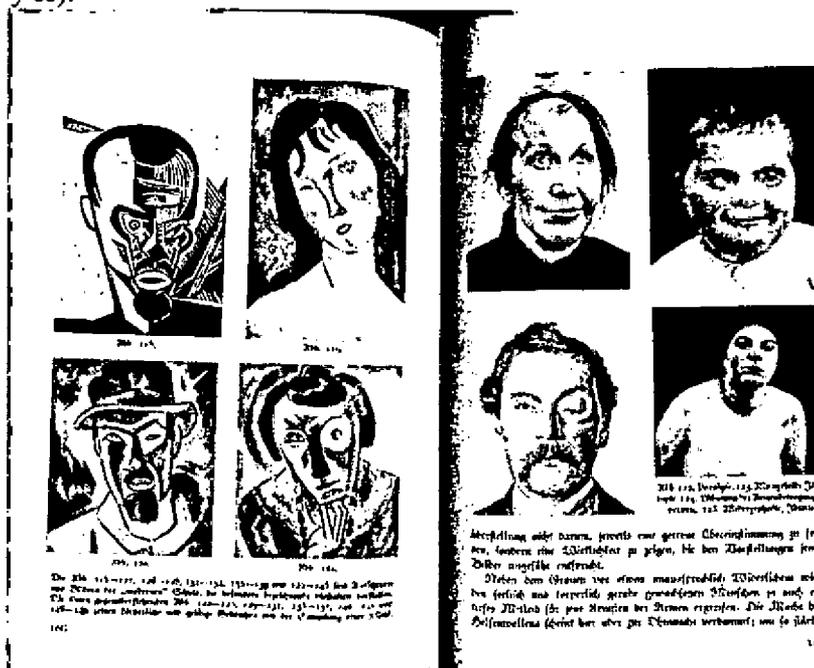
¹⁴⁶ Ibid., p.21-22

mode doit avant tout être obscur. Le compréhensible est banal et bon seulement pour la populace.”¹⁴⁷

Para aprender a las anomalías, el positivismo despliega una lógica clasificatoria que reduplica a los propios catálogos de deformidades que tanto gustaban a los escritores decadentes¹⁴⁸. De este modo el índice de la *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing es una verdadera galería de *hors nature* (para retomar el título de la célebre novela de Rachilde publicada en 1897) del *fin-de-siècle*, o las colecciones lombrosianas de rostros criminales semejan a las monstruosas cabezas sin cuerpo que pintaba Redon (cf. imágenes al final de esta sección). Las fronteras entre literatura y ciencia médica son sumamente lábiles. Un ejemplo delicioso es el libro del médico higienista Ernst Monin *L'hygiène de la beauté: formulaire cosmétique* (circa 1890), que incluye un prólogo, que en realidad es una suerte de cuento fantástico, del poeta simbolista Catulle Mendès, en donde se narra que solamente serán admitidas en el cielo aquellas mujeres que hayan sido bellas durante su vida terrena.

¹⁴⁷ Ibid., p.26.

¹⁴⁸ Lógica clasificatoria que volveremos a encontrar, por ejemplo, en el libro del teórico nazi Paul Schultze Naumburg, quien supone en *Kunst und Rasse* (1928) que los movimientos vanguardistas y modernistas han copiado en sus obras de diversas deformidades corporales (Cf. al respecto Michaud, Éric, *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p.239 y ss):



(Planchas tomada de Schultze-Naumburg, Paul, *Kunst und Rasse*, Berlin, J. F. Lehmanns Verlag, 1928, p.106-7).

Asimismo, recordemos que Krafft-Ebing bautizó dos parafilias, el sadismo y el masoquismo, con los nombres de dos escritores, Sade y Sacher-Masoch¹⁴⁹. La propia fortuna editorial de la *Psychopathia Sexualis* es testimonio de esta extraña alianza entre ciencia médica y escritura que encontramos en el *fin-de-siècle*: la primera edición de 1886 tenía 110 páginas, mientras que la última, de 1903, nutrida por los diversos testimonios personales que le enviaron a Krafft-Ebing los lectores que se sentían identificados con las diversas patologías de su libro, llegó a contar con 437 páginas¹⁵⁰. Cuán inestables eran las fronteras de este positivismo normalizador y aquellos fenómenos que pretendía explicar y clasificar, lo testimonia el libro de Cesare Lombroso sobre la hipnosis y los fenómenos paranormales *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* (1908), traducido al francés como *Hypnotisme et spiritisme* (1910) y al inglés con el expresivo título de *After Death - What?* (1909). Se trata este de un curioso texto (cuyas imágenes merecerían un estudio detallado, semejante al que Didi-Huberman les ha dedicado a los registros fotográficos que Charcot hiciera de sus histéricas en *La Salpêtrière*) en el cual Lombroso intenta explicar científicamente toda una serie de fenómenos paranormales, tales como la telepatía, la hipnosis o las apariciones de ultratumba¹⁵¹. Es notable aquí la intersección entre ciencia (a menudo se recurre a explicaciones que invocan la existencia de partículas radioactivas, o la fotografía como medio de registro) y temas típicos de la literatura fantástica del siglo XIX, tales como los dobles o la comunicación con los muertos. Una de las características centrales de este texto, asimismo, es que lo paranormal está íntimamente relacionado con el arte, un terreno que para Lombroso era, tal como hemos visto, necesariamente patológico.

¹⁴⁹ Cf. al respecto Deleuze, Gilles, Sacher Masoch y Sade, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.

¹⁵⁰ Bernheimer, Charles (edit. por T. Jefferson Klinend y Naomi Schor), *Decadent subjects. The idea of décadence in art, literature, philosophy, and culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2002. p.142.

¹⁵¹ Dice Gustave Le Bon, en su desdeñoso prólogo a la edición francesa: “Dans le domaine de la croyance, le savant ne dépasse pas l'ignorant. La circonspection de l'homme de laboratoire est bientôt remplacée par une crédulité dont on ne saurait marquer les bornes.

Ce livre en fournira les preuves à chaque page. Son auteur est un savant célèbre habitué aux méthodes scientifiques les plus sûres. Dès qu'il aborda l'étude des phénomènes spirites, sa science s'évanouit et une crédulité infinie s'y substitua. A ce titre la lecture de son œuvre est fort instructive. C'est une des raisons qui m'ont décidé à la faire traduire. Elle a en outre le mérite de présenter un tableau assez complet des phénomènes que prétendent réaliser les spirites.” Le Bon, Gustave “Introduction”, en Lombroso, César, *Hypnotisme et spiritisme; traduction de Ch. Rossigneux; [introduction de Gustave Le Bon]*, Paris, Flammarion, 1910, p.3.

El ultramundo lombrosiano es sumamente locuaz y no cesa de emitir signos: los fantasmas se dejan registrar y fotografiar, los médiums se expresan continuamente a través de la escultura, el dibujo y el lenguaje poético. De este modo, el autor de *L'uomo delinquente* se convierte en un impensado precursor de los documentos surrealistas de experiencias inconscientes, de textos tales como *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet* (1963), *Nadja* (1928) de André Breton o *L'Immaculée Conception* (1930), de Breton y Paul Éluard. La estética de los médiums lombrosianos revela una involuntaria modernidad: los diseños del marinero Machner y de la campesina alemana sonámbula se parecen extrañamente a los productos de ese arte finisecular degenerado que Nordau deploraba. Son como una versión ultraterrena del atavismo simbolista de las pinturas de Redon.

* * *

Hemos querido dar algunas someras indicaciones sobre la recepción de la metáfora de la decadencia en el siglo XIX francés. Más que un análisis extensivo desde el punto de vista de la historia cultural o la historia de las ideas, que escapa completamente a nuestros propósitos, y para el cual remitimos al lector a las obras *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1948) de Mario Praz, *L'imaginaire décadent: 1880-1900* (1977) de Jean Pierrot, *The idea of décadence in french literature, 1830-1900* (1968) de A.E. Carter, Julien Freund, *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine* (1984) de Julien Freund o "The Idea of Décadence in the Second Empire" (1961) de Koenraad Swart, lo que nos interesa es mostrar hasta qué punto fue productiva la noción clásica de declinación. De este modo, tópicos tales como el triunfo de la parte sobre el todo, la antinaturalidad, el agotamiento biológico o económico (cf. **capítulo 2** de este tesis), se convierten en metáforas cruciales para definir la modernidad. La extensión de la noción de *décadence* hizo que cualquier fenómeno pudiera ser calificado de "decadente", y ese es el motivo de que todo estudio sobre la decadencia comience con una advertencia sobre la indefinición del término¹⁵². De allí que sea tan difícil trazar la diferencia entre *décadence* y *fin-de-siècle*, incluso entre *décadence* y otro imaginario en

¹⁵² Cf. al respecto Gilman, Richard. *Décadence: the strange life of an epithet*, Farrar, Straus, and Giroux, 1979.

apariencia antitético pero igual de elusivo, el de la *belle époque*. Cualquier fenómeno pudo ser leído como “síntoma de decadencia”; y “decadentes” fueron el opio, el éter y el haschís; la tuberculosis y la sífilis; Schopenhauer, Nietzsche y el nihilismo; la guerra-franco prusiana, la Comuna de París, el *boulangisme*, la liberación de la mujer, la participación de las masas en la vida política, los atentados anarquistas de la década del '90 y el *affaire Dreyfus*; el wagnerismo, el simbolismo y el impresionismo; el uranismo, la androginia, la histeria, el lesbianismo, el onanismo, el masoquismo o cualquier otra perversión sexual; el ocultismo rosa-cruz, la religiosidad de un Kierkegaard y la ola de conversiones al catolicismo de escritores en las últimas décadas del siglo; las figuras mitológicas de Narciso, Eros o Psyque; la literatura latina tardía, la literatura griega bizantina, y los autores nórdicos finiseculares. Insistimos: más que trazar un panorama exhaustivo, lo que nos interesa sobre todo es señalar que si en el campo de los discursos históricos, médicos y legales la metáfora de la *décadence* sirvió para objetivar una alteridad a la cual era necesario aislar y describir, en el campo de las letras, el discurso de la decadencia se enunció en una complaciente primera persona. Tal como veremos, la literatura tendió a concebirse a sí misma como una “disease of form”, según dijo Arthur Symons, y puso a producir en el espacio de su propio discurso esas series de heterogeneidades que el positivismo intentaba conjurar ¹⁵³.

¹⁵³ “For its very disease of form, this literature is certainly typical of a civilization grown over-luxurious, over-inquiring, too languid for the relief of action, too uncertain for any emphasis in opinion or in conduct. It reflects all the moods, all the manners, of a sophisticated society; its very artificiality is a way of being true to nature: simplicity, sanity, proportion -the classic qualities- how much do we possess them in our life, our surroundings, that we should look to find them in our literature—so evidently the literature of a decadence?” Symons, Arthur “The decadent movement in literature”, en *Harper's Magazine*, Noviembre de 1893.



in somnambulen Zustände hergestellt wurden.



in somnambulen Zustände hergestellt wurden.

Reproduziert nach Pastichezeichnungen, die von einem Medium



in somnambulen Zustände hergestellt wurden.



in somnambulen Zustände hergestellt wurden.

FIG. 41. FLOWERS DRAWN WITH COLORED CRAYONS BY A GERMAN PEASANT WOMAN WHILE IN THE SOMNAMBULISTIC STATE.

Flores dibujadas por una campesina alemana en estado de sonambulismo. (Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation*. Rendered into english by William Sloane Kennedy), Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909, p.120.)

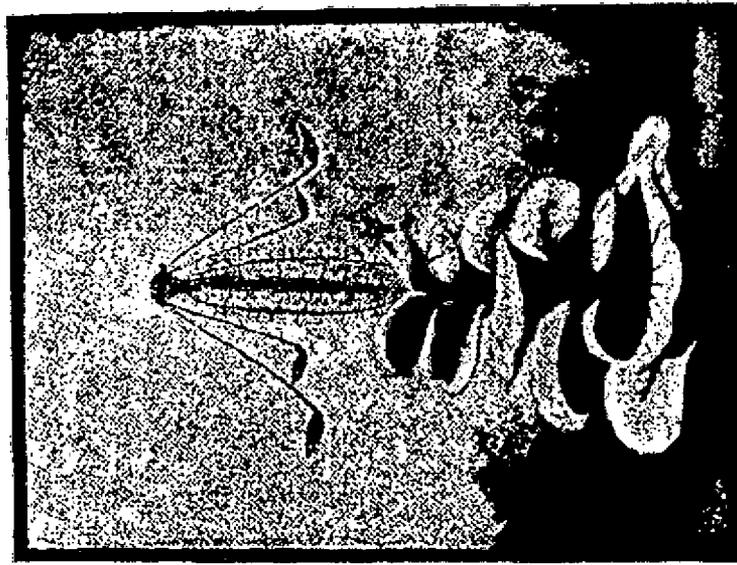


FIG. 42 c. MEDIUMISTIC DESIGNS BY MACHNER.

Dibujos mediúnicos del marinero de nombre "Machner". (Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation. Rendered into english by William Sloane Kennedy*, Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909, p.126.)



FIG. 24. FROM A PHOTOGRAPH OF COMPLETE LEVITATION OF THE TABLE BY EUSAPIA.

Fotografía de levitación completa de mesa provocada por la médium Eusapia. (Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation*. Rendered into english by William Sloane Kennedy, Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909, p.44.)



FIG. 42 a. MEDIUMISTIC DESIGNS BY MACHNER.

Dibujos mediúnicos del marinero de nombre "Machner". (Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation. Rendered into english by William Sloane Kennedy*, Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909, p.122.)



FIG. 47. EXPERIMENT IN LEVITATION WITH ZUCCARINI.

Fotografía de experimento de levitación con el médium Zuccarini. (Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation. Rendered into english by William Sloane Kennedy*), Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909, p.168.)

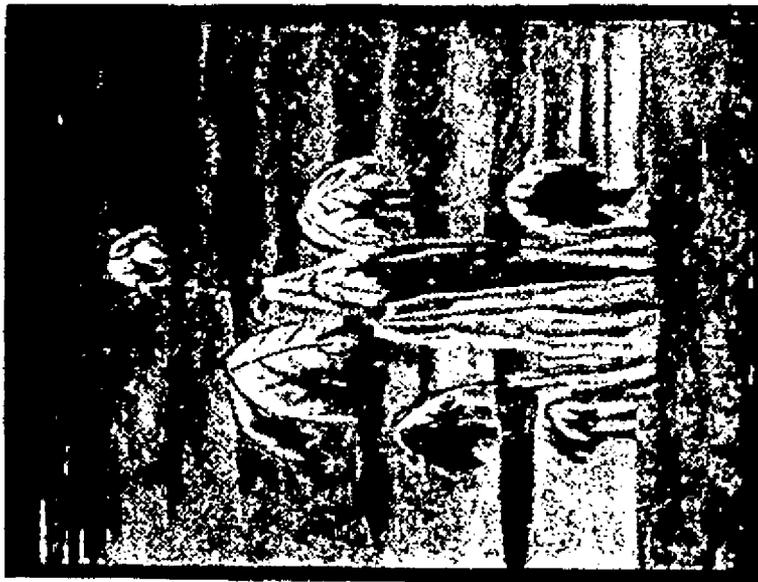
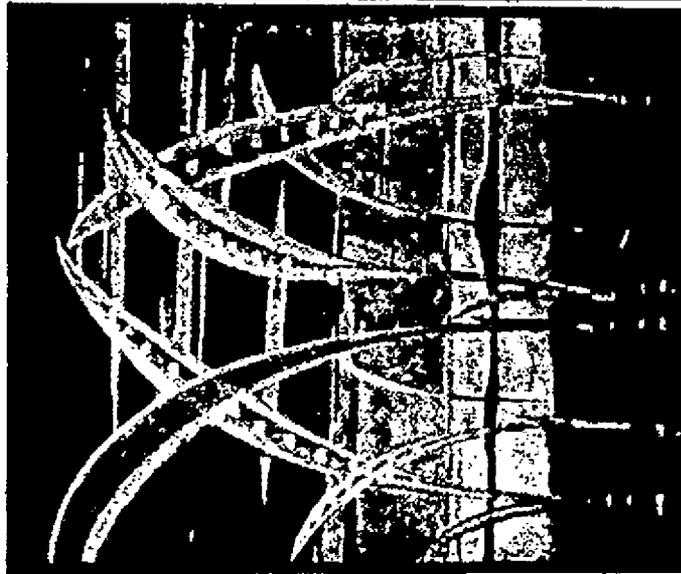


FIG. 42 b. MEDIUMISTIC DESIGNS BY MACHNER.

Dibujos mediúnicos del marineru de nombre "Machner". (Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation. Rendered into english by William Sloane Kennedy*, Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909, p.124.)

TABLE DES MATIÈRES

I.

FRAGMENTS D'UNE PSYCHOLOGIE DE LA VIE SEXUELLE

L'instinct sexuel comme base des sentiments éthiques. — L'amour comme passion. — La vie sexuelle aux diverses époques de la civilisation. — La pudeur. — Le Christianisme. — La monogamie. — La situation de la femme dans l'Islam. — Sensualité et moralité. — La vie sexuelle se moralise avec les progrès de la civilisation. — Périodes de décadence morale dans la vie des peuples. — Le développement des sentiments sexuels chez l'individu. — La puberté. — Sensualité et extase religieuse. — Rapport entre la vie sexuelle et la vie religieuse. — La sensualité et l'art. — Caractère idéaliste du premier amour. — Le véritable amour. — La différence entre l'amour de l'homme platonique. — L'amour et l'amitié. — Adultère. — Mariage. — Coquetterie. — Le félicisme physiologique. — Félicisme religieux et érotique. — Les cheveux, les mains, les pieds de la femme comme fétiches. — L'œil, les odeurs, la voix, les caractères psychiques comme fétiches 1

II

FAITS PHYSIOLOGIQUES

Maternité sexuelle. — La limite d'âge de la vie sexuelle. — Le sens sexuel. — Localisation. — Le développement physiologique de la vie sexuelle. — Érection. — Le centre d'érection. — La sphère sexuelle et le sens olfactif. — La flagellation comme excitant des sens. — La société des flagellants. — Le *Flagellum salute* de Paullini. — Zones érogènes. — L'empire sur l'instinct sexuel. — Cohabitation. — Éjaculation 29

III

NEUROPATHOLOGIE ET PSYCHOPATHOLOGIE GÉNÉRALES DE LA VIE SEXUELLE

Fréquence et importance des symptômes pathologiques. — Tableau des névroses sexuelles. — Irritation du centre d'érection. — Son atrophie. — Arrêts dans le centre d'érection. — Faiblesse et irritabilité du centre. —

PSYCHOPATHOLOGIA SEXUALIS.

Les névroses du contre d'éjaculation. — Névroses cérébrales. — Paradoxe ou instinct sexuel hors de la période normale. — Éveil de l'instinct sexuel dans l'enfance. — Renaissance de cet instinct dans la vieillesse. — Aberration sexuelle chez les vieillards expliquée par l'impuissance et la démenie. — Anesthésie sexuelle ou manque d'instinct sexuel. — Anesthésie congénitale; anesthésie acquise. — Hyperesthésie ou exagération morbide de l'instinct. — Causes et particularités de cette anomalie. — Paresthésie du sens sexuel ou perversion de l'instinct sexuel. — Le sadisme. — Essai d'explication du sadisme. — Assassins par volupté sadique. — Anthropophagie. — Outrages aux cadavres. — Brutalités contre les femmes; la manie de les faire soigner ou de les fouetter. — La manie de souiller les femmes. — Sadisme symbolique. — Autres actes de violence contre les femmes. — Sadisme sur des animaux. — Sadisme sur n'importe quel objet. — Les fouetteurs d'enfants. — Le sadisme de la femme. — La *Penthésité* de Kléist. — Le masochisme. — Nature et symptômes du masochisme. — Désir d'être brutalisé ou humilié dans le but de satisfaire le sens sexuel. — La flagellation passive dans ses rapports avec le masochisme. — La fréquence du masochisme et ses divers modes. — Masochisme symbolique. — Masochisme d'imagination. — Jean-Jacques Rousseau. — Le masochisme chez les romanciers et dans les écrits scolastiques. — Masochisme déguisé. — Les fétichistes du soulier et du pied. — Masochisme déguisé ou actes malpropres commis dans le but de s'humilier et de se procurer une satisfaction sexuelle. — Masochisme chez la femme. — Essai d'explication du masochisme. — La servitude sexuelle. — Masochisme et sadisme. — Le fétichisme; explication de son origine. — Cas où le fétiche est une partie du corps féminin. — Le fétichisme de la main. — Les difformités comme fétiches. — Le fétichisme des nattes de cheveux; les coupeurs de nattes. — Le vêtement de la femme comme fétiche. — Amateurs ou voleurs de manchoirs de femmes. — Les fétichistes du soulier. — Une étoffe comme fétiche. — Les fétichistes de la fourrure, de la soie et du velours. — L'inversion sexuelle. — Comment on contracte cette disposition. — La névrose comme cause de l'inversion sexuelle acquise. — Degrés de la dégénérescence acquise. — Simple inversion du sens sexuel. — Éviration et défémination. — La folie des Scythes. — Les *mujerados*. — Les transitions à la métamorphose sexuelle. — Métamorphose sexuelle paranoïque. — L'inversion sexuelle congénitale. — Diverses formes de cette maladie. — Symptômes généraux. — Essai d'explication de cette maladie. — L'hermaphroditisme psychique. — Homosexuels ou *uranistes*. — Effémination et viraginité. — Androgynie et gynandrie. — Autres phénomènes de perversion sexuelle chez les individus atteints d'inversion sexuelle. — Diagnostic, pronostic et thérapeutique de l'inversion sexuelle 48

IV

PATHOLOGIE SPÉCIALE

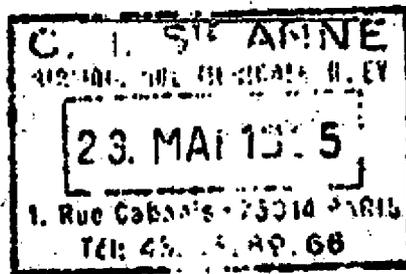
Les phénomènes de la vie sexuelle morbide dans les diverses formes et états de l'aliénation mentale. — Entraves psychiques. — Affaiblissement mental acquis. — Faiblesse mentale consécutive à des psychoses, à des attaques

d'apoplexie, à une lésion de la tête ou à un *lux cerebri*. — Démence paralytique. — Epilepsie. — Folie périodique. — Psychopathie sexuelle périodique. — Manie. — Symptômes d'excitation sexuelle chez les maniaques. — Satyriasis. — Nymphomanie. — Satyriasis et nymphomanie chroniques. — Mélancolie. — Hystérie. — Paranoïa. 473

V

LA VIE SEXUELLE NORMALE DEVANT LES TRIBUNAUX

Dangers des délits sexuels pour le salut public. — Augmentation du nombre de ces délits. — Causes probables. — Recherches cliniques. — Les juristes en tiennent peu de compte. — Points d'appui pour le jugement des délits sexuels. — Conditions de l'irresponsabilité. — Indications pour comprendre la signification psycho-pathologique des délits sexuels. — Les délits sexuels. — Exhibitionnistes. — Procteurs. — Souilleurs de statues. — Viol; assassinat par volupté. — Coups et blessures, dégâts, mauvais traitements sur des animaux par sadisme. — Masochisme et servitude sexuelle. — Coups et blessures, vol par fétichisme. — Débauche avec des enfants au-dessous de quatorze ans. — Prostitution. — Débauche contre nature. — Souillure d'animaux. — Débauche avec des personnes du même sexe. — Pédérastie. — La pédérastie examinée au point de vue de l'inversion sexuelle. — Différence entre la pédérastie morbide et non morbide. — Appréciation judiciaire de l'inversion sexuelle congénitale et de l'inversion acquise. — Mémoire d'un uraniste. — Raisons pour mettre hors des poursuites judiciaires les faits d'amour homosexuel. — Origine de ce vice. — Vie sociale des pédérastes. — Un bal de mysogines à Berlin. — Forme de l'instinct sexuel dans les diverses catégories de l'inversion sexuelle. — *Pædicatio mulierum*. — L'amour lesbien. — Nécropophile. — Inceste. — Actes humoraux avec des pupilles. 501



Índice de von Krafft-Ebing, Richard, *Étude médico-légale, "Psychopathia sexualis"* : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle... ; traduit sur la 8e édition allemande, par Émile Laurent et Sigismond Csapo, Paris, G. Carré, 1895, p.593-5.



L'homme criminel. Atlas - page 22 sur 44

“El N°1 es violador y proxeneta de su hija, y del N°2 al 5 son pederastas alemanes. Del N° 6 al 34 son criminales alemanes. Del N° 35 al 41 son jefes de delincuentes italianos. El N° 42 es Francesconi, de buena familia, quien mató en Austria a un oficial de posta para robarlo. El N°48 es Martinati, quien mató a su mujer movido por al amor carnal a su hermana. El N° 43, un joven ladrón piemontés. Del N°44 al 47, estafadores piemonteses.” (Lombroso, César, *L'homme criminel, Atlas, XXXII planches*, Paris, Felix Alcan, 1887, plancha XI).



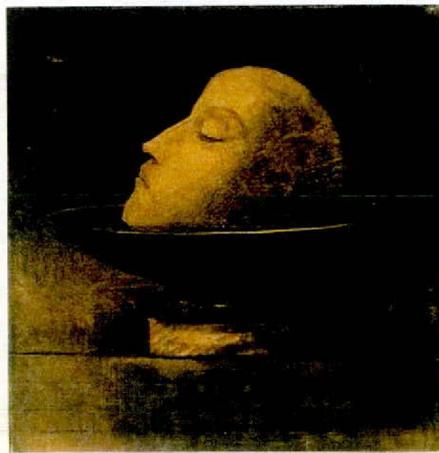
1. Néron.
(Galerie des Uffizi, Florence).



2. Messaline.
(Galerie des Uffizi, Florence).

L'homme criminel, Atlas - page 24 sur 44

Bustos de Nerón y Mesalina como ejemplos de cabezas de criminales (Lombroso, César, *L'homme criminel, Atlas, XXXII planches*, Paris, Felix Alcan, 1887, plancha XIII)



Odilon Redon, *L'homme-cactus*, 1881 Odilon Redon, *Martyr ou Tête de martyr sur une coupe ou Saint Jean*, 1877



Odilon Redon, *Tête sur une tige*, 1885



Odilon Redon, *Démon ailé tenant un masque*, 1876



Rops, Félicien, *Coin de Rue, quatre heures du matin (Parodie humaine)*, circa 1878-1881



Rops, Félicien, *Mors syphilitica*, 1892

4.3.El latín como experiencia básica de formación letrada.

4.3.1. La transmisión de los tópicos de la decadencia.

Tal como ha planteado Françoise Waquet en *Latin or the empire of a sign* (2002) desde una perspectiva europea y Philippe Cibois en *L'enseignement du latin en France, une socio-histoire* (2009) restringiéndose al ámbito francés, hasta el siglo XIX el latín fue la experiencia básica de formación letrada. Aprender gramática era aprender gramática latina. Citemos al respecto a Desiré Nisard, quien defiende en sus *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) la enseñanza del latín. apelando a la íntima relación que une a la lengua de Roma con el francés:

“Étudier le latin, c'est en effet reculer l'étude du français jusqu'à ses éléments primitifs, jusqu'à l'origine d'où notre langue a tiré les grands caractères qui l'ont faite héritière de l'universalité des langues grecque et latine.

Je ne fais pas ici une spéculation arbitraire, je ne parle pas de mon chef; j'exprime un fait dont tous les esprits cultivés en Europe sont d'accord, et que les plus éminents attesteront tous en langue française, s'ils y étaient conviés. Et ce fait est une réponse invincible à ceux qui veulent retrancher le latin de l'éducation publique, ou, ce qui revient au même, ne lui faire que la part d'une connaissance accessoire.

Regardez ce qu'ils proposent de vous dérober: la connaissance de votre propre langue!

Un de mes collègues et amis, dont vous avez applaudi souvent le savoir ingénieux et sûr, M. Ampère, a dit devant vous :

'Les mots latins sont la langue française elle même ; ils la constituent. Il ne peut donc être question de rechercher quels sont les éléments latins du français. Ce que j'aurai à faire, ce sera d'indiquer ceux qui ne le sont pas.'

Et encore :

'La grammaire française est entièrement latine. Le fond du vocabulaire l'est également. L'immense majorité des mots français a une origine purement latine.'

Ainsi, voilà ce qu'on veut que vous ignoriez. C'est plus de la moitié de votre langue; à moins qu'on ne prétende savoir une langue quand on ne la sent pas. Or, on ne sent une langue qu'autant qu'on en perçoit la force étymologique. Cela est d'une vérité saisissante, pour un très-grand nombre de mots dont l'origine est une image qui peint la pensée, et non simplement un signe arbitraire qui ne fait que l'indiquer.

Fermer les livres latins, ce serait fermer la plupart des livres français aux plus beaux endroits. En effet, les plus délicates beautés d'expression de nos grands écrivains sont le plus souvent latines.”¹⁵⁴

La cultura latina, lejos de ser un simple recuerdo pedagógico sin contacto con la realidad inmediata, mantuvo un estrecho diálogo con la coyuntura histórica más apremiante. La identidad entre virtud pública y privada que planteaba la ideología jacobina, se inspiraba en modelos clásicos: en las imágenes idealizadas de Atenas o Esparta, o en figuras como Licurgo, Catón, Bruto o Cicerón (cf. Cánfora 1980; Cibois 2009)¹⁵⁵. Del mismo modo, el aprendizaje del latín estaba estrechamente unido al proyecto de estado-nación; así, por ejemplo, Napoleón favoreció la enseñanza del latín a causa de su utilidad para desarrollar el pensamiento práctico (Cf. Falcucci 1939: *passim*). El latín fue además objeto de intensos debates. Los liberales oscilaban entre el reconocimiento de su prestigio como instrumento de acceso a la cultura universal, y su rechazo en tanto herencia del Antiguo Régimen. En este sentido, quizá el embate más significativo fuera *La question de latin* (1885) de Raoul Frary, texto donde se ataca a la lengua latina con argumentos que preludian a los que se emplearían en el siglo XX: falta de utilidad, distancia con la vida práctica, necesidad de aprender idiomas modernos antes que lenguas muertas¹⁵⁶. Por su parte, los católicos exaltaban al latín en tanto signo de la continuidad entre el mundo pagano y el cristiano, y entre Roma y Francia. Así Joseph de Maistre, expone en *Du pape* (1819) un contundente elogio de la lengua latina como instrumento de conquista y civilización. El latín, en tanto “signe européen”, es, a su juicio, el garante de la universalidad y la perduración de la Iglesia:

“Quelle idée sublime que celle d'une langue universelle pour l'Église universelle! D'un pôle à l'autre, le catholique qui entre dans une église de son rit, est chez lui, et rien n'est étranger à ses yeux. En arrivant, il entend ce qu'il entendit toute sa vie; il peut mêler sa voix à celle de ses frères. Il les comprend, il en est compris; il peut s'écrier:

¹⁵⁴ Nisard, Désiré, *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. Seconde édition*, Paris, Hachette, 1849, T.2., p.325/6.

¹⁵⁵ Cf. particularmente al respecto “El clasicismo de la política jacobina”, en Cánfora, Luciano, *Ideologías de los estudios clásicos*, Madrid, Akal, 1980, p.17-33.

¹⁵⁶ Cf. Cibois, Philippe, *L'enseignement du latin en France, une socio-histoire*, 2009, en <http://cibois.pagesperso-orange.fr/EnseignementLatinCibois.pdf>, p.130 y ss.

Rome est toute en tous lieux, elle est toute où je suis.

La fraternité qui résulte d'une langue commune est un lien mystérieux d'une force immense.

(...)

Rien n'égale la dignité de la langue latine. Elle fut parlée par le peuple-roi qui lui imprima ce caractère de grandeur unique dans l'histoire du langage humain, et que les langues même les plus parfaites n'ont jamais pu saisir. Le terme de majesté appartient au latin. La Grèce l'ignore; et c'est par la majesté seule qu'elle demeura au-dessous de Rome, dans les lettres comme dans les camps. Née pour commander, cette langue commande encore dans les livres de ceux qui la parlèrent. C'est la langue des conquérants romains et celle des missionnaires de l'Eglise romaine.

(...)

Qu'on jette les yeux sur une mappemonde, qu'on trace la ligne où cette langue universelle se tut: là sont les bornes de la civilisation et de la fraternité européennes; au-delà vous ne trouverez que la parenté humaine qui se trouve heureusement partout. Le signe européen, c'est la langue latine.

(...)

Enfin, toute langue changeante convient peu à une religion immuable."¹⁵⁷

No podemos entrar aquí en una descripción detallada del estado de las humanidades del siglo XIX, para lo cual remitimos al lector a la exhaustiva investigación de Clément Falcucci, *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle* (1939); simplemente nos interesa subrayar que en todos los escritores se advierte una constante presencia de la lengua y la cultura latinas. Victor Hugo componía, de niño, versos en la lengua de Virgilio; François René Chateaubriand interpreta en *Génie du christianisme* (1802) a la lengua y la cultura latina como el órgano que asegura la continuidad espiritual del cristianismo a través de los siglos, e incorpora gran cantidad de citas latinas en sus *Mémoires d'outre-tombe* (1850); Léon Bloy recurre constantemente a autores cristianos latinos, y en *La femme pauvre* (1897) incluye dos páginas en latín del *Liber revelationum caelestium* de Santa Brígida; Charles Baudelaire, además de incorporar diversas citas de autores como Lucano, Horacio y Virgilio, incluye en *Les fleurs du mal* (1857) un poema en latín rimado, *Franciscae meae laudes*; Charles-Augustin Sainte-Beuve, en sus *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), reescribe y traduce diversos poemas romanos y griegos; Stendhal hace hablar a Julien Sorel en latín en varios pasajes de *Le Rouge et le Noir* (1830), y dedica numerosas páginas de su *Vie de Henry Brulard* (1890) al tedio que

¹⁵⁷ De Maistre, Joseph, *Du pape*, Paris, Charpentier, 1843, p.156-163.

provocaban las composiciones escolares latinas; Arthur Rimbaud, como se sabe, ganó concursos de poesía latina en métrica clásica.

Otro punto que nos interesa señalar es que el estudio del latín implicaba la producción de textos sumamente formularios -cuya lógica de composición era similar a la del centón- que aseguraban la transmisión de los autores y tópicos canónicos. De allí que haya quedado, tal tal como explica Dirk Sacré, una gran masa de literatura decimonónica neolatina pedagógica y de circunstancia sin editar: poemas didácticos, composiciones escolares para fechas patrióticas y para concursos, o ejercicios protocolares, tales como himnos a Napoleón Bonaparte o a diversos obispos y prelados¹⁵⁸.

El instrumento imprescindible para estos ejercicios era el *Gradus ad Parnassum*, diccionario que servía para que el alumno pudiera componer sus propias piezas neolatinas: cada palabra iba acompañada de una lista de epítetos, con sus respectivas cantidades (de modo tal de poder emplearlas en poesía) así como de ejemplos de *carmina* antiguos y modernos que servían para ilustrar el significado y los posibles contextos de cada término. Al observar las entradas del *Gradus...* se advierte que aprender la lengua latina era a la vez apropiarse de una lengua, de una retórica, y de un sistema de valores. Así lo atestiguan los campos semánticos de términos clave del lenguaje romano de la inmoralidad, tales como *luxus*, *meretrix*, o *virtus*. El *luxus* es *mollis*, *segnis*, *iners*, *ignavus*, *foedus*, *turpis*; la *meretrix* es *famosa*, *infamis*, *turpis*, *audax*, *impudens*, *procax*, *proterva*, *petulans*; la *virtus* es *pia*, *sancta*, *casta*, *honestas*, *ingenua*, *candida*, *integra*, etc. Queda clara, a través de estos ejemplos, la estabilización de los signos que se pretende: no hay aquí demasiado lugar para esas construcciones conceptistas y paradójicas que encontramos a menudo en Lucano y que tanto deploraba Nisard. Las citas, invariablemente moralizantes, machacaban una y otra vez sobre las mismas ideas, en líneas generales compatibles con una interpretación cristiana del estoicismo y del platonismo, tal como explica Waquet en el capítulo de *Latin or the empire of a sign* titulado, precisamente, "Making the man".

El estudio del latín proveía pues los tópicos que analizamos en el **capítulo 2**, así como el relato, repetido una y mil veces, de la caída de Roma y del surgimiento del cristianismo: la *décadence* era interpretada como el necesario prelude del renacimiento

¹⁵⁸ Sacré, Dirk, "La poésie néo-latine en France au XIX^e siècle", en AA.VV., *La Réception du latin du XIX^e siècle à nos jours. Actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994. Textes réunis par George Cesbron et Laurence Richer*, Angers, Presses de l'université d'Angres, 1996., p.67-77.

espiritual a manos de la fuerza ambigua (destructora y regeneradora) de los bárbaros. Es de este relato, tal como expone Marie-France David en *Antiquité latine et Décadence* (2001), que se nutren la novelística histórica católica de los años '40, primera expresión de esa línea que culminará hacia fin de siglo en las novelas “peplum” estilo *Quo vadis?* (1896) de Henryk Sienkiewicz. Textos como *Fabiola* (1852) del Cardenal Wiseman, *Callista* (1855) del Cardenal Newman o *Aemilianus ou le soldat martyr (IVe siècle)* (1861), del Abad Hennart, retoman tópicos planteados por Chateaubriand en *Les martyrs* (1809) y ficcionalizan la oposición entre mártires virtuosos y romanos decadentes que tanta resonancia tendría en la literatura popular y en el cine. De allí la importancia del circo como lugar simbólico: en tanto escenario que combina la teatralidad y la destrucción de los cuerpos, es la sinécdoque de la decadencia romana¹⁵⁹. Estamos ante esa literatura extremadamente tópica que acumula orgías, senadores corruptos, gladiadores brutales, cortesanas viciosas y sangrientas como Mesalina o Agripina y emperadores extravagantes y crueles como Nerón o Heliogábalo. Para situar a estos personajes se inventa toda una topografía imaginaria que combina malos olores populares con refinados lujos asiáticos; así, el mercado de esclavos, los prostíbulos de la Suburra, las ostentosas residencias de los nuevos ricos, sirven para ambientar tanto a la Roma del siglo I como a la del siglo IV, y sobre el mismo molde se concibe a Bizancio, que es presentada como la versión oriental y griega de la decadencia latina¹⁶⁰. Asimismo, hacia fin de siglo, con el auge de la moda de la *décadence*, se asiste a la aparición de un latín más o menos imaginario, espurio y mal declinado, que invade el propio cuerpo de las novelas históricas, y que encontramos en textos como *L'Agonie* (1885) de Jean Lombard, *L'orgie romaine* (1897) de Prosper Castanier o *Contes de la décadence romaine* (1898) de Jean Richepin¹⁶¹. También esta moda impulsa el retorno a autores considerados decadentes, tales como Apuleyo, Lucano, Séneca, Petronio, Juvenal o Marcial, que son citados una y otra vez por la literatura del *fin-*

¹⁵⁹ Cf. sobre este punto, por supuesto David-de Palacio, Marie-France, *Antiquité latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2001.

¹⁶⁰ Para el análisis de la construcción de Bizancio en el fin-de-siècle, Delouis, Olivier, *Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920)*, en http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/26/15/33/PDF/Delouis_Byz_Litt_HAL.pdf

¹⁶¹ Para un intento de clasificación del léxico arcaizante de las novelas históricas del fin-de-siècle, cf. David-de Palacio, Marie-France, “Le lexique latin dans quelques romans antiquisants de la fin du XIX^e siècle: essai de classification.” en *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berna, Peter Lang, 2005, p.66-92.

de-siècle. Ejemplos de estas reescrituras son la traducción de Tailhade de Petronio (ver **apéndice**) o las *Latineries* (circa 1896) de Jean Richepin, epigramas inspirados en Marcial escritos en un francés arcaizante que recoge términos del siglo XVI¹⁶².

Más que hacer una clasificación de esta literatura, para lo cual remitimos a las imprescindibles y documentadas investigaciones de Marie-France David, nos interesa señalar brevemente la pervivencia de los tópicos del discurso sobre la decadencia latina tanto en obras que tratan sobre la caída de Roma como en textos que hablan de la situación

¹⁶² Traduzcamos una de las *latineries* de Richepin que trata precisamente de la vida de un rétor consagrado a la forma antes que al contenido de sus enunciados:

Clodius Magister est déclamateur de profession.
ne lui demandez pas le sens de ce qu'il déclame: il
n'en a cure. Pourvu que les longues soient bien longues,
que les brèves soient bien brèves, et que l'accent tombe
toujours juste où il doit tomber, cela lui suffit, & le reste
ne lui est de rien. S'il est fier d'être un homme, c'est uni-
quement parce que son organe viril a la forme dactylique,
étant composé d'une longue de deux breves. Quand
il caresse sa femme, et qu'il reste en plan, il s'en console
à l'idée que c'est là un vers scazon. Un jour que, dans
une querelle, son adversaire termina la discussion en lui
pochant les deux yeux, il s'écria: 'voilà un spondée!' Il
dort selon le rythme asclépiade, prétend-il, et ne fait ses
besoins qu'en mesure. Son premier vagissement fut un
iambe & son dernier soupir sera un trochée.

[Clodio Magister es declamador de profesión.
no le pregunten el sentido de aquello que declama: no
le preocupa. Con tal de que las largas sean bien largas,
de que las breves sean bien breves, y de que el acento caiga,
siempre justo donde debe caer, eso le alcanza, y el resto
no le importa. Si está orgulloso de ser un hombre, es úni-
camente porque su órgano viril tiene forma dactílica,
dado que está compuesto de una larga y dos breves. Cuando
acaricia a su mujer, pero no logra su cometido, se consuela
con la idea de que se trata de un verso escazón. Un día, en medio de
una controversia, su adversario terminó la discusión dejándole
los dos ojos en compota, Clodio se admiró: "he aquí un espondeo".
Duerme según el ritmo asclepiadeo, según dice, y no hace
sus necesidades sin respetar el metro. Su primer vagido fue
un yambo y su último suspiro será un troqueo.]

(Hemos tomado el texto de David-de Palacio, Marie-France, *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berna, Peter Lang, 2005, p.64, donde se recogen y analizan en detalle estas y otras *latineries* de Richepin, las cuales no han sido editadas de forma independiente.)

política contemporánea de Francia. Así, por ejemplo en *Les césars* (1859) de Franz de Champagny, se dice que una de las causas de la decadencia son las religiones orientales, que se identifican con un materialismo que se opondría a la herencia espiritual griega:

Le génie romain surtout se sentait depuis longtemps poussé vers les cultes orientaux (...) Auguste avait lutté en vain contre cette invasion étrangère: Isis, Sérapis, le dieu boeuf Apis pour lequel il témoignait son mépris, étaient, dès son époque, les vrais dieux du peuple de Rome, ceux que malade on invoquait, ceux qui recevaient les serments les plus sacrés, ceux autour desquels se rassemblaient les jeunes filles, ceux vers qui, folles et ardentes, les femmes poussaient leurs maris plus indifférents. Germanicus et Agrippine allaient les adorer dans leurs sanctuaires égyptiens. Parlerai-je enfin du culte le plus secret et le plus intime, celui des mystères? Là nous retrouvons la même effervescence de dévotion, la même confusion d'idées, la même prépondérance du panthéisme oriental.

La foule, plus dégoûtée que jamais des religions avouées, plus avide de religions cachées et ténébreuses, se précipitait vers ces redoutés sanctuaires d'Eleusis et de Samothrace. (...) Les tendances orientales l'emportèrent sur l'esprit hellénique; le côté panthéiste et cosmogonique des mystères, sur leur côté spiritualiste et humain: la partie sainte et religieuse, celle qui encourageait à la vertu et promettait l'immortalité, demeura oubliée, incomprise ou perdue; la partie philosophique, s'il y en avait une, dut s'effacer. La personnalité de l'homme qui, par les mystères, échappait à la tyrannie de la cité, ne pourra échapper à la tyrannie du panthéisme. Tant il est vrai que le moi humain, malgré son orgueil, devait toujours être asservi dans le paganisme; et qu'à la loi chrétienne seulement, il appartenait en l'humiliant de l'affranchir!

(...)

Ainsi échouait la pensée romaine d'Auguste contre les rêveries d'un siècle malade, qui 'ne savait supporter ni ses maux, ni les remèdes de ses maux'. Ainsi se développait, au mépris des lois et des cultes héréditaires, 'cette vaine superstition, ignorante des anciens dieux'. Ainsi, par l'affaiblissement des cultes nationaux, par le progrès de la superstition personnelle, par le développement et la corruption des mystères, cette société abdiquait de plus en plus et sa dignité romaine et sa civilisation hellénique, pour aller se perdre dans le grossier matérialisme de l'Orient. L'insurrection humaine de l'esprit grec reculait maintenant devant ce vieil antagoniste qu'elle croyait autrefois avoir vaincu. Le monde entier allait boire à cette coupe enivrante et grossière qui le débarrassait du souci de sa propre pensée et de toute estime pour son être; il se rassasiait de ces ténébreux symboles qui tous proposaient à sa vénération les puissances inertes, aveugles, fatales de la nature.¹⁶³

Nos interesa sobre todo subrayar aquí que los tópicos tradicionalistas romanos son releídos en clave filosófica cristiana. De este modo, la decadencia del Imperio es producto del triunfo de la materia sobre el espíritu, que a su vez es consecuencia de la pérdida de las

¹⁶³ De Champagny, Franz, *Les Césars*, Paris, Ambroise Bray, 1859, T.III, p.49-52.

viejas costumbres a causa de la invasión de las religiones asiáticas. La decadencia se interpreta como una irrupción del oriente en la línea Grecia-Roma-Cristianismo: el tópico antiguo de la influencia extranjera como causa de la declinación es refuncionalizado en términos de una visión cristiana del desarrollo de la historia universal.

Otro excelente ejemplo de esta actualización de los tópicos del discurso antiguo sobre la decadencia es *L'Antechrist* (1873), libro cuarto de la *Histoire des origines du christianisme* de Ernst Renan, donde encontramos el siguiente relato de la muerte de Nerón:

Ses réflexions étaient comme un feu roulant de citations classiques, entremêlées des lourdes plaisanteries d'un bobèche aux abois. Il avait sur chaque circonstance une réminiscence littéraire, une froide antithèse: 'Celui qui autrefois était fier de sa suite nombreuse n'a plus maintenant que trois affranchis.' Par moments, le souvenir de ses victimes lui revenait, mais n'aboutissait qu'à des figures de rhétorique, jamais à un acte moral de repentir. Le comédien survivait à tout. Sa situation n'était pour lui qu'un drame de plus, un drame qu'il avait répété. Se rappelant les rôles où il avait figuré des parricides, des princes réduits à l'état de mendiants, il remarquait que maintenant il jouait tout cela pour son compte, et chantonnait ce vers qu'un tragique avait mis dans la bouche d'Œdipe :

*Ma femme, ma mère, mon père
Prononcent mon arrêt de mort.*

Incapable d'une pensée sérieuse, il voulut qu'on creusât sa fosse à la taille de son corps, fit apporter des morceaux de marbre, de l'eau, du bois pour ses funérailles; tout cela, pleurant et disant: 'Quel artiste va mourir!'

(...)

[Luego de enterarse de que el Senado había decretado su muerte] Il engageait [a su esclavo] Sporus à commencer sa nénie funèbre, essayait de nouveau de se tuer, ne pouvait. Sa gaucherie, cette espèce de talent qu'il avait pour faire vibrer faux toutes les fibres de l'âme, ce rire à la fois bête et infernal, cette balourdise prétentieuse qui fait ressembler sa vie entière aux miaulements d'un sabbat grotesque, atteignaient au sublime de la fadeur. Il ne pouvait réussir à se tuer. 'N'y aura-t-il donc personne ici, demanda-t-il, pour me donner l'exemple?' Il redoublait de citations, se parlait en grec, faisait des bouts de vers. Tout à coup on entend le bruit du détachement de cavalerie qui vient pour le saisir vivant.

Le pas des lourds chevaux me frappe les oreilles [Iliada X 535]

-dit-il. Épaphrodite alors pesa sur le poignard et le lui fit entrer dans la gorge. Le centurion arrive presque au même moment, veut arrêter le sang, cherche à faire croire qu'il vient le sauver. 'Trop tard !' dit le mourant, dont les yeux sortaient de la tête et glaçaient d'horreur. 'Voilà où en est la fidélité!' ajouta-t-il en expirant. Ce fut son meilleur trait comique. Néron laissant tomber une plainte mélancolique sur la

méchanceté de son siècle, sur la disparition de la bonne foi et de la vertu!... Applaudissons. Le drame est complet. Une seule fois, nature aux mille visages, tu as su trouver un acteur digne d'un pareil rôle.

(...)

Ainsi périt à trente et un ans, après avoir régné treize ans et huit mois, le souverain, non le plus fou ni le plus méchant, mais le plus vain et le plus ridicule que jamais le hasard des événements ait porté aux premiers plans de l'histoire. Néron est avant tout une perversion littéraire. Il était loin d'être dépourvu de tout talent, de toute honnêteté, ce pauvre jeune homme, enivré de mauvaise littérature, grisé de déclamations, qui oubliait son empire auprès Terpnos; qui, recevant la nouvelle de la révolte des Gaules, ne se dérangea pas du spectacle auquel il assistait, témoigna sa faveur à l'athlète, ne pensa durant plusieurs jours qu'à sa lyre et à sa voix.

(...)

Le danger de l'éducation littéraire est d'inspirer un désir immodéré de la gloire, sans donner toujours le sérieux moral qui fixe le sens de la vraie gloire.¹⁶⁴

La relectura de tópicos suetonianos y taciteanos que hace Renan implica una verdadera "poética neroniana" que pone en escena toda una serie de elementos fundamentales de la propia noción de *décadence*: la parodia degradada de las fuentes clásicas, la teatralidad, la confusión entre ficción y realidad, el inmoralismo solipista, el triunfo de la retórica, la estetización de la muerte y la destrucción corporal¹⁶⁵. Este retrato es de singular importancia, en la medida en que la figura del César artista, que se combina el lenguaje romano de la inmoralidad con la *névrose* romántica, fascinará a la *décadence*¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Renan, Ernst, *L'Antechrist*, Paris, Michel Levy frères, 1873, p.311-315.

¹⁶⁵ Renan dedica unas páginas brillantes a la descripción de los espectáculos neronianos: "L'usage s'était établi sous Néron de faire jouer aux condamnés dans l'amphithéâtre des rôles mythologiques, entraînant la mort de l'acteur. Ces hideux opéras, où la science des machines atteignait à des effets prodigieux, étaient chose nouvelle; la Grèce eût été surprise, si on lui eût suggéré une pareille tentative pour appliquer la férocité à l'esthétique, pour faire de l'art avec la torture. Le malheureux était introduit dans l'arène richement costumé en dieu ou en héros voué à la mort, puis représentait par son supplice quelque scène tragique des fables consacrées par les sculpteurs et les poètes." (Ibid., p.167-8).

¹⁶⁶ "(...) c'était [*Néron*] un romantique consciencieux, un empereur d'opéra, un mélomane tremblant devant le parterre et le faisant trembler, ce que serait de nos jours un bourgeois dont le bon sens aurait été perverti par la lecture des poètes modernes et qui se croirait obligé d'imiter dans sa conduite Han d'Islande et les Burgraves. Le gouvernement étant la chose pratique par excellence, le romantisme y est tout à fait déplacé. Le romantisme est chez lui dans le domaine de l'art; mais l'action est l'inverse de l'art. En ce qui touche à l'éducation d'un prince surtout, le romantisme est funeste. Sénèque, sous ce rapport, fit bien plus de mal à son élève, par son mauvais goût littéraire, que de bien par sa belle philosophie. C'était un grand esprit, un talent hors de ligne, et un homme au fond respectable, malgré plus d'une tache, mais tout gâté par la déclamation et la vanité littéraire, incapable de sentir et de raisonner sans phrases. A force d'exercer son élève à exprimer des choses qu'il ne pensait pas, à composer d'avance des mots sublimes, il en fit un comédien jaloux, un rhéteur

Nerón, Calígula o Heliogábalo se consideran poseídos por una suerte de *spleen* estetizante, y son por tanto un excelente ejemplo de ese triunfo de la célula sobre el organismo acerca del cual teorizará Paul Bourget.

Asimismo, los césares “decadentes” se expanden en el terreno de la sátira política, y son una pieza fundamental de la analogía que la literatura del *fin-de-siècle* construye entre el Imperio Romano y Francia y entre la ciudad de Roma y París¹⁶⁷. Las obras de Juvenal o de Suetonio son citadas una y otra vez para describir diversos acontecimientos contemporáneos¹⁶⁸; un excelente ejemplo es, tal como explica Marie-France David, la

méchant, disant des paroles d'humanité quand il était sûr qu'on l'écoutait.” Ibid., p.124-5. (subrayado nuestro).

¹⁶⁷ Hay que notar que esta es la época en la cual comienza a hablarse de un “renacimiento latino”. Leemos en la presentación, escrita por Gabriel Hanotaux del n°1 (mayo de 1902) de la revista *La Renaissance latine*, p.6: “Le labeur italien, la robustesse espagnole, la vigueur française trouvent là un champ tout prêt et d'où la concurrence des peuples du Nord, (qui ont, d'ailleurs, leur domaine,) paraît naturellement exclue. Quant à l'Amérique du Sud, la démonstration n'est plus à faire. Des rameaux vigoureux ont fleuri sur la vieille souche latine et lui préparent, là-bas, le plus brillant avenir.

Ainsi la nature et l'histoire ont travaillé, par une entente tacite, pour préparer aux peuples méditerranéens une tâche magnifique avec des devoirs nouveaux. Un empire plus grand que n'était l'Empire Romain leur est dévolu. Placés, de nouveau, sur les grands chemins du monde, maîtres, non seulement de leurs antiques domaines, mais de terres nouvelles et fertiles, ils pourront employer leurs aptitudes traditionnelles au commerce et à la culture.

Au moment où le labeur industriel va trouver, en lui-même, sa limite et peut-être sa ruine, par le soulèvement de la main d'œuvre accablée, le travail individuel du cultivateur, du planteur et du commerçant reprendra probablement ses avantages. La limitation des besoins, la douceur de la vie sous des cieux plus cléments, la simplicité des mœurs, ennoblie par l'amour du beau et le goût des arts, rendront à la civilisation une figure nouvelle, plus voisine de la conception de inexistence humaine qu'a connue l'antiquité.

Ces sociétés futures renonceront peut-être à cette froideur hautaine dont des peuples tristes ont prétendu faire un idéal universel. Le monde ne paraîtra plus une geôle lugubre que l'homme parcourt comme une bête en cage, avec le secret désir de s'en évader au plus tôt. Il y aura des lieux dans le monde où il fera bon vivre sans s'embarasser de la recherche savante d'un appareil et d'un luxe qui, imposés par la nécessité, deviennent vite une servitude. La bonhomie naturelle aux peuples méridionaux maintiendra sa règle souple et douce sur une partie de l'humanité qui ne sera pas la moins nombreuse et qui sera peut-être la plus heureuse, parce qu'elle sera moins inquiète et moins âpre.

Si cette espérance n'est qu'un rêve, il est permis, du moins, de l'entrevoir et de le caresser. Que les races latines le veuillent, elles pourront le réaliser. Tout est prêt. Ce n'est pas assez de dire que des pays nouveaux les attendent, puisqu'elles les occupent déjà. Qu'elles sachent seulement organiser et défendre la part qui leur est dévolue, qu'elles aient conscience de leur parenté pour garder ensemble un héritage qui leur est commun, qu'elles s'inspirent de leurs illustres traditions, qu'elles suivent les voies ouvertes par leurs ancêtres, et ce ne sera pas en vain que, pour elles et par elles, l'Ancien Monde et le Nouveau Continent auront été découverts, évangélisés, civilisés.”

¹⁶⁸ Cf. por ejemplo Auguste Vidal, en su estudio sobre Juvenal: “Combien, pour le dire en passant, — et nous nous plaçons ici au point de vue des mœurs seulement, sans condamner, autant que le fait

comparación entre Nerón y la Comuna, que deviene un lugar común en las últimas décadas del siglo XIX¹⁶⁹. Quizá el caso más atractivo de este juego analógico, por su riqueza lingüística y formal, sea *Les petits-fils des douze césars: satires françaises-latines* (1874) de Aimé Giron y Cyrille Fiston. Se trata de un texto escrito a la vez en latín y en francés, donde las *Vidas de los doce césares* de Suetonio se reescriben en hexámetros (métrica de la sátira latina) y se utilizan para tratar diversos temas, tales como la amenaza del “bárbaro”

Juvénal, l'activilé humaine, puisqu'il faut des hommes pour tous les métiers, — combien notre Paris moderne ressemble à la Rome du temps de Juvénal! Que de gens sortis des dernières classes de la société, et venus du fond de leurs provinces sans sou ni maille, y ont acquis et y acquièrent tous les jours, grâce à mille et mille industries plus ou moins avouables, des fortunes colossales! et aussitôt après, comme les *faiseurs* de Juvénal, ils affichent un luxe criard. Les spectacles de gladiateurs, il est vrai, ne sont plus de mise aujourd'hui; mais, pour arriver aux honneurs, aux dignités, aux fonctions consulaires, au conseil général, à la députation, par exemple, on captive la bonne grâce des hommes influents, des hommes en crédit, des chefs de parti; et nos Turcarets contemporains, enrichis d'hier, tiennent table ouverte, donnent des fêtes à la campagne comme à la ville, et avec cet éclat de mauvais goût habituel aux nouveaux riches. Le lendemain, dévorés toujours de la soif du gain, ils retourneront avec empressement à telle ou telle de leurs affaires, souvent aussi sales moralement que l'étaient physiquement, au dire de Juvénal, quelques-unes des industries de leurs ancêtres de Rome.” (Widal, Auguste, *Juvénal et ses satires*, Paris, Didier et Cie., 1870, p.25; descubrimos esta cita, que completamos, en David-de Palacio, Marie-France, “Paris, capitale de la décadence romaine?” en *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berna, Peter Lang, 2005, p.335). Cf. también Desjardins, Paul, “Notes contemporaines - Amour du plaisir Don Juanisme – Neronisme” en *Journal des débats*, 14 de octubre de 1888: “Je vis un enfant qui arrachait les fleurs d'un jardin, les effeuillait et les jetait aux vents. - 'Pourquoi fais-tu cela? lui demandai-je. —Pour rien, me répondit-il; pour le plaisir...’

Cette réponse si ordinaire me frappa cependant, comme l'aurait fait la rencontre de una grande vérité. Oui, *pour le plaisir, c'est-à-dire pour rien*. (...) Les prétendus *Incohérents* seraient, s'ils étaient un peu moins niais de profonds métaphysiciens du plaisir. En tous cas ils sont bien de ce temps, et la détachement de tout plan, la juxtaposition ironique et comme fortuite des sensations correspond à la nature de nos appétits fatigués. Symptôme de décadence peut-être, et le fait est qu'on le retrouverait au déclin de l'empire romain. Hadrian, par exemple, nous serait, en cela, tout à fait semblable; cet archéologue capricieux, cet étrange amant d'Antinous, cet expérimentateur de tous les raffinements (*curiositatum omnium explorator*, l'appelle Tertullien) se faisait un jeu de rassembler les contraires, de allier une mollesse sybarite à des retours singuliers de stoïcisme, de combler ses amis, puis de les blesser, soudain d'un mot cruel; bref, l'histoire auguste le représente comme un insaisissable Protée (*semper in omnibus varius multiplex, multiformis*) comme une sorte de Néron, d'une folie moins aiguë.(...)”

¹⁶⁹ “Néron incédiant Rome, et du haut de la tour de Mécène contemplant joyeusement ce magnifique spectacle, *laetusque flammae, ut aiebat, pulchritudine* (Suet. 38), n'était pas plus atroce que les socialistes de Paris, brûlant au moyen de l'huile de pétrole les plus beaux monuments de notre capitale. La Commune parisienne, c'est le Néron contemporain” (Saint Olive, Paul, *Imitation de la VI^e satire de Juvénal, suivie de Considérations sur la décadence romaine, à l'époque de Juvénal, et sur celle de la France contemporaine*, Lyon, Aimé Vingtrinier, 1871, p.115; tomamos esta cita de David-de Palacio, Marie-France, “*Suétone dans la satire politique en France*” en *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berna, Peter Lang, 2005, p.170.)

germánico, el triunfo del lujo y los placeres (leído en clave antisemita), o las figuras de Napoleón Bonaparte y Napoleón III, que son interpretadas precisamente como césares tiránicos -cf. imágenes al final de esta sección, donde también incluimos páginas de otro texto bilingüe, *Voix gallo-romaines: Gallo-romanae voces* (1877), de Victor de Laprade y Eugène Beaufrère-.

4.3.2. Los *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* de Désiré Nisard. La *décadence* como teoría del lenguaje.

La importancia de los *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) de Désiré Nisard radica en que allí se plantea una teoría del lenguaje decadente que adelanta a las de las últimas décadas del siglo XIX. Los *Études* se abren con una cita de las *controversiae* de Séneca el viejo:

Il faut conter parmi les causes le destin, dont c'est la loi dure et éternelle que ce qui a atteint le plus haut point de grandeur retombe, hélas!, plus vite qu'il n'était monté, au dernier degré de la décadence
(Sénèque le retheur, *Controv* 1, préf.7.¹⁷⁰)

¹⁷⁰ Nisard, Désiré, *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. Seconde édition*, Paris, Hachette, 1849, T.1 y T.2, portada. Este esquema tendría, por supuesto, un enorme éxito en el *fin-de-siècle*. Cf. por ejemplo la larga reseña de René Doumic a *Histoire de la littérature grecque* (1887-99) de Alfred y Maurice Cresset en la *Revue des Deux-Mondes*, N°155, octubre de 1889, p.447-57: "MM. Alfred et Maurice Cresset viennent d'étudier comment l'hellénisme s'épuise, agonise et meurt pendant les périodes alexandrine et romaine. Les conclusions qui se dégagent de leur travail sont d'une netteté frappante. Elles établissent, non sur des raisonnements ou sur des considérations de sentiment, mais, ce qui vaut mieux, sur des faits, la réalité des symptômes par lesquels se traduit la décadence en littérature. Toutes les oeuvres qui viennent alors à se produire sont marquées par avance de certains signes qui en révèlent la date. Parmi les écrivains de ses époques peuvent sans doute apparaître de très grands esprits, mais qui ni échappent pas à la contagion générale. (...) [En el período alejandrino] On ne sait plus composer; l'oeuvre faite d morceaux rapportés n'a plus cette unité intérieure qu'on pouvait comparer à celle de un être vivant. (...) Les ouvres abondent et la plupart du temps cette abondance donne l'impression de la stérilité. Encore les meilleurs de ces oeuvres n'ont-elles pas ce caractère de plénitude et de perfection aisée auquel on reconnaît celles qui sont nées aux époques de robuste et hereuse fécondité.

Tous ces caractères qui donnent à la littérature grecque des derniers siècles sa physionomie de décadence ne sauraient s'expliquer par l'épuisement qui suit une longue période de production. Il s'en fallait que le génie grec fût épuisé. Pour rendre compte d'un changement si radical, il faut une cause plus profonde. En fait, nous voyons qu'il coïncide avec un événement considérable: c'est la rupture de toute communication entre la littérature et la vie nationale. (...) Aussi toute cette littérature sera-t-elle une littérature livresque. Au lieu de sortir des entrailles de la cité, elle sort des retraites du Musée. Presque tous les poètes d'alors sont des bibliothécaires.

Se supone, pues, que el propio lenguaje obedece a ley del apogeo y la decadencia, esquema este que Nisard también aplica al siglo XIX. De hecho, en los últimos capítulos de los *Études...* se establece una analogía entre el lenguaje de la decadencia romana y el del romanticismo, aunque Nisard supone que Francia, en la medida en que ha curado sus propias llagas con sangre y el fuego mediante la revolución, ha evadido la ley de las decadencias y se acerca a una nueva edad de oro¹⁷¹. Ahora bien: ¿cuáles son para Nisard las características fundamentales de este lenguaje de la decadencia? En principio, el triunfo de los detalles sobre el conjunto, que es interpretado como la traducción formal de la falta de organicidad del espíritu de la época. Dice Nisard refiriéndose a *La Farsalia*, la obra que más detenidamente se analiza en el segundo tomo de los *Études...*:

Si l'on voulait expliquer la pensée de la *Pharsale* par l'état moral et politique des contemporains de Lucain, il ne serait pas difficile d'établir que l'époque ne comportait pas une autre espèce de poème, ni le poème une autre espèce d'époque. Tout ce que nous voyons dans la *Pharsale* se trouvait dans toutes les têtes intelligentes qui la lisaient. C'était dans le public, comme dans le poète, un mélange de fatalisme, de regrets, d'incrédulité, de scepticisme, de résignation

(...)

Il [s.c. *Lucano*] fut affecté tour à tour de tous les sentiments qui agitaient ses contemporains, et il les réfléchit fidèlement sans chercher à les mettre d'accord; au lieu de les dominer, il en fut l'écho. *La Pharsale* est une œuvre de détails, mais point d'ensemble; avec des membres, mais sans tête. C'est une déclamation de jeune homme sur les guerres civiles considérées dans leur caractère le plus extérieur et le moins

L'inspiration leur est venue tandis qu'ils secouaient la poussière des vieux manuscrits. Ils n'ont pas écouté dans leur cœur l'impression que produisaient sur eux la nature, la divinité, les spectacles du monde; mais ils ont recherché dans les livres l'impression que d'autres en avaient reçue. Ils se sont efforcés de les restituer en eux artificiellement. (...) Lorsque nous lisons aujourd'hui les écrivains de l'hellénisme finissant, nous n'avons pas de peine à constater que nous avons avec eux plus d'analogies qu'avec les écrivains des belles époques. Donc nous les félicitons d'avoir été déjà si modernes, car nous nous aimons nous-mêmes. Au lieu de nous rejouir, cette constatation devrait bien plutôt nous inquiéter. (...) L'écrivain d'aujourd'hui commence par excommunier tous ceux qu'il juge indignes de le comprendre, et tire vanité de ne plaire qu'à un petit nombre. Au lieu de se plier aux préoccupations d'ordre général qui sont celles de tous les hommes, il ne fait état que de ceux qui partagent ses préoccupations d'art. Romancier, il ne traite que des sujets d'exception; savant, il s'enferme dans son laboratoire; et poète, il monte dans sa tour d'ivoire."

¹⁷¹ Nisard, Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. Seconde édition*, Paris, Hachette, 1849, T.2, p.314-5.

politique, c'est-à-dire comme donnant lieu à des batailles immorales où les frères s'entretuent; (...) ¹⁷²

Uno de los tópicos tradicionales del discurso sobre la decadencia, el del cuerpo desmembrado, -que es por otra parte, como se sabe, uno de los motivos centrales de la propia *Farsalia*-, es utilizado aquí para definir la construcción del poema de Lucano. Esta obra se definiría por su falta de unidad, tal como se observa, por ejemplo, en la figura de Pompeyo:

On a vu ce que Lucain a fait de Pompée. Dans la *Pharsale*, Pompée n'est ni un personnage historique, ni un de ces personnages créés par le poète pour personnifier quelque grande passion. C'est un mélange de vanité et d'impuissance, de forfanterie et de faiblesse, qui n'intéresse pas même comme ces personnages disgracieux pour lesquels on ne se sent point de goût, mais qu'on voit pourtant avec curiosité.

(...)

Le Pompée de Lucain ne présente pas ce caractère de conséquence et d'unité, rien ne se tient dans cette bigarrure et dans cette maladroite création; le grand y jure à côté du petit. Il semble voir un corps humain fait de pièces de rapport, dont toutes les parties ne seraient liées entre elles que par de grossières coutures, comme dans un mannequin de guerre. ¹⁷³

Los personajes de la *Farsalia* no están bien contruidos en la medida en que no serían tipos universales (“Les personnages du poème de Lucain ne sont vrais ni de la vérité historique, ni de la vérité générale, peut-être plus certaine, dont la connaissance est le privilège du poète supérieur. Ce ne sont ni des portraits, ni des types.”¹⁷⁴). Lucano, en tanto poeta decadente, carecería de esa humanidad que define a los escritores clásicos; de allí la falta de hondura moral y universalidad de sus personajes, y la incomprensión del sentido profundo de los acontecimientos históricos, que se expresa en el reemplazo de los dioses

¹⁷² Ibid., T.2., p.31. Compárese con la opinión de Hegel en sus *Lecciones sobre estética*: “Desde el punto de vista de una acción épica análoga [a la del drama], y por tanto defectuosa, solo quiero recordar la *Farsalia* de Lucano. Por grandes que puedan aparecer en este poema los fines que se enfrentan, los adversarios están demasiado próximos, son demasiado afines por el suelo de la misma patria, para que su lucha, en vez de una guerra entre totalidades nacionales, no devenga una mera disputa entre partidos, la cual, puesto que quiebra la unidad sustancial del pueblo, al mismo tiempo siempre conduce subjetivamente a la culpa trágica y a la ruina, y además no deja claros y simples los acontecimientos objetivos, sino que los entrelaza enmarañadamente.” Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007, p.764. Para una reseña de la recepción de Lucano, cf. Narducci, Emanuele. *La provvidenza crudelle*, Pisa, Giardini, 1979, p.9-16.

¹⁷³ Ibid., T.2., p.64-5.

¹⁷⁴ Ibid., T.2., p.64.

por la Fortuna. El triunfo de la descripción sería, pues, el correlato estilístico de la ausencia de un principio espiritual:

Le christianisme n'ayant pas encore remplacé l'humanité du monde ancien par l'homme qu'il a régénéré, celle-ci ne peut plus tenter une belle imagination de poète, et celui-là échappe encore à ses regards. Et cependant il faut que cette imagination se prenne à quelque chose, car il naît des poètes même à des époques qui ne leur offrent rien à créer, et qui les forcent de s'éteindre dans l'érudition et des'exalter pour des hommes et des choses qui ne sont plus. Otez d'un siècle l'humanité et l'individu, que reste-t-il? L'érudition et la nature extérieure. C'est à cela que va s'attacher le poète, à qui manquera le monde moral; c'est pour des choses mortes ou pour des choses inanimées qu'il aura des veilles ingénieuses, mais infécondes. Lucain fera de l'histoire et de la description, de la description surtout.¹⁷⁵

Para Nisard, los poetas decadentes describen porque no pueden narrar. La descripción decadente, al contrario que la descripción clásica griega (cuyo mejor ejemplo sería el escudo de Aquiles)¹⁷⁶, ha sacado al hombre del centro del universo. Según Nisard, Lucano se aparta de la descripción filosófica griega, que consiste en hacer sentir la vida espiritual del objeto antes que en describir su aspecto material (cf. al respecto Galand-Hallyn, Perrine, "Descriptions décadentes. L' 'inquiet plaisir' de Désiré Nisard" en *Poétique* N°99, p.321-337)¹⁷⁷. Ahora bien: esta descripción, "materialista" e "inhumana" suele ir acompañada de un gran virtuosismo retórico, de *morceaux de style* en los cuales el lenguaje exhibe su propio artificio:

Le défaut d'opportunité et d'intérêt de ces digressions empêche d'en voir le mérite comme pièces de rapports et comme morceaux de style. Ce sont le plus souvent des descriptions. Le talent de décrire, particulièrement les objets matériels, est le plus grand titre poétique de Lucain, et c'est aussi le trait caractéristique des poètes latins de la décadence¹⁷⁸

¹⁷⁵ Ibid., T.2., 174.

¹⁷⁶ Ibid., p.171.

¹⁷⁷ "La description dans l'art grec, dans les poésies de Virgile surtout, lequel fut le traducteur le plus intelligent et le plus complet de l'art grec, est plus philosophique que physique, et s'adresse plus au sentiment qu'aux yeux. Elle se compose de peu de traits; elle s'attache bien plus à faire sentir la vie d'un objet qu'à en représenter l'aspect matériel." Ibid., T.2., p.137.

¹⁷⁸ Ibid., T.2., p.82.

De este modo, mientras que el poeta clásico siente, el poeta decadente interpreta. Lucano sería una variación artificiosa de Virgilio, que se define por su falta de naturalidad (“Virgile sent avant d’écrire, au lieu d’écrire avant de sentir, ce que font les poésies raffinées des époques de décadence”¹⁷⁹). Se supone que el lenguaje decadente es un abuso del significante sobre el significado: la erudición reemplaza a la imaginación, la dición rebuscada al lenguaje natural. El lenguaje decadente es fundamentalmente retórico: Marcial o Juvenal abusan de la paradoja, los lugares comunes, la exageración, Estacio de la mitología, Lucano de los datos geográficos e históricos, Fedro se sirve de un lenguaje abstracto para nombrar cosas concretas. Otro de los rasgos que definiría a la decadencia (y que volveremos a encontrar en la *écriture artiste*) es la incorporación de diversos vocabularios y la invención de nuevos términos¹⁸⁰.

Triunfo del detalle sobre el conjunto, descomposición de la forma, desintegración de la narración, ampliación de los registros lingüísticos y de las figuras del lenguaje, todo esto como consecuencia de una crisis del fundamento espiritual: reconocemos en el esquema de

¹⁷⁹ Esta cita, ausente de la edición de 1849, se encuentra en Nisard, Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, L. Hauman, 1834, p.271.

¹⁸⁰ Para Nisard, la heteroglosia lingüística está estrechamente ligada a la corrupción moral. Véase este extraordinario párrafo: “C’était le temps des traités, des prosodies, des grammaires. Jamais il n’y eut moins d’invention et plus d’hommes qui enseignaient l’art d’inventer. Je signale les deux maîtres de Perse comme les causes principales du mauvais goût de ce poète. Les rhéteurs et les grammairiens gâtaient par métier la langue, et faisaient profession de corrompre le goût. Leur langage, plein de façons de dire empruntées aux étrangers, barbare pour être neuf, couvrait des idées maigres, subtiles, lustrées, de menus détails, des descriptions minutieuses, qui faisaient hausser les épaules aux gens de bon goût. Ces gens-là étaient d’ailleurs fort rares.

Ajoutez à la corruption officielle introduite par les grammairiens et les rhéteurs, la manie de versifier qui s’était emparée de tous les esprits. Petits et grands, jeunes et vieux, gens de cour et gens du peuple, tout le monde faisait des vers. On en faisait après souper, on en faisait au bain, on en faisait au lit. Les riches traînaient partout derrière eux un cortège d’auditeurs, qu’ils fatiguaient de leurs productions finies ou commencées. L’office de client consistait, non plus en salutations stériles, mais en applaudissements; on gagnait sa sportule à écouter et à battre des mains car ceux qui avaient la fureur de composer, avaient aussi celle de lire. On humectait son gosier de quelque sirop, on mettait sa plus belle toge, puis on lisait d’une voix tremblante, les yeux humides, et l’auditoire s’agitait sur les banquettes en signe de plaisir. Il suffisait, pour être poète, d’avoir quelques sièges à offrir; il était passé dans les mœurs que quiconque faisait des vers en savait faire. La poésie en était tombée à n’être plus que l’application des règles de la prosodie. L’art était mis fort au-dessus du génie. Un faiseur d’iambes, d’asclépiades ou de trochaïques, aurait eu le pas sur un poète.” Nisard, Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. Seconde édition*, Paris, Hachette, 1849, T.1, p.214-5.

Nisard los principales trazos de las poéticas de las últimas décadas del siglo XIX¹⁸¹. Dice Théophile Gautier, en su famosa notice de 1868 a la *Les Fleurs du mal*:

La qualité du XIX^e siècle n'est pas précisément la naïveté, et il a besoin, pour rendre sa pensée, ses rêves et ses postulations, d'un idiome un peu plus composite que la langue dite classique. La littérature est comme la journée: elle a un matin, un midi, un soir et une nuit. Sans dissenter vainement pour savoir si l'on doit préférer l'aurore au crépuscule, il faut peindre à l'heure où l'on se trouve et avec une palette chargée des couleurs nécessaires pour rendre les effets que cette heure amène. Le couchant n'a-t-il pas sa beauté comme le matin?

Ces rouges de cuivre, ces ors verts, ces tons de turquoise se fondant avec le saphir, toutes ces teintes qui brûlent et se décomposent dans le grand incendie final, ces nuages aux formes étranges et monstrueuses que des jets de lumière pénètrent et qui semblent l'écroulement gigantesque d'une Babel aérienne, n'offrent-ils pas autant de poésie que l'Aurore aux doigts de rose, que nous ne voulons pas mépriser cependant? Mais il y a longtemps que les Heures qui précèdent le char du Jour, dans le plafond du Guide, se sont envolées!

Le poète des *Fleurs du mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verdeurs de la décomposition et comme faisandée du bas-empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence; mais tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus.

Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, que ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore. A l'encontre du style classique, il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se retournent au moindre bruit, les rêves monstrueux qu'arrête seule l'impuissance, les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible.

¹⁸¹ Cf. al respecto David-de Palacio, Marie-France, "Désiré Nisard et l'idée de décadence", en AA.VV., *Rédecouvrir Nisard*, Paris, Klincksieck, 2010, p.73-92.

On pense bien que les quatorze cents mots du dialecte racinien ne suffisent pas à l'auteur qui s'est donné la rude tâche de rendre les idées et les choses modernes dans leur infinie complexité et leur multiple coloration. Ainsi Baudelaire, qui, malgré son peu de succès aux examens du baccalauréat, était bon latiniste, préférait assurément, à Virgile et à Cicéron, Apulée, Pétrone, Juvénal, saint Augustin et ce Tertullien dont le style a l'éclat noir de l'ébène. Il allait même jusqu'au latin d'Église, à ces proses et à ces hymnes où la rime représente le rythme antique oublié, et il a adressé sous ce titre: Franciscœ meœ Laudes, 'à une modiste érudite et dévote' tels sont les termes de la dédicace, une pièce latine rimée dans cette forme que Brizeux appelle ternaire, composée de trois rimes qui se suivent au lieu de s'enlacer en tresse alternée comme dans le tercet dantesque. A cette pièce bizarre est jointe une note non moins singulière, que nous transcrivons ici, car elle explique et corrobore ce que nous venons de dire sur les idiomes de décadence :

'Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine — suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle — est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégayements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance?'¹⁸²

Para Gautier, el "style de la décadence" es una suerte de anticlasicismo, un lenguaje nuevo que traduce las experiencias de un siglo XIX que se define por su falta de *naïveté*, por su carácter *factice* y antinatural ¹⁸³. Este estilo, saturado de matices y de expresiones inéditas, es el que conviene a los crepúsculos de las civilizaciones, y a una subjetividad que,

¹⁸² Gautier, Théophile, "Notice" en Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal, précédées d'une notice par Théophile Gautier*, Paris, Calmann-Levy, 1868, p.15-6.

¹⁸³ Por supuesto, el tópico de la distancia entre arte y naturaleza será central en las estéticas de la segunda mitad del siglo XIX. Cf al respecto Wilde, Oscar, "The decay of lying" en *Intentions*, Maine, Thomas B. Mosher, 1904, p.3: "Enjoy Nature I am glad to say that I have entirely lost that faculty. People tell us that Art makes us love Nature more than we loved her before; that it reveals her secrets to us; and that after a careful study of Corot and Constable we see things in her that had escaped our observation. My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature. What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out. When I look at a landscape I cannot help seeing all its defects. It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have had no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her."

afectada por la *névrose*, alberga toda una serie de *rêves monstrueux* inexpresables por medio de las “1400 palabras del dialecto raciniano”.

Ahora bien: la cita de Baudelaire incorpora una dimensión religiosa ausente del texto de Gautier. Se habla aquí de una barbarie arrebatada por la pasión que supone una suerte de renacimiento espiritual. Tal como ha demostrado Marie Pinel, Baudelaire tenía una relación ambigua con la noción de *décadence*, y aunque se refirió a menudo a ella, no fue su apologeta declarado¹⁸⁴. La *décadence* es un fenómeno doble: la barbarie (que se describe como una suerte de infancia) sería la cara complementaria de la vejez de la *beauté romaine*. Se prefigura aquí la revalorización del latín medieval que podemos encontrar por ejemplo, en Remy de Gourmont, quien en *Le latin mystique* (1892) de hecho niega que el latín cristiano pueda ser considerado decadente, en la medida que sería una expresión espiritual que superaría el materialismo pagano¹⁸⁵.

Encontramos motivos similares en los *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget. En esta compilación de textos, que intenta comprender el nihilismo decimonónico a través del análisis de la vida y la obra de Charles Baudelaire, Ernst Renan, Gustave Flaubert y Stendhal, Bourget formula su célebre “Teoría de la decadencia” para explicar la psicología del autor de *Les Fleurs de Mal*. El lenguaje en descomposición sería

¹⁸⁴ Pinel, Marie, “Baudelaire et la Décadence: soleil couchant ou esprit d’enfance?” en AA.VV., *Les Décadents à l’école des Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l’université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p.41-62.

¹⁸⁵ “Plus d’un trait de la figure caractéristique des poètes latins du christianisme se retrouve en la présente poésie française, — et deux sont frappants: la quête d’un idéal différent des postulats officiels de la nation résumés en une vocifération vers un paganisme scientifique et confortable (déification de la nature, de la science, de la force, de l’argent, de l’hygiène, culte de l’enfant, du petit soldat et de la gymnastique, etc.); et, pour ce qui est des normes prosodiques, un grand dédain. A cause, sans doute, de ces semblances vaguement perçues, le nom nous fut donné de *décadents*; il ne peut convenir. La *décadence* d’une langue c’est sa mort lente ; elle ne peut être perçue qu’après son extinction totale. *Décadents* furent relativement les poètes qui sculptèrent en un bois vermineux; *décadents* par fatalité; le mot est de convention: pour en référer encore, par exemple, au *Stabat Mater*, quels signes de *décadence* reconnaître en ce poème oeuvré par une main douloureuse mais sûre, selon des lignes très nobles, des voiles raidis comme par des larmes de sang, en cette robe de deuil mais frangée d’or vert, mais stellée d’améthystes?

Ne furent-ils pas bien plutôt les *décadents*, les Italiens qui alors, ou plus tard un peu, ovidifiaient de mythologiques lamentations?

Et en ces récentes années, quel fut l’authentique *décadent*, du poète chercheur de formes, d’images, du poète forger de son verbe; d’un Laforgue ou d’un Sully-Prudhomme; de ce fol ivre d’impossible ou de ce rédacteur de vers, à l’âme polytechnique et morale? Gourmont, Remy de, *Le latin mystique, les poètes de l’antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, Paris, Mercure de France, 1892, p.15-16.

el correlato de un yo descentrado que se define como un entramado inestable de fuerzas, que no están organizadas por un instinto dominante¹⁸⁶. Multiplicidad, cosmopolitismo, dilantatismo, escepticismo, *mal du siècle*, solipsismo, autoanálisis (“Aman tanto más cuanto más saben que aman, gozan tanto más cuanto más saben que goza”, se dice sobre los personajes de Stendhal¹⁸⁷): tales son las características que definen a las refinadas psicologías de las civilizaciones que envejecen. Bourget acude a a la metáfora citológica, inspirada en las investigaciones de Taine y Ribot, para investigar la descomposición de la sociedad y el lenguaje decadentes:

“Con la palabra decadencia se designa el estado de una sociedad que produce un número demasiado grande de individuos inadaptados a los trabajos de la vida común. Una sociedad debe ser asimilada a un organismo. (...) El individuo es la célula social. (...). Si la energía de las células se vuelve independiente, los organismos que componen el organismo total cesan paralelamente de subordinar su energía a la energía total y la anarquía que entonces se instaura constituye la anarquía del conjunto. El organismo social no escapa a esta ley. Entra en decadencia tan pronto como la vida individual se ha extralimitado bajo la influencia del bienestar adquirido y de la herencia. Una misma ley gobierna el desarrollo y la decadencia de ese otro organismo que es el lenguaje. Un estilo de decadencia es aquel en que la unidad del libro se descompone para dejar lugar a la independencia de la página, en que la página se descompone para dejar lugar a la independencia de la frase y la frase para dejar lugar a la independencia de la palabra. Abundan en la literatura contemporánea los ejemplos que corroboran esta fecunda hipótesis.

Para juzgar la decadencia, el crítico puede situarse en dos puntos de vista, distintos entre sí hasta la contradicción. Ante una sociedad que se descompone, el Imperio Romano, por ejemplo, puede, desde el primero de estos puntos de vista, considerar el esfuerzo total y constatar su insuficiencia. (...) La sociedad romana producía pocos niños. No era ya capaz de conformar un ejército nacional. Odiaban los rigores de la vida de campo. Refiriendo los efectos a las causas, el crítico que examina esta sociedad desde este punto de vista general, concluye que la sabia búsqueda del placer, el escepticismo delicado, el enervamiento de las sensaciones y la inconstancia del dilantismo, han sido las heridas sociales del imperio romano y serán en cualquier otro caso las plagas sociales destinadas a arruinar el cuerpo entero. Así razonan los políticos y los moralistas que se preocupan de la cantidad de fuerza que puede producir el mecanismo social. Otro será el punto de vista del crítico, que considerará este mecanismo de manera desinteresada y no ya en la dinámica de la acción del conjunto. Si los ciudadanos decadentes son inferiores como obreros de la

¹⁸⁶ Para un análisis del uso del lenguaje citológico de Paul Bourget y de su relación con las teorías psicológicas de la época Cf. Campioni, Giuliano, *Nietzsche y el espíritu latino. Traducción y prólogo de Sergio Sánchez*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2004, p.267-300.

¹⁸⁷ Bourget, Paul, *Baudelaire y otros estudios críticos* (Traducción de Sergio Sánchez), Córdoba, Ediciones del Copista, 2008, p.339.

grandeza del país, ¿no es precisamente porque son muy superiores como artistas del interior de su alma? Si son inhábiles para la acción privada o pública, ¿no es precisamente porque son demasiado hábiles para el pensamiento solitario? Si son malos reproductores de generaciones futuras, ¿no es precisamente porque la abundancia de sensaciones refinadas y la exquisitez de sentimientos raros los han vuelto virtuosos, estériles pero refinados, en voluptuosidades y dolores? Si son incapaces de las abnegaciones de la fe profunda ¿no es precisamente porque su inteligencia demasiado cultivada la ha desembarazado de prejuicios y, habiendo examinado todos los puntos de vista, han llegado a esa equidad suprema que legitima todas las doctrinas excluyendo todo fanatismo? Ciertamente, más capaz era un jefe germano del siglo II de invadir el Imperio Romano que un patricio de Roma de defenderla; pero el romano erudito y fino, curioso y desengañado, tal como lo conocemos en el emperador Adriano, por ejemplo, el César aficionado a Tíbur, representaba un más rico tesoro de la adquisición humana. El gran argumento en contra de las decadencias, es el de que no tienen futuro y que siempre una barbarie los aplasta. (...)

Lo mismo sucede con las literaturas de la decadencia. Tampoco ellas tienen mañana. Dan alteraciones de vocabulario, sutilezas de palabras que harán ininteligible su estilo para las generaciones futuras. Dentro de cincuenta años el estilo de los hermanos Goncourt –elijo decadentes que son tales con resolución-, por ejemplo, no será comprendido más que por especialistas.¹⁸⁸

Citemos para finalizar *Langueur* (1883) de Paul Verlaine, donde los tópicos que hemos venido analizando se enuncian en una complaciente primera persona:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense,
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
Ô n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
Ô n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?
Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,

¹⁸⁸ Ibid., p.90-5.

Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige !¹⁸⁹

[Soy el Imperio al fin de la decadencia,
que observa pasar los grandes bárbaros blancos
mientras compone acrósticos indolentes
en un estilo de oro en el que baila la languidez del sol.

El almita solitaria se duele en el corazón de un denso hastío,
Allá abajo se dice que se libran grandes combates sangrientos.
Oh, no poder, siendo débil y de tan lentos deseos
Oh!, no querer, que florezca un poco esta existencia!

Oh, no poder, oh, no querer morir un poco!
Ah! Todo ha sido bebido! Bathyllo, has terminado de reír?
Ah! Todo ha sido bebido, ha sido comido! Nada más para decir!

Solo, un poema un poco tonto que se arroja al fuego.
Solo, un esclavo un poco diligente que nos descuida,
Solo, un hastío por no se sabe qué cosa que nos aflije!]

¹⁸⁹ Verlaine, Paul, *Oeuvres poétiques complètes* (Y.-G. Le Dantec Ed.), Paris, Gallimard, 1959, p.250. Para las resonancias clásicas de este poema, particularmente el uso del Bathyllos horaciano del épodo XIV, cf. Berg, Christian, "Verlaine à la manière de Horace" en AA.VV, *Les Décadents à l'école des Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l'université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996., p.95-106.

boue, poisse. Lütürü cörömüñ cörpüs. M. SYN. Il-
litüs, öblütüs, lütütüs. || Au fig. Blicca et lütca est
meretrix. Plaut.

Lütö, us, avi, alüm, aré. Enduiv de terre ou
d'une matière analogue. Nö lütet immundam atüdös
cerömü capillos. M. SYN. Illino, öblino.

Lütösüs et Lütülentüs, ü, um. Bourbeux. Cömo
lütösüs. L. Aut lütülentüs ägis brümali tämpöré cürstis.
O. SYN. Cönosüs, humösüs, lütösüs; qf immundüs,
sordidüs, spurcüs. PHR. Lütö, cömo plönüs, fädüs,
södädüs, sürpl, sordidüs, mädens, grävüs. Imbré lütö-
que äspürsüs. H. Crässüs cönoque et pulvëré törréns.
St. Ödö Türplä mämbrä stmó. V. Is nequë timó Türhäm-
tam häurit äquäm. V. Nö pürfüsä lütö sit pörücüs. J.
Pinguä crürä lütö. Id.

Lütünä, z. f. Loutre, animal amphibie. Quid ni-
mörém cladés illäs, quibus efflüt lütü Döpöpülätür
ägnäs? Van. EPITH. Piscätür.

DESCRIPTION.

Inter saliceta penales
Edificat excois, et littore spectat ab alto
Equareit pecoris l dos et proelia, tristi
Que dirimit necce bellantium: nam seivior hostis
In medios caletis erit improvisa natatu.
Panca fami, sed non oditis excoque faroni
Corpora sufficiunt: pisces eviscerant, atro
Sanguine tinguntur fluctus; somosaque passim
Turbatis fluitant respina cadav era lymphis.
Exsollant animis et credis imagine gaudens,
Lutra cavis laeros pisces tahoque fluentes
Congerit, et totros inter pernoctat odores. Vanier.

1 Lütüm, i. n. Pastel, plante qui servait à teindre
en jaune orange. Jam excoö müläbit vüllära lütö. V.
SYN. Lütüs. EPITH. Cröcötüm.

2 Lütüm, i. n. Boue, bourbe. Fictä Prömähö di-
cētis essé lütö. M. SYN. Cönum, limüs, sordäs; fex,
illüvies. EPITH. Pülüstré; ädüm, crässüm, pingüé,
lönäs; ürpt, sordidüm, fädüm, öbsödenüm, spur-
cüm, immundüm, grävödlens. PHR. Lütö jünentü rē-
cētü Spärgäré. J. || In lütö süm, häreo. Prop. Etre
embarrassé, embourbé Nunc hömo in mälö lütö est.
Plaut. || Terre de potier, argile. Pöcüllü dö fäcili
cömpösitäquë lütö. Tib. || Et mähörä lütö finxit prä-
cördü Tüäm. J. Udum et möllé lütum es. Pers.

Lux, lucis, f. Lumière, clarté. Quäm sübitö söläät
söl... Cönvösüré, sü pürföndlens ömniä lücl. Lr.
PHR. Lux sölis cömäs. Filii sölls. Lucis ütör, jübör,
rdü, splendör. Öt primüm lux älmü dätä est. Novä
lux öculis äffulsit. V. Voy. Lumen, Splendor. || Jour.
Tactü post Idus lux est cälöberrimä Baccö. O. Voy.
Dies. || Astes, étoiles. Illä quä sülgent lücläs ex örö
cörüsö. Cic. || Vie. Cörpörä lücl cälütüm. V. Voy.
Vim. || qf OEil. Effössä squälent vöstiglä lucis. St.
SYN. Lumän, öculüs. || Au fig Gloire, honneur.
Ö lux Därdänüs! V. SYN. Lamän, splendör, äccüs.

1. Luxi, parf. de Luco. Indé cörönätis ähl türé plä-
vöclis äris, Lüzärit et tötä stämä secündä dömó. Pr.

2. Luxi, parf. de Lugeo. Pösitis tē fröndibus ärbös,
Töasä cömäs, luxit. O.

Lüxo, us, avi, atum, aré. Luxer, deboiter, dislo-
quer. SYN. Rösölvo.

Lüxti, sync. pour Luxisti, de Lugeo. Ät tü nön
örbüm lüxti däsürtä cöbilé. Cat.

Lüxünä, z, et Lüzürüs, z. f. Trop grande abon-
dence. Ät si lüzürä söliörüm exübérä umbrä. V. Voy.
Copia. || Luxe, excess, profusion. Sävitör ärmis Lüzü-
ris incübüt, victümque öleicütür örhäm. J. Tibi
quänti inäcäs Lüzürüs nöcütür cibös. L. SYN. Lüzüs.
Voy. Luxus.

V. Frängtür ipsi sölis Römü süpörbä hönis. Pr.
Lüzürü victrix örbitis immönsäs öpäs

Jäm pridem äväsris mämbüs, üi pördät, räpt. Sen.
..... Ö Prödigs rerum

Lüzürüca, nönquäm pärvö cöntentä pärütü. L.

|| Luxure, dissolution de mœurs. PHR. Inimicä vir-
tüi. Märcidä dälüclis. Lüzüquë mälö cönjunctä völpü-
täs. Pöatüs bländä. Voy. Libido.

PORTRAIT.

Luxurias, prædulce malum, quæ dedita semper
Corporis mibitris hebetat esigine sensus;
Membraque Circæis effeminat acies herbis.
Blunda quidem vultu, sed quæ non tetius ulla
Ultrices fuenta genas, et amicta dolosus
Hæcæbris, torvos auro circumligat hydros,
Atque voluptatum multos innoxuit hamis. Cl.

Luxuria exstincto jam dudum prodiga famæ,
Nardo sparsa comas, oculis vaga, languida voce,
Perdita deliciis, vita cui causa voluptas.

Lüzürüans, us, part præ. de Luxurio. Abundant,
qui a en abundance Lüzürüantü cömpöscit. H. Stä-
bülls löt sävit öpmis lüzürüans. Val. Flac. Arréc-
täquë frémüt cörvüclibus ilte lüzürüans (equus). V.

Lüzürüans, us, aré, et Lüzürütör, äris, öüs süm,
äri. Etre abundant, trop abundant. Öt sägäs in pin-
güi lüzürüantür ägrö. O. SYN. Exübéro. Voy. Abundo.

|| Yager dans l'abundance, regorger. Dälüclisquë dö-
cät lüzürüaré növis. O. SYN. Dillüö, exübéro, läscü-
vio, äbundo. PHR. Sänguiné mültö Lüzürüantü öimäs.
St. || Lüzürüantüquë töris önimösüm pöctüs. V. Mäm-
bräquë lüzürüantü. O. || S'enorgueillir. Lüzürüantü ävimi
röbüs plerümquë secündis. O. SYN. Süpörbio, äffö-
rdör. PHR. Quüm jüvenilibus ännis Lüzürüantü äntim. O.
|| Vivre dans la dissolution. Äst ille infclix, qui öbs-
cäné lüzürüantüs. Juv. Voy. Libidinosus.

|| act. Prodiguer, dépenser follement. In töstä märsäs
lüzürüantür öpäs. Peir. SYN. Äbsümo, vöro, dövöro,
äbsörbéro, äffundo.

Lüzürüsösüs, ü, um. Abundant, trop abundant.
Lüzürüsös sägäs. O. SYN. Lüzürüans. || Qui aime le
luxe. Häustü päträs lüzürüsösüs öpäs. M. SYN. Prä-
digüs, äffusüs. PHR. lüzüs ämäs. In lüzüm äffüsüs.
Lüzü sölitüs, — pördütüs. — flüens. Sen. Mëns circüm-
flüä lüzü. Cl. Müliör örnätä fündis. Lüt mültö spöciä-
bills äurö.

V. Quis sürör est cönsüs cörpöré förré stö? O.

..... Distentibus idem
Inter se vitulis cinctus, quodcumque profundè
Traxit avortit, luxu pejore refundit. Cl.

|| Debauché. Pöllüclä est nüllä lüzürüsösä mörä. M.
Voy. Libidinosus.

Lüzüs, us, m. Luxe, faste, profusion. Söd quid dis-
suldör hönöstü Lüzüs, ät hömäs öblimät cöpü mën täs?
Cl. SYN. Lüzürü, lüzürüclä, pömpü; fastüs, pärütüs,
öpülentä; dälüclä. EPITH. Mölls, sägnüs, inärs,
ignävüs; fädüs, sürpl, cöcüs, präcöps, prodigüs, inä-
nüs, äffräs, infrenüs; mülls, nöcöns, nöxlüs, dä-
nösüs, fänöstüs, äxütösüs, äxütälls. PHR. Pörcüs äp-
pürütüs. H. Pöpülätör öpum. Cl. Quëm sämpër cömi-
cätür ägöstäs. Id. Fämi äffimé äväre. Rap. Rädemptüs
Régüi öpibus pöpülicü cönsü. H. Nöstrü präcöps inä-
näs lüzüs. H. Türpi frögörunt säcülä lüzü Divitü. V.
Régüi splendidü lüzü ärlä. V. Epüläquë änté örö pä-
nätä ägüficö lüzü. V. Et mültö pöcüllä lüzü Dücörü.
Pr. Voy. Divitie.

V. Explicütäquë söüs mägnö Clööpätürä tümültü
Nöndüm träsätös Römänä in scöclä lüzüs. L.

190 Entradas de luxus, meretrix y virtus de Noël, François-Joseph-Michel, Gradus ad Parnassum...
Nouvelle édition, par F. de Parnajon, Paris, Hachette, 1867.

Namque ut opes nimias mundo Fortuna subacto
Intulit, et rebus mores cessare secundis,
Prædæque et hostiles luxum suasere rapine,
Non auro tectisque modus, mensasque priores
Aspernata fames. L.

..... Aspicite istæ
Florentes quondam luxus quas vertent urbes:
Quippe nec ita Duam tantum, nec teia, nec hostes,
Quantum sola nocet, omnibus lapsa Voluptas. SII.

|| *Paresse, inaction, mollesse.* Nunc hñmem intè
sè luxū, quàm longā, foverè. V. SYN. Ignāviā, mol-
litiēs, segnitiēs.

LY

1. Λῆῆς, i. m. (*λύειν, délier*). Un des noms de
Bacchus. Cornigèr inèrèphit thýrsò grāviorè Lÿcèis.
O. Voy. Bacchus. || *Vin.* Non hñc immòdicò contiñxi
dāmō Lÿcò. O. Voy. Vinum.

2. Λῆῆς, ù, ùm. De Bacchus. Rēgālēs intèr mēn-
sūs, lāstōemquè Lÿcūm. V. Voy. Bacchus.

1. Λÿcābās, ù. *Lycabas, Toscan qui, exilé de sa
patrie après s'être rendu coupable d'un meurtre,
injuria Bacchus et fut changé en dauphin par ce
dieu. Fñit aūdācissimū omnī De nūmērò Lÿcābās.
|| 2. Un des Lapithes.*

1. Λÿcᾶῶς, i. m. *Lycée, montagne d'Arcadie, con-
sacrée à Pan et à Faune, et ainsi nommée de la mul-
titude des loups qui l'infestaient. Mēnāūs, et gēlidi
flēverunt sākā Lÿcēi. V. EPITH. Pārriāsūs, de Par-
rhāsie, ville voisine; ūlūs, pūilēr, unibrōsūs; Irigūlūs,
gēlidiūs, nivōsūs. PHR. Mōnūs Lÿcēi vērtēx, ūpēx, cūl-
mēn, sākā. Cūlūque arbūstū Lÿcēi. O.
V. Ipsē nēmūs lūquēns pātūm, sālūsqū Lÿcēi,
Pān òvītūm cūstōs. V. D'ou*

2. Λÿcᾶῶς, ù, ùm. *Du Lycée.* Fāmūs in Arcādīā tēp-
plā Lÿcᾶῶs hābēt. O.

Λÿcāmᾶēs, ù. m. *Lycambe, Thébain contre lequel
Archiloque fit des vers si mordans, qu'il le réduisit
à se pendre. Quālis Lÿcāmᾶ sprētūs infidō gēmēt. II.
D'ou*

Λÿcāmᾶēūs, ù, ùm. *De Lycambe.* In tē mihī libēr
ūmbūs Tēctā Lÿcāmᾶēō sāguinē tēlā dābūt. O.

1. Λÿcāōn, ònūs. m. *Lycaon, roi d'Arcadie, qui
faisait périr ses hōtes; Jupiter, menacé du même
sort, consuma son palais, et le changea en loup.
Irridēt primò piū vōtū Lÿcāōn. O. EPITH. Arcādīūs;
dirūs, crudēllēs, fērūs, itamānūs, sēvūs; impiūs, sā-
crilēgūs. PHR. Nōiūs fērītātē. O. Hūmānō sāguinē
gāudēns. Inhōspitū tēctā tyrānī. O.
|| 2. Petit-fils du précédent, nommé aussi Arcas, et
père de Calisto.*

Λÿcāōnēs, ùm. m. pl. *Habitans de la Lycaonie.*
Gēns dūrū Lÿcāōnēs ārmis. Prisc.

Λÿcāōnīā, ù. f. *Lycaonie, contrée de l'Asie mi-
neure.* Indē Lÿcāōnīe trāctūs jācēt. Avien.

1. Λÿcāōnīās, ùlūs. f. *Fille de Lycaon || 2. Calisto.*
Cūi Dēā: virgīnēōs, pērijūrā Lÿcāōnī, cōctūs Dēsērēt. O.

Λÿcāōnīūs, ù, ùm. *De Lycaon.* Fēdū Lÿcāōnīūs
rēfērēns cōnivīū mēnsā. O. || *De la Lycaonie.* Lÿ-
cāōnīūmqū Ericētēn. V.

Λÿcāstē, ēs. f. *Lycaste, nom de femme; entre
autres une des filles de Priam, épouse de Polyda-
mas ūlūtquè rōgātā Lÿcāstē. St.*

Lÿcē, ēs. f. *Lycée, nom de femme.* Aūdīvērē, Lÿ-
cē, Dī, mēā vōtū. H.

Lÿcēs, ùs. m. *Lycès, rivière du Pont.* Quās Tānās,
flāvūsqū Lÿcēs, Hÿpānīsqū, Nōmāsquè Adāāt ōpēs.
V. FL.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūm, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

Lÿcētūs, i. m. *Lycetus, nom d'un des compagnons
de Phinée.* Spērchionīdēnquè Lÿcētūm. O.

Lÿcētūs, i. n. *Lycée, école d'Aristote à Athè-
nes.* Gaudēt Aristōtēlīs sinē tē visissē Lÿcētūm. H.

V. Inque acādēmiā ūmbriferā nūlōdquè Lÿcētō
Fūdērunt clārās fācūdī pēctōrīs ārtēs. Cic.

ciom. || *Marché, foire.* SYN. Nūndinā, empōrium. EPITH. Frēquēns.

1. ΜΕΡCΗΝΑΡΙΟΣ, ἢ, m. *Mercenaire, qui travaille pour de l'argent.* Thēsaurō invēntō qui mērcēnāriūs agrum illum ipsūm mērcēnātūs arāvit. H. PHR. Mērcēalē, prētīō cōnductūs.

2. ΜΕΡCΗΝΑΡΙΟΣ, ἄ, ūm. *adj. Mercenaire.* Hē Phīlippō Exeūsārē lāborēm et mērcēnāriū vīndē, Quōd nōn mānē dōmūm vēnissēt. H.

Mērcēs, ἔλς. *f. Prix du travail, salaire.* Mērcēalē diurnā Cōnductūm pāvlt. H. SYN. Prētīum. PHR. Mērcēdem opēris negāt. O. Dulcēs ērūt mērcēdē lābōr. O. || *Prix, récompense.* Virtūs sībimēt pulchērīm mērcēs. *Sil.* SYN. Prēmīum, prētīum. PHR. Hāc sētūm mērcēdē plīcēt. Cl. Illic aliud mērcēdis ērūt. *V.* Mērcēdēs pāvās sēquūtūr. H. Māgnā viri mērcēs! Pr. Mili si mērcēs ērēptū lāborum est. *Voy.* Prēmīum. || *Punitio.* Cūjūs scēlētis sit mōxīmā mērcēs. L. *Voy.* Pōna. || *Intérêt de l'argent.* Quinās hic cāpīū mērcēdēs exsēcūt. H. *Voy.* Usurā.

Mērcēs, ūm. *f. pl. Marchandises.* Mērcēbūshic Itālis mūtā sub solē rēcētū Rugōsum pipēr. *Pers.* EPITH. Eōs; extēriā, pēgrīnā, quāsītā, ādvēcū; opīlētā, prētīosā; venālēs. *Voy.* Merx.

Mērcōn, ārys, ārys sūm, āri. *d. Trafiquer.* Vēndē ārimām lūciō, mērcōrē. . . *Pers.* PHR. Mērcōturām faciō. Mērcēs mūto. Exuēmīs lūciō cōmārcēciū tērris. Mūtāndīs mērcēbūs ād Indōs pēnētārē, pēlīgō sē cōmīūtārē. *Voy.* Mercator. & *Acheter.* Mērcōri prētīū. H. PHR. Māgnō mērcēntūr Aridā. *V.* *Voy.* Emō

Mērcūriālīs, ἰs. *m. f. ē. n. De Mercure.* Mērcūriālīs hābet sēdēm Iyrā. *Arat.* SYN. Cylleñiūs. || *Consacrē à Mercure.* Mērcūriālīam cōstīōs virōrūm. H.

Mērcūriūs, ἢ, m. *Mercure, fils de Jupiter et de Maia, interprète et messenger des dieux, et surtout de Jupiter; dieu de l'éloquence, des voyageurs, des marchands, et même des voleurs. Il présidait à tous les traités de paix, était invoqué dans les mariages, conduisait aux Enfers les âmes des morts, et les en ramenait. On lui offrait les langues des victimes, emblème de son éloquence, et, par la même raison, du miel et du lait. On le représente ordinairement avec un caducée et une bourse à la main, un bonnet ailé sur la tête, et des ailes aux épaules et aux pieds; quelquefois on lui donne un rameau d'olivier et une massue, symboles, l'un de la paix, l'autre de la force.* Omniū Mērcūriō similit, vōcēmquē cōlorēmque. *V.* SYN. Mājūgōnā, Atlāntīdēs, cādūcīfēr, Hērmēs, Cylleñiūs, du Cylleñe, montagne d'Arcadie où il naquit. EPITH. Arcādīūs, Cylleñiūs, Tēgētiūs, de Tégée, ville d'Arcadie; ālīgēr, ālīpēs, pēmīgēr, vōlūcēr, prāpēs; dōcēt, faciendūs, solērs, āstūtūs, cūntūs, cāllidūs, vālēr, vērūtūs, fūrāx, fūr. PHR. Cylleñiūs ālēs. Intērpēs Divūm. *V.* Māiā gēnūtūs, nātūs, sūtūs. Almā filīūs Māiā. H. Plēiōnēs ou Atlāntīs nēpōs. O. Quēm lūcīdā partū Plēiūs enīxa est. O. Cylleñiū prōtēs. Nēpōs Atlāntīs. Cūlārē rēpērtōr, invēntōr. Cū vā Iyrā pāvēs. H. Quī sērōs cūltūs hōmīnūm rēcētūm Vōcē sōrnāsī. H. Quī iuscī pēc aurīs Vērbī pāvris pōrēt. O. Frādīs sūrūmquē māgīstēr. O. Fūrībūs āpūtūs, ānīcītūs, dēxtēr, fūrēs. Cāllidūs, quīquīd plācūt, jōcōsō Cōndēre fūrō. H.

DEFINITIONS.

- Quem Candida Maia
- Cyllene gūlido conceptum vetitice fudit. *V.*
- Cyllenes caelique decus, laeunde muner, Aures eui torto virga diacone viret. *M.*
- Pacis et armorum superis imusque deorum
- Ashiter, alato qui pede corpis iter. *O.*
- Alas pedibus virgamque potenti
- Somniferam cumpulso manu, tegimeoque capillis. *O.*

..... Primum pedibus telaria necit Aurea, quae sublimem alis, si e sequora supra, Seu terram, rapido pariter cum flamine portant. Tum virgin caput: huc animas ille evocat Orco Pallentes, alios sub Tata tristia mittit, Dat somnos admittique, et lumina morte resignat. Illa status agit ventos, et turbida tranat Nubila. *V.*

Somniferam quatens virginam, tectusque galero. *Cl.*

|| *Mercredi.* Mērcūriūs quārū sībī vindīcāt āstrū dīfī. *Aus.*

|| *Nom d'une planète.* Lūna et Mērcūriūs, Vēnūs ac Sōl, Mārs quōquē fūlgēns. *Aus.* PHR. Mērcūriū stēllā, sidūs. Cylleñiūs ignīs. Cēlēr Cylleñiūs hārēt. *L.*

|| *(latin moderne) Vif-argent.* EPITH. Flūidūs, mōbīlīs, ārgētēūs. PHR. Mājūgōnā hūmīd; Mērcūriū lītēx.

DEFINITION.

Est aliquis, dicamne liquor, dicamne metallum? (Nec prorsus neutrum est etenim, nec prorsus utrumque, Naturā quippe accipit,) tellure sub altā Delitet, inque cavas venis sibiisque lacunas Delit, aut solidam cum terra et sulphure massam Consciens, quam cinnabarin, miniumque vocamus, Solvitur excoctā venā, et fornice liquescit. Mobilitate refert undam, argentumque colore: Atque adeo Latus argentum nomine vivam Dicitur, et verho Graus hydrargyrus uno. At de Mercurii gens chymica nomine dixit, Septenis tribuens septena metalla planetis. Mercurio trepidans et lubricus humor abundat: Stare loco nescit patrem fugitivus in omnem, Et globulis amat exiguus divinus ahire. Jamque diu cohibere vngas, viacloque teacaci Constrictas solidum partes compungere in aurum Vandoqua insudat, sed iuvant, turba labore.

Barometrum, auct. Lupo Thomā, d. J.

ΜΕΡCΗ, ἄ. *f. Excrement.* Mērdīs cāpūt inquīnēr ālībīs Cōrvōrūm. H. *Voy.* Stercus.

ΜΕΡCΗΚΑ, ἄ. *f. Gouter, collation.* Sērāquē vīdēbitūr hōrā mērdēā. *Calpurn.*

ΜΕΡCΗΣ, ἰs. *part. prés. de Merco. Qui mérite.* Scēlūs expēndīssē mērdētēm Lūcōcōnūā sērūt. *V.* *Voy.* Meritus.

Mērdēs, ēs, ūi, itēm, ērē, et Mērdōr, ērys, itūs sūm; ēri. *dép. Mériter, être digne.* Prādū sūt hīc illīs quōrūm mērdērē lābōrēs. *Prop.* Mīrārīs. . . Si nēmō prāsēt, quēm nōn mērdētīs, āmōrēm. H. SYN. Prōmērdōr, cōmērdēs, emērdēs. PHR. Sūm dignūs. Nōn ou hādū mērdīgūs. Nārdō vīnū mērdēbētū. O. Nōn mīnīmūm mērdērē dēcūs. H. Latūlēm pīētātē mērdēi. O. Māgnū mērdēs. *St.* Et si pīētātē mērdēmūr, Aspīcē nōs. *V.*

|| *Mērdēs. Rapportier un benefice.* Hic mērdēt ērā lībēr Sōsīs. H. SYN. Pāvō, cōmpāvō, rēfērō. || *Dēnē mērdēs, ou mērdōr. Obliger, rendre service.* Si hēnē quīd dē tē mērdēi. *V.* *Voy.* Benefacio, Beneficium. || — mālē, *Désobliger, nuire.* Dē quō mālē tunc fortunā mērdētūr. *L.* *Voy.* Nocco.

|| *Mērdēs. Servir, porter les armes.* Jussit ut in castris arē mērdērē sītūs. O. SYN. Mīlītō. PHR. Cāstrū sēquōr. In cāstrīs mērdēs. Arē mērdēs pāvō. L. Cāstrūm in plēbē mērdētū. *L.* *Voy.* Militio.

Mērdētīcīūs, ἄ, ūm. *De courusane.* Cōrpōrū vēstālēs scēlī mērdētīcīū cārūt. *O.*

Mērdētīx, icls, et dīmīn. Mērdētīcūlū, ἄ. *f. Courusane.* Mērdētīcē nēpōs iusānūs ānīcā. H. Ut mātrōnā

mēreūci dispār ērit. *H.* Tē cōnjūx āliēnā cōpit, mēre-
 tricūlū Dāvōm. *H.* SYN. Lūpū, māclū, pēllēx, prōsti-
 būlūm, scōriūm. EPITH. Fāmōsū, infāmū, turpis,
 aūdāx, impūdēns, prōcāx, prōlērvū, pēūlāns; āvācū,
 āvidū, cōpīdū, rōpāx, vēnālīs; impurū, fācivū, luxū-
 rīōsū, obscenū, sordidū, spūcū; blāndū; āstūtū, pē-
 fidū, infidū, pēllāx; scēlēstū, scēlērvū, impū. PHR.
 Fūcātū fāllēre dōctū dōlis. Fūcātū vultū, blāndis jōcis
 pēllāx. Turpis āmicū. Lōcāns nōciēs. *O.* Mōrē mēre-
 tricō quāstūm faciēns. Incaūtōs flāctēre dōctū vīrō.
 Illēcēbris quā fāllit āmāntēs. Infāmīs tūrbū lūpārūm.

V. At prōcūl ābjēctō mēreūx āstūtū pūdōrē,
 Quā misērās jūssō corpōrē quierit opēs. *O.*

Mēncōs, īs. *m.* *Poignée d'épis de blé.* Cērcālis
 mērgitē cūlmi. *V.* SYN. Mānūpūlū, mānūplū.

Mēncō, īs, si, sūm, gērē. *Plonger, enfoncer dans
 l'eau.* Nēc mē Dēūs āquōrē mērst. *V.* SYN. Immērgo,
 dēnērgo, sūbmergo, mērsō, immērsō, lūvo, āblūo, ūngo.
 PHR. Aquis āblūo, ūngo, spārgo. In āquās prācipitō,
 immitto, spārgo, prōjicō, dō prācipitēm. Aquis prēmō,
 opprimo, obrūo, exsūnguo. Prācipitēm in mārē dē-
 turbo. Sēsē in flūvīūm sālū dēdī. Liquidās prōjēcit in
 ūndās Prācipitēm, mēdiōquē sūb āquōrē mērst. *Voy.*
 Abluo, Immērgo. *|| Au fig. Plonger, enfoncer.* Mē-
 gērē ferrūm Viscērihūs. *Cl.* *||* Sēd mē mēū fācū Hī-
 mērsērē mālis. *V.* SYN. Obrūo, opprimo; āffligo. *|| Cacher.*
 Mērsitquē sūōs in cōrticē vultū. *O.* *Voy.* Abdo.
|| au passif. Mērgōr. *Se plonger dans l'eau, se bai-
 gner.* Nūdūquē mērgōr āquis. *O.* *Voy.* Balncum, Abluo.
|| Se noyer. *Voy.* Naufrago.

Mēncōs, ī. *m.* *Plongeon, oiseau.* Quūm mēdīō cē-
 lērēs rēvōlānt ēx āquōrē mērgi. *V.* EPITH. Aquāticūs,
 mānūū, āpīcūs; fūgāx, pērnīx, prāpēs, ēdāx. PHR.
 Incōllā mērgētū āquā. Hūmīlis vōlūt āquōrā juxā. *V.*
 Nōnū sīmīlis sīmīlisquē vōlānti.

Fecit amor maciem; longa internodia crurum;
 Longa manet cervix; caput est a corpore longē;
 Equor amat; nomenque manet, quia mergitur illo. *O.*

Mērciālis, īs. *m. f. ē. n.* et Mērciānūs, ā, ūm.
De midi. Hōrū lassōs āntējūngit ēquōs mērciānū. *H.*
 Mērciōlēs, ēi. *m.* *Midi, milieu du jour.* Inclinārē
 mērciēm Sēnūs. *H.* PHR. Mērciūs dīēs, sōl. Sōl āl-
 tīssīmūs. Mērciūs sōlis cūrsūs. Sōl mērciō cōlūssīmūs
 orbē. Titān mērciō quūm sērvēt Ōlūmpō. *L.* Mērciō quūm
 Phōebūs in āxe est. *L.* Mērciūs sōlē tēnētē vīās. *O.*
 Quūm Titān mērciūm cōnūctū dīēm. *Sen.* Dōnēc dē-
 crēsēret ūbrā, In mērciūm sūrgētē dīē. *Esūs* ērāt
 mērciūsquē dīēs. *O.* Sōl mērciūm tēnēs, ūbrās Cōrpō-
 ribūs nēgūt. *Sen.* Mērciūm sōlignēs orbēm Hāūsērāt. *V.*

Quum Sol jam mediam caeli terit ardens arcem.
 Fecerat exigua jam Sol altissimus umbras. *O.*
 Sed postquam medio sol institit altior axi. *Cl.*
 Jamque dies medius tenues contraxerat umbras,
 Inque pari spatio vesper et ortus erant. *O.*
 Quum tamen altus equis Titan radiantibus instat. *O.*
 Aut plus, aut medium Sole tenente diem. *O.*
 Aestus erat, medianque dies exegerat horam.
 Medios quum Sol accenderit restus,
 Quum siliant herbae, et pecori jam gratior umbra est. *V.*
 Dum calet et medio Sol est altissimus orbe. *O.*
 Medio quum Sol altissimus orbe
 Tantum respiceret, quantum super eise videret. *O.*
 Medio quum plurimus orbe
 Sol erat et minime a vertice fecerat umbras. *O.*
 Jam brevis in medium radiis compellitur umbra. *L.*

Sole sub ardenti resonant arbusta cicadis. *V.*
 Sol mediam caeli conscondet at igneus orbem. *V.*
 Sol medium aethereo cursu trajecerat axem. *V.*
 Ipse caput medio Titan quum ferret Olympo. *L.*
 Janique sera medius Titan venientis et actus
 Noctus erat, spatiloque pari distabat utrinque. *O.*

|| Côte du midi, partie méridionale. EPITH. C
 dūs, hūmēns; pluvīūs, imbrīfēr, mūdīdūs. PHR. Pl.
 āustrālis, tōrrīdū. Sōlis āstūtū plūgā. *Sen.* Sūbūla
 mērciūm cōnūctū dīēm. *V.*

V. Et plūgā nimbīfērūs quā tōrrīdū vērget ād
 Aūstrōs. Quāquē dīēs mērciūs flāgrāntībūs āstūtū hōris. *L.*
 Adastū mērciūs rēgnū quē tōrrēt dīēs. *Sen.*

..... Cōnūctū cēllūs
 Nūbībūs āssīdūs, plūvīōquē mērciūs ād Aūstrō.

Mērciō, ās, āvī, ātūm, ārē. *n.* *Suat. et Mērciū
 ārīs, ātūs sūm, ārī. d. Dormir après midi, faire
 méridienne.* Jūbe ād tē vēnīdū mērciūtūm. *Cat.*

Mērciōs, ā. *m.* *Méridon, héros grec, écuyer d
 doménée.* Qmīs.... dīgnē scrīpsērīt aut pūlvērē Trō
 nīgrūm Mērciōnēm? *H.*

Mērciō. *adv.* *A bon droit, justement.* *O* dīcūs
 fāmā mērciō pārs māxīmā nōstrā? *V.* SYN. Jūrē, dīg
 jūstē; qq/ bēnē, āpīē, dēcētēr, cōnūctū. Pl
 ēx mērciō. Hāud ou nōn immērciō. Nōn mālē. Jūrē
 mērciō. *J.* Mōrtē lūct mērciū. *V.*

Mērciōnūm, ū. *n.* *Clumbré de louage.* Nām q
 mērciōrīū sōmniūm ādmīttūt? *J.*

Mērciōnūs, ā, ūm. *De louage, qu'un loue.*

Mērciūm, ī. *n.* *Chose méritée, justice.* Hāudq
 quān ōb mērciūm pōnās.... Sūscīūtū. *V.* SYN. Jī
 dābitūm.

V. Quācūquē ēx mērciō spēs vēnit, āquū vēnit.
|| Récompense. *Voy.* Prānīum. *|| Qualité, avantag
 mērci.* Quōd frātrēs Tēlāmōn Pēlēsūquē sūcērūt, ā
 cīs mērciūm nōn sūt. *O.* SYN. Virtūs, laus, dō.

|| Service, bienfait. Excessīquē sīdām mērciōr
 sūmmā ūiōrūm. *O.* PHR. Tāntū mērciū nōn immēm
V. *Voy.* Beneficiūm.

Mērciūs, ā, ūm. *1. part. passé de Mereo. Méri
 dū.* Sic fātūs, mērciūs ārīs mērciūtū hōnōrēs. *V.* SY
 Prōmērciūs, dīgnūs, dēbītūs, jūstūs. PHR. Nōn ī
 mērciūs, nōn indignūs. *|| 2. part. passé de Mereo*
Qui a mérité. Invisō mērciūs tōrquētūr ād āurō.
 SYN. Mērciūs, dīgnūs. *|| — bēnē. Qui a rendu s
 vice.* Hōc sūlūm crīmēn mērciūs bēnē dētrālvē tōrrā.

Mērciēnūs, ī. *m.* *Nom d'un centaure renom
 pour la vitesse de sa course.* Quīquē pērdūm nūq
 cērtāminē vīcīrāt ōmnēs, Mērciēnūs, āccēptō tūm v
 nērē tōrrīōr ībāt. *O.*

Mērcē, ēs. *f.* *Méroc, Ile en Ethiopie, formée p
 le Nil et l'Atabaras, célèbre par sa fertilité.* Gūrg
 rūpīo āmbītūr nīgrīs Mērcē sēcūndā cōlōnīs. *L.* EPIT
 Cēphēā, *de Céphée, roi d'Ethiopie;* Nīlūcā, nīg
 fuscā, ūstū, hūstū; sēcūndā, fertīllīs; dīvēs, cūrtīlē
 PHR. Exrēmō cīrcūmllū Nīlō. *Cl.*

Mērciōrē, ēs. *f.* *Mérops, une des Pléiades.* Sēptī
 mōrtālī Mērciōrē tībī, Sīsīplūē, nūpsīt; Pōnētī, et fī
 sōlī pūdōrē hūct. *O.*

Mērciōs, ōplīs. *m.* *Mésange.* Pīnguībūs ā stūbī
 mērciōpēs, ālīrquē vōlvērēs. *V.* *|| f. Mérops, épouse
 Clymène, mère de Phacéthon.* Cēpīssēt genītor sī Plī
 thōntū Mērciōs. *O.*

Mērci. *parf. de Mergo.* Abstūllīt ātū ā dīēs et sūm
 mērciū ācērbō. *V.*

Mērciō, ās, āvī, ātūm, ārē. *fréquent. de Mer,
 Plonger.* Bālāntūmquē grēgēm flūvīō mērciōrē sūlū
V. *|| Au fig. Mērciōrē tōrtūnā flūctībūs.* *Cat.* — cīvīll
 ūndīs. *H.* *Voy.* Mergo.

Attonitis inhians animis, ut regius ostro
 yelet honos leves humeros; ut fibula cinem
 Auro internectat; Lyciam ut gerat ipsa pharetram
 Et pastoralem, prætiâ cuspide, myrtum. *V.*

At virgo, puri qualis rosa plena pudoris,
 Ore rubens linoque caput velata recenti
 Ibat: eam circum flores laurosq; virentes
 Vimeis Nymphæ calathis et sortis scrolant. *Rap.*

..... Ad mollia verba
 Incorrupta ailet, pudibundaque celat amictu
 Ora.

COMPARAISON.

Ut flos in septis secretus nascitur hortis,
 Ignotus pecori, nullo contusus aratro,
 Quem mulsent auræ, firmat sol, educat imber,
 Multi illum pueri, multe optavere puellæ;
 Idem quam tenui carptus desoruit ungui,
 Nulli illum pueri, nullæ optavere puellæ:
 Sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est.
 Quam castam amisit polluto corpore florem,
 Nec pueris jucunda manet, nec caræ puellis. *Cat.*

|| *Vierge sacrée, vestale.* Præcæ quæ stûgent Virgînēs
 sânciâ nînûs audîentem Câruius Vesiâm? *H. SYN.*
 V. estilla. *Voy. ce mot.*
 V. Et quæ sinê crimîne cûstôs
 Pèrptûâ sèrvant virgîniâtê focôs. *O.*

DÉVELOPPEMENTS.

Accipe prima mei voveo que done pudoris,
 O pater; æternum da virginitalis amorem,
 Da colere, atque omnem ut fas odisse hymenæum. *Rap.*

 Tempus erit, quum mille ævo florente puellas
 Spernere dotales tecum mirabere tædas,
 Quas pudor æternum sacro velabit amictu
 Cœlesti pactas sponso, et tua facta secutas. *Id.*

Jeune femme. Ah! virgo infelix, (Pasiphæe) tu nunc
 in montibus erras. *V. Voy. Mulier.*
 || — *en parlant des animaux.* Tê fortissê mûgis cûpîet
 dē virgînê pœcû.... *M. PHR.* Nûpîitum expers êt
 êdhuc prôtêrvô crûdâ mûritô (equa). *H.*
 || — Sâturniâ. *O. Vesta.*
 || — dîâ. *O. Diane.*
 || — belligê. *Sil. Minerve.*
 || — Phœbêâ. *O. Daphné.*
 || *Astrée ou Thémis.* Jâm rēdit æt Virgô, rēdēunt
 Sâturniâ rēgnâ. *V. SYN.* Astiââ, Jûstitiâ, Thémis.
 || *La même changée en constellation.* Spicum insignê
 tēnens, splēndēti cōrpōrē virgô. *Cic. SYN.* Astiââ,
 Êrigônê. *ÉPI TH.* Clarâ, micans. *PHR.* Virgînîs âs-
 trum, sidus, jûbâr. Spicû mûnêrû gēstans
 || *La Sainte Vierge.* Vêrus dē sacru virgînê nâtûs hō-
 mô. *Prosop. Voy. Maria.*
 || *Aquæ virgô. Eau des aqueducs de Rome.* Dêfessôs
 artûs virgînê tingit âquâ. *O.*

Vincula, *u. f. dimin. de Virga.* Petite branche,
 petite baguette. *Voy. Virga* || *Marque dont les cri-
 tiques notaient les vers defectueux.*
 Vincivium, *I. n. Arbrisseau.* Avîâ tûm rêsônant
 avibus virgûlâ cînôris. *V. SYN.* Arbusum, frutex.
ÉPI TH. Silvêstrê, frûctôsûm, cōrnêum, vērnum, tē-
 nêrûm, iurgêcêns; Implicitum. *PHR.* Mâgnô cêdunt
 virgûlâ frâgôrê. *V.* Virgûlâ sônânâ silvis. *V. Voy.*
 Arbusum.
 || *Rejeton, jeunes pousées, petites branches.* Dûm

tênêra attōndēt simâ virgûlâ cûpêllâ. *V. SYN.* Frû-
 tēx, râmûs, râmûlûs, râmûscûlûs, sârcûlûs, vimên, virgû,
 palmês.

V. Nunquâm frōndê lēvi fûndêi virgûlâ nêc umbrâs. *V.*
 || *Bouture, jeune plant.* Quêcinqûê prēmês virgûlâ
 pèr âgrôs, Spârgê simô pingui. *V. SYN.* Sârcûlûs,
 palmês, plântâ, virgû, gèrnêû, mûlltôlûs. || *Branches
 sèches.* Frōndem æc virgûlâ sticêsq; Injicîunt. *V.*
SYN. Sârmētâ.

Vincivium, *u. f. dimin. de Virgo.* Tunc quum vir-
 guncilla Juno. *J.*

Vincivium, *i. m. Viriathe, père de Lusitane, qui
 soutint pendant onze ans la guerre contre les Ro-
 mains.* Primô Viriâhûs in avô Nômên Rômânîs fâc-
 tum mōx nobîlê dâmnis. *Sil.*

Vincivium, *part. prés. de Virido.* *Voy. Viridis.*
 Vincivium, *ii. n. Verger.* Quid longinquus juvânt
 viridârîx, quid juvât hortôs? *Mant. SYN.* Virêtum,
 prætûm, hortûs. *Voy. Pratuna, Hortus.*

Vincivium, *Is. m. f. è. n. et Viridans, tis. Vert,
 verdoyant.* Pèrptûôs viridîs sêmpêr gûrê frōndîs hō-
 nôrês. *O.* Cingit viridânti tēpôrâ laurô. *V. SYN.* Vi-
 rēns, virêscēns; frōndēns, vernâns. *PHR.* Et sâgnâ
 virētîâ mûscô. *V.* Cûltôrquê virêtûs hêgêlî. || *Viridi
 tégit arbûtûs umbrâ. V. Viridi prôjêctûs In untrô. V.
 Viridissimâ grâminê ripâ. V. Viridântê tôrv cōnsêdê-
 rit hêrbâ. V. Rêstûs ripâ viridântê lēvârê. V.*
 || *De couleur vert d'eau.* Iônîâ viridês Nêptûnûs In
 âlgâ Nûrit êquôs. *Cl. SYN.* Cêrûlêûs, Cêrûlûs, glâ-
 ucus.

Au fig. Vert, vigoureux. Jâm sênîôr, sêd crûdâ
 dêo viridîsq; sêncetûs. *V. SYN.* Virēns, vigēns, fir-
 matûs, robûstûs, vâlidûs. *PHR.* Fôrma insignis viridî-
 quê juvêntâ. *V. Èvi florê virēns. Sil.*

Vincivium, *us, avi, atum, are. Rendre vert.*
 Vincivium, *aris, atus sum, ari. d. Devenir vert.*
 Nunc viddâ sùbnâtûs imô viridētûr êb undis. *O. Voy.*
 Viresco.

Vincivium, *Is. m. f. è. n. D'homme, viril, masculin.*
 Filiûs huic, fatô divûm, prôtêsquê virilîs Nullû fûit.
O. SYN. Mâscûlûs, mîas. *PHR.* Officîis virilîbûs âp-
 tûs. *O.* || *Pro partê virili.* *Voy. Viritum.*

|| *Qui est dans l'âge viril, qui appartient à l'âge
 viril.* Nê fortê sênîlê Mândêntur juvêni partês, pûêrô-
 quê virilêy. *H. PHR.* Rêas intêr juvênemquê sênênemquê.
O. Pôsitô fervôrê juvênuê Mâtorî. *O.* Rêus robûstû.
Voy. Ætas.

V. Vos ô quibûs intêgêr avî
 Sânguis, Æt, sôlidêquê suô stân robôrê virês. *V.*
 Hinc ubi jâm firmâtâ virûm tē sêcêrit ætâs. *V.*

CHARACTÈRE.

Conversis studiis, et animusque virilis
 Quirit opes et amicitias, inservit honori,
 Comansisse cavet quod mox mutare laboret. *H.*

|| *Au fig. Fort.* *SYN.* Robûstûs, vâlidûs. || *Viril, qui
 convient à un homme.* Ante unnos inanimuquê gêrêns
 cûrâmq; virilê. *V. SYN.* Mâscûlûs, fortîs, gênrô-
 sûs, intêrrilûs, impâvidûs, ânimôsûs.

Vincivium, *utis. f. Virilité.* Virilitatis dâmnâ mē-
 tē êrêptê. *M.*

Vincivium, *adv. En homme de cœur, courageuse-
 ment.* Fôrtunâ sêrêndû virilitêr. *O. SYN.* Ânimôsê,
 âudactêr, fôrtitêr, gênrôsô.

Vincivium, *adv. Par tête, par homme.* Aut quid hê-
 bêrêr. Quôd lègêrêr, tê êrêtquê viritîm Pûblîcûs usûs.
H. PHR. Prô partê virilî.

Vincivium, *u. um. Venimeux.* *Voy. Venenosus.* ||
 Qui exhale une odeur forte. Virôsâquê Pôatûs Câr-
 tôrêz (mittit). *V.*

Vincivium, *utis. f. Valeur, courage.* Præstantês vir-

tūte legi. *V.* SYN. Anīmūs, fortitūdō. *PHR.* Sūperat virtūte dōlorēm. *O.* Invitā virtūti nūlla est vīx. *O.* Virtūs bellī spēctatū dōmīquē. *H.* Pōssit quīd vividū virtūs Expēriar. *V.* Nōcēt tēmūrarū virtūs. *O.* *Voy.* Fortitudo.

|| *Force, puissance.* Mājōr pōst oīū virtūs. *St.* SYN. Vis, rōbur, pōtēntiā. *PHR.* || *Au fig.* Si nōn evānūi omīns Hērūm virtūs. *O.* *Voy.* Vis, Vires.

|| *La vertu, la pratique du bien.* Virtūs est mēdiū vitōrum et ūtrinqūē rēductūm. *H.* SYN. Pīētās, prōbitās, aequitās, Intēgritās, sāncitās, castitās, fides, iustitīa, aequūm, bōnūm, rēctūm. *EPITH.* Pīa, sāncitā, castā, aequā, hōnestā, ingēnūā, cāndidā, intēgrā, dēcorā, pulchrā, egrēgīā; amōbilis, amāndā, laudāndā, cōlēndā, mirā, mirāndā, vērēndā; māsculā, cōstāns, firmā, incōcūssā, impāvīdū, intērritū, invictū, gēnrōsū; vividū, aridēns, ignēā; ingēns, splēndidū, prāstāns, excēllēns; laudatū, cēlēbrī, inclūcū, illūstrī, nobīlī; mēmōrāndū; vivāx, pērēntī. *PHR.* Bōnē artēs. Virtūtī hōnōs, dēcūs, splēndōr. Māgnā rōbur mētīs. Virtūs sēpūlcrī nēscī. Fātō mājōr. Fātōrum dōmītrix. Nēscīū fōrtūnē cēdēre. Tēndēns In aridū. *O.* Mūlīs, advērsīs spēctātū. Cēlō accēptū. Dēō grātissimū. Pūrī pēctōris hōspitī. Virtūtī Immōrtālīs hōnōr. Sōlī hēatōs effīct, cēlō insērit. Vivit pōst fātū sūperstēs. Nōn obrūtā virtūs Pāupertātē līet. *Cl.* Sēd sūnam extēndērē fūctis, Hōc virtūtīs opīs. *V.* Quōs ardēns ēvexit ad aethērā virtūs. *V.* Quō mē jūbēt ardū virtūs Irē. *St.* Virtūs est vitium fugērē. *H.* Nobilitās sōla est atque unīcā virtūs. *H.* *Voy.* Justitia.

V. Virtūtīs vērā custōs rigidusquē sātēllēs. *J.* Pāctūmquē rēgēi pūrīs virtūtībūs orbēm. *V.* Omīnā nām virtūs Impēriōsā dōmāt.

..... Sōlī pērēntīs Effūgīt extērmī tristīā fātū rōgi. Unīcā pōst cinērēs virtūs vērēndā hēatōs Effīct.

Est virtūs plācētūs abstinēssē bōnis. *O.* Odērunt pōccarē bōnī virtūtīs amōrē. *H.* Hāc vīcūt rātōnē mētūs; hāc frēntī amōrēs. *Cl.* Hānc tāntēn hāud quisquān, nīsi qui cōgnōvērūt Sēmēt, et incērtōs hīmāi plācāvērūt āstūs, Invēnt. *Cl.*

..... Sēmītū cērtē Tranquillā pēr virtūtēm pīctē unīcā vīx. *J.* Ipse quīdēm virtūs sībimēt pulchrīmā nūrēcs. *Sil.*

..... Pēr seqūē pētēnda est Externīs virtūs incōmītātū bōnis. *O.* Rārē quīdēm est virtūs, quā nōn Fōrtūnū gūbērnat, Quā mīnēt stābilī, quā fugīt illū, pēdē. *O.*

DESCRIPTION.

Virtus, repulse necia sordide,
Intaminatis fulget honoribus;
Nec sumit aut ponit secures
Arbitrio popularis aere
Virtus, recludens immeritis mori
Caelum, negata tentat iter via:
Cæsusque vulgares et udam
Speiunt humani fugiente penam. *H.*

Magne pater divum, aevos punire tyranos
Haud alia ratione velis, quam dira libido
Moverit ingenium, ferrenti tincta veneno:
Virtutem videant, intabescantque relicta. *Pers.*
Ipsa quidem Virtus pretium sibi, solaque late
Fortune secure nitet, nec facilis ullis
Erigitur, plaususque petit clarescere vulgi:
Nil opis exterum cupiens, nil indiga laudis,
Divitiis animosa suis, immotaque cunctis

Casibus, ex alta mortalia respicit arces:
Hanc tamen invitam blande vestigat, et ultro
Ambit bozar: docuit toties a rure profectus
Lictor, et in mediis consul quantum aratris. *Cl.*

|| *Vertu, déesse des Romains; son temple était joint à celui de l'Honneur, en sorte qu'on ne pouvait arriver au second, sans passer par le premier.* DURŌ Nititur ad cælum Virtus Interritū clivō. *Sil.* *PHR.* Virtusquē sērēnā Frōntē grāvīs. *St.*

PORTRAIT.

Quenam tam lacero vestita incedis amictu?
— Virtus, antiquis nobilitata sophilis.
— Cur vestis tam vilis? — Opes contemno caducas.
— Cur gemina est facies? — Tempus utrumque noto.
— Quid docet hoc frenum? — Mentis cohibere furorēs.
— Rastrum cur gestas? — Res mihi grata, labor.
— Cur volucris? — Doceo tandem super astra volare.
— Cur tibi mors prematur? — Nescio sola mori.

Théod. de Bèze.

Virūs. *n.* *qyf.* 1, ō. *sans pl. Suc, sécrétion, teinture.* Tyrō quōrum pars maxīmū succō Cōctū diū, virūs nōn unō dūxit āhenō. *L.* SYN. Succūs, vērēnum. || *Pe-nia, poison.* Ille mēlūm virūs sērpēntībūs addidit ātris. *V.* *PHR.* Pēcōrique āspērgēt virūs. *V.* Virūs ēdūx sūpērībūt opem. *O.* *Voy.* Venenum. || *Au fig.* *Venin, poison, fiel, amertume.* Frātrēnāquē cordū Nōn vīrē āgnōscās et virūs fūlīlē līnguē. *Sil.* Ingēnītūm nōscēs virūs, hātūsquē pātērnos. *Sil.* SYN. Vis, āstūs, violētū. *PHR.* Nām virtūs ē āstūs Flāmmitērā nōvīmētīs. *Sil.* || *Mauvaise odeur.* Cōcōctōsquē, sūō cōnīctōs pērdēt virō. *Lr.* || *Saveur acre.* Līnguēt ēnīm sūprā tēūī pīmōidū vīrē āspērā. *Lr.*

Vis, *Is. f.* *force, vigueur.* Māgnā vī flexū dōmātūr ūlmūs. *V.* SYN. Rōbur, vīgōr, virtūs. *PHR.* Vis jūvēnilīs ērāt. *O.* Distrāctū pēr artūs Vis ānimā. *Lr.* *Voy.* Vires.

|| *Violence exercée contre quelqu'un.* Nām sīnē vī nōn ullū dūbit pēcēptū. *V.* *PHR.* Apērit sī nullū vīam vis. *V.* Vis hōrridū lētī. *Lr.* Aūvō vī pōtītūr. *V.* Vīmqūē fērunt. *O.* Vīmqūē mīnīs ārdēt. *O.* *Voy.* Violentia. *V.* Acēr ērāt, hēlloquē fērōx, ad vīmqūē pātrātūs. *O.* || *Violence, atteint à l'honneur d'une femme.* Vī pīssa est Phōebē, vis est āllātū sōrōrī. *O.* *Voy.* Stuprum.

|| *Violence, impétuosité.* Vis incitū vēntī. *Lr.* SYN. Violētūā, impētūs, āstūs, fūrōr. *Voy.* Violentia.

|| *Essence d'une chose, propriété naturelle.* Seū vis est In āquā cāllidō cōnīrūtū vīnō. *O.* SYN. Nātūrā, virtūs. *Voy.* Natura.

|| *Pouvoir, puissance.* Cālestūm vis māgnā jūbēt. *V.* SYN. Pōtēntiā, pōtētās, nūmēn. || *Vertu, efficacité.* Cānēā līet; vis est nōlīssimū fōntīs. *O.* SYN. Virtūs, vīrēs, pōtēntiā, pōtētās, effīctūs. || *Exécution, effet.* Vīmqūē āffōrē vērō Cōrdīdēt. *V.* SYN. Effīctūs, fīdēs. || *Valeur d'un mot.* Is sēnsūs vērbi, vis ēā vōcīs ērāt. *O.* SYN. Sēnsūs, sēntētīū. || *Confiance, présomption.* Nōn ēū vis ānimō, nēc tāntā sūpērbiā vīctīs. *V.* *Voy.* Fiducia, Superbia.

|| *Quantité, abondance.* Vis māximā mēllīs. *Cic.* *Voy.* Copia.

Viscātūs, ā, ūm. *part. pass. de Visco.* Enduit de glu. Nōn āvis utilitēr viscātūs effūgīt āllīs. *O.* *PHR.* Vūlūcrēs viscātū fūllērē vīrgū. *O.* *Voy.* Viscosus.

Visco, ās, āvī, ātūm, ārē. *Enduire de glu.* Vīcātūr lābrā mārītī. *J.* *PHR.* Vīscō līno, illīno, ōh-līno, ōbdūco, circūmlīno.

Viscōsūs, ā, ūm. *Gluant.* Mūltūs (aves) viscōsūs Inēscāt Pāsūs, et ad sūpērūs pēcūrrērē nōn sīnīt āurās. *Prud.* SYN. Glūtīnēūs; viscātūs, pīcātūs. *PHR.*

en la suite *logique* de ses toiles — toute une orchestration mélodique, une continuité de thèmes musicaux, qui en avivent le charme et le mystère et l'intensité.

Des reflets, des nuances, des lignes — concourant à la majestueuse pureté de l'ensemble — c'est toute la « *manière* » de M. Osbert; mais elle est telle que nous affirmerons, une fois de plus, qu'il est non seulement un « *Artiste de l'Âme* », mais aussi le *Poète* — du Silence !...

HENRI DEGRON.



Etudo

IN
HONOREM
BALDELARII
NOVEMPEDALIS
PROSA

Cum vocabulis barbariæ
Jam tabe tinctæ tam varie
Te cantabo, Baldelarie.

Nam sanie mixtâ spermati
Quam e profundo stillavisti
Omnino sumus unguentati.

Et tamen hanc sitimus horam
Quæ novi sæculi in coram
Albescentem dabit auroram.

Idcirco a nobis amaris,
Feminea figura maris,
Dura dulcedo in amaris.

Spineti tui rosa et ros
Nos inebriant totum per os
Subtiles simul ac Barbaros.

Quisque clamat, quum ostentas cor
Unde fluunt pus flensque liquor :
« Spero necnon et derelinquor. »

Hinc cultus ad tuum cadaver
Est andropogon seu vetiver
Donec ex eo virescat ver.

Interea tenemus altum
Procellosis ventis turbatum ;
Et, quum jam mergimur, surgis tum,

Et per mare tenebrarum fis
Stella poli carminum scaphis
Multicolorum polypsephis.

Quare, deitas invocanda,
Hâc voce putidâ, luridâ,
Balbutiente singultim, da

Ut te cum linguâ barbariæ
Jam tabe tinctæ tam varie
Cantaverim, Baldelarie.

JEAN RICHEPIN.

Pour le Tombeau de Ch. Baudelaire.

Prosa de nueve pies en honor de Baudelaire:¹⁹¹

Con vocablos de barbarie
Ya teñida por una putrefacción de tan varios
Colores, yo te cantaré, Baudelaire

Pues del pus mezclado con esperma
Que desde lo profundo has destilado
Estamos enteramente ungidos.

Y sin embargo tenemos sed
De esa hora que, en presencia del nuevo
Siglo, dará blanca aurora.

Por eso te amamos,
Figura femenina del hombre
Áspera dulzura en la amargura.

La rosa y el rocío de tu zarzal
Nos embriagan toda la boca,
Tanto a bárbaros como a sutiles.

Cada uno exclama, cuando ofreces
tu corazón de donde fluye pus y fluido licor:
“Desespero y estoy totalmente abandonado”

De allí que junto a tu cadáver se cultive

¹⁹¹ Richepin, Jean “Pour le Tombeau de Charles Baudelaire”, en *La Plume* N° 165, 1ero. de marzo de 1896. Para un estudio de Jean Richepin como poeta latino, cf. David, Marie-France, *Antiquité latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.531, a quien debemos el descubrimiento de este poema.

El andropogon o vetiver,
Hasta que de él reverdezca la primavera.

Mientras tanto estamos en el océano
Agitado por los vientos tormentosos;
Y, cuando ya nos hundimos, entonces surges,

Y por el mar de las tinieblas te haces
Estrella polar para las barcas de muchas gemas
De nuestros cármenes multicolores.

Por todo eso, Deidad que ha de ser invocada
Con esta voz podrida y lívida,
Entrecortada y balbuciente, permite

Que a ti con lengua de barbarie
Ya teñida por la putrefacción de tan varios
colores yo te cante, Baudelaire.



NIVICTAM canimus patriam gentesque Latinas,
 Et te, Religio, libertatemque fidemque;
 Instruimus veteres prisca sermone iura
 Et de carceribus clamavit Musa profundis.

Scilicet arctois oriens e finibus olim
 Insonuit, mundum piceâ caligine turbans,

4

Tempestas, niveoque Austrum velamine torsit.
 — Heu miser! occubuit? rigidum jacet ecce cadaver?
 — Sed quid ego?... En calido nix sanguine fracta liquescit,
 Attollens humeris laqueos et retia, Roma
 Surgit et indomitos vertens ad sidera vultus,
 Stat, comitante Deo, jam fortior atque superba.

*Obstupuit longum, data sperans fata vicesque,
 Arctos; hyperboreas rursus quatit ecce procellas,
 Galliam et insiluit, quæ fert, audacior armis,
 Magnanimas mentes grandesque in pectore motus.*
 — Heu! nunc occubuit! Vorat, heu! nunc flamma rogorum!
 — Sed quid adhuc?... Trepidat ferventes vita per artus,
 Germanas glacies iterum indignata resolvat,
 Major et adverso fulgebit Gallia sole.

*Queis opus, incedas ut primum prima per orbem,
 Gallia? — Præsidium Domini et tua corda virorum
 Fortia : fata regit Deus, inceptisque favêbit;
 Nos autem libeat mentes firmare, Fideque*

Au nom de la Patrie et des races Latines,
 De la foi dans le Christ et de la Liberté,
 Dans la langue du droit et de nos origines,
 Du fond de nos revers, nous avons protesté!

Jadis, un ouragan troubla le monde antique,
 Et le linceul du Nord, flottant sur la Baltique,

5

Dans ses replis de neige enroula le Midi.
 — C'en est fait! Tout est mort! Le cadavre est roidi!
 — Non! La chaleur du sang a fondu le suaire!
 A travers le filet glacé du rétiaire,
 Le Midi reparait dans son éternité,
 Debout... avec ses dieux, sa force et sa beauté.

Le Nord, dix-huit cents ans, attendit sa revanche.
 Dans un rugissement, un jour, son avalanche
 S'éroule sur la Gaule où le sang du Midi
 Nous fait le cœur trop grand et l'esprit trop hardi.
 — Il est mort, maintenant! La tombe le dévore!
 — Prêtez l'oreille?... Non! Le Midi bat encore;
 Il fondra le linceul morne, se relevant
 Plus beau, plus généreux, et toujours plus vivant.

Que te faut-il pour être en avant des royaumes,
 O France? — Dieu, là-haut; mais, ici-bas, des hommes.
 Au Dieu des premiers Francs, de bénir tes destins!
 A nous, de réveiller dans nos cœurs incertains

Páginas 2-5 de Giron, Aimé & Fiston, Cyrille, *Les petits-fils des douze césars: satires françaises-latines*, Paris, Didier, 1874.

A LA FRANCE.

Lève ton front sanglant et montre ta blessure,
Mère, nous sommes prêts pour de nouveaux combats ;
Lance un dernier appel avec une foi sûre,
A ton Dieu dans le ciel, à ton peuple ici-bas.

Sois fière des enfants issus de tes entrailles ;
Tous ont ta flamme au cœur et feront leur devoir.
Dussions-nous perdre encor mille et mille batailles,
Tu peux garder, ô France, un invincible espoir.

Trappe d'un pied certain cette terre héroïque,
Des soldats en sont nés ! vois-les tous accourir ;
Sous les chênes bretons, sous les palmiers d'Afrique,
Tous ayant fait serment de vaincre ou de mourir.

— 10 —

Tous égaux par l'honneur, ouvrier, gentilhomme,
Matelot, labourneur soulevé des sillons...
Et, devant eux, le prêtre, armé du Dieu fait homme,
A la mort des martyrs conduit leurs bataillons.

Les mères et les sœurs, pâles, mais sans murmures,
Serrant le bâvre-sac travaillé de leurs doigts,
Bouclent aux flancs des fils les rustiques armures,
Et revêtent leurs fronts du signe de la croix.

Les vieux pères courbés qui maudissent leur âge,
Donnant leur dernier souffle aux efforts belliqueux,
Vont porter les brancards sur le champ du carnage,
Pour ramasser leurs fils ou tomber avec eux.

Le deuil vaillant, assis au foyer de famille,
Unit le saint travail à ses saintes douleurs ;
Pour les chars combattants l'inépuisable aiguille
Court avec la prière et se mouille de pleurs.

AD GALLIAM.

Vulnus prome tuum, frontemque attolle cruentam !
Si nova bella moves, mater, sumus ecce parati.
Ne dubites, tibi sit fiducia summa, vocare
Cælicolamque Deum et quot habet tua terra colonos.

Resulta tua quod tulerint hos viscera natos.
Omnes igne tuo accensi tibi debita solvent ;
Et nos sæpe licet vultu Mars spectet iniquo,
Gallia, vincendi te spes invicta tuctur.

Peroum altricem certo pede concute terram :
Ecce viri assurgunt ! Vident ut toto agmine currant ?
Omnes, sub libycis palmis quercuve britannâ,
Vincendum esse sibi aut moriendum conclamârunt !

— 11 —

Nos virtus facit una pares : seu nobilis ortu,
Seu faber, aut nauta, aut sulcis emersus arator....
Atque Deo, qui factus homo est, præeunte, sacerdos
Certa mori ad sanctam secum rapit agmina mortem.

Nic tacito pallent mæterque sororque parantes
Saccum quem digitis ipso nexere ; eorum
Arma piâ costis accingunt rustica dextrâ,
Et sacra crucis prætexunt tempora signo.

Annos increpitant patres carvamque senectam,
Fesso belligeros efflantes pectore sensus ;
Sanguinorum per agrum congestant fercula, natos
Si rapere indè queant, similive occumbere fato.

Assidet ante focos fortis Constantia Lucius ;
Hic sacro aridet sacer et Labor ipse Dolovi ;
Militibus curis neus indefessa laborans,
It vaga cum precibus, fletu madefacta caduco.

Laprade, Victor de y Beaufrère Eugène, *Voix gallo-romaines: Gallo-romanae voces*, Paris,
A. Lemerre, 1877, p.8-11.

4.4. *Décadence*: autorreflexividad y parodia.

Una de las características centrales de la *décadence*, según demuestra Vladimir Jankélévitch, en su artículo “La *décadence*”, publicado por primera vez en 1950, es la autorreflexividad irónica. Tal como dice Sylvie Thorel-Cailleteau, la categoría *décadence* implica menos un sentido estable que un uso reflexivo y cambiante según los diversos contextos:

“En fait (...) *décadence* désigne moins un objet que l’usage du mot *décadence*, vidé de sens et confondu avec sa valeur; *décadence* est une gamme ou une déclinaison. Sous la plume de Baudelaire, de Verlaine, de Bourget, de Gourmont, qui en furent les premiers théoriciens, *décadence* est d’abord une citation, généralement assortie d’un commentaire relatif à son inanité autant qu’à son charme, aux images qu’elle éveille. *Décadence* paraît, étrangement, un terme qui n’aurait pas de sens propre, et corollairement la *décadence* surgit, en tant que mouvement littéraire, comme le commentaire ironique de soi-même: la figure du pli règle tout ici. (...) *décadence*, ou, *décadent*, est généralement employé au second degré, souvent écrit en italiques, souligné ou encadré de guillemets (...), comme s’il s’imposait toujours de marquer un écart ou du moins une distance, de rappeler implicitement l’origine du vocable et de se démarquer.”¹⁹²

Efectivamente, el discurso decadente se constituye a menudo como un juego paródico con el discurso de impugnación de la decadencia, tal como se enuncia al inicio del capítulo III de *À rebours*:

Una parte de los estantes adosados a los muros de su gabinete, naranja y azul, estaba exclusivamente cubierta por obras latinas, por aquellas que las inteligencias domesticadas por las deplorables lecciones que se repiten en las Sorbonas, designan bajo este nombre genérico: “la decadencia”.¹⁹³

¹⁹² Thorel-Cailleteau, Sylvie, “*Décadence – inanité sonore*”, en AA.VV., *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence (Thorel-Cailleteau, Sylvie comp.)*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.14-15.

¹⁹³ Une partie des rayons plaqués contre les murs de son cabinet, orange et bleu, était exclusivement couverte par des ouvrages latins, par ceux que les intelligences qu’ont domesticuées les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes désignent sous ce nom générique : la *décadence*. (AR III 598) Cf. también Stephan, Philip, *Paul Verlaine and the décadence, 1882-90*, Manchester, Manchester U P, 1974, p.142: “Ernst Raynaud claims that the word was first used as an insult by Paul Bourde, and that the young school proudly took it up as a challenge.”

O como dice Baudelaire en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1859):

Littérature de décadence! - Paroles vides de sens que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique.¹⁹⁴

Asimismo, la indecisión del sentido que suele atribuirse al lenguaje de las épocas decadentes suele ser realizada pragmáticamente por las propias definiciones del término *décadence*. Un excelente ejemplo de esta dinámica autorreflexiva se da en *Plainte d'automne* (1864) de Stéphane Mallarmé, en donde la misma mención de la literatura latina decadente se enmarca en una referencia a irresolución de la luz declinante, que a su vez pueden ser entendida como un comentario metatextual sobre la propia dinámica difractiva del texto mallarmeano:

Je puis donc dire que j'ai passé de longues journées seul avec mon chat et, seul, avec un des derniers auteurs de la décadence latine; car depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot: chute. Ainsi, dans l'année, ma saison favorite, ce sont les derniers jours alanguis de l'été, qui précèdent immédiatement l'automne et, dans la journée, l'heure où je me promène est quand le soleil se repose avant de s'évanouir, avec des rayons de cuivre jaune sur les murs gris et de cuivre rouge sur les carreaux. De même la littérature à laquelle mon esprit demande une volupté sera la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaie point le latin enfantin des premières proses chrétiennes.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.346.

¹⁹⁵ Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres Complètes (Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry)*, Gallimard, Paris, 1970, p.270-1. Reproduzcamos la traducción de Ricardo Silva-Santisteban: "Puedo entonces decir que he pasado largos días solo con mi gato y, solo, con uno de los últimos autores de la decadencia latina; pues desde que la blanca criatura no existe, extraña y singularmente he amado cuanto se resume en esta palabra: caída. Así, mi estación favorita en el año son los últimos días lánguidos del verano que preceden inmediatamente al otoño, y, en el día, la hora en que me paseo es la del sol que descansa antes de desvanecerse, con los rayos de cobre amarillo sobre los muros grises y de cobre rojo sobre los cristales. Asimismo, la literatura a la que mi espíritu pide una voluptuosidad será la poesía agonizante de los postreros momentos de Roma, en tanto, sin embargo, que no respire en modo alguno la proximidad rejuvenecedora de los Bárbaros, y no balbucee el latín infantil de las primeras prosas cristianas." (Mallarmé, Stéphane, *Obra poética* (Traducción de Ricardo Silvio Santisteban), Madrid, Hiperión, 1993, T. p.13).

Del mismo modo, según las declaraciones que Ernest Raynaud le atribuyera a Paul Verlaine en la entrevista publicada en el número de febrero 1896 de la revista *La Plume*, la *décadence* es un término que solamente puede ser definido a través de una expansión metafórica, y que, de hecho, tiene un valor irónico. El propio triunfo de la apariencias que se supone es propio de los lenguajes decadentes, es reduplicado por la acumulación sintagmática que se da en la definición del propio término “*décadence*”:

“J'aime, dit-il, le mot de *décadence* tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierreries. Il est fait d'un mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les splendeurs violentes du bas-empire; il respire le fard des courtisanes, les jeux du cirque, le souffle des belluaires, le bondissement des fauves, l'écroulement dans les flammes des races épuisées par la force de sentir, au bruit envahisseur des trompettes ennemies. La *décadence*, c'est Sardanapale allumant le brasier au milieu de ses femmes, c'est Sénèque s'ouvrant les veines en déclamant des vers, c'est Pétrone masquant de fleurs son agonie. C'est encore, si vous voulez prendre des exemples moins éloignés de nous, les marquises marchant à la guillotine avec un sourire et le souci de ne pas déranger leur coiffure. C'est l'art de mourir en beauté. C'est d'ailleurs ce sentiment qui m'a dicté le sonnet que vous connaissez:

Je suis l'Empire à la fin de la *décadence*.

Il y a aussi dans ce mot une part de langueur faite d'impuissance résignée, et peut-être du regret de n'avoir pu vivre aux époques robustes et grossières de foi ardente, à l'ombre des cathédrales. Nous pouvons faire une application ironique et nouvelle de ce mot, en y sous-entendant la nécessité de réagir par le délicat, le précieux, le rare, contre les platitudes des temps présents; même s'il était impossible de laver complètement le mot *décadent* de son mauvais sens, cette injure pittoresque, très automne, très soleil couchant, serait encore à ramasser, en somme!¹⁹⁶

De una firma igualmente vaga se expresa también Verlaine en esta publicada en el nº2 (segunda serie), del 1 de enero de 1888, de la revista *Le Décadent*:

Querido Anatole Baju:

¹⁹⁶ Raynaud, Ernest, *La Mêle Symboliste (1870-1890), Portraits et Souvenirs*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p.64-65.

¿Podría usted sustituir en su próximo número el título *Balada a los decadentes* por el de *Balada a nosotros mismos y a nuestros amigos*, que es más exacto y más bello, permitiéndome reservar el primero para una pieza en la que estoy pensando?

Usted anuncia, precisamente para el próximo número, una 'declaración de principios', gruesa tarea, de la que ¿cómo librarme sino aprovechando esta página literaria para publicar algunas palabras mías concluyentes, espero sobre la Decadencia, los Decadentes y el Decadentismo [*Décadisme*], todavía inéditas? Este último término, sobre todo, ¡qué maravilla! Vocablo maestro que a usted le debemos, y sobre el que yo me expresaba así en una 'Biografía de Anatole Baju' que aparecerá pronto en la *Hommes d'Aujourd'hui* de nuestro sabio y contemporizador amigo Vanier:

Decadentismo es una palabra de genio, un invento gracioso para ser recordado por la posteridad; este barbarismo, en efecto, es una poderosa bandera. Es corto, cómodo, *handy* ('a la mano'); y, sobre todo, *aleja, precisamente la idea humillante de degradación*; suena literario sin pedantería; hace ruido y hará mella en la historia, tengan ustedes la certeza...

El segmento subrayado establece claramente, según creo, lo que entendemos por *Decadentismo*, a saber: una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contrapelo [*à rebours*], con insurgencia, reaccionando por lo delicado, lo elevado, lo refinado, si ustedes quieren, de sus tendencias, contra la llaneza y la infamia literarias y de otro tipo, ambientales(...)

En la misma 'Biografía...', yo incluía entre los Decadentes (injuria, entre paréntesis, como dije en otro lugar, 'muy pintoresca, muy otoño, muy sol poniente'), además de a Mallarmé y a mí mismo, 'a un cierto grupo de jóvenes poetas hartos de leer siempre los mismos horrores, una generación mucho más desencantada que las anteriores, mucho más ávida de una literatura que exprese su aspiración a un ideal hecho de noble sufrimiento y altas ambiciones.'

Sepa disculpar por estas citas, que tienen al menos el mérito de ser cortas y poco numerosas. Y tanto van en la dirección que usted ha tomado que me permito enviárselas, ya que parece tener necesidad de mi adhesión, la cual es absoluta y completa, a su resuelta testarudez en una causa justa,

Suyo,
Paul Verlaine.¹⁹⁷

Al compulsar el comentario que en el nº 3, segunda serie (15-30 de enero de 1888) de *Le Décadent* hace Anatole Baju sobre esta misma carta, se comprende la distancia que existe entre la *décadence* como discurso parasitario, irónico y autoparódico, y la paradójica versión positiva y militante de la *décadence* que nos ofrece el propio Baju (quien de hecho

¹⁹⁷ AA.VV, *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900* (Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2007, p.249-51. Hemos introducido algunas modificaciones en la traducción.

fue el inventor del término *décadisme*). Refiriéndose a la carta de Verlaine que recién hemos citado, dice Bajo:

“El Maestro ha hablado. Todo el mundo pudo leer en nuestro último número la declaración de principios que nos comunicó bajo la forma de una carta. Este documento, aunque fue diversamente interpretado por la prensa, no permite equívoco: es la condena sin ambages, inapelable, del simbolismo, el instrumentismo y toda otra herejía literaria; es el fin de una época de vacilaciones y tanteos en la oscuridad; es la luz que ilumina el camino, tanto tiempo esperada por los jóvenes escritores; es sobre todo el triunfo del decadentismo.”¹⁹⁸

¿Qué puede ser un “triunfo del decadentismo”? ¿Qué sentido tiene decir que la *décadence*, que recurre constantemente a la imagen del indeciso *soleil couchant*, ha superado una época de “vacilaciones y tanteos en la oscuridad”? El absurdo de estas declaraciones es evidente, y nos permite hacer resaltar, por contraste, una de las características fundamentales del discurso de la *décadence*, su negatividad irónica¹⁹⁹. Pues ciertamente, apenas el discurso de la *décadence* se cristaliza en un programa, esto es, en una retórica positivamente formulada, tal como se percibe en tantos poemas de la revista *Le Décadent*, pierde gran parte de su efectividad e interés. Para tener una idea de los extremos a los que la retórica decadentista tomada en serio podía llegar, reproduzcamos este poema de Miguel Fernandez, ‘Nocturnités’, pieza que, además de contener los diversos tópicos decadentes al uso en los ‘80 (la ciudad, el fin del día, la prostituta, el maquillaje, diversos objetos modernos), presenta un uso “decadente” del lenguaje, que incluye neologismos (*ébèneur, farineur, cataractifs, sternute*)²⁰⁰, latinismos (*vesperal, soligrade*, está última

¹⁹⁸ Ibid., p.250.

¹⁹⁹ “Mais Anatole Baju ne riait jamais. Il s’était fait imprimeur pour rénover la littérature française par le décadisme, et rien ne pouvait le distraire de son œuvre. Qui dira les mystères de cette vocation saugrenue? (...) Cet homme, dont le nom restera associé à un curieux chapitre de l’évolution littéraire, mériterait peut-être une plus longue étude que celle que je suis disposé à lui consacrer. Le mystère de sa vocation composerait aussi plus d’un enseignement. L’on verrait la force sur une âme française ingénue, d’une bonne nouvelle littéraire mal comprise, mais profondément sentie.” De Gourmont, Remy, *Promenades Littéraires, Quatrième Série*, Paris, Mercure de France, 1920, p.45-47.(Subrayado nuestro).

²⁰⁰ Jean Arthur Rimbaud ya había usado en “Le bateau ivre” (1871) *cataractant*, participio presente del verbo *cataracter*, que significa (refiriéndose a las olas) romper haciendo un estrépito de cataratas: “Des écroulements d’eaux au milieu des bonaces/ Et les lointains vers les gouffres cataractants!” [Los derrumbamientos de agua en el medio de las bonanzas / Y las lejanías hacia los

palabra con el probable sentido de “alguien que deambula solo”), construcciones sumamente inhabituales (*pekings absinthés, traine sa nullité, Sternute au vent du soir des dégoûts olfactifs*, etc.):

Le soir à la clarté des becs fuligineux
La cité refulgeant dans l'ébène de l'ombre
Se vêt d'astres gazeux, couvre de sa pénombre
Les pékins absinthés au teint rubiginaeux.

A minuit, le sergot d'un oeil calamiteux
Guette, molosse adroit, le tripot bas et sombre.
Traine sa nullité, zéro dans un vain nombre,
Réflétant sur les murs son profil malingreux.

La cocotte éreintée, aux farineurs de plâtre,
Le visage appâli par un reflet blémâtre,
Balade effrontément ses airs cataractifs.

Parfois dans les lointains, un bourgeois soligrade,
Flâneur vespéral terminant sa promenade,
Sternute au vent du soir des dégoûts olfactifs.²⁰¹

[En el atardecer, bajo la claridad de los faroles fuliginosos,
La ciudad que refulge en el ebanor de la sombra,
Se viste de astros gaseosos, cubre con su penumbra
Los absintados pequines de mohosos colores

A medianoche, un sargento con ojos calamitosos
Acecha, astuto perro guardián, el garito bajo y sombrío.
Arrastra su nulidad, cero de un número vano,
Reflejando sobre los muros su enclenque perfil.

La *cocotte* agotada, de harinadores de yeso,
El rostro blanqueado por un reflejo paliduzco,
Pasea descaradamente sus aires cascaderiles.

A veces en las lejanías, un burgués solígrado,
Caminante vespéral que termina su recorrido,
Expectora al viento de la tarde sus disgustos olfativos.]

abismos que rompen como cataratas!] Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1967, p.101.

²⁰¹ Fernandez, Miguel, “Nocturnités”, en *Le Décadent*, primera serie, 22 de mayo de 1886.

Los apologistas del *décadisme*, se enzarzan en una lucha de “movimientos” literarios cuyo objetivo es, curiosamente, presentar una “verdadera decadencia”: así, Bajou denuncia en el mismo nº 2 de *Le Décadent* en el que aparece la citada carta de Verlaine, a los *parasites du Décadisme*, con una lógica de exclusiones e inclusiones que ya anticipa a la de las vanguardias históricas. Sin embargo, los mejores escritores (los que de hecho hoy por hoy son reconocidos como “decadentes”) hicieron un uso más bien lateral, vacilante o paródico de la noción de *décadence*. El *décadisme*, en tanto movimiento orgánicamente constituido, esto es, en tanto grupo nucleado alrededor de Anatole Baju, Ernst Reynaud, Laurent Tailhade y Maurice du Plessys²⁰² que editaba la revista *Le Décadent*, y que se pensaba como una escuela opuesta al *symbolisme* y al *instrumentisme*, no pasa de ser una curiosidad literaria de poca duración. Quizá lo interesante, más allá de las producciones concretas de este grupo, sea constatar que la propia existencia del *décadisme* encarna esa lógica de diferenciación entre los -ismos, que puede ser interpretada, según ha sugerido Jankélévitch, como un producto de la *décadence*: “Tous les ismes qui sont des variétés du formalisme, son aussi des variétés de la disjonction décadente: esthétisme, scientisme, technicisme, musicisme, stylisme... L’art pour l’art, la science pour la science, le style pour le style!”²⁰³ Va de suyo que la cuestión de la incidencia de la *décadence* en las letras no puede ser reducida a la sucesión de escuelas, esto es, al modelo que propone Guy Michaud en su *Message poétique du symbolisme* (1947), donde se interpreta a la *décadence* como la etapa preparatoria del simbolismo. La *décadence*, en tanto difuso mito cultural, es mucho más que una escuela; es a la vez un modo de organizar el canon y de teorizar sobre la evolución literaria, y un discurso que pone a producir lo negativo y lo apariencial. Así por ejemplo, nos encontramos con un Verlaine que es dado a conocer al gran público como “decadente” a partir de la publicación en 1884 de *À rebours* de Huysmans, pero la poesía de Verlaine de ningún modo puede ser reducida, por supuesto, a las recetas del *décadisme*. De hecho, el propio poema *Langueur*, publicado por primera vez en la revista *Le Chat Noir* el 26 de mayo de 1883, que fuera considerado el estandarte del *décadisme*, al ser recogido en *Jadis et naguère* fue incluido en la sección titulada “À la manière de plusieurs”, con lo

²⁰² Digamos de paso que du Plessys era amigo de Ruben Darío. Sobre la relación con Ruben Darío, cf. Schmigalle, Günther, “Maurice du Plessys, un poeta francés amigo de Rubén Darío” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, vol. 39, p.149-171.

²⁰³ Jankélévitch, Vladimir, “La *décadence*”, en AA.VV., *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la *décadence** (Thorel-Cailleteau, Sylvie comp.), Paris, Honoré Champion, 2000, p.46-7.

cual queda bastante claro el carácter irónico de su enunciación. Asimismo, una leyenda sobre la acuñación del término “decadente” como nombre de escuela resalta este costado paródico y humorístico de la *décadence*: se dice que cuando algunos escritores jóvenes invitaron a Verlaine a participar de una revista cuyo título iría a ser *La Décade*, Verlaine contestó: “On va se foutre de vous, on va vous appeler les Décadents”; la escuela “decadente” podría deberle, por tanto, su nombre a un *calembour*²⁰⁴. Sea o no verdadera esta fábula fundacional, lo cierto es que la *décadence* en literatura es una noción irónica que, tal como señalan las investigaciones de Daniel Grojnowsky y Bernard Sarrazin, tiene una estrecha relación con la *fumisterie* y el *esprit de blague* típicos de la literatura *fin-de-siècle*²⁰⁵. Recuérdese que en esta época se imponen como lugares de reunión literaria el café o el cabaret (de hecho la revista le *Le Chat Noir* era publicada por el famoso cabaret homónimo), y surgen grupos como los *Hydropathes*, los *Hirsutes*, o los *Incoherents*.

Las propias definiciones de la *décadence* asumen, pues, a menudo una forma paródica, lo cual expande esa falsedad y deceptividad que se supone es propia del lenguaje de las épocas decadentes. Un excelente ejemplo de este funcionamiento recursivo es el *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888), un diccionario paródico que fuera publicado por Paul Adam y Felix Fénéon bajo el seudónimo de Jacques Plowert, que contiene, sin embargo, valiosas indicaciones sobre el uso del lenguaje decadente. De hecho, en este texto encontramos una excelente definición del término “DÉCADENT”, que incluye, además, entre sus referencias, la parodia *Les Délivrescences d'Adoré Floupette, poète decadent* (1884):

²⁰⁴ Verlaine, Paul, *Oeuvres poétiques complètes* (Y.-G. Le Dantec Ed.), Paris, Gallimard, 1959, p.988.

²⁰⁵ Cf. Grojnowsky, Daniel y Sarrazin, Bernard, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Jose Corti, Paris, 1990 y Grojnowsky, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Jose Corti, Paris, 1997. Del mismo modo, Michele Hannoosh también ha estudiado el uso de la parodia que hace Jules Laforgue en sus *Moralités légendaires* de (1887) -que incluye, por supuesto, a la propia noción de *décadence*-. “Laforgue's commitment to Decadence, however, did not prevent a characteristic raillery at its expense, and one all the more mordant for being directed toward himself. Making fun of the very attitudes and forms to which he subscribes is the single most distinctive feature of his work from the very beginning, with the exception of some of the philosophical poems of 1881. (...) Indeed, the *Moralités* are stories in the best Decadent tradition which use a canonical model to mock the very Decadence on which they draw.” (Hannoosh, Michele, *Parody and decadence: Laforgue's Moralités légendaires*, Ohio, Ohio State U P, 1989, p.31-2). Cf. también Lunn-Rocklife, Katherine, *Tristan Corbière and the poetics of irony*, Oxford, Clarendon Press, 2006.

DÉCADENT, s. m. — Employé volontiers par Gautier, Flaubert et Goncourt dans le sens de raffinement littéraire.

Les Délivrescences d'Adoré Floupette, poète decadent parodie (85). *Le Décadent*, journal, (86 et 88). *L'École decadente*, brochure (87).

C'est dans les *Taches d'Encre* de Maurice Barrés (Déc. 84) que DÉCADENT qualifia la première fois le groupe littéraire par lequel on désignait: Verlaine, Mallarmé, Huysmans, augmenté depuis de Moréas, Laforgue, Vignier, Adam, Fénéon, etc.

Ni le travaillé, le voulu de Mallarmé, ni le tact et l'infinie nuance de l'œuvre de Paul Verlaine ne possèdent le public. Mais le flot qui les porte avance chaque jour.

Ils ont apporté leurs inquiétudes, leurs perversions douloureuses dans la critique, dans l'étude de la société contemporaine. Ils se complaisent dans le rare et poussent l'amour de l'unique jusqu'au culte du decadent.

M. Barrés.

L'origine du mouvement littéraire remonte à l'apparition des *Poètes maudits* de Paul Verlaine (fév. 84) où il est dit dans la préface:

A bien y regarder pourtant, de même que les vers de ces chers Maudits sont très posément écrits, de même leurs traits sont calmes, comme de bronze un peu de decadence, mais qu'est-ce que decadencé veut bien dire au fond?

P. Verlaine.²⁰⁶

Y efectivamente, quizá el ejemplo más sorprendente de esta dinámica autoirónica que afecta a las definiciones de la *décadence* sea *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, texto que, a pesar de haber sido concebido como una parodia, fue tomado en serio por la crítica contemporánea y contribuyó enormemente a la difusión de la poesía decadente y al surgimiento de una conciencia grupal en los propios poetas. Tal como dice Philip Stéphan, "Ironically, the poems of *Les Délivrescences* are the best-known work [s.c. de los autores Henri Beauclair y Gabriel Vicaire], and, just as ironically, what began as another joke for the amusement of staff and readers [s.c. de la revista *Lutece*], mushroomed into the publication which brought more notoriety to the decadents than their serious literary efforts."²⁰⁷ O como dice más radicalmente Pierre Jourdé: "En fait, Floupette cristallise des caractères qui n'avaient pas avant lui ce degré de réalité. Pour dire les choses plus

²⁰⁶ Plowert, Jacques, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs decadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888, p.27-8.

²⁰⁷ Stéphan, Philip, *Paul Verlaine and the decadence, 1882-90*, Manchester, Manchester U P, 1974, p 89.

brutalement, il n'imite pas le décadent, il le CRÉE. C'est moins à une satire du mouvement que nous avons affaire qu'à un moment de sa prise de conscience."²⁰⁸ El texto es una evidente parodia: los poemas propiamente dichos de "Adoré Floupette", están precedidos de un larga biografía del poeta atribuida al "farmacéutico de segunda clase" Mario Tabora, que es una sátira sobre los cenáculos decadentes. Sigue luego una nota liminar atribuida al propio Floupette (en donde se combinan diversos clichés de la escritura decadente), antes del volumen de poesías propiamente dicho, que combina parodias y pastiches del lenguaje decadente y simbolista, así como citas directas de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Corbière. Así, por ejemplo, la pieza titulada "Platonisme" es una parodia del idealismo; los poemas "Andante", "Scherzo", "Pizzicati", "Finale", "Rhythme claudicant", son parodias de las búsquedas musicales decadentes; y "Pour avoir péché" y "Sonnet libertin" son parodias del desarreglo de los sentidos rimbaldiano. Digamos asimismo que la parodia se prolonga hasta los elementos paratextuales: el pie de imprenta de la edición dice "Byzance" en lugar de Paris y el editor Leon Vanier es llamado anagramáticamente Lion Vanné (recordemos que "vanné", tiene el sentido de agotado o fatigado). Para tener una idea de la efectividad de la parodia, reproduzcamos la nota liminar de "Adoré Floupette", el poema "Idylle symbolique"²⁰⁹, que es un pastiche de *Prose (pour des Esseintes)* de Mallarmé, y

²⁰⁸ Jourde, Pierre, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, p.249.

²⁰⁹ "Thus, in spite of their humorous intention, the *Déliquescences* can in fact serve as an introduction to decadent poetry, for they share with serious verse the same themes and the same characteristics of closely-spaced assonances and alliterations, interior rhymes, esoteric vocabulary, names of flowers and musical instruments, and abundance of colour.

Although these traits occur in the work of Verlaine and Mallarmé, too, generally speaking it is the minor poets who are more interesting and 'decadent' for the way in which they overdo them" (Stephan, Philip, *Paul Verlaine and the décadence, 1882-90*, Manchester, Manchester U P, 1974, p.100). Dice Trézenik, observador de primera mano del simbolismo y la *décadence*: "Car, non seulement Floupette n'existe pas (...) mais l'*École décadente* est une invention de Floupette et ses *Déliquescences* ne sont pas une parodie, mais la blague d'un genre, créé de toutes pièces pour son usage personnel, par le dit Floupette.

Et d'abord, l'étiquette 'decadent' dont il a plu aux chroniqueurs d'affubler, à la suite de Floupette, la jeunesse littéraire, n'a aucun sens. (...) Il n'y a pas plus décadence, aujourd'hui, qu'il n'y eut décadence alors qu'à l'Art classique s'essaya à succéder le romantisme; alors qu'Hugo détrôna Ponsard; alors qu'on acclama, en 1830, les *Burgraves* au détriment de *Lucrèce*. Il y a une simple transformation. Il y a tendance de la jeune littérature à faire neuf, et pour cela à faire *autre*. Les étiquettes ne signifient si bien rien que les prétendus décadents ont déjà été affublés de l'épithète de *néoromantiques* pour cela que le 'romantisme', au fond, au temps de sa gloire et de son audace, ne voulait que dire changement. Trézenik, Léo, *Proses décadentes*, Paris, Impr. de Lutèce, 1886, p.7-8.

“Symphonie en vert mineur”, que es una burla al uso sinestésico de términos visuales y musicales en Gautier y Verlaine:

LIMINAIRE

Et tout le reste est littérature.
(Paul Verlaine)

En une mer, tendrement folle, alliciante et berceuse combien! de menues exquisités s'irradie et s'irrise la fantaisie du présent Aède. Libre à la plèbe littéraire, adoratrice du banal *déjà vu*, de nazillotter à loisir son grossier ron-ron. Ceux-là en effet qui somnolent en l'idéal béat d'autrefois, à tout jamais exilés des multicolores nuances du rêve auroral, il les faut déplorer et abandonner à leur ânerie séculaire, non sans quelque haussement d'épaules et mépris. Mais l'Initié épris de la bonne chanson bleue et grise, d'un gris si bleu et d'un bleu si gris, si vaguement Obscure et pourtant si claire, le melliflu décadent dont l'intime perversité, comme une vierge enfouie emmi la boue, confine au miracle, celui-là saura bien, – on suppose, – où rafraîchir l'or immaculé de ses Dolences. Qu'il vienne et regarde. C'est avec, sur un rien de lait, un peu, oh très peu de rose, la verte à peine phosphorescence des nuits opâlines, c'est les limbes de la conceptualité, l'âme sans gouvernail vaguant, sous l'éther astral, en des terres de rêve, et puis, ainsi qu'une barque trouée, délicieusement fluant toute, dégoulinant, faisant ploc ploc, vidée goutte par goutte au gouffre innommé; c'est la très douce et très chère musique des cœurs à demi décomposés, l'agonie de la lune, le divin, l'exquis émiettement des soleils perdus. Oh combien suave et calin, ce: *bonsoir, m'en vais*, l'ultime *farewel* de tout l'être en déliquescence, fondu, subtilisé, vaporisé en la caresse infinie des choses! Combien épuisé cet Angélus de Minuit aux désolées tintinnabulances, combien adorable celle mort de tout!

Et maintenant, angoissé lecteur, voici s'ouvrir la maison de miséricorde, le refuge dernier, la basilique parfumée d'ylang-ylang et d'opoponax, le mauvais lieu saturé d'encens.

Avance, frère: fais les dévotions.²¹⁰

²¹⁰ Floupette, Adoré (seudónimo de Henri Beauclair y Gabriel Vicaire), *Les déliquescences / poèmes décadents d'Adoré Floupette; avec sa vie par Marius Tabora*, Paris, Leon Vannier, 1885, p.49-51.

[LIMINAR:

Y todo el resto es literatura
(Paul Verlaine)

En un mar, tiernamente loco, mecedor y sugestionante ¡de qué forma! con menudas exquisiteces se irradia y se irisa la fantasía del presente Aeda. Quede para la plebe literaria, adoradora del banal *déjà vu*, el nasalizar a placer su grosero ronroneo. A quienes dormitan, en efecto, en el beato ideal de antaño, para siempre exiliados de los multicolores matices del sueño

Idylle symbolique:

L'enfant abdique son extase.
Et, docte déjà par chemins,
Elle dit le mot: Anastase!
Né pour d'Éternels parchemins.

Avant qu'un Sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul,
De porter ce nom: Pulchérie
Caché par le trop grand Glaïeul

Stéphane Mallarmé

Amoureuses Hypnotisées
Par l'Indolence des Espoirs
Éphebes doux, aux reflets noirs,
Avec des impudeurs rosées,

Par le murmure d'un Ave
Disparus! O miracle Etrange
Le démon suppléé par l'Ange,
Le vil Hyperbole sauvé!

Ils parlent, avec des nuances,
Comme, au cœur vert des boulingrins,
Les Bengalis et les serins,

auroral, a ellos se los debe compadecer y abandonar a su secular burrada, no sin cierto encojimiento de hombros y desprecio. Pero el Iniciado prendado de la buena canción azul y gris, de un gris tan azul y de un azul tan gris, tan vagamente Obscura y sin embargo tan clara, el meliflúo decadente a quien, como a una virgen en medio del barro huida, su íntima perversión confina al milagro, aquel sabrá bien –se supone– dónde refrescar el oro inmaculado de sus Dolencias. Que venga y observe. Es, sobre una nada de leche, con un poco; oh muy poco de rosa, el verde apenas fosforecente de las noches opalinas, son los limbos de la conceptualidad, el alma sin timón vagando, bajo el éter astral, en tierras de ensueño, y así, como una barca horadada, fluyendo toda deliciosamente, chorreando, haciendo ploc-ploc, vaciada gota a gota hacia la innominada sima; es la muy dulce y muy querida música de los corazones semidescompuestos, la agonía de la luna, el divino, el exquisito desmigajamiento de los soles perdidos. ¡Oh, cuán suave y acariciante, este *buenas tardes, me voy*, el último *farewel*, de todo el ser en delicuescencia, fundido, sutilizado, vaporizado en la caricia infinita de las cosas! ¡Cuán agotado este Angelus en una medianoche de tintinancias desoladas, cuán adorable esta muerte de todo!

Y ahora, angustiado lector, he aquí que se abre la casa de la misericordia, el refugio último, la basilica perfumada de ylang-ylang y opoponax, el malvado lugar saturado de incienso.

Adeante, hermano: haz las devociones.] Traducimos el infrecuente *alliciante* (cf. TLFi s.v. *alliciant*, *ante* en <http://www.cnrtl.fr/definition/alliciante>) por *sugestionante*, que es en español menos común que *sugestivo*; traducimos el neologismo *tintinnabulances* por **tintinancias*.

Et ceux qui portent des créances.

Mais ils disent le mot: Chouchou,
— Né pour du papier de Hollande, —
Et les voilà seuls, dans la lande,
Sous le trop petit caoutchouc!²¹¹

Symphonie en vert mineur:

Variations sur un thème vert pomme

Andante

²¹¹ Ibid., p.60-61.

[*Idilio simbólico:*

Abdica su éxtasis la niña,
Y, ya instruida por los caminos,
Dice ella el verbo: ¡Anastacio!
Nacido para eternos pergaminos.

Antes de que ría un sepulcro,
Bajo algún clima, su abuelo,
por llevar este nombre: ¡Pulqueria!
En un demasiado grande Gladiolo escondido.

Stéphane Mallarmé

Enamoradas hipnotizadas
Por la indolencia de las Esperanzas
Efebos dulces, de negros reflejos,
Con rosáceos impudores,

Por el murmullo de un *Ave*
Desaparecidos! O Extraño milagro,
Suplido el demonio por el Ángel
La vil hipóbole salvada!

Ellos hablan, con matices,
Como al verde corazón de los cuadros de césped,
Los bengalíes y los canarios,
Y aquellos que llevan las confianzas.

Pero dicen ellos el verbo: auchoaicho,
-Nacido para un papel de Holanda,
Y están ellos aquí solos, en la landa,
Bajo el demasiado pequeño caucho!]

L'alme fragilité des nonchaloirs impies
A reflété les souvenirs glauques d'Eros;
La ligne a trop de feu des marbres de Paros,
Trop d'ombre l'axe des sorcières accroupies.

Le symbole est venu. Très hilares, d'abord,
Ont été les clameurs des brises démodées.
Tristes, aussi, leurs attitudes, tant ridées
Par la volonté rude et l'incessant effort.

Nous avons revisé pourtant l'azur est rose
Depuis qu'il n'est plusbleu, nous voulons qu'il soit vert.
Je fermerai le Tabernacle. encor ouvert,
En modulant l'Ennui de mon âme morose.²¹²

²¹² Ibid., p.62. [

Sinfonía en verde menor:

Variaciones sobre un tema verde manzana

Andante

La alba fragilidad de las impías indolencias
Ha reflejado los glaucos recuerdos de Eros;
Tiene la línea demasiado fuego de los mármoles de Paros,
Demasiada sombra el eje de las brujas acuclilladas.

El símbolo ha venido. Muy alegres, en principio,
Han sido los clamores de las brisas pasadas de moda.
Tristes, también, sus actitudes, tan arrugadas
Por la ruda voluntad y el esfuerzo incesante.

Lo hemos verificado sin embargo: el azur es rosa;
Desde que no es más azul, queremos que sea verde.
Cerraré el Tabernáculo, todavía abierto,
Mientras modulo el Hastío de mi alma morosa.]

LES
DÉLIQUESCENCES

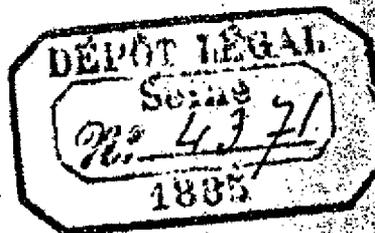
POÈMES DÉCADENTS

D'ADORÉ FLOUPETTE

AVEC SA VIE PAR



MARIUS TAPORA



BYZANCE

CHEZ LION VANNÉ, ÉDITEUR

1885



La parodia no es el único modos en el que se expresa la autorreflexividad decadente. De hecho, la parodia misma forma parte de ese movimiento más amplio de auto-objetivación y distanciamiento que encontramos a menudo en las obras decadentes, según el cual la propia obra se convierte en comentario de sí misma o de otra obra. Tal como veremos en el caso de Huysmans, tanto la transposición o la ékfrasis como el comentario crítico son formas de esa producción a la segunda potencia. Recordemos que ya Baudelaire en *L'art philosophique* (1869) definía como una de las características de la *décadence* a la mutua imitación de las diversas artes:

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 lui-même ?²¹³

Efectivamente, una de las características centrales de la *décadence* es la hibridación y la confusión de los géneros clásicos. Quizá el caso más extremo sea, tal como señala Jean de Palacio²¹⁴, *Lulu* (1901) de Félicien Champsaur (redactor asimismo del periódico *L'Hydropathe*), que contiene una opereta, una sinfonía, y más de 200 diseños hechos por 12 artistas distintos (!).²¹⁵

²¹³ Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.424.

²¹⁴ de Palacio, Jean, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Segquier, 1994 p.17.

²¹⁵ Cf. también: Bazile, Sandrine, "Lulu s'affiche - Affiches et intertextualité dans *Lulu Roman clownesque* (1901) de Félicien Champsaur" en *Image [&] narrative. Online magazine of the visual narrative*. N° 20, diciembre de 2007: "Ouvre syncrétique, hybride, le roman clownesque est rompu, comme son héroïne, à tous les arts - pantomime, danse, affiche, publicité. - qu'il se plaît d'ailleurs à intégrer comme autant d'avatars du texte. De fait, le roman se présente comme un montage de citations et d'autocitations permanentes ; il est en quelque sorte sa propre affiche, sa propre publicité. En empruntant à l'affiche tant ses motifs que sa rhétorique, le roman de Champsaur entretient un dialogue constant entre le texte et les référents culturels externes au roman et semble tisser un étroit réseau intertextuel et interculturel, signe de cette modernité que Lulu incarne au sens propre comme au sens figuré." (http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findsiecle/bazile.htm). Otro texto de Champsaur sumamente interesante desde este punto de vista, es la *Entrée des clowns* (1893), que contiene ilustraciones de Bac, Beauquesne, Blass, Cheret, Max Claude, Detaille, Detouche, Dupray, Fau, Feyen-Perrin, Galice, Jules Garnier, Gerbault, Gorguet, Grévin, Gribazzi, Guillemet, Heill, Lorin, Luigi Loir, Lunel, Mars, Henry de Montaut, Léonce Petit, Pille, Ranft, Rivière, Robida, Somm, Steinlen, Tiret-Bognet, Van Beers, Vierge, Willette. Reproduzcamos algunas páginas (tomadas de Champsaur, Félicien, *Entrée des clowns*, Paris, Jules Levy, 1893):

Se supone, pues, que las épocas decadentes carecen de ese impulso original de creación que se atribuye a las épocas “naturales”: el autocontrol del *dandy* sucede a la pasión del héroe romántico. La creación es reemplazada por la reflexión crítica, que coquetea con la esterilidad y el agotamiento, tal como se advierte en la famosa declaración de Mallarmé “La destruction fut ma Beatrice” (carta del 17 de mayo de 1867 a Eugène Lefébure). Rénan, en sus *Cahiers de Jeunesse 1845-6* (1906), señala la estrecha relación que se da en las épocas decadentes entre crítica y creación:



une querelle de cloches, de
crochets de lune, une étrange
démence, des éblouissements mor-
villiers, des tonnerres anarcho-
tiques, des esclames épiques, entrecou-
tés, pincettes, gambades,
cérise, tout à fait au silen-
cieux ;

de même,
entre deux revues,
ces nouvelles interdites et
fantaisies.

FÉLIX FAURE.




LA TOUX

A Étienne Baye

Depuis trois ans, Robert Gallien, peintre, fils
de peintre, sentait déprimer son vieux père, et,
depuis près de six mois, il craignait que le der-
nier souffle de vie fût au bout de chaque archa de
son ancêtre ce long corps nerveux et desséché.
Parfois, dans les pauses d'exécution, Étienne Gal-
lien essayait de reprendre les pinceaux. Étienne
n'aurait d'un laborieux habitude au travail.
Le brave homme avait eu une certaine réputa-

114

prêt à se lever
à une petite fleur qui
l'aime beaucoup, le cro-
quis, je voudrais la
prendre d'un
motif sur ma
table.



Silence devenu plus grand, plus lourd.
Comme, le peintre avait le plus minuté res-
semblance sur sa chaise roulante devant la fenêtre
ouverte, pour respirer, à son idée, plus à l'aise,
pour sentir l'air tiède de l'été, Robert percevait
malgré encore la toue dentelle, glorieuse, har-
monieuse.

Alors, quand Olive était là, il enfonce sa tête
entre les bras de son amie, ferait comme
des grenades, éperonnés.

Surpris de cette ardeur émissive à l'ambrosie,
il lui arriva d'écouter à sa bouche le front de
son amant; après, elle interrogea, le regardant
fixement dans les yeux :

115

travaux de cloches
étaient, elle, en tendant allégre, lui, le contem-
plait dans les
yeux.

Puis, sur
les coussins,
les deux
s'endormirent
s'éveillèrent.
Il dormait en
maîtrise
et s'élevait de
vaste, toute
hroube, il le
collait d'un
système in-
fini, la coi-



gnit
d'une
douce d'or.
Carrement sa
maîtrise, il lui
dit, car il se plai-
sait à ajouter à la sée.
Hé par, l'imagination,
des vers frénétiques d'une
amoureuse épopée, indoua :

« Tu es venue, soulevant la ceinture de tes larges

Ces siècles-là ont alors dans l'actuel une valeur critique. En un sens, la critique est supérieure à la composition, car elle est science et philosophie plus réflexive et plus analytique. Jusqu'ici la critique s'est tenue humblement en servante et *pedis sequa*; peut-être serait-il temps qu'elle se comprît, et s'exaltât elle-même au-dessus de ceux qu'elle juge. Ainsi ce siècle est peu composant en fait de fictions originales classiques; est-il inférieur? Non, car il est plus philosophe.

(...)

Dans les époques de décadence littéraire, le critique se mêle toujours au compositeur. Il pense à ce qu'il dirait, s'il avait tel sujet à analyser. De là ces expressions: La nature m'emporte, je pleure... etc. Pourquoi le dire? Ces époques de décadence sont fortes en critique, souvent même plus fortes que les grands siècles, mais par là même elles sont faibles en composition; car celle-ci ne se fait pas par critique, mais la critique est postérieure. A cela il n'y a pas de remède, car, une fois qu'on s'est mis au point de vue critique, plus moyen d'en sortir.

Les efforts ne font qu'y enfoncer plus profondément et il n'en résulte qu'un raffinement pire encore. (Voir leçon de M. Saint-Marc Girardin sur la Thébaidé de Stace, ce qui m'a donné occasion de former ce concept.)²¹⁶

La *décadence*, como antes el romanticismo, sirve para mentar a la modernidad²¹⁷. Resuena en el par clasicismo-decadencia que plantea Renan la distinción schilleriana entre *naive* y *sentimentalische Dichtung*. De este modo, la diferencia entre naturaleza y artificio, que ya planteara Baudelaire en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, al contraponer a la matrona rústica con la refinada belleza elocuente y ataviada, sirve para establecer una periodización histórica²¹⁸. La decadencia consiste, tal como ya había notado Nisard, en el triunfo de la erudición sobre la creación. Y se puede interpretar el propio fantaseo histórico de la *décadence* como parte de esa erudición hipertrofiada: decir, como Durtal en *Là Bas* (1891), que “les queues de siècle se ressemblent”²¹⁹, es activar todo ese juego fragmentario de las analogías históricas que, veremos, es una parte fundamental de las meditaciones estéticas de Des Esseintes.

²¹⁶ Renan, Ernst, *Cahiers de Jeunesse 1845-6*, Paris, Calmann-Lévy, 1906, p.105-112.

²¹⁷ Cf. al respecto Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad : modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 2002, p.163 y ss.

²¹⁸ “(...)il me semble que deux femmes me sont présentées: l'une, matrone rustique, répugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, *ne devant rien qu'à la simple nature*; l'autre, une de ces beautés qui dominent et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et originel l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente et reine d'elle-même, — une voix parlant comme un instrument bien accordé, et des regards chargés de pensée et n'en laissant couler que ce qu'ils veulent.” Ibid., p.346.

²¹⁹ Huysmans, Joris-Karl, *Là Bas*, Paris, Stock, 1896, p.363.

En suma, la autorreflexividad decadente se expresa de diversas formas: como parodia irónica de la propia noción de *décadence*, como intertextualidad crítica de la obra sobre sí misma y sobre otras obras, y como autoconciencia de la modernidad. Tal como veremos, serán estas características centrales de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans.

4.5. Conclusiones.

Hemos tratado de mostrar los aspectos centrales de la estética decadente. Más que un imaginario o una tópica, del cual solamente podemos indicar en estas breves páginas sus principales trazos, y para cuyo estudio profundo remitimos al lector a las obras de Carter (1968), Praz (1948), de Palacio (1994) o Pierrot (1977), lo que nos interesa hacer notar mediante nuestro recorrido es el movimiento reflexivo que dio lugar a la constitución de una autoconciencia decadente. En principio, partimos de una caracterización del tópico de la *décadence* en el pensamiento histórico: verificamos cómo en ese ámbito, para pensar toda una serie de transformaciones propias de la modernidad posrevolucionaria, se recicló esta venerable metáfora clásica. Vimos asimismo cómo en el último tercio del siglo, con el auge del positivismo, la noción adquirió validez científica y sirvió para clasificar por igual parafilias sexuales y escuelas literarias, y nutrió la imaginación literaria del naturalismo.

Luego observamos cómo en determinado momento se asiste a la formación de una autoconciencia literaria decadente. En efecto, a partir de la noción de *décadence* se formuló una teoría del lenguaje según la cual la literatura misma es pensada como un cuerpo en descomposición, que expresa la desintegración de la experiencia moderna: es una “phosphorescence de la pourriture” para retomar la famosa fórmula que Baudelaire utiliza en el ensayo *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* (1856)²²⁰. La escritura, tal como explica Stead, se considera sujeta a un proceso de deformación. Es fundamental en este sentido la herencia latina, dado que aporta a la vez los tópicos de la *décadence*, y los modelos de lo que serían una época y un lenguaje decadentes. Los tópicos clásicos de la declinación, sirven para definir metatextualmente qué es una lengua de la decadencia, y para establecer un juego de analogías entre lo que son una sociedad, un cuerpo y un lenguaje decadentes.

²²⁰ Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.345.

Desde Nisard hasta Bourget, la descomposición del lenguaje de la *décadence* se considera estrechamente ligada a un triunfo de la apariencia y a una duplicación de los signos. La decadencia, tal como hemos visto en los *Cahiers de Jeunesse* de Renan (el mismo un texto compuesto de citas y fragmentos diversos) es un exceso de erudición y crítica. De allí la importancia del dandy, que se define, precisamente, por su *deliberada* antinaturalidad. El dandy es la expresión subjetiva de ese retorno solipsista del signo sobre sí mismo que define a la *décadence*. Narcicismo y autorreflexión estética coinciden en este linaje del *fin-de-siècle* que abarca a Dorian Gray (1890), al *M. de Phocas* (1901) de Jean Lorrain, al *Journal* de Marie Bashkirtseff (1887), a los *Fragments d'un journal intime* de Henri-Frédéric Amiel (1882-1884), a Proust, a Gide (quien publicara en 1891 un *Traité du Narcisse*) o a Barrès, quien en *Sous l'oeil des barbares* (1888), primera parte su trilogía *Le culte du moi*, dice que “Nous servons notre âme comme notre idole”²²¹. La *décadence* es una hipertrofia de la cultura y del artificio, una suerte de variación egotista de la autorreflexión romántica, de ese yo elevado a la máxima potencia al que se refiere Novalis en su famoso fragmento de 1798 *Die Welt muss romantisiert werden* [El mundo tiene que hacerse romántico]: como había notado Nisard a propósito de Lucano, la literatura decadente ya no nombra a la naturaleza, sino a sí misma. De allí la presencia constante del pastiche, la parodia, la hibridación de géneros, la ékkrasis y la transposición.

Finalmente, este juego de los signos es a su vez reduplicado en las propias definiciones paródicas de la *décadence* que encontramos a partir de los años '80 según hemos visto en el caso de *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* y el *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Al parodiarse a sí mismo, el discurso de la *décadence* realiza pragmáticamente esa deceptividad y esa falta de integridad del lenguaje que se supone es propia de las épocas de declinación. Tal como veremos, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans será el ejemplo más extremo de esa autoconciencia irónica de la *décadence*.

²²¹ Barrès, Maurice. *Le culte du moi. Sous l'oeil des barbares*, Paris, Emile-Paul, 1910-1912, p.59. Cf. asimismo Segade, Manuel, *Narciso fin de siglo*, Madrid, Melusina, 2008.

CAPÍTULO 5: À *REBOURS* DE JORIS-KARL HUYSMANS. EN EL CENTRO DE LA AUTORREFLEXIÓN DECADENTE

5.1.Introducción: À *rebours* como grado más alto de la autorreflexión decadente. Situación de Joris-Karl Huymans hacia 1880.

El objeto de este extenso capítulo sobre Huysmans es la obra que consideramos el grado más alto de la reflexividad del discurso sobre la decadencia. Leída desde esta perspectiva, la novela *À rebours* (en adelante *AR*) se presenta, como un juego intertextual y autorreflexivo sobre las diversas figuras de la decadencia que ya estaban presentes en la literatura latina clásica y que pasaron, a través de la enseñanza del latín, a la tradición del siglo XIX, tal como se vio en el **capítulo 4**. La reactualización del discurso de la decadencia sirve para identificar una serie de fenómenos que por supuesto, nada tienen que ver con el horizonte clásico, tales como el triunfo de la burguesía en el mundo post-revolucionario, el nihilismo *fin de siècle* o la secularización de los valores tradicionales. Lejos de presentar las figuras de este discurso de un modo no mediado, por así decir, ingenuo, *AR* organiza un linaje, una tradición decadente y se presenta, precisamente, como el punto más alto o más elaborado (veremos ya lo paradójica que esta afirmación resulta) de esa “autoconciencia decadente”. Nuestro objetivo al analizar en detalle esta novela es mostrar como cada uno de los elementos que la componen, desde el estilo hasta los temas, pasando por el nombre del personaje, su biografía y las diversas elecciones estéticas, responde a una voluntad de dar forma a una obra “decadente”, y por tanto, a la autoconciencia que la decadencia en tanto categoría adquirió sobre sí misma. De allí que al analizar las diversas modalizaciones de las figuras de la decadencia nos encontremos con el problema de su inestabilidad, pues cada capítulo presenta una nueva variación sobre cómo agotar algún aspecto de la propia noción de decadencia, y por tanto, se opone o contesta en cierto modo al anterior. Y de allí que, más que un concepto de anti-naturaleza, un tipo de arte o género propio de la decadencia, haya que pensar *AR* como un *catálogo* de variaciones sobre la noción de decadencia y sobre los diversos modos mediante los que esta puede ser representada. Otra de las consecuencias de esta idea de “reflexividad decadente” es la revisión de la la idea de que *AR* sería un texto “esteticista” y que por tanto se “opone” a la

modernidad burguesa: tal como veremos, esta *thébaïde raffinée, désert confortable* o *arche immobile et tiède* (AR I 583), la residencia de Fontenay aux Roses, no debe ser considerada como un mero refugio frente a los males del mundo americanizado de la Tercera República, sino como un lugar de refracción y experimentación con las categorías centrales de lo moderno²²².

Como condición previa para comprender el modo en el que AR elabora el discurso de la *décadence*, es necesario situar el lugar de esta obra en la producción de Joris-Karl Huysmans. Tal como se dice en el *Préface* escrito por el propio autor en 1903, la escritura de AR es expresión de una encrucijada literaria, la del agotamiento del naturalismo. Nos encontramos pues ante el hecho paradójico de que la obra más importante de Huysmans no surge como la cristalización de un proyecto formulado de modo positivo, sino como la reacción frente a un naturalismo que hacia 1880 se consideraba exhausto, en la medida en que no hacía más que repetir las circunstancias “normales” de la existencia común:

On était alors en plein naturalisme; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place.

Elle n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception; elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens.²²³

En respuesta a esta intención de “romper los límites de la novela”²²⁴ surge la idea de una “une fantaisie brève, sous la forme d'une nouvelle bizarre”, cuyo protagonista, una

²²² Citamos según la numeración de la edición de Pierre Brunel (Joris-Karl Huysmans. Romans 1. *Édition établie sous la direction de Pierre Brunel*, Paris, Laffont, 2005).

²²³ AR *Préface* 561. [Se estaba entonces en pleno naturalismo; pero esta escuela, a la cual le debemos el inolvidable servicio de situar a personajes reales en medios exactos, estaba condenada a machacar sobre lo mismo, a dar vueltas en el mismo lugar.

No admitía de ninguna forma, al menos en teoría, la excepción; se confinaba entonces a la pintura de la existencia común, se esforzaba, bajo el pretexto de hacer algo vivo, en crear seres tan parecidos como se pudiera al promedio de las gentes.]

²²⁴ “Il y avait beaucoup de choses que Zola ne pouvait comprendre; d'abord, ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais; puis, le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que, comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux. Moi, c'était cela qui me frappait surtout à cette époque, supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf.” AR *Préface* 573. [Había muchas cosas que Zola no podía comprender; sobre

suerte de M. Folantin (personaje principal de *À vau l'eau*), con más cultura y recursos, se evadiría, por repugnancia hacia una época vulgar y americanizada, hacia un mundo de artificios (AR *Préface* 564-5). La propia formulación del proyecto de escritura de *AR* surgiría, pues, de la crisis típicamente finisecular del materialismo y de la búsqueda de una superación a través del “idealismo” o el “espiritualismo” (recordemos al respecto que Huysmans dice en su *Préface* que fueron las investigaciones sobre la Iglesia que le exigió *AR* las que iniciaron su camino hacia la conversión). Novela de la crisis, a la vez que crisis de la novela naturalista, *AR* se ofrece como un “of meat” (AR *Préface* 565) de diversos lenguajes y temas que anticipa, tal como reconoce el mismo Huysmans, toda su obra posterior. Las investigaciones sobre literatura latina “decadente” darán lugar a las descripciones de la liturgia en *En route* y *L'Oblat* (1895) (AR *Préface* 567); el capítulo sobre las piedras preciosas será retomado en *La Cathédrale* (1898); las insinuaciones blasfemas del capítulo VII y otros pasajes darán lugar a la novela de temática satanista *Là-Bas* (1891); asimismo, Huysmans declara que su opinión sobre la literatura católica no ha cambiado, así como tampoco sobre la profana, aunque al *florilège* de des Esseintes agregaría a Arthur Rimbaud y Jules Laforgue (AR *Préface* 570-1). También menciona ciertos elementos centrales en la versión del nihilismo que ofrece *AR*, de los cuales abjurará luego de su conversión, tales como el pesimismo de Schopenhauer (que en 1903 le resulta a Huysmans como una versión imperfecta del *Eclesiastés* o el *Libro de Job*), o la interpretación meramente profana del lenguaje de los olores, las flores y las piedras preciosas (tal como veremos, será la alegoría tradicional la que reconstruya ese vínculo entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo espiritual, que en *AR* está puesto en cuestión²²⁵).

todo, esa necesidad que yo experimentaba de abrir las ventanas, de huir de un medio en el que me ahogaba; de allí el deseo que me embargaba de derribar los prejuicios, de romper los límites de la novela, de hacer entrar en ella el arte, la ciencia, la historia, de servirme de esa forma, en una palabra, como un marco para insertar trabajos más serios. A mí, lo que me importaba en aquella época era sobre todo esto, suprimir la intriga tradicional, incluso la pasión, la mujer, concentrar el haz de luz sobre un solo personaje, hacer a cualquier precio algo nuevo.]

²²⁵ Nótese que en el *Préface* de 1903 se alude explícitamente a la alegoría medieval como forma de expresión de lo sagrado: “*À Rebours* ne les considère [sc. les fleurs] qu’au point de vue des contours et des teintes, nullement au point de vue des significations qu’elles décèlent, des Esseintes n’a choisi que des orchidées bizarres, mais taciturnes. Il sied d’ajouter qu’il eût été difficile de faire parler en ce livre une flore atteinte d’alabie, une flore muette, car l’idiome symbolique des plantes est mort avec le Moyen Âge; et les créoles végétales choyées par des Esseintes étaient inconnues

En efecto, aquellos elementos que en el *Préface* de 1903 están jerarquizados en función de la lectura teleológica organizada alrededor de su conversión que Huysmans hace de su obra, en *AR* están presentes en una relación de contenciosa proximidad. Estos diversos lenguajes (la religión, el pesimismo de Schopenhauer, la música y la literatura laicas y católicas, la pintura, el naturalismo, el simbolismo) están puestos a funcionar de un modo polifónico y contradictorio. *AR* realiza una radical heteroglosia novelística, en la medida en que más que responder a “un programa”, la *décadence* se constituye como un momento de negatividad que tensiona y parasita de modo polémico los discursos más opuestos (entre ellos claro, está, el propio discurso anti-decadente del siglo XIX, que se expresa por ejemplo en un Nisard). De allí que no pueda hablarse de un “proyecto decadentista”, pues la idea misma de programa implica una positividad que queda totalmente afuera de la indecisión y el agotamiento propios de la *décadence* (es por eso que fracasó el intento de Anatole Baju, editor de la revista *Le décadent*, publicada entre 1886-9, de dotar al decadentismo de programa y convertirlo en una escuela al estilo del naturalismo o el simbolismo).

Podríamos decir entonces que *AR* se alza como una suerte de casualidad, una irrupción inesperada en la medida en que esta novela, seguramente la más célebre de Joris-Karl Huysmans, no responde a un proyecto de escritura que se haya sostenido en otras obras del autor: quizá ese sea el motivo del desconcierto que *AR*, *un aérolithe dans le champ de foire littéraire*, como la llama el propio Huysmans, produjo en la crítica²²⁶. *AR*,

des allégoristes de ce temps.” *AR Préface* 569 [*À rebours* no considera [a las flores] más que desde el punto de vista de la forma y el color, de ningún modo desde el punto de vista de las significaciones que ellas revelan, des Esseintes ha elegido orquídeas extrañas pero taciturnas. Se debe agregar que hubiese sido difícil hacer hablar en este libro a una flor afectada de afasia, una flor muda, pues el idioma simbólico de las plantas murió con la Edad Media; y los mestizajes vegetales por los que muestra tanta afición des Esseintes eran desconocidos para los alegoristas de aquel tiempo.]

²²⁶ “*À Rebours* tombait ainsi qu’un aérolithe dans le champ de foire littéraire et ce fut et une stupeur et une colère; la presse se désordonna; jamais elle ne divagua en tant d’articles (...)” (*AR Préface* 576). [*À Rebours* caía como un aerolito en el campo de feria de la literatura, y causó cólera y estupor; la prensa se desconcertó, jamás divagó con tantos artículos]. De todos modos, aquí Huysmans exagera un tanto la respuesta negativa de la prensa, que de hecho fue muy variada. El libro recibió bastante atención, y la reseña de Barbey d’Aurevilly no fue la única en captar aspectos esenciales del libro, tales como el pesimismo, el nihilismo, la ambivalencia en relación a la religión o el desprecio a la realidad contemporánea (cf. por ejemplo la reseña de Emile Hennequin en la *Revue Independante*, t. I, 1884, la de Léon Bloy en le *Chat Noir* el 14 de junio de 1884; o la de Edouard Drumont en *Le Livre*, junio de 1884; recordemos asimismo que Edmond de Goncourt

es más bien el testimonio de un momento de extrema negatividad en términos ideológicos, un punto de condensación del *nihilisme*, a la vez que un texto de ruptura y transición formal²²⁷, en el que de hecho se encuentran yuxtapuestos todos los registros de la escritura de Huysmans (y tal como hemos visto, es precisamente esa yuxtaposición de registros diversos una de las características de los “estilos de la decadencia”). Encontramos en *AR* diversos tópicos de las obras naturalistas y de crítica de arte que se reiteran en la etapa

elogia a *AR* en su *Journal*, y que el 15 de mayo le escribió una carta a Huysmans para pedirle una página autógrafa del libro.) Para un estudio detallado de estas reseñas, cf. Issacharoff, M., *Huysmans Devant La Critique En France 1874-1960*, Paris, Klincksieck, 2001, p.65-76.

²²⁷ En una reseña sobre su propia vida y obra, escrita por Huysmans, pero publicada bajo el seudónimo de su amante Anne Meunier en 1885 en *Hommes d'aujourd'hui*, se lee que: “*Les Soeurs Vatar* contiennent de belles pages, amènent même pour la première fois — elles ont paru en 1879 — dans la littérature moderne des vues de chemins de fer et des locomotives singulièrement décrites. C’est une tranche de la vie des brocheuses, ordurière et exacte, c’est de la pâte du vieux Steen, maniée par une main parisienne, alerte et fine, mais pour ma part, je leur préfère *En ménage*, qui reste d’ailleurs mon livre favori parmi ceux que nous devons à cet auteur.

C’est que celui-là ouvre des aperçus de mélancholie et des ouvertures d’âmes désolées et faibles particulières. C’est le chant du nihilisme! Un chant encore assombri par des éclats de gaieté sinistre et par des mots d’un esprit féroce. Logiquement, ce roman bourré d’idées conclut à la résignation, au laisser-faire, de même qu’*À vau-l’eau* qui est comme le diaconat des misères moyennes; mais dans *À rebours* la rage paraît, le masque indolent se creve, les invectives sur la vie flambent à chaque ligne; nous sommes loin de la philosophie tranquille et navrée des deux livres qui précèdent. C’est de la démence et de la bave; je ne crois pas que la haine et le mépris d’un siècle aient jamais été plus furieusement exprimés que dans cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine.

Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c’est, selon moi, le type unique qui tient la corde dans chacune de ses oeuvres. Cyprien Tibaille et André, Folantin et des Esseintes ne sont, en somme, qu’une seule et même personne, transportée dans les milieux qui diffèrent.” [*Las hermanas Vatar* contiene bellas páginas, aportan por primera vez a la literatura moderna — aparecieron en 1879— imágenes de ferrocarriles y de locomotoras singularmente descritas. Es una tajada de la vida de las encuadernadoras, obscena y exacta, hecha con la pasta del viejo Steen, manipulada por una mano parisina, alerta y fina, pero por mi parte yo prefiero *En ménage*, que sigue siendo mi libro favorito entre todos los que le debemos a este autor.

Ese libro inicia las hojeadas melancólicas y las oberturas de las almas desoladas y singularmente débiles. ¡Es el canto del nihilismo! Un canto ensombrecido incluso por los resplandores de una alegría siniestra y por palabras de un espíritu feroz. Lógicamente, esta novela atiborrada de ideas concluye en la resignación, en el dejar hacer, del mismo modo que *À vau-l’eau* es como el diaconato de las miserias mediocres; pero en *À rebours* aparece la rabia, revienta la máscara indolente, las invectivas contra la vida flamean en cada línea; estamos lejos de la filosofía tranquila y afligida de los dos libros anteriores. Es la demencia y el insulto; no creo que el odio y el desprecio de una época hayan sido expresados alguna vez de un modo más furioso que en este extraña novela tan alejada de toda la literatura contemporánea.

Uno de las grandes defectos de los libros de M. Huysmans, es, en mi opinión, el tipo único que lleva la posta en cada una de sus obras. Cyprien Tibaille y André, Folantin y des Esseintes no son, en suma, más que una sola y misma persona, transportada a medios diferentes.]

católica, entre ellos la materia como una sustancia invasiva y en proceso de descomposición, una feroz crítica de los efectos de la modernización burguesa, la imagen absolutamente misógina de la mujer (prostituta lasciva, *femme fatale*, histérica o esposa vulgar y molesta que amenaza la tranquilidad doméstica del *célibataire*), la relación entre misticismo y formas perversas de sexualidad, la rumia introspectiva de los personajes o un mismo tono de general pesimismo. Si bien todos estos tópicos tienen una obvia afinidad con la idea decimonónica de *décadence*, es en *AR* donde esta noción es explorada explícitamente y desde todos los ángulos posibles. Hay que decir asimismo que no es casual que este escritor naturalista, asiduo de las *soirées de Médan*, haya desembocado en una meditación sobre la decadencia, en la medida en que el propio naturalismo tiende a descomponer los objetos y los seres para describirlos: hay, como ha reconocido la crítica en diversas oportunidades, una estrecha afinidad entre el método analítico del naturalismo y el fetichismo²²⁸. Estamos pues, en *AR*, frente a una doble inscripción: por un lado, la de la “historia literaria” a secas, que se relaciona con la crisis del naturalismo y con las diversas escuelas y movimientos a los que Huysmans apela en el contexto de la autonomización del campo artístico²²⁹ para resolverla (impresionismo, *écriture artiste*, simbolismo, literatura tardo-antigua); y por el otro, la inscripción que la obra tiene en el discurso de la *décadence* del siglo XIX. Pues efectivamente, la búsqueda de una “excepción” que supere al naturalismo desemboca en la experimentación con un discurso que excede ampliamente los límites de la esfera literaria, el discurso sobre la *décadence*, noción esta que, además de ser operativa en el campo de las letras, sirve para leer núcleos fundamentales de la modernidad burguesa de la Tercera República, tales como el triunfo de las relaciones económicas, la secularización de los valores religiosos tradicionales, la relación entre naturaleza y trabajo humano, o el par antitético materialismo-espiritualismo. *AR* se alza, por tanto, como un nudo de confluencias

²²⁸ “Autre projection, le texte littéraire de Huysmans affiche un caractère fragmentaire, reprenant sur le mode métaphorique le schéma de la fétichisation. Même lorsque le héros du récit refuse de se reconnaître en tant que fragment, le texte arbore les signes du fétiche. Il présente l'être comme s'il était une chose, appuyant sur la description des lieux et des corps aux dépens de l'intrigue. Le naturaliste, dit Philippe Hamon, entretient «une esthétique du fragment, du morceau, de la tranche de vie, du tableau» (dans Baguley 1990:190). En littérature, le naturalisme tend au fétichisme.” Tacium, David, *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, 1998, Montreal, en <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these.html> .

²²⁹ Para la noción de “autonomía del campo”, y de la idea de distinción que conlleva, nos basamos por supuesto en Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

discursivas, en el que los tópicos que se condensan en la noción de *décadence* sirven a la vez para plantear, tal como veremos, problemas históricos y literarios.

5.2. Ironía y autorreflexividad.

Es por eso que considero que *À rebours*, texto central de la llamada *décadence*, debe ser leído como el grado más alto de la autorreflexión del discurso de la decadencia sobre sí mismo. Dadas las propias características de este discurso, que hace de la falsedad uno de sus rasgos constitutivos, esta autorreflexión hará de la ironía de uno de sus principales recursos de enunciación. Lo cual no hace la obra “menos decadente”, sino que antes bien profundiza el propio movimiento irónico. De allí que aludamos, a lo largo de este capítulo, a cuestiones tales como la “ironía”, la “parodia” o el “pastiche”, sin que esto implique, sin embargo, ningún tipo de disminución del “*quantum* de decadencia” de la obra (en el sentido en que se dice que Cervantes “se distancia” de las novelas de caballería porque las parodia). Tampoco esto implicaría un movimiento de autoanulación: la obra “se desarrolla”, precisamente, con el paso de cada una de estas figuras autorreflexivas a otra: tal como veremos, a menudo el propio texto presenta flagrantes contradicciones. Lo que habría que interpretar, pues, es “qué queda” de una obra que se mueve de esta forma; como es que, “a pesar de la negatividad”, o más bien “en la negatividad”, se produce obra. En cierto sentido, la novela corona el género “discurso sobre la decadencia”, a la vez que lo satura. *AR* debería ser pensada como un *ars combinatoria* de figuras de discursos sobre la decadencia. Dado que se trata, precisamente, de una novela “decadente”, a menudo estos discursos se potencian, se “deconstruyen”, unos a otros. Estos rasgos entran en contacto de manera controversial: de allí los elogios paradójales de des Esseintes, quien se interesa en ciertos escritores católicos precisamente a causa de su estupidez²³⁰, o bien las argumentaciones casuísticas en las cuales se niega, por ejemplo, a la Iglesia a partir de Schopenhauer y a la modernidad desde una forma ultramontana de catolicismo. De este modo, se puede poner a

²³⁰ “Jamais, non, jamais des Esseintes n’avait imaginé qu’on pût écrire de pareilles insignifiances. Ces livres étaient, au point de vue de la conception, d’une telle nigauderie et ils étaient écrits dans une langue si nauséuse, qu’ils en devenaient presque personnels, presque rares.” (AR XII 698). [Nunca jamás des Esseintes había imaginado que se pudiera escribir semejantes insignificancias. Esos libros eran tan tontos desde el punto de vista de la concepción, y estaban escritos en una lengua tan nauseabunda, que parecían casi personales, casi raros.]

trabajar el mal contra la teatralidad social, pero este mal también será un mal a su vez afectado por el agotamiento, y este agotamiento patológico dará lugar a un coqueteo con la mística... Cada uno de estos movimientos es como otro círculo de la espiral del discurso decadente.

La inestabilidad de *AR* se ve reforzada por hipersaturación de referencias culturales heterogéneas: Jean de Palacio releva 201 nombres de autores, 102 de los cuales son latinos, y argumenta que la forma de la novela, más que con el poema en prosa, tiene una íntima afinidad con el inventario, pues des Esseintes, más que leer libros, los clasifica²³¹ Además de las ékfrasis pictóricas a las que nos referiremos más abajo, o de las diversas bibliotecas, toda la novela está atiborrada de referencias intertextuales: para mencionar solamente algunas, la sátira de la nobleza legitimista de la *Notice* presenta un lejano eco del *Cabinet des antiques* (1838) de Balzac; el retrato de la infancia bucólica de des Esseintes, ha sido comparado a menudo con el relato autobiográfico que hace Chateaubriand en sus *Mémoires d'outre-tombe* (1850); el *repas de deuil* del capítulo I es una reescritura del famoso banquete fúnebre que diera Grimod de La Reynière en 1783; la decoración del gabinete que se describe en el capítulo II es un eco *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) de Julio Verne; la visión del opio del capítulo VII se compara explícitamente con las *Confessions of an English Opium-Eater* (1822) de Thomas De Quincey; para describir los experimentos perfumísticos de des Esseintes en el capítulo X, Huysmans se inspiró en Piesse, *Des odeurs, des parfums, et des cosmétiques* (1877) y en el catálogo *Produits spéciaux recommandés de Violet, parfumeur breveté, fournisseur de toutes les Cours étrangères* (1874); todo el capítulo III está hecho con citas, a menudo invertidas o leídas malintencionadamente, de manuales de literatura latina; la “antífona de Pantin” del capítulo X, el único texto atribuido directamente a des Esseintes en la novela, (fragmento que en el contexto de la novela funciona como una parodia-homenaje a la tradición del poema en prosa) es en realidad un texto escrito en 1881 por el propio Huysmans, que fue publicado en la *Revue littéraire et artistique* el 15 de septiembre de 1881 y que debía formar parte de los *Croquis Parisiens*; la teoría de los colores del capítulo I se inspira en la sección “De la couleur” del *Salon de 1846* de Baudelaire y en los tratados de Michel-Eugène Chevreul,

²³¹ Palacio, Jean De, “À rebours, ou les leçons du rangement d’une bibliothèque”, en *Figures et formes de la décadence*, Paris, Seguir, 1994 p.203-211.

Des couleurs et de leurs applications (1864) y *Complément d'études sur la vision des couleurs* (1879); la idea del órgano de boca, parece haber sido sugerida a Huysmans por una obra atribuida a Polycarpe Poncelet, *Chimie du goût et de l'odorat, ou Principes pour composer facilement et à peu de frais les liqueurs à boire et les eaux de senteur* (1755); el diálogo de la Esfinge y la Quimera que le hace recitar a la ventrilocua en el capítulo IX es un explícito homenaje a *La tentation de Saint-Antoine* (1874) de Gustave Flaubert. Por supuesto que semejante grado de alusividad produce el efecto de un caleidoscopio que desorganiza la lectura el texto, y cuyo efecto es una duda constante sobre la "autenticidad" o la "pertinencia" de las diversas relaciones intertextuales que explicita o sugiere la novela: ¿son una clave para comprender el texto los diversos autores que se mencionan, o simplemente forman parte de un "decorado cultural"? ¿es necesario leer en serio la biblioteca latina del capítulo III, o no se trata más que de una burla al género "manual de la literatura latina"? ¿hay que privilegiar la veta simbolista, naturalista o impresionista del texto?

El texto de Huysmans debería ser interpretado como "la decadencia de la decadencia", en el sentido de que reflexiona en clave decadente sobre una sociedad y un arte decadentes. Si se lo considera el texto más "representativo" (¡curiosa palabra cuando se habla de estas cuestiones!) es también porque es aquel en el cual los propios tópicos del discurso "decadente" aparecen mejor "parodiados". En efecto, *AR* se presenta como una gran farsa, tal como ha dicho Fumaroli (y de hecho nos encontramos en el texto con múltiples alusiones a formas bajas de la teatralidad, tales como la ventriloquía o el circo en el que des Esseintes encuentra a Miss Urania²³²). Un excelente ejemplo de esta dinámica

²³² Curiosamente, tal como explica Grojnowsky (1996: 69-70), fueron las reseñas adversas (acaso porque estaban menos dispuestas a tomarse en serio el pesimismo y el nihilismo de la obra) las que mejor captaron este carácter humorístico y paródico de la escritura de *AR*. Así, leemos en una breve crítica del *Journal des débats politiques et littéraires* del 22 de junio de 1884 (p.3), firmada por Ph.B, que "Ils pourront [les gens bien portans] cependant se divertir à celle lecture, grâce à un comique rare et original, le comique de la folie. Mais qu'ils se munissent de quelque patience! car au cours de cette farce, en somme assez joyeuse, ils devront subir une longue série de dissertations artistiques, littéraires ou philosophiques, cousues par un fil bien ténu à l'histoire de la névrose." Dice asimismo F.Brunetière, en su reseña de la *Revue des deux mondes*, 1 de agosto de 1884, p.697: "Mais nous croyons après cela que ce que l'on en tire surtout, et le plus souvent, ce sont des effets comiques, beaucoup plus comiques peut-être que ne le savent leurs auteurs eux-mêmes."

Jusque dans les oeuvres des maîtres, et plusieurs fois déjà, nous avons signalé cette remarquable affinité du roman naturaliste pour le vaudeville et la grosse farce. Bouvard et Pécuchet,

paródica que afecta a todas las dimensiones del texto es la figura del *dandy*, personaje por excelencia del imaginario decadentista. Si el dandy se define por su artificialidad y por su explícito desprecio del sentido común, des Esseintes, ya enclaustrado, no puede sostener un abierto desafío a las convenciones. Las grandes puestas en escena que se narran en el capítulo I, el *répas de deuil* o la amenaza de *excommunication pécuniaire* [excomuniación pecuniaria] (AR I 586) a los *fournisseurs* que no siguieran sus predicaciones en materia de dandismo, pertenecen a una etapa previa al encierro en la *thébaïde raffinée*²³³. Decadente entre los decadentes, simulacro de un simulacro (el dandy ya se define *per se* por su rasgo teatral), des Esseintes es como la versión paródica y ultra-feminizada del *raffiné* que describe Baudelaire (recordemos que en *Le peintre de la vie moderne* se decía que *Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*, definición esta que difícilmente pueda aplicarse a des Esseintes²³⁴). Incapaz de actuar y al borde de la descomposición corporal y psíquica, no es posible concebir un personaje más alejado de esos prestigiosos ejemplos de *self-fashioning* que da el autor de *Les Fleurs du mal*: César, Alcibiades, Catilina, Sheridan, Brummel o Byron. De hecho, tal como explica Fumaroli²³⁵. De hecho des Esseintes es una parodia desplazada en la que se reconocen diversas fuentes: Robert de Montesquiou (cuya casa, que respondía a una curiosa “filosofía del amoblamiento” según parece inspirada en *La Maison d'un artiste*, de Edmond de Goncourt, le fuera descripta a Huysmans por Mallarmé); Villiers de l'Isle Adam, amigo personal de Huysmans; Charles Demailly, hombre de letras, esteta y admirador de Schopenhauer, protagonista de la novela homónima de Edmond de Goncourt publicada en 1860; el Samuel

que sont-ils, je vous le demande, que deux maniaques échappés du théâtre des Duvert et Lauzanne?”

²³³ “...ces extravagances dont il se glorifiait jadis s'étaient, d'elles-mêmes, consumées” [esas extravagancias de las que se sentía orgulloso en el pasado, se habían consumido por sí mismas] (AR I 587)

²³⁴ “Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité.(...) Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.” Baudelaire, Charles, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, Paris, 1992, p.371.

²³⁵ Fumaroli, Marc, “Note sur le personnage de des Esseintes”, Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*. Édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, p.363-371

Cramer de la *Fanfarlo* de Baudelaire, quien expone la íntima relación entre originalidad y simulacro que implica la construcción de sí del dandy²³⁶.

Digamos asimismo que en *AR* también el problema de lo “nuevo” se define según esta lógica paradójica para la cual la originalidad es indiscernible de la copia. Porque si por un lado des Esseintes intenta escapar del tiempo destructor de la sociedad de los intercambios económicos generalizados, huyendo, tal como reconoció su primera recepción, hacia otras épocas, por el otro lado sus experimentos reactualizan la descomposición de esa modernidad que sería, precisamente, decadencia. Frente al tiempo destructor plano de la sociedad burguesa, des Esseintes propone *otros tiempos destructores* (el tiempo mítico de Salomé, la prehistoria atávica y monstruosa de Redon, la caída del Imperio Romano). Lo curioso es que esta fuga hacia el pasado, se hace bajo la divisa de la “novedad”. De modo tal que, si por un lado, hay efectivamente un intento de volver hacia atrás en el tiempo, por el otro, ese pasado es lo “nuevo” precisamente en la medida en que está más corrupto que esta sociedad de la cual se quiere escapar. El pasado sería como una suerte de parodia neurótica de la corrupción moderna. Es por eso que des Esseintes considera que los cuadros de este pagano místico que es Gustave Moreau, que se abstrae del mundo en pleno París para remontarse a otras épocas, destilan sin embargo un *nervosisme tout moderne* (*AR* V 630). Estamos pues, ante una variante de esa relación sumamente contradictoria con la modernidad que Antoine Compagnon ha estudiado en *Los Antimodernos* (2007), según la cual es sumamente difícil deslindar la “novedad” de la “reacción”.

5.3.El nombre Jean Floressas des Esseintes.

El nombre propio Jean Floressas des Esseintes evoca elementos centrales del imaginario decadente, y de hecho, como nota Grojnowsky, toda la novela puede ser entendida como una expansión de este nombre (Grojnowsky 1996: 17-20). Jean remite a San Juan Bautista, el decapitado, y a Juan de Patmos, autor del Apocalipsis; la proximidad

²³⁶ “Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer ; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi ! — et de là à penser : c'est donc de moi, — il n'y a que l'espace d'un tiret.” Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.273-4.

fonética con “Saint” (Jean Des Es-saint-es) también puede ser leída como una relación cercana pero equívoca con la religión. “Floressas” refiere, por supuesto, a la “Flor” en los diversos sentidos que tiene en la novela: la Flor vénerea (así se menciona a Salomé); la “Flor” entendida como belleza excepcional que se opone a la modernidad burguesa, como la distinción del *dandy*; como “florilegio” (*florilège*), antología (*anthologie*), ἀνθολογία, literalmente en griego “selección de flores”; como alusión al carácter selecto de las flores del capítulo VIII (texto que es él mismo, como también nota Grojnowsky, una *antología* de términos poco usuales: *Caladiums*, *Virginale*, *Albane*, *Alocasia Mettalica*, *Anthurium*, *Amorphophallus*, *Echinopsis*, *Nidularium*, *Tillandsia Lindenii*, *Cypripedium*, *Encephalartos horridus*, *Cocos Micania*, *Zamia Lehmannii*, *Cibotium Spectabile*, *Gobe-Muches des Antilles* [atrapa-moscas de las Antillas], *Drosera*, *Sarracena*, *Céphalothus*, *Néphentès*, *Bégonias tubéreux* [Begonias protuberantes], *Crotons noirs* [Crotones negros], *Cattleya de la Nouvelle-Grenade*, *Rhizomorphes*); como las flores monstruosas de Redon; como el Lirio mallarmeano, el monosílabo Lys, del verso *Lys! Et l'un de vous tous pour l'ingénuite* [Lirio! Y uno de todos ustedes por la ingenuidad] de *L'Après midi d'un faune*, que es interpretado por des Esseintes en el capítulo XIV como una alegoría concentrada de la excitación del Fauno; como el “florilegio latino” del capítulo III; como la novela en tanto antología de experiencias; como diseño del caparazón de la tortuga; como des Esseintes en tanto retoño, última floración exangüe de un *árbol* genealógico agotado; como alusión a las *Flores del mal* de Baudelaire, como referencia al carácter pasivo de la planta en oposición al animal y el hombre...

La terminación *-essas* alude al carácter femenino y plural (por tanto andrógino, dado que el nombre Jean es masculino) de esta subjetividad múltiple y en descomposición (Alain Roger asimismo sugiere que la terminación *-essas* podría hacer recordar a un acusativo femenino plural del latín “decadente”²³⁷). *Esseintes* alude al mundo de las esencias ideales a las cuales aparenta querer acercarse el dandy en su anhelo de infinito. Tal parece ser la interpretación de Mallarmé en su hermética *Prose (pour des Esseintes)*, en

²³⁷ Roger, Alain, “Huysmans et Schopenhauer”, en *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Genève-Paris, Slatkine, 1987, p.83-94.

cuyas estrofas parece sugerir que des Esseintes arriba a algún tipo de conocimiento oculto (cf. al respecto, nuevamente el texto de Alain Roger)²³⁸:

Hyperbole! De ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:

Car j'installe, par la science
L'hymne des coeurs spirituels
En l'oeuvre de ma patience
Atlas, herbiers et rituels
(...)
Gloire de long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir...

*[Hipérbole! De mi memoria
Triunfalmente no sabes tu
Levantarte, grimorio hoy
En un libro de hierro revestido:*

*Pues yo instalo, por la ciencia,
El himno de los corazones espirituales
En la obra de mi paciencia
Atlas, herbarios, rituales...
(...)
Gloria del largo deseo, Ideas,
Todo en mí se exaltaba al ver
La familia de las irídeas
Surgir a este nuevo deber...]*

Pero más allá de esta lectura “platonizante” del nombre Esseintes, también se puede pensar en la esencia volátil de un perfume, precisamente en un ser *impermanente*, que traiciona el sentido filosófico del término, esto es la esencia como aquello que se opone al accidente²³⁹. Porque también hay, paradójicamente, esencias volátiles: el término esencia

²³⁸ Nótese asimismo que la palabra “prose” es ambigua: alude a la prosa en oposición a la poesía, pero también a un tipo de himno litúrgico latino versificado y rimado.

²³⁹ cf. la primera acepción del TFLi sv. *essence* (citamos solamente una parte de esta extensa entrada que está en <http://www.cnrtl.fr/definition/essence>):

puede aludir a lo fluido, a un líquido, a una sustancia vaporizable, efímera: quintaesencia, elixir, extracto. Anfibología del término que recuerda la vacilación entre “idealismo” y “materialismo”, entre “nociones eternas” y “perfumes” que atormenta a des Esseintes. Asimismo Esseintes recuerda a la forma latina *essentia*, lo cual nos retrotrae a la educación jesuítica del dandy, y a la inscripción adulterada, enmascarada, en una lengua romance de un venerable concepto escolástico que traduce nada menos que οὐσία²⁴⁰. También hay que decir que el nombre esconde acaso otra realidad, como sugiere Alain Roger: *enceinte*, que puede traducirse como recinto, lo que rodea o limita, un significado cercano a *cloître* (claustro)... O tal como dice el mismo Roger, las obras de arte como *essences-enceintes*, esencias-recintos-clausuras. Lo cual nos conduce a que el “des”, por tanto, es un genitivo plural de origen o relación que nombra una extraña genealogía o pertenencia: (pro)venir de las esencias-clausura, ser de las esencias-clausura²⁴¹. Tal como vemos, el nombre “des

“* ESSENCE1, subst. fém.

ESSENCE1, subst. fém.

A. – *PHILOS*. Ce qu'un être est.

1. [P. oppos. à accident, attribut] Fond de l'être, de nature idéale, conceptuelle ou divine. Essence éternelle, universelle; pénétrer l'essence des choses :

1. ... il semble que ce philosophe [Spinoza] ait cherché à établir entre l'éternité et ce qui dure la même différence que faisait Aristote entre l'essence et les accidents...

Bergson, *Évol. créatr.*, 1907, p.352.

– Essence première. Celle qui est la cause : Dieu. Leur [ces fils] venue en ce monde n'a dépendu que de Dieu, de l'essence première, dont ils étaient des parties, et à laquelle ils peuvent par conséquent retourner comme ils en sont descendus (P. Leroux, *Humanité*, t. 2, 1840, p.441).

(...)

2. [P. oppos. à existence] L'être idéal.

(...)"

El diccionario Robert da como primera acepción de *essence*: “Philos. Ce qui constitue la nature d'un être”, lo cual no deja de ser ciertamente irónico, en este caso.

²⁴⁰ Cf. la entrada del diccionario Du Cange, s.v. *essentia*, de la cual citamos solamente el inicio:

“1. ESSENTIA, Substantia, subsistentia : vox Scholasticis et Philosophis non hodiernis duntaxat familiaris, sed et veteribus. Quintilianus lib. 3. cap.7 :

Οὐσίαν, quam Flavius Essentiam vocat : neque sane aliud est ejus nomen Latinum.

(...)"

²⁴¹ Asimismo, Grojnowsky hace una lectura anagramática del nombre del protagonista de *AR*: “Diverses symétries instaurent au niveau du nom une permanence qui fige la durée. Répétition des trois syllabes (Floressas/des Esseintes), des neuf lettres (Floressas/Esseintes), répartition des S

Esseintes” implica una proliferación de sentidos que giran alrededor de los núcleos centrales de *AR*.

5.4. Decadencia y subjetividad.

En *AR*, el discurso sobre la decadencia se convierte también en un dispositivo de configuración de la subjetividad del personaje des Esseintes. Estamos pues ante una lectura desplazada del discurso clínico y naturalista, que sirve para explicar la psicología de esta “*mécanique détraquée*” [mecanismo descompuesto], tal como llamaba Barbey D’Aurevilly a des Esseintes. La *Notice* y la primera parte del capítulo I, al presentarnos un rápido informe de la vida del protagonista, aparece como una parodia del “caso” naturalista y de los conceptos de medio y herencia de Taine. Como indica Grojnowsky, hay algo en la *névrose* de des Esseintes que escapa a la explicación científica: se trata de las profundidades de la neurosis como lo desconocido y la excepción del positivismo, excepción que se indica a través la interrupción de la serie de retratos que representan el árbol genealógico de la familia des Esseintes. Efectivamente, luego de los ancestros medievales, el único retrato conservado es el de un antepasado de la edad barroca, lo cual es todo un indicio²⁴². Por tanto, ya en la *Notice*, des Esseintes se perfila como una excepción, como célula aislada, para retomar la metáfora citológica de Bourget, o como diría Jean Boire, como *célibataire* fuera del círculo de la reproducción económica y familiar (recordemos asimismo que el primer título proyectado para *AR* era *Seul*). La *Notice* y la primera parte del capítulo I de *AR* funcionan como un verdadero *bildungsroman* condensado cuyo final es fallido, en la medida en que después de que se relata la vida familiar, la educación con los jesuitas y el paso por diversos *milieux* sociales (el legitimista,

(floreSSaS deS eSSeintes) miment la stagnation d’un recit qui procède par redites”. Para Grojnowsky también el nombre sugiere una alusión anagramática a Sade: floreSAsDEsseintes. Grojnowsky, Daniel, *Le sujet d’À rebours*, Villeneuve d’Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p.19-20.

²⁴² “Si la *névrose* s’inscrit dans un discours médical positiviste, son expression littéraire en fin de siècle semble toutefois vouloir y échapper, prônant le mystère d’une maladie qui, selon Axenfeld (*Traité des névroses* 1883), se distingue par l’«absence de lésion anatomique»” Tacium, David, *ibid.* De hecho, Axenfeld espera que las enfermedades nerviosas puedan explicarse en el futuro mediante avances de la anatomía patológica (Axenfeld, Alexandre, *Traité des névroses (2e édition, augmentée de 700 pages)*, Paris, Baillières, 1883, p.7).

el católico, el de los jóvenes jueguistas de clase alta, el de los librepensadores y los hombres de letras), no asistimos a la efectiva integración del personaje en ninguna institución o clase social. De hecho, casi toda la novela, es decir el texto que luego de la *Notice* va desde el capítulo I al XVI, se presenta como una autorreflexión sobre esa formación fallida, sobre ese pasado que literalmente lo asalta por oleadas (*AR VII* 641) al protagonista de modo intermitente. Tal como veremos, esta autorreflexión, en lugar de presentar un conocimiento más rico, implicará una mayor desorganización del yo, y la propia neurosis es definida en diversos pasajes como una alucinación perceptiva (cf. sobre todo el inicio del cap. XIII), con lo cual queda explícito el lazo que une a la simulación y al artificio con la enfermedad²⁴³. La sintomatología de des Esseintes (que recrudece a partir de la crisis del final del capítulo VII), se agudiza a causa de los experimentos estéticos: el intento por salir del agotamiento deja aún más agotado, según una mecánica que ya se anunciaba en el capítulo I, donde el exceso carnal lleva a la impotencia (*AR Notice* 583).

Esta dinámica compleja que combina agotamiento y representación, está presente desde la escena que abre el capítulo I. Aquí la propia perversión sexual funciona como una reactualización (paródica) de una escena primaria de la infancia, esto es, como una *repetición*. De este modo, el intento de dominar el recuerdo traumático de una frustración infantil termina en la desorganización de la percepción del presente:

Así, por odio (*haine*), por desprecio (*mépris*) de su infancia, había colgado del techo de esa habitación una pequeña jaula de alambre de plata donde un grillo encerrado cantaba como en las cenizas de las chimeneas del castillo de Lourps: cuando escuchaba ese canto que había oído tantas veces, todas las veladas impuestas y mudas

²⁴³ Refiriéndose a la idea de yo difundida en las teorías psicológicas del *fin-de-siècle*, dice Remo Bodei. “El centro del yo es vacío y deshabitado, somos desconocidos para nosotros mismos. Lo que somos es solo una construcción producida por ininterrumpidas operaciones de contención de las alucinaciones sensibles y el delirio. (...) En términos freudianos, se diría que el sujeto no es más ‘amo en su propia casa’ o en el lenguaje de Mallarmé de Igitur, que allí es tolerado como simple huésped. (...) El precepto délfico ‘¡Conócete a ti mismo!’ , que de Sócrates a Hegel ha constituido la cumbre de la investigación filosófica se revela impracticable y no remunerativo. (...) Así, mientras que la autoconciencia hegeliana escapaba a la ‘mala infinidad’ retornando cada vez a sí misma por la relación con los otros y con el mundo (...) a fines de siglo el camino de retorno a sí mismo se presenta bloqueado. Y mientras Hegel garantizaba el enriquecimiento de la personalidad contra los peligros y las contradicciones que amenazaban su integridad orientándola según su ‘estrella polar’ del movimiento total de la realidad efectiva y sincronizándola con él, ahora ahora nadie cree más en la existencia de un proceso de avance objetivo del mundo” (Bodei, Remo, *Destinos personales*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2006, 102-3).

con su madre, todo el abandono de una juventud sufriente y reprimida, se agolpaba delante de él, y entonces, al ritmo de las sacudidas de la mujer que acariciaba maquinalmente y cuyas palabras o risas rompían su visión y lo traían bruscamente a la realidad pedestre del tocador, un tumulto se elevaba de su alma, un deseo de venganza por las tristezas soportadas, una rabia por ensuciar con bajezas los recuerdos familiares, un desco furioso de jadear sobre esos cojines de carne, de agotar hasta la última gota, las más vehementes y las más amargas locuras carnales.²⁴⁴

Estamos aquí ante la evidente conexión entre una frustración en relación con la figura de la madre y la perversión sexual, características estas que la crítica de orientación psiconalítica han remitido a los primeros años la vida del niño Huysmans, cuando todavía llamado Charles-Marie-Georges, sufrió la muerte de su padre y tuvo que tolerar al segundo marido de su madre, quien pasó a ser la señora de Og. Más allá de la obvia misoginia huysmansiana que se reitera una y otra vez a lo largo de las obras y de su posible origen biográfico, lo que nos interesa destacar es el modo particular en que este tópico se integra en *AR*, esto es, como parte de ese movimiento de autorreflexión que, tal como lo ha expuesto Vladimir Jankélévitch, es propio de autoconciencia decadente:

La décadence est la maladie constitutionnelle de la conscience. (...) La conscience qui a une fois pris conscience de son opération découvre en elle-même une ironie réflexive, un pouvoir indéfini de dédoublément dont nulle force au monde ne peut l'empêcher de compliquer et subtiliser l'exposant (...) Notre curiosité, qui est naturelle par rapport aux objets, devient curiosité contre nature quand nous la tournons indiscretement vers le Soi²⁴⁵.

²⁴⁴ "Ainsi, par haine, par mépris de son enfance, il avait pendu au plafond de cette pièce une petite cage en fil d'argent où un grillon enfermé chantait comme dans les cendres des cheminées du château de Lourps : quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bousculaient devant lui, et alors, aux secousses de la femme qu'il caressait machinalement et dont les paroles ou le rire rompaient sa vision et le ramenaient brusquement dans la réalité, dans le boudoir à terre, un tumulte se levait en son âme, un besoin de vengeance des tristesses endurées, une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d'épuiser jusqu'à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles." (*AR I* 585-6)

²⁴⁵ Jankélévitch, Vladimir, "La décadence", en *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), Paris, Honoré Champion, 2000, p.46-7.

En esta escena nos encontramos ante un movimiento paralelo de frustración de la voluntad del yo y potenciación de su producción imaginativa²⁴⁶. La pasividad, la pulsión de muerte y la autorreflexividad son las categorías centrales de la conciencia decadente entendida como “conciencia infeliz”. En este caso en particular, la vivencia estética funciona como una reactualización de lo que evoca el simulacro del grillo enjaulado, de la falta de la infancia; solamente que ese simulacro, en lugar de reparar (o hacer aceptable) la falta, deja como saldo una mayor descomposición. Hay pues, una íntima relación entre la pulsión de muerte y la representación estética: pues la representación sublima la falta o la descomposición, pero el mero acto de representar la falta implica un nuevo escalón en la descomposición y la pérdida de la integridad subjetiva. La reminiscencia huysmansiana no puede ser comparada con la experiencia gozosa y restauradora de la *durée* proustiana, y de hecho, todo recuerdo termina en una caída en la descomposición corporal, según la misma dinámica por la que la progresión de los experimentos desemboca en la necesidad de los enemas. Podemos hablar de un verdadero inconsciente satírico, en la medida en que toda elevación estética es siempre sucedida por el recuerdo de una escena corporalmente humillante; así, en el capítulo IV, las meditaciones sobre el lenguaje de las piedras preciosas son inmediatamente seguidas por la evocación de la anécdota del dentista, escena que ha sido comparada a menudo por la crítica con una violación²⁴⁷.

Encontramos la misma conexión estrecha entre castración y representación en el capítulo VIII, donde tras los diversos experimentos con plantas exóticas en el invernadero, des Esseintes tiene la siguiente pesadilla, que vale la pena analizar en detalle:

Se encontraba en el medio de un sendero, en pleno bosque, a la hora del crepúsculo; caminaba junto a una mujer que no conocía y no había visto nunca; estaba desnutrida, tenía los cabellos como estopa, un rostro de bulldog, pecas sobre las mejillas, dientes torcidos lanzados hacia afuera bajo una nariz achatada. Llevaba un delantal blanco de criada, un largo pañuelo doblado como una bandolera sobre el pecho, botas cortas de soldado prusiano, un gorro negro adornado con una banda de encaje y provisto de una borla.

Tenía ella un aire extranjero, la apariencia de una saltimbanqui de feria. Se preguntó él quién era esa mujer a la que se sentía unido, como si hubiese estado

²⁴⁶ Estamos, pues, siempre ante la proliferación de imágenes alrededor de un centro vacío, que ha hecho pensar a la crítica (Fumaroli, Grojnowski), en un vínculo intertextual con el barroco.

²⁴⁷ Cf. sobre todo, para el análisis de esta cuestión, Domínguez González, Francisco, *Huysmans: identidad y género*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

implantada en su intimidad y en su vida desde hacía largo tiempo; buscaba en vano su origen, su nombre, su oficio, su razón de ser; ningún recuerdo le venía de ese lazo inexplicable y sin embargo cierto.

Escrutaba todavía su memoria, cuando de repente una extraña figura apareció delante, a caballo, trotó durante un minuto, y se torció hacia ellos sobre su montura.

Entonces se heló su sangre en las venas y, a causa del horror, se quedó clavado en su sitio. Esta figura ambigua, sin sexo, era verde y abría, bajo párpados violáceos, ojos de un azul claro y frío, terribles; las pústulas rodeaban la boca; brazos extraordinariamente magros, brazos de esqueleto, desnudos hasta el codo, salían de unas mangas en harapos, temblaban de fiebre, y los muslos descarnados tiritaban dentro de unas botas altas hasta la rodilla.

La espantosa mirada se dirigía hacia des Esseintes, lo penetraba, lo helaba hasta la médula; más enloquecida entonces, la mujer bulldog se apretó contra él y empezó a dar alaridos de muerte, con la cabeza inclinada sobre el cuello agarrotado.

Y entonces él comprendió el sentido de la espantosa visión: tenía delante de sus ojos la imagen de la Gran Viruela²⁴⁸.

Espoleado por el miedo, fuera de sí, tomó un sendero como atajo, y ganó, a toda carrera, una pequeña casa que se levantaba entre falsos ébanos²⁴⁹, a la izquierda; allí se dejó caer sobre una silla, en un pasillo.

Luego de algunos instantes, cuando comenzaba a recuperar el aliento, los sollozos le hicieron levantar la cabeza; la mujer bulldog estaba adelante de él; y lamentable y grotesca, lloraba a lágrima viva, diciendo que había perdido los dientes en la huida, mientras sacaba del bolsillo de su delantal de criada, pipas de barro cocido, las rompía y hundía pedazos de las boquillas blancas en los agujeros de las encías.

-Ah, Pero eso es absurdo, se decía des Esseintes, nunca las boquillas podrán sostenerse – y en efecto, todos caían de la mandíbula, unas después de otras.

En ese momento se acercó el galope de un caballo. Un espantoso terror golpeó a des Esseintes; sus piernas se paralizaron; el galope se precipitaba, la desesperación lo hizo pararse como de un latigazo; se lanzó sobre la mujer que pisoteaba los hornillos de las pipas, y le suplicó que se callara, para que no los descubriera el ruido de sus botas. Ella se resistía, él la arrastró al fondo del corredor, estrangulándola para impedirle gritar. Des Esseintes percibió en ese momento la puerta de un pequeño garito, con persianas pintadas de verde, sin picaporte, la empujó, tomó impulso y se detuvo.

Delante de él, en el medio de un vasto claro, inmensos y blancos *pierrots* daban saltos de conejo, bajo los rayos de la luna.

²⁴⁸ Si bien se refiere a la sífilis, Huysmans retoma una denominación de origen medieval de la enfermedad (y muy extendida todavía en el habla familiar del siglo XIX), que, en efecto, confundía la sífilis con la afección que ahora se conoce como viruela, dado que ambas tienen como síntoma erupciones cutáneas. (Cf. s.v. *Vérole* en TFLi en <http://www.cnrtl.fr/definition/vérole>.) De un modo similar en inglés *great pox* aludía a la sífilis, por oposición a la *small pox* que refería a la viruela.

²⁴⁹ El “faux ébénier” es uno de los nombres en francés (los otros son *cytise* o *aubour*) del árbol que en castellano se conoce como laburno, citiso o falso ébano; su nombre científico es *Laburnum anagyroides* (quizá Huysmans haya elegido el nombre de “faux ébénier” porque esta denominación pone el acento en la cualidad engañosa de la planta). Es una planta usada con fines ornamentales, y cuyas hojas y frutos contienen un alcaloide tóxico y potencialmente mortal.

Lágrimas de abatimiento le inundaron los ojos; nunca, nunca podría franquear el umbral de la puerta, -seré aplastado, pensaba- y como para justificar sus temores, la serie de *pierrots* inmensos se multiplicaba; las vueltas carnero llenaban ahora todo el horizonte, todo el cielo era batido alternativamente por pies y cabezas.

Entonces se detuvo el paso del caballo. Des Esseintes estaba allí, detrás de un tragaluz redondo, en el corredor; más muerto que vivo; se dio vuelta, vio por el ojo de buey las orejas erguidas, los dientes amarillos, el hocico echando dos chorros de vapor que hedían a fenol.

Se desplomó, renunciando a la lucha, a la huida; cerró los ojos para no percibir la espantosa mirada de la Sífilis que se posaba sobre él a través del muro, que atravesaba incluso sus párpados cerrados, que sentía deslizarse sobre su espina dorsal sudorosa, sobre un cuerpo cuyos pelos se erizaban en mares de frío sudor. Se esperaba cualquier cosa, aguardaba incluso el golpe de gracia que terminaría todo; un siglo, que parecía un minuto, pasó, y temblando, abrió los ojos. Todo se había desvanecido; sin transición, como por un cambio de escenario, por un truco de decorado, un atroz paisaje mineral se perdía a lo lejos, un paisaje lívido, desierto, erosionado; una luz aclaraba este lugar desolado; una luz tranquila, blanca, que hacía recordar destellos de fósforo disueltos en alcohol. Algo se removió sobre el suelo, que se convirtió en una mujer muy pálida, desnuda, con las piernas enfundadas en medias de seda verde.

La contempló con curiosidad: parecidas a crines encrespadas por hierros demasiado calientes, sus cabellos se erizaban, quebradizos en las puntas; urnas de *Nepentes* colgaban de sus orejas²⁵⁰; tonos de venado cocido brillaban en sus narinas entreabiertas. Con los ojos extasiados, lo llamaba con voz muy baja.

No tuvo tiempo de responder, pues ya la mujer se metamorfoseaba; colores brillantes surgieron en sus pupilas; sus labios se teñían del rojo furioso de los *Anthuriums*; los pezones de sus senos brillaban, barnizados como dos vainas de pimienta roja.

Le vino una súbita impresión: -es la Flor, se dijo; y la manía razonadora persistió durante la pesadilla, y se trasladó, igual que durante el día, de las plantas al Virus.

Entonces observó la espantosa irritación de los senos y de la boca, descubrió sobre la piel del cuerpo máculas de bistre y cobre, retrocedió, confuso; pero el ojo de la mujer lo fascinaba y él avanzaba lentamente, tratando de hundir los talones en la tierra para no acercarse, dejándose caer, apenas levantándose para ir hacia ella; casi la tocaba cuando negros *Amorphophallus* salieron por todas partes, lanzándose a través de ese vientre que subía y bajaba como un mar.

Los apartó y rechazó, sintiendo un disgusto sin límites al ver hormigear entre sus dedos esos tallos tibios y firmes; pero súbitamente, las odiosas plantas habían desaparecido y dos brazos trataban de estrecharlo; una espantosa angustia le hizo acelerar los latidos, porque los ojos, los espantosos ojos se habían tornado de un azul claro y frío, terrible. Hizo un esfuerzo sobrehumano para desprenderse de sus abrazos, pero con un gesto irresistible, ella lo retuvo, lo agarró, y despavorido, vio él florecer entre los muslos desnudos el feroz *Nidularium* que se entreabría, sangrando, entre hojas de sable.

²⁵⁰ Las *Nepentes* son plantas carnívoras de origen asiático; urnas se denomina a los depósitos que contienen las secreciones ácidas y las enzimas digestivas.

Rozaba con su cuerpo la repugnante herida de la planta; se sintió morir, se despertó sobresaltado, sofocado, helado, loco de miedo, diciéndose entre suspiros: - ¡Ah! ¡gracias a Dios, no era más que un sueño!²⁵¹

²⁵¹ “Il se trouvait, au milieu d’une allée en plein bois, au crépuscule ; il marchait à côté d’une femme qu’il n’avait jamais ni connue, ni vue; elle était efflanquée, avait des cheveux filasse, une face de bouledogue, des points de son sur les joues, des dents de travers lancées en avant sous un nez camus. Elle portait un tablier blanc de bonne, un long fichu écartelé en buffleterie sur la poitrine, des demi-bottes de soldat prussien, un bonnet noir orné de ruches et garni d’un chou.

Elle avait l’air d’une foraine, l’apparence d’une saltimbanque de foire.

Il se demanda quelle était cette femme qu’il sentait entrée, implantée depuis longtemps déjà dans son intimité et dans sa vie ; il cherchait en vain son origine, son nom, son métier, sa raison d’être; aucun souvenir ne lui revenait de cette liaison inexplicable et pourtant certaine.

Il scrutait encore sa mémoire, lorsque soudain une étrange figure parut devant eux, à cheval, trotta pendant une minute et se retourna sur sa selle.

Alors, son sang ne fit qu’un tour et il resta cloué, par l’horreur, sur place. Cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières violettes, des yeux d’un bleu clair et froid, terribles ; des boutons entouraient sa bouche; des bras extraordinairement maigres, des bras de squelette, nus jusqu’aux coudes, sortaient de manches en haillons, tremblaient de fièvre, et les cuisses décharnées grelottaient dans des bottes à chaudron, trop larges.

L’affreux regard s’attachait à des Esseintes, le pénétrait le glaçait jusqu’aux moelles — plus affolée encore, la femme bouledogue se serra contre lui et hurla à la mort, la tête renversée sur son cou roide.

Et aussitôt il comprit le sens de l’épouvantable vision. Il avait devant les yeux l’image de la Grande Vérole.

Talonné par la peur, hors de lui, il enfila un sentier de traverse, gagna, à toutes jambes, un pavillon qui se dressait parmi de faux ébéniers, à gauche; là, il se laissa tomber sur une chaise, dans un couloir.

Après quelques instants, alors qu’il commençait à reprendre haleine, des sanglots lui avaient fait lever la tête; la femme bouledogue était devant lui ; et, lamentable et grotesque, elle pleurait à chaudes larmes, disant qu’elle avait perdu ses dents pendant la fuite, tirant de la poche de son tablier de bonne, des pipes en terre, les cassant et s’enfonçant des morceaux de tuyaux blancs dans les trous de ses gencives.

— Ah ! ça, mais elle est absurde, se disait des Esseintes jamais ces tuyaux ne pourront tenir — et, en effet, tous coulaient de la mâchoire, les uns après les autres.

À ce moment, le galop d’un cheval s’approcha. Une effroyable terreur poigna des Esseintes; ses jambes se déroberent; le galop se précipitait; le désespoir le releva comme d’un coup de fouet ; il se jeta sur la femme qui piétinait maintenant les fourneaux des pipes, la supplia de se taire, de ne pas les dénoncer par le bruit de ses bottes. Elle se débattait, il l’entraîna au fond du corridor, l’étranglant pour l’empêcher de crier, il aperçut, tout à coup, une porte d’estaminet, à persiennes peintes en vert, sans loquet, la poussa, prit son élan et s’arrêta.

Devant lui, au milieu d'une vaste clairière, d'immenses et blancs pierrots faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune.

Des larmes de découragement lui montèrent aux yeux ; jamais, non, jamais il ne pourrait franchir le seuil de la porte — je serais écrasé, pensait-il, — et, comme pour justifier ses craintes, la série des pierrots immenses se multipliait ; leurs culbutes emplissaient maintenant tout l'horizon, tout le ciel qu'ils cognaient alternativement, avec leurs pieds et avec leurs têtes.

Alors les pas du cheval s'arrêtèrent. Il était là, derrière une lucarne ronde, dans le couloir; plus mort que vif, des Esseintes se retourna, vit par l'oeil-de-boeuf des oreilles droites, des dents jaunes, des naseaux soufflant deux jets de vapeur qui puaien le phénol.

Il s'affaissa, renonçant à la lutte, à la fuite; il ferma les yeux pour ne pas apercevoir l'affreux regard de la Syphilis qui pesait sur lui, au travers du mur, qu'il croisait quand même sous ses paupières closes, qu'il sentait glisser sur son échine moite, sur son corps dont les poils se hérissaient dans des mares de sueur froide. Il s'attendait à tout, espérait même pour en finir le coup de grâce; un siècle, qui dura sans doute une minute, s'écoula ; il rouvrit, en frissonnant, les yeux. Tout s'était évanoui; sans transition, ainsi que par un changement à vue, par un truc de décor, un paysage minéral atroce fuyait au loin, un paysage blafard, désert, raviné, mort; une lumière éclairait ce site désolé, une lumière tranquille, blanche, rappelant les lueurs du phosphore dissous dans l'huile.

Sur le sol quelque chose remua qui devint une femme très pâle, nue, les jambes moulées dans des bas de soie verts.

Il la contempla curieusement; semblables à des crins crespelés par des fers trop chauds, ses cheveux frisaient en se cassant du bout; des urnes de Népenthès pendaient à ses oreilles ; des tons de veau cuit brillaient dans ses narines entrouvertes. Les yeux pâmés, elle l'appela tout bas.

Il n'eut pas le temps de répondre, car déjà la femme changeait; des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium, les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge.

Une soudaine intuition lui vint : c'est la Fleur, se dit-il ; et la manie raisonnante persista dans le cauchemar, dériva de même que pendant la journée de la végétation sur le Virus.

Alors il observa l'effrayante irritation. des seins et de la bouche, découvrit sur la peau du corps des macules de bistre et de cuivre, recula, égaré, mais l'oeil de la femme le fascinait et il avançait lentement, essayant de s'enfoncer les talons dans la terre pour ne pas marcher, se laissant choir, se relevant quand même pour aller vers elle ; il la touchait presque lorsque de noirs Amorphophallus jaillirent de toutes parts, s'élancèrent vers ce ventre qui se soulevait et s'abaissait comme une mer. Il les avait écartés, repoussés, éprouvant un dégoût sans borne à voir grouiller entre ses doigts ces tiges tièdes et fermes; puis subitement, les odieuses plantes avaient disparu et deux bras cherchaient à l'enlacer ; une épouvantable angoisse lui fit sonner le coeur à grands coups, car les yeux, les affreux yeux de la femme étaient devenus d'un bleu clair et froid, terribles. Il fit un effort surhumain pour se dégager de ses étreintes, mais d'un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche Nidularium qui bâillait, en saignant, dans des lames de sabre.

¿Cómo interpretar este sueño? Quizá la explicación más interesante sea la de Per Buvik, quien en su estudio *La luxure et la pureté; essai sur l'oeuvre de J.-K. Huysmans* (Paris, Didier, 1989) intenta una interpretación freudiana de los textos de Huysmans, y de este sueño en particular. No abundaremos en nuestros desacuerdos con el muy documentado y sugerente libro de Buvik, quien articula una lectura según la cual las obras de Huysmans y Freud podrían complementarse como exploraciones paralelas del inconsciente. Simplemente diremos que nuestro análisis (aún teniendo en cuenta algunas valiosas sugerencias de Buvik) no se orienta al desciframiento de un supuesto inconsciente de Huysmans, sino a la construcción retórica del discurso del sueño. Pues efectivamente, más que la exploración del inconsciente, lo que hay aquí es la reactualización de toda una serie de tópicos del discurso sobre la decadencia, que son utilizados, desde la textualidad desviadamente naturalista de la novela, para definir la subjetividad del personaje des Esseintes. Los símbolos que aparecen aquí no pueden ser simplemente “edipizados” y requieren una explicación más compleja, que atienda a la propia dinámica del texto y a las propias teorías que Huysmans pone en escena para la construcción de la subjetividad de des Esseintes. En primer lugar, digamos que Huysmans está al tanto de que el sueño es una suerte de “sistema de cifrado”, que en cierto sentido anticipa la condensación y el desplazamiento freudianos. Así lo atestigua esta reflexión de Jacques Marles, el protagonista de *En rade*:

¿En sus demencias herméticas, los sueños tenían un sentido? ¿Artemidoro tenía razón cuando sostenía que el Sueño es una ficción del alma, que significa un bien o un mal, y el viejo Porfirio veía claro, cuando le atribuía los elementos del sueño a un genio que nos advertía, mientras dormimos, sobre las emboscadas que nos prepara la vida diurna? ¿Predecían el porvenir y notificaban los eventos futuros? ¿no era entonces totalmente insano el secular fárrago de los onirománticos y los necromantes? ¿O acaso eran los sueños, según las modernas teorías de la ciencia, una simple metamorfosis de las impresiones de la vida real, una simple deformación de percepciones anteriormente adquiridas?²⁵²

Il frôlait avec son corps la blessure hideuse de cette plante ; il se sentit mourir, s'éveilla dans un sursaut, suffoqué, glacé, fou de peur, soupirant : — Ah ! ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve. (VIII, 658-660)

²⁵² “Dans leurs démences hermétiques les songes avaient-ils un sens ? Artémidore avait-il raison lorsqu'il soutenait que le Rêve est une fiction de l'âme, signifiant un bien ou un mal, et le

Por esta razón, nos encontramos en este capítulo con diversos “restos diurnos” desplazados, como los nombres de las plantas carnívoras, o la condensación de la típica misoginia huysmansiana en las diversas especies de flores. Estas imaginaciones vegetales responden a una construcción simbolista y alegórica de la imagen del sueño, que a su vez implica un cierto uso de *repetición* entendida como principio de muerte. Pues la retórica onírica de Huysmans está contaminada al menos por dos códigos artísticos: el pictórico y el teatral. Y la representación que estas retóricas ponen en juego, implican una repetición desplazada de elementos de origen diverso que desorganiza la conciencia, así como la repetición de una escena originaria ligada a la caída y la descomposición – nociones estas que nos recuerdan, por supuesto, al Freud de *Más allá del principio del placer*²⁵³. El sueño,

vieux Porphyre voyait-il juste, quand il attribuait les éléments du songe à un génie qui nous avertissait, pendant le sommeil, des embûches que la vie réveillée prépare ?

Prédisaient-ils l'avenir et sommaient-ils les événements de naître ? n'était-il donc pas absolument insane le séculaire fatras des oniromanciens et des nécromans ?

Ou bien encore était-ce, selon les modernes théories de la science, une simple métamorphose des impressions de la vie réelle, une simple déformation de perceptions précédemment acquises?” (*En Rade*, en Huysmans, Joris-Karl, *Romans 1. Édition établie sous la direction de Pierre Brunel*, Paris, Laffont, 2005, p.807)

²⁵³ Tomamos esta sugerencia de Hal Foster, quien intenta comprender desde la teoría freudiana los elementos siniestros y relacionados con la pulsión de muerte del surrealismo. Citemos un párrafo fundamental de su lectura de Freud, que puede ser aplicado perfectamente a Huysmans: “En los sueños de los soldados, los eventos traumáticos volvían a pasar, constituyendo una contradicción del sencillo concepto de los sueños como cumplimiento de los deseos. Eventualmente, Freud especuló que los sueños de guerra representaban intentos tardíos de ‘preparar’ al sujeto para dominar el trauma del evento, para desarrollar la ansiedad protectora ‘cuya omisión fue causante de la neurosis traumática’. Después del acontecimiento, con su ‘escudo protector’ ya astillado por un exceso de estímulos, lo único que le quedaba al soldado sujeto era repetir en vano una preparación inútil. En esa demostración trágica, Freud también vio una prueba de la compulsión a la repetición, un principio que superaba al propio principio del placer. Motivado por ese principio, Freud volvió a redactar su teoría de las pulsiones. Ahora planteaba que una pulsión era ‘un deseo intrínseco de la vida orgánica de restaurar el estado anterior de las cosas’ y, ya que lo inorgánico precede a lo orgánico, en una frase concluyó que: ‘la finalidad de toda vida es la muerte’. Según ese modelo, la esencia de la pulsión es su naturaleza conservadora, su fin homeostático; la muerte se vuelve immanente a la vida y la vida, un ‘desvío’ hacia la muerte. (...) Emerge una nueva relación opositiva: ya no se trata de pulsiones de autoconservación (yo) *versus* Thanatos. ‘La finalidad de la [primera] es establecer unidades incluso mayores y de conservarlas así, es decir, de cohesionar; la finalidad de la [segunda] es, al contrario, desarmar conexiones y así destruir las cosas’. Sin embargo, tal como sucedía con la primera oposición, esta nunca es pura. Las dos pulsiones solamente aparecen en conjunto con la pulsión de muerte ‘teñida de erotismo’. Además, el sujeto está siempre atrapado

en tanto representación, reactualiza (en el doble sentido de representar y volver a actuar) la descomposición propia del discurso de la *décadence*. Tratemos, pues, de despejar algunos elementos de esta verdadera exploración de la “psicología mórbida”, para retomar la denominación que des Esseintes le aplica a las obras de Poe y Baudelaire:

i. Nos encontramos, como ha notado Buvik, con la división en dos segmentos fundamentales: fuga-persecución y fascinación-repulsión (Buvik 1989: 238), lo cual es típico de la relación con la sexualidad de des Esseintes. La relación con la mujer bull-dog revela costados sado-masoquistas: pues si bien ambos le temen a la muerte (personificada por la *Grande Vérole*) la mujer denuncia a des Esseintes mediante gritos y el aplastamiento de los hornillos de las pipas (lo que obliga a des Esseintes a ahorcarla). En cierto sentido, tal como dice Buvik, la mujer se presenta como una aliada de la Sífilis (Buvik 1989: 241).

ii. La mujer bull-dog traspone la diferencia entre ser humano y animal: ella misma es un ser compuesto, un agregado de *membra disjecta* que combina elementos diversos. Así, su vestimenta incluye un delantal blanco de criada, un largo pañuelo doblado como un correaje sobre el pecho, botas cortas de soldado prusiano, un gorro negro adornado con una banda de encaje y provisto de una borla²⁵⁴. Su intento de usar las pipas como dientes cuestionará la imagen del cuerpo completo y de las posibles prótesis de ese cuerpo: el ajuste entre lo artificial y lo natural se revela como imposible (o más bien como ruinoso), pues las pipas, efectivamente, no sirven como dientes y caen de la mandíbula²⁵⁵. La

entre estas dos fuerzas, en un estado de (dis)función relativa.” (Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, 2008, Adriana Hidalgo, p.43-44) Aclaremos que no es nuestra idea que Huysmans y Freud “comprendan” el inconsciente, sino que ambos presentan relatos similares de la “pulsión de muerte” como desorganización del lazo entre “las unidades vitales”. Recordemos que Freud dice textualmente en *Más allá del principio del placer* que “hemos arribado inesperadamente al puerto de la filosofía de Schopenhauer, pensador para el cual la muerte es el ‘verdadero resultado’ y, por tanto, el objeto de la vida y, en cambio, la pulsión sexual la encarnación de la voluntad de vivir” (Freud, Sigmund, *Textos fundamentales del psicoanálisis*, Madrid, Altaya, 1994, p.318), y que Schopenhauer es una de las inspiraciones explícitas de Huysmans.

²⁵⁴ Per Buvik (Buvik 1989:239) aproxima la imagen de la mujer bulldog a Miss Urania, aunque los indicios nos resultan débiles (quizá el más fuerte sea que la *clown* tenía cabellos “à la chien”).

²⁵⁵ Del mismo modo, estamos ante figuras compuestas, que mezclan lo vivo y lo muerto, lo natural y lo cultural (así, de las narinas del caballo de la *Grande Vérole* tiene colores de “venado cocido”), y exhala un aliento a fenol. (Nótese que el fenol era un ácido usado como desinfectante, pero que sin embargo era altamente tóxico; de hecho, inyecciones de fenol fueron usadas como veneno en los

campos de concentración, hasta que se reemplazaron por el Zyklon B). De un modo totalmente anti-romántico, la luz de la luna es comparada con “destellos de fósforo disueltos en alcohol”. Quizá el más extremo ejemplo de esta adición de elementos humanos, animales y artificiales lo encontremos en este pasaje de Lautréamont, que citamos según la fiel traducción de Aldo Pellegrini: “Soy sucio. Los piojos me roen. Los cerdos vomitan al mirarme. Las costras y las escaras de la lepra han convertido en escamosa mi piel cubierta de pus amarillento. No conozco el agua de los ríos ni el rocío de las nubes. En mi nuca crece, como en un estercolero, un hongo enorme de pedúnculos umbelíferos. Sentado en un mueble informe, no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos. Mis pies han echado raíces en el suelo y forman hasta la altura de mi abdomen una especie de vegetación viviente, repleta de innobles parásitos, que todavía no llega a ser planta y que ha dejado de ser carne. Sin embargo, mi corazón late. Pero ¿cómo podría latir si la podredumbre las exhalaciones de mi cadáver (no me atrevo a llamarlo cuerpo) no lo nutrieran abundantemente? Bajo mi axila izquierda una familia de sapos ha fijado su residencia, y cuando uno de ellos se mueve, me hace cosquillas. Tened cuidado de que no se escape alguno, y vaya a frotar con la boca el interior de vuestra oreja: sería capaz de penetrar luego en vuestro cerebro. Bajo mi axila derecha hay un camaleón que perpetuamente les da caza para no morir de hambre: es justo que todos vivan. Pero cuando una parte desbarata completamente los ardides de la otra, no encuentran nada mejor que dejar de molestarse, y entonces chupan la grasa delicada que recubre mis costillas: ya estoy acostumbrado. Una víbora maligna ha devorado mi verga para tomar su lugar: esa infame me ha convertido en un eunuco. ¡Oh!, si hubiese podido defenderme con mis brazos paralizados, pero creo que se han transformado más bien en dos leños. Sea lo que fuere, importa que ya la sangre no llega a ellos para pasear su rojez. Dos pequeños erizos que no crecen más, arrojaron a un perro, que los rehusó, el contenido de mis testículos, y después de haber lavado cuidadosamente la epidermis, se alojaron en el interior. El ano ha quedado obstruido por un cangrejo; envalentonado por mi inercia, guarda la entrada con sus pinzas, haciéndome mucho daño. Dos medusas cruzaron los mares, saboreando una esperanza que no fue defraudada. Examinaron atentamente las dos porciones carnosas que forman el trasero humano, y adhiriéndose al contorno convexo, las han achatado en tal forma mediante una presión constante, que los dos trozos de carne desaparecieron, quedando sólo dos monstruos surgidos del reino de la viscosidad, iguales en color, en forma y en saña. ¡No habléis de mi columna vertebral porque es una espada!” Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Obras Completas*, Bs. As. / Barcelona, Argonauta, 1986, p.179. El último eslabón de la degradación del cuerpo lo encontramos en una modalidad extendida de representación del cuerpo en el *fin-de-siècle*, que Jean de Palacio llama, *coprolalie*, esto es, literalmente una escritura del excremento (“La coprolalie: mode et modèle de discours fin-de-siècle”, en *Figures et formes de la décadence*, Paris, Segquier, 1994 p.84-93). Encontramos un excelente ejemplo en *Le Tutu. Moeurs de fin de Siècle* (1891) de la Princesa Sapho (probable seudónimo de Léon Genonceaux, editor, entre otros libros, de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont y de *La Bièvre* de Huysmans). Citamos la traducción de Romina Doval de la muy cuidada edición de Club Burton (Princesa Sapho, *El Tutu. Costumbres de Fin de Siglo*, Buenos Aires, Club Burton, 2010, p.48-9):

“La duquesa de Orléans a la Electora de Saxe:

Fointanebleau, 9 de octubre de 1694.

Usted debe estar muy feliz de poder cagar cuando quiera, cague pues hasta más no poder. Aquí no ocurre lo mismo, estoy obligada a retener el sorete hasta la noche puesto que no hay ningún baño en las casas linderas al bosque. Por desgracia, vivo en una de esas casas y, en consecuencia, estoy condenada a cagar afuera, lo que me fastidia, porque amo cagar a mi gusto, y no cago a mi gusto cuando el culo no encuentra apoyo (...). Es muy triste que mi intimidad sea turbada por soretes. (...) Dios mío, ¿cómo es posible que no podamos vivir sin cagar? (...) Ah maldito cagar, no

relación entre lo artificial y lo natural implica asimismo un riesgo de castración: del *Nidularium* (elemento natural, vegetal) salen hojas de sable (elemento metálico, inorgánico o mineral). Nótese asimismo que, como ya dijimos, el incidente de los dientes remite a la visita al dentista en el cap. IV, incidente que la crítica ha relacionado a menudo con una violación simbólica de des Esseintes (Cf. sobre este pasaje, Buvik 189: 240-3).

iii. Otro aspecto interesante es que hay aquí operando un fantasma de orden histórico, algo en lo que no ha profundizado, según sepamos, la crítica;: pues efectivamente, se mencionan unas “botas prusianas”²⁵⁶ y un pañuelo plegado en forma de bandolera (*buffleterie*, palabra que designa un correa para sostener armas²⁵⁷). Del mismo modo, la representación canónica de los cuatro jinetes del Apocalipsis (a la que reenvía la figura a caballo de la *Grande Vérole*) incluye, además de la justicia, el hambre y la enfermedad, a la guerra

conozco cosa más villana que el cagar. Verá usted pasar una linda persona, muy mona y limpia, y dirá: Ah, qué bella sería si no cagara. Se lo perdono a los ladrones, a los soldados, a los guardias, a los cocheros y a toda la gente de ese calibre. Pero los emperadores cagan, las emperatrices cagan, el Papa caga, los cardenales cagan, los príncipes cagan, los arzobispos y los obispos cagan, los generales cagan, los curas y las vicarios cagan. Confiese pues que el mundo está repleto de gente villana, puesto que a fin de cuentas se caga en el aire, se caga en la tierra, en el mar, todo el universo está repleto de cagadores, y las calles de Fointanbleu llenas de mierda, porque hacen sorettes grandes como usted, señora.”

²⁵⁶ ¿Sería demasiado forzado contraponer la imagen de la mujer bulldog a la Marianne (símbolo de orden, progreso y abundancia) que es la alegoría de la República Francesa? Quizás. Pero la relación analógica entre cuerpo humano y cuerpo político es casi automática; compárese con este impactante texto de Edouard Drumont (Drumont, Edouard, *La Fin de un Monde*; Paris, Savine, 1888, II-III; descubrimos esta cita, que completamos, en David, Marie-France, *Antiquité Latine et Décadence*, Honoré Champion, Paris, 2001:

“Rien n'est instructif comme de rechercher l'origine première des maladies qui lentement, mais sûrement, usent, dégradent et ruinent peu à peu l'organisme. Le terme de mort subite, en effet, ne veut rien dire et l'on ignore trop les élaborations énormes qu'il faut pour faire ce qu'on appelle une catastrophe soudaine. La désagrégation s'opère progressivement, mais sans hâte et dans la société, confédération des hommes, comme l'homme est une confédération de tissus, les débuts du mal sont toujours lointains, ignorés et obscurs. On tombe par où l'on penche, voilà la loi; c'est un rien d'abord, une perturbation presque insensible, un grain de sable dans l'engrenage, puis le désordre partiel, puis les ressorts brisés et l'arrêt définitif...”

Le cadavre social est naturellement plus récalcitrant et moins aisé à enterrer que le cadavre humain. Le cadavre humain va pourrir seul au ventre du cercueil, image régressive de la gestation; le cadavre social continue à marcher sans qu'on s'aperçoive qu'il est cadavre, jusqu'au jour où le plus léger heurt brise cette survivance factice et montre la cendre au lieu du sang.”

²⁵⁷ Cf. TFLi s.v. *buffleterie*, en <http://www.cnrtl.fr/definition/buffleterie>, donde se toma precisamente como ejemplo este pasaje de Huysmans.

(Ap.6.4.: “Y salió otro caballo bermejo, y al que lo montaba se le concedió el poder de desterrar la paz de la tierra, y de hacer que se matasen unos a otros, y se le dio una grande espada”). La asociación entre guerra, hambre y enfermedad no es solamente un intertexto bíblico: la mayor parte de las bajas francesas en la guerra franco-prusiana, se debieron a los estragos causados por las hambrunas y por el virus de la *varirole*, que se denominaba también, precisamente, *petite vérole* (los alemanes se habían “variolizado”, esto es, inoculado a modo de vacuna la viruela). Recordemos que el mismo Huysmans fue movilizado para luchar en el frente, pero fue dado de baja enfermo de disentería, lo que le daría materiales para su novela *Sac au dos* (cf. al respecto Baldick 2006: 41-48), y que de hecho proyectó una novela, *La Faim*, que no llegó a escribir sobre el asedio de las tropas prusianas a París²⁵⁸. Digamos por último que el paisaje “lívido, desierto, erosionado” puede hacer imaginar un terreno arrasado por cargas de obuses, que ya fueron usados en la guerra franco-prusiana; otro elemento que remiten a este campo semántico de lo militar son las “hojas de sable” que salen del *Nidularium*.

iv.des Esseintes se siente íntimamente ligado a esta mujer. Sin embargo, tiene esta “un aire extranjero”. ¡Casi una definición *ante litteram* de lo siniestro, donde lo más familiar es lo que causa mayor extrañeza! Nótese que el sintagma “ojos azules”, que se aplica tanto a la *Grande Vérole* y a la mujer-flor, recuerda a los “ojos de azul de acero” (*yeux d’un bleu froid d’acier*, AR *Notice* 579) de des Esseintes en la *Notice*; del mismo modo, la madre de des Esseintes es descripta como *une longue femme, silencieuse et blanche* (AR *Notice* 579), lo cual recuerda la palidez de la Gran Sífilis. ¿Podría ignorar Huysmans que las dos menciones a los ojos azules del sueño de la Gran Sífilis, remitían al propio des Esseintes, y que la palidez recuerda una característica de la madre de des Esseintes que se da en la *Notice*? ¿Puede ser leído como un *lapsus calami*, desprovisto de intencionalidad, llevado por el “inconsciente” o la casualidad, en un estilista como Huysmans? Desde nuestro punto de vista, por supuesto que no. Creemos que esta retórica trata de sugerir, mediante la repetición de estos elementos, una clara conexión entre la castración, el incesto y la indiferenciación sexual.

²⁵⁸ Cf. sobre este manuscrito Grauby, Françoise, “La Faim, la femme, l’infini. Variations sur un manuscrit inachevé”, en AA.VV Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Jean Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby eds., Leuven, Peters Vrin, 2001, 279-8

v. No estamos ante una sexualidad que se consuma, ni ante una sexualidad orientada a la reproducción (recuérdese asimismo que en el capítulo XIII, se deplora, en tono schopenhaueriano, el hecho de la reproducción de la vida, en la medida en que el nacimiento solamente trae un ser a un mundo lleno de sufrimientos). Como nota Buvik (aunque sin extraer, desde nuestro punto de vista, todas las consecuencias), estamos ante una oposición entre amor físico y cerebralidad. Des Esseintes mira, es mirado por la gran Sífilis, y teme ser aplastado por los *pierrots* que llenan todo el horizonte, únicas figuras de vigor masculino de la representación (Buvik 1989: 244).

vi. Se acude explícitamente a códigos culturales: se compara el cambio en el sueño con un decorado teatral (lo cual reenvía al carácter apariencial de toda la subjetividad decadente): nótese que la expresión “*changement à vue*”, que aparece inmediatamente antes de “un *truc de décor*” es una expresión técnica de la escenografía. Son formas bajas de teatralidad, tales como las del saltimbanqui o los *pierrots*, que interesaban particularmente a los escritores decadentes y simbolistas (recuérdese que Huysmans escribió en 1881 una pantomima en colaboración con Léon Hennique, *Pierrot Scéptique*). Toda la descripción acude además al código de la pintura: la descripción visual de la *Grande Vérole* puede ser comparada perfectamente con la figura del jinete del hambre que aparece abajo a la izquierda en el grabado de Dürero *Los jinetes del Apocalipsis* (1498):



En conclusión, hay que decir que estamos ante una elaboración calculadamente ambigua, donde el símbolo “simbolista” se funde con la alegoría. El inconsciente mismo está pensado de un modo eminentemente visual. El texto de Buvik, si bien lleno de observaciones extremadamente agudas, no pone el acento en el componente construido, estético, mediado del relato del sueño. En este sentido, el “onanismo mental” (la expresión se utiliza en el ensayo de *Certains* sobre Félicien Rops), lo es por todas las perversiones que pueden admitirse en él, pero además porque es un erotismo al cubo, un erotismo de la representación, que se basa en la repetición desplazada de elementos heterogéneos. El erotismo es inseparable de la ékfrasis y de la alegoría. des Esseintes no suspende su “manía razonadora”, y comprende durante el sueño que está ante una representación, y que ese ser que lo acosa es en realidad la imagen desplazada de “la Flor”. Estamos siempre ante un inconsciente “pictórico” o “teatral”, que pone en escena de modo estetizado los núcleos centrales del discurso de la decadencia²⁵⁹.

²⁵⁹ Dice Didi-Huberman, refiriéndose a la relación a las fotografías que sacaba Charcot de sus histéricas: What still remains with us is the series of images of the *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. It contains everything: poses, attacks, cries, “*attitudes passionnelles*,” “*crucifixions*,” “*ecstasy*,” and all the postures of delirium. If everything seems to be in these images, it is because

Y tal como veremos, la sexualidad es el terreno privilegiado de este desplazamiento de los signos. Efectivamente, en *AR* nos encontramos con las típicas perversiones sexuales del universo huysmansiano, tales como la castración, la pasividad homosexual, la impotencia, la androginia, la misoginia extrema, el incesto, el sadomasoquismo, el coqueteo con la violencia sobre el cuerpo que implica la mística. Pero la peculiaridad de *AR* reside en que estos tópicos -cuya aparición en la obra de Huysmans ha sido estudiada en detalle por la crítica- están organizados alrededor de la representación concebida como repetición y simulacro. Descomposición y parodia aparecen inextricablemente ligados en el ámbito de la sexualidad y de la genealogía familiar.

El propio árbol genealógico de des Esseintes liga la repetición y el simulacro a la descomposición o el agotamiento corporal. Las últimas generaciones de los des Esseintes son como la parodia, la repetición debilitada, de esos *athlétiques soudards, rébarbatifs reîtres* ["atléticos soldados", "antipáticos reîtres"] que *alarmaient avec leurs yeux fixes* ["asustaban con su mirada fija"] (*AR Notice* 578). Esta parodia genealógica implica también un desacomodamiento de la diferencia sexual, ya que el debilitamiento es asociado explícitamente con la *effémination* (*AR Notice* 578). Asimismo, la inversión sexual está ligada al incesto, en la medida en que una de las causas de esa feminización es que los des Esseintes casaron durante siglos a sus hijos entre sí (*AR Notice* 578). En tanto repetición degradada y concentrada incestuosamente sobre sí misma, el sucederse de las generaciones de los des Esseintes actúa de un modo análogo al de las diversas capas de la conciencia autorreflexiva decadente, en la medida en que la raza, en paulatino proceso de debilitamiento, es continuada por individuos cada vez menos inclinados a la acción, que son como la sombra debilitada de esa cepa fundacional de caracteres militares cuasi-épicas. También hay repeticiones ("atavismo", como decía la psicología decimonónica) que

photography was in the ideal position to crystallize the link between the fantasy of hysteria and the fantasy of knowledge. A reciprocity of charm was instituted between physicians, with their insatiable desire for images of Hysteria, and hysterics, who willingly participated and actually raised the stakes through their increasingly theatricalized bodies. In this way, hysteria in the clinic became the spectacle, the *invention of hysteria*. Indeed, hysteria was covertly identified with something like an art, close to theater or painting. (Didi-Huberman, Georges, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge-Massachusetts-Londres, The MIT Press, 2003, xi.)

conservan las características del linaje: el parecido de des Esseintes con su antepasado de la Edad Barroca (o más bien con la representación de ese antepasado, pues no se compara a des Esseintes con el antepasado mismo sino con su retrato conservado en el castillo de Lourps); o la propia sintomalogía de des Esseintes, que recuerda el nerviosismo de la madre y la enfermedad desconocida que mató a su padre.

De este modo, en el propio árbol genealógico ya están inscriptos varios elementos que serán centrales en las imaginaciones eróticas de des Esseintes: el incesto, la inversión sexual, la degradación corporal, la pasividad y la misma repetición desplazada de los signos sexuales y genealógicos como un principio de desorganización subjetiva y producción de anti-naturaleza.

En el caso del sueño de La Gran Sífilis la repetición desorganiza el principio genealógico de diferenciación entre las generaciones y produce una representación siniestra, porque lo más extraño es lo más familiar, e incestuosa, porque la figura erótica que acosa a des Esseintes tiene caracteres similares a los de su madre. Este juego de desorganización de los signos sexuales y genealógicos se lleva hasta el extremo en el capítulo IX, donde nos encontramos con el cuestionamiento mismo de la relación entre apariencia y realidad genérica. Dice David Tacium:

Rien dans *À rebours* n'est plus «faux» que la femme. Des locomotives à la femme-sphinx, de la femme du cirque et du music-hall, où figurent la saltimbanque et la ventriloque, elle revêt un aspect machinal, triomphe de la pseudophysis. Selon F. Gaillard, le simulacre est monstrueux, puisque les monstres, espèce d'archétype de la machine, remettent en question la nature comme référent originel (Tacium 1988)

Guiadas por esa *loi des contrastes* (AR IX 663) que rige la argumentación de des Esseintes, las aventuras sexuales del cap. IX implican un vertiginoso proceso de variación y recombinación de los signos sexuales, cuyo objetivo es salir la rutina insatisfactoria de los servicios de las prostitutas tradicionales que se mencionan en la *Notice*. La primera amante que viene a la mente en el capítulo IX es Miss Urania, una acróbata de circo americana de rasgos viriles, cuyo recuerdo se impone a las demás amantes *Ainsi qu'une odorante antithèse* (AR IX 666). El interés de des Esseintes por Miss Urania (cuyo nombre es en sí mismo un índice harto elocuente) surge porque imagina que la acróbata está sufriendo un cambio de sexo:

Poco a poco, al tiempo que la observaba, singulares concepciones empezaron a surgirle [en el cerebro]; a medida que admiraba su flexibilidad y su fuerza, veía que en ella se producía un artificial cambio de sexo; sus graciosas monerías, sus remilgos de hembra desaparecían paulatinamente, a la vez que se desarrollaban, en su lugar, los encantos ágiles y potentes del macho; en una palabra, después de haber sido totalmente una mujer, después de haber dudado, de haber bordeado la androginia, ella parecía decidirse, precisarse, convertirse por entero en un hombre.

Entonces, así como un robusto mocetón se prenda de una muchacha delgaducha, esta acróbata [*clownesse*] debería amar, por una natural tendencia, a una criatura débil, subyugada, sin brío, parecida a mí, se decía des Esseintes, y a fuerza de observarse y dejar actuar el espíritu de comparación, llegó a experimentar, por su parte, la impresión de que él mismo se estaba feminizando, y deseó decididamente la posesión de esa mujer, así como una muchachita clorótica anhela al grosero hércules cuyos brazos pueden triturarla de un apretón²⁶⁰.

Sin embargo, esta “fantasía” finalmente desilusiona al dandy en la medida en que des Esseintes reconoce en Miss Urania una estupidez típicamente femenina:

Pero apenas sus votos fueron complacidos, su desilusión no tuvo límites. Des Esseintes se había imaginado a la americana estúpida y bestial como un luchador de feria, pero su estupidez resultó por desgracia absolutamente femenina²⁶¹.

La próxima amante que des Esseintes recuerda es a la morena ventrílocua, una *femme dont la monstruosité l'avait tant satisfait pendant des mois* (AR IX 666). Esta escena incluye múltiples elementos teatrales y metaliterarios. La *petite et sèche brune* es

²⁶⁰ “Peu à peu, en même temps qu’il l’observait, de singulières conceptions naquirent ; à mesure qu’il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s’effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d’un mâle; en un mot, après avoir tout d’abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l’androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme.

Alors, de même qu’un robuste gaillard s’éprend d’une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes, à se regarder, à laisser agir l’esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l’impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu’une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte” (AR IX 664)

²⁶¹ “Mais aussitôt que ses vœux furent exaucés, son désappointement dépassa le possible. Il s’était imaginé l’Américaine, stupide et bestiale comme un lutteur de foire, et sa bêtise était malheureusement toute féminine.” (AR IX 665).

ventrilocua (*ventri-logue*), y por tanto, habla literalmente *desde el vientre*, lo cual puede ser leído como un indicio de la extraña asociación entre sexualidad, simulación y lenguaje que propone este capítulo²⁶². La descripción de la morena tiene caracteres baudelaireanos (*Cette brunette suintait des parfums préparés, malsains et capiteux, et elle brûlait comme un cratère*, AR IX 666). Asimismo, des Esseintes le ordena que recite el diálogo entre la Quimera y la Esfinge de la *Tentación de San Antonio* de Flaubert, figuras mitológicas que como explica Yves Vadé adquieren en el siglo XIX una estrecha relación con los misterios de la sexualidad²⁶³. Esta escena incluye además una ironía suplementaria: des Esseintes se siente conmovido por el diálogo de Flaubert, y busca acurrucarse contra la ventrilocua (quien por supuesto no comparte el súbito enternecimiento del dandy, y de hecho se siente molesta de tener que actuar *loin de la rampe*), lo cual es una parodia de la regresión y del incesto (*se réfugiant, ainsi qu'un enfant inconsolé, près d'elle*, AR IX 667), pero puede ser leído también como un remedo de la prostitución convencional que se describe en el capítulo XIII, en la medida que el dandy se comporta del mismo modo que esos burgueses que buscan prostitutas que fingen amarlos. Finalmente, des Esseintes le hace montar a la comediente una escena en la cual él es un amante sorprendido por el marido, para de ese modo poder excitarse mediante el miedo (simulado), escena que puede interpretarse como una parodia del naturalismo, en la medida en que la ventrilocua mima un lenguaje vulgar:

²⁶² Cf. al respecto Bem, Jean, "Le Sphinx et la Chimère dans *À rebours*. Mise en scène d'une citation", en AA.VV. *Huysmans: une esthétique de la décadence*, Honoré Champion, Paris, 1988, p.24-29.

²⁶³ "Si chez Baudelaire l'opposition Sphinx/Chimère s'intériorisait, chez Moreau c'est l'opposition elle-même qui tend à disparaître : les deux figures tout en restant distinctes tendent à se résorber en une puissance unique, liée aux pulsions plus qu'au mystère du monde. On peut y voir l'annonce de l'évolution du thème jusqu'à la fin du siècle. Car la Chimère, cultivée avec prédilection par les écrivains et les artistes de l'époque décadente et symboliste, apparaît de moins en moins innocente. Ce n'est plus seulement l'Ange du bizarre, la rêverie compensatoire ou cette Fantaisie que Flaubert évoquait encore. Sans cesse elle renvoie à autre chose qu'elle-même, à un mystère dont elle est l'ombre portée et qui apparaît de plus en plus clairement comme celui de la féminité : la Chimère est femme, et la femme est sphinx. Ainsi se forme le type de la Sphyngé, séduisante et maléfique, déjà chantée à l'époque romantique par Heine et par Théophile Gautier; Walter Pater la reconnaît dans le sourire de la Joconde; on la retrouve aussi bien chez Rollinat, chez Samain, chez Jarry, — sans parler d'Oscar Wilde — que dans les oeuvres de Péladan ou de Schuré. Il est aisé de reconnaître à travers elle non seulement la peur et le refus de la femme, mais l'horreur de la sexualité en général." Vadé, Yves. "Le Sphinx et la Chimère II", en *Romantisme*, 1977, n°16. *Autour de l'âge d'or*. p.71-81.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1977_num_7_16_5098.

« Ouvriras-tu ? je sais bien que t'es avec un miché, attends, attends un peu, salope ! » (AR IX 667).

La progresión de amantes termina con la mención de los encuentros homosexuales con el muchachito de la Avenida Latour Mabourg, que es el último escalón en la progresiva inversión sexual.

Estas experiencias sexuales han sido relacionadas por la crítica de orientación psicoanalítica con el fetichismo, en la medida en que estos intentos de producir un cuerpo completo para la mujer, dotarla de falo, fracasan y quedan en la mera fantasmagoría subjetiva. Des Esseintes reconoce que Miss Urania efectivamente es una mujer, y que no se está convirtiendo en hombre; la otra mujer con un falo amenazante que aparece en la novela, la Gran Sífilis, se revela como un sueño. Lejos de transgredor efectivamente la diferencia sexual, des Esseintes juega imaginariamente con ella. Más allá de la orientación hacia el fetichismo que este movimiento supone, lo que nos interesa remarcar es el carácter representado de la sexualidad: la perversión es un juego con los signos de la sexualidad. De hecho, el relato de estas experiencias está incluido en una meditación sobre el pasado sexual de des Esseintes que es comparada literalmente con el fantaseo de la *delectatio morosa*, meditación construida según esa misma *loi des contrastes* que ha hecho pasar del tono exageradamente recatado y candoroso de Dickens a los pensamientos pecaminosos, y que lleva a la confusión del erotismo libertino y las obsesiones místicas (AR IX 669).

Señalemos por último que el trato con las amantes, salvo en el caso del joven, está siempre mediatizado por el dinero. Frente al simulacro de signos sexuales que ya de por sí implica la sexualidad para des Esseintes, se abre otra cuestión, la de la mediatización que implica la prostituta, esto es, la mujer convertida en mercancía, figura que para Huysmans operaba como una suerte de emblema de la corrupción de la realidad histórica de la Tercera República (Tacium 1988). En tanto mercancía, apariencia alienada, la prostituta es refuncionalizada por el dispositivo estético a efectos de producir una fantasmagoría subjetiva: la mediación económica actúa como acelerador de la inversión de los signos. De este modo el rentista des Esseintes no se comporta de un modo diferente a esos burgueses que, para obtener el simulacro de una conquista amorosa, van a buscar mujeres a los *caboulots* del Barrio Latino en lugar ir a buscarlas a los prostíbulos tradicionales: es como su doble ultra-refinado. La prostitución en AR es una parodia a la vez que una ratificación

de la prostitución burguesa, es un acto de consumo que subvierte a la vez que confirma el régimen de los intercambios generalizados.

5.5. Decadencia y economía.

Un elemento central en el discurso sobre la *décadence* es la preocupación por la economía, esto es, por la relación que se supone existe entre el agotamiento (biológico, social, psíquico) y la hipertrofia de los intercambios y la circulación de mercancías. Aunque a menudo se ha leído *À rebours* como un texto “esteticista”, y que estaría, por tanto, en franca oposición con el mundo burgués de los intercambios generalizados, las características que el discurso decadente le supone al tiempo “decadente” de la sociedad burguesa no son de ningún modo exteriores a las propias preocupaciones estéticas de des Esseintes. Ciertos núcleos centrales que según el discurso de la *décadence* definen a la modernidad burguesa de la Tercera República (falsedad, triunfo de los intercambios económicos, degradación en un sentido amplio, nihilismo y pérdida del sentido trascendente, etc.), son también elementos fundamentales de *À rebours*. Más que a una crítica radical que propondría algún tipo de superación por “derecha” o “izquierda” para solucionar los males del presente (típicamente, las diversas variantes del progresismo y el socialismo, o un retorno vitalista a los valores tradicionales de *la sang et le sol* à la Barrès), estamos ante la parodia de ciertos aspectos del régimen de los intercambios generalizados. La repetición como circularidad, la falsedad, la fantasmagoría de la mercancía, en fin, todos aquellos temas que definen la temporalidad del *spleen* moderno en la línea que va de Baudelaire a Benjamin, son aspectos tematizados una y otra vez en la novelística naturalista de Huysmans, pero sobre los que también se insiste en *À rebours*. Tal como ha demostrado Elisabeth M. Donato en *Beyond the paradox of the nostalgic Modernist: Temporality in the Works of J.-K. Huysmans* (2004), existe un conflicto constante en la obra de Huysmans entre dos modernidades: la estética, que sería la de la *durée* subjetiva, y la del mundo alienado, que en oposición a ella, presenta el tiempo como espacio y no como *durée*. Donato recorre los diversos modos de la repetición y de la temporalidad alienada (codificada por relojes y calendarios) que se describen por doquier en la etapa naturalista de Huysmans y argumenta que *À rebours* sería un intento por escapar de esta temporalidad

repetitiva (precisamente, el capítulo dedicado a *À rebours* se titula “The temptation of aesthetic time”), que finalmente se vería frustrado, porque el tiempo destructor de la modernidad alienada termina imponiéndose sobre la fuga *Anywhere out of the world* que intenta des Esseintes.

Creemos que Donato no explica cabalmente los motivos de este fracaso, que se debe precisamente a que la propia fuga estética de des Esseintes pone en obra todos aquellos núcleos de la modernidad degradada que se pretende criticar. La fuga decadente, en tanto parasitación de una modernidad que se detesta pero cuyas categorías se utilizan para los ensayos estéticos, reduplica el intercambio de signos y de flujos económicos y la destrucción de la naturaleza que se le atribuye al mundo burgués de la Tercera República. En efecto, uno de los aspectos más originales de *À rebours* es que precisamente retoma (como parodia) esta falsedad que se supone instauran las relaciones económicas burguesas, y las pone en el centro de su propio dispositivo estético. Un buen ejemplo de esta dinámica, central en la novela, es el *Liquor Monachorum Benedictinorum Abbatiae Fiscannensis*, el licor benedictino, elemento que es considerado en el capítulo XIII como atractivo desde un punto de vista “decadente”, en la medida en que no respeta la identidad entre forma y contenido, porque la botella que lo contiene presenta una apariencia monacal, mientras que su contenido (el *âme*) es *toute féminine, toute moderne* (AR XIII 715), pero que sin embargo, en el capítulo XVI es vuelto a mencionar como un signo reprobable de la mercantilización y la adulteración de la Iglesia decimonónica, del *prurit de lucre* (AR XVI 757). Efectivamente, la decadencia tiene una relación sumamente ambigua con esa modernidad que dice despreciar pero cuya falsedad y descomposición está en el centro de su poética: piénsese asimismo en el caso de Gustave Moreau, pintor que es definido en términos de una total oposición a su época, y cuyos cuadros, sin embargo, destilan *un nervosisme tout moderne* (AR V 630). En este sentido, el comportamiento anti-económico del dandy des Esseintes no difiere esencialmente de los hábitos de consumo de la burguesía que dice vilipendiar, tal como se advierte, por ejemplo, en el caso del fingido viaje a Londres en el cap. XI, que fue apropiadamente analizado por Claudio Iglesias y Damián

Selci (2007) como una experiencia límite del consumo, esto es, como un adelanto de la lógica del “parque temático”, que sustituye la experiencia por la simulación publicitaria²⁶⁴.

De un modo similar, el discurso sobre la técnica está expuesto a multitud de ambigüedades: por un lado, la técnica es el signo de esa modernidad que se desprecia, pero por el otro, tal como ocurre en el caso de las locomotoras Crampton y Engerth (*AR* II, 596), encarna el sueño típicamente decadente de una creación humana que sustituye a la creación natural, y por extensión a la divina: como ha demostrado Evanghelia Stead, en *Le singe, le singe et le foetus* (2004), la técnica forma parte de esa “teratogonía”, esto es, de esa creación de monstruos decadente, que está tan íntimamente relacionada con la artificialidad entendida como *hybris* y transgresión. Como se expresa en el famoso capítulo VIII, donde sucesivamente des Esseintes experimenta con flores falsas que parecen verdaderas y con flores verdaderas que parecen falsas, la relación que se establece entre la técnica y la naturaleza es la de un simulacro dirigido a desdibujar la distancia entre lo artificial y lo natural, y a explorar hasta el agotamiento las relaciones posibles entre ambas instancias. En este sentido, el capítulo sobre las flores puede ser leído como un arte poético de la lectura que hace *À rebours* del discurso de la decadencia, pues su tema fundamental no es solamente como la técnica puede parodiar a la naturaleza, sino hasta donde es posible plegar y retorcer una parodia sobre otra.

En el centro del discurso sobre la *décadence* está, pues, la economía. Ahora bien: este discurso no es de ningún modo exterior a la propia escritura de Huysmans. Si bien a menudo se ha leído *AR* como un texto “esteticista”, esto es, en franca oposición con el mundo de los intercambios económicos, hay una clara relación en el texto entre parodia y economía. El intercambio de signos y de signos económicos forma parte de todas estas reduplicaciones propias de la escritura decadente, con lo cual nos encontramos con una dinámica que no anula las lógicas de distinción de la economía burguesa, sino que las reduplica irónicamente. El dandy decadente, en tanto rentista, está muy lejos de comportarse como el héroe byroniano que pretende la célebre descripción baudelariana. La idea de “corrupción” mantiene pues aquí todo su cariz económico; el experimento

²⁶⁴ Iglesias, Claudio y Selci, Damián, “Merceología y campo trascendental: uso social y problemas de método”, en *Revista Planta*, N°1, Noviembre de 2007, en <http://plantarevista.com.ar/spip.php?rubrique11>.

inmoralista de Auguste Langlois, del mismo modo que los experimentos sexuales del capítulo IX, está mediado por el dinero. Más que la transgresión o el mal, al dandy le interesa la parasitación estetizada de la alienación del régimen de los intercambios económicos. Esta reduplicación es también el triunfo de la mediación. El momento más claro de este movimiento es el viaje a Londres: des Esseintes no se comporta como un anti-moderno, sino que se deja fascinar por esa modernidad que dice detestar a condición de que el contacto con ella se haga a través de una mediación estética donde la publicidad juega un rol fundamental.

En efecto, el fingido viaje a Londres yuxtapone realismo, prensa y simulación publicitaria²⁶⁵. El deseo de viajar a Londres, suscitado por la lectura de las novelas de Dickens, conduce a des Esseintes a la librería de libros ingleses *Galignani's Messenger* con el objeto de conseguir una guía turística Baedeker o Murray²⁶⁶. Allí el dandy se embriaga

²⁶⁵ Cf. al respecto también Boire, Jean "Esthétique du luxe, esthétique du simulacre; Baudelaire, Huysmans, Larbaud", en *Une esthétique de la décadence*, Genève-Paris, Slatkine, 1987, 64-71.

²⁶⁶ Reproduzcamos la descripción de Londres, que presenta bastantes similitudes, dicho sea de paso con la hace Poe en *The Man of the Crowd* (1840): "(...) c'était déjà un acompte de l'Angleterre qu'il prenait à Paris par cet affreux temps; un Londres pluvieux, colossal, immense, puant la fonte échauffée et la suie, fumant sans relâche dans la brume se déroulait maintenant devant ses yeux; puis des enfilades de docks s'étendaient à perte de vue, pleins de grues, de cabestans, de ballots, grouillant d'hommes perchés sur des mâts, à califourchon sur des vergues, alors que, sur les quais, des myriades d'autres hommes étaient penchés, le derrière en l'air, sur des barriques qu'ils poussaient dans des caves.

Tout cela s'agitait sur des rives, dans des entrepôts gigantesques, baignés par l'eau teigneuse et sourde d'une imaginaire Tamise, dans une futaie de mâts, dans une forêt de poutres crevant les nuées blafardes du firmament, pendant que des trains filaient, à toute vapeur, dans le ciel, que d'autres roulaient dans les égouts, éructant des cris affreux, vomissant des flots de fumée par des bouches de puits, que par tous les boulevards, par toutes les rues, où éclataient, dans un éternel crépuscule, les monstrueuses et voyantes infamies de la réclame, des flots de voitures coulaient, entre des colonnes de gens, silencieux, affairés, les yeux en avant, les coudes au corps.

des Esseintes frissonnait délicieusement à se sentir confondu dans ce terrible monde de négociants, dans cet isolant brouillard, dans cette incessante activité, dans cet impitoyable engrenage broyant des millions de déshérités que des philanthropes excitaient, en guise de consolation, à réciter des versets et à chanter des psaumes." (AR XI 684) [A causa de ese tiempo espantoso, tenía ya en París un adelanto de Inglaterra; una Londres lluviosa, colosal, inmensa, apestando a fundición sobrecaientada y a hollín, humeando sin cesar en la niebla se desplegaba ante sus ojos; luego, las hileras de docks se extendían hasta perderse de vista, repletas de grúas, de cabestrantes, de fardos, hormigueantes de hombres encaramados a los mástiles, a horcajadas sobre las velas, mientras que, en los muelles, miríadas de otros hombres se inclinaban, el trasero al aire, sobre los toneles que hacían rodar hasta las bodegas.

Todo eso se agitaba sobre las orillas, entre almacenes gigantescos, bañados por el agua tñosa y sorda de un imaginario Támesis, en medio de una arboleda de mástiles, en un bosque de vigas que reventaban las pálidas nubes del firmamento, mientras que unos trenes corrían a todo

con las imágenes de los caricaturistas George du Maurier, John Leech y Randolph Caldecott (quienes publicaban en medios de grandes tiradas), y la lectura de la guía Baedeker le trae el recuerdo, por una cadena de asociaciones, de los cuadros de George Frederick Watts y de John Everett Millais. Luego des Esseintes va a la “Bodéga”, donde cree reconocer entre los comensales ingleses a los personajes dickensianos Mr. Wickfield y Mr. Tulkinghorn, y evoca el cuento de Poe *The Cask of Amontillado* (1846) cuando pide precisamente un vaso de vino amontillado. De allí se dirige a la fonda de la Rue d’Amsterdam, que también esta repleta de ingleses. Des Esseintes enlaza diversas referencias culturales para producir una imagen estereotípica del “inglés”, que de hecho es reduplicada por la propia escritura de Huysmans, en la medida en que también las descripciones de los ingleses de la “Bodéga” y la fonda que hace el narrador son caricaturescas y estereotípicas.²⁶⁷ Como se advierte: Londres, en tanto epítome de esa modernidad capitalista que des Esseintes dice detestar, deviene una representación estética. Así des Esseintes termina estetizando la misma producción de mercancías, que es condición de posibilidad del discurso publicitario – de hecho en la descripción de Londres se habla de *les monstrueuses et voyantes infamies de la réclame* (AR IX 684).

Otro excelente ejemplo de esta dinámica que combina parodia y economía es el poema en prosa (que en realidad fuera publicado bajo el título “Pantin” en la *Revue littéraire et artistique* del 15 de septiembre de 1881 y que debía formar parte de los *Croquis Parisiens*) del capítulo X, que vale la pena traducir entero:

[A través de la enrucijada, veo la calle repleta de lodo extenderse y escucho repicar su empedrado bajo el golpe repetido de los zuecos que golpetean;]²⁶⁸

vapor y humeaban al cielo, y otros rodaban por sobre las alcantarillas, eructando horribles gritos, vomitando olas de humo por las bocas de sus chimeneas, a la vez que por todos los bulevares, por todas las calles, donde resplandecían, en un eterno crepúsculo, las monstruosos y visibles infamias de la publicidad, pasaban olas de coches, entre columnas de gentes silenciosas, ocupadas, con los ojos hacia delante y los codos pegados al cuerpo.

des Esseintes se estremecía deliciosamente al sentirse confundido con ese terrible mundo de negociantes, en esa niebla aislante, en esa incesante actividad, en ese impiadoso engranaje que tritura millones de desheredados a los que los filántropos impulsan, a modo de consuelo, a recitar versículos y a cantar salmos.]

²⁶⁷ Para el uso (constante) del código de la caricatura en Huysmans, Cf. Bonnet, Gilles, *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Honoré Champion, Paris, 2003.

²⁶⁸ Ponemos entre corchetes el texto que estaba en la versión de 1881; entre antilambas las partes agregadas en AR.

- <Sí,> ha llegado el tiempo de las grandes lluvias; <he aquí que> los desagotes vomitan, cantando sobre las veredas, y que los estercoleros se marinan en charcos que llenan con un café con leche las tazas cavadas en el empedrado; por todos lados, para el humilde transeúnte, se activan los pediluvios.

Bajo un cielo encapotado, en un aire espeso, los muros de las casas exhalan sudores negros y respiraderos emanan olores fétidos; el disgusto de la existencia se acentúa y el *spleen* aplasta; las semillas de inmundicias que cada uno tiene en su alma eclosionan; apetitos de sucios excesos inquietan a las gentes honestas, y en el cerebro de las personas consideradas, pugnan por nacer deseos de presidiario.

Y sin embargo, yo me caliento delante de un buen fuego, y de una canastilla de flores abiertas sobre la mesa, se desprende una exhalación de <benjuí, de geranio y de vetiver> [almendra negra, benjuí y rosa] que llena la habitación. En pleno mes de noviembre, en Pantin, en la Rue de París, la primavera persiste y he aquí que yo, por mi parte, me río de las familias temerosas que, a fin de evitar el frío que se aproxima, huyen a todo vapor hacia Antibes o hacia Cannes.

La inclemencia de la naturaleza nada tiene que ver con este extraordinario fenómeno; Pantin le debe esta estación ficticia, hay que reconocerlo, solamente a la industria.

En efecto, estas flores son de tafetán, y están sostenidas por un alambre de latón, y el olor primaveral se filtra por los burletes de la ventana, exhalado por las fábricas del vecindario, las perfumerías de Pinaud y Saint-James.

Para los obreros manuales extenuados por los duros trabajos de los talleres, para los pequeños empleados demasiado a menudo padres, la ilusión de un poco de aire puro es, gracias a estos comerciantes, posible.

Por otra parte, de este fabuloso subterfugio que simula una campiña, podría surgir un ingenioso tratamiento médico; los vividores tuberculosos a los que se lleva al Mediodía, mueren, acabados por la interrupción de sus hábitos, por la nostalgia de los excesos parisinos que los han vencido. Aquí, bajo un falso clima, ayudados por las bocas de las estufas, renacerían dulcemente los recuerdos libertinos, gracias a las lánguidas emanaciones femeninas que destilan las fábricas. Mediante esta superchería, el médico puede sustituir platónicamente, para su enfermo, el mortal aburrimiento de la vida provincial, por la atmósfera de los tocadores de París y de sus muchachas. En la mayoría de los casos bastaría, para alcanzar la cura, con que el paciente tenga la imaginación un poco fértil.

.....

.....

Dado que, en los tiempos que corren, no existe más substancia sana, dado que el vino que se bebe y que la libertad que se proclama son falsificados e irrisorios, dado que hace falta, en fin, una singular dosis de buena voluntad para creer que las clases dirigentes son respetables y <que las clases domesticadas son dignas de consuelo o de piedad> [y que las vírgenes se aparecen a los paisanos en el fondo de las grutas], no me parece, concluyó des Esseintes, ni ridículo ni loco, exigirle a mi prójimo una suma de ilusión apenas equivalente a la que gasta en fines imbéciles cada día, para figurarse

que la ciudad de Pantin es una Niza artificial, una Menton ficticia²⁶⁹.

Tenemos aquí varias cuestiones fundamentales. Primero, un paródico homenaje a la tradición del poema en prosa, y a la obra del propio Huysmans, que es puesta en boca de des Esseintes; luego, un núcleo central de *AR*, la relación entre industria y falsificación,

²⁶⁹“[Par la croisée, je vois la rue pleine de boue s’étendre et j’entends ses pavés bruire sous les coups répétés des galoches qui les cognent.]

— Oui, le temps des grandes pluies est venu; voilà quelles gargouilles dégoûillent, en chantant sous les trottoirs, et que les fumiers marinent dans des flaques qu’emplissent de leur café au lait les bols creusés dans le macadam; partout, pour l’humble passant, les rince-pieds fonctionnent.

Sous le ciel bas, dans l’air mou, les murs des maisons ont des sueurs noires et leurs soupiraux fétident; la dégoûtation de l’existence s’accroît et le spleen écrase; les semences d’ordures que chacun a dans l’âme éclosent; des besoins de sales ribotes agitent les gens austères et, dans le cerveau des gens considérés, des désirs de forçats vont naître.

Et pourtant, je me chauffe devant un grand feu et, d’une corbeille de fleurs épanouies sur la table se dégage une exhalaison de benjoin, de géranium et de vétyver qui remplit la chambre. En plein mois de novembre, à Pantin, rue de Paris, le printemps persiste et voici que je ris, à part moi, des familles craintives qui, afin d’éviter les approches du froid, fuient à toute vapeur vers Antibes ou vers Cannes.

L’inclémence nature n’est pour rien dans cet extraordinaire phénomène; c’est à l’industrie seule, il faut bien le dire, que Pantin est redevable de cette saison factice.

En effet, ces fleurs sont en taffetas, montées sur du fil d’archal, et la senteur printanière filtre par les joints de la fenêtre, exhalée des usines du voisinage, des parfumeries de Pinaud et de Saint-James.

Pour les artisans usés par les durs labeurs des ateliers, pour les petits employés trop souvent pères, l’illusion d’un peu de bon air est, grâce à ces commerçants, possible.

Puis de ce fabuleux subterfuge d’une campagne, une médication intelligente peut sortir; les viveurs poitrinaires qu’on exporte dans le Midi, meurent, achevés par la rupture de leurs habitudes, par la nostalgie des excès parisiens qui les ont vaincus. Ici, sous un faux climat, aidé par des bouches de poêles, les souvenirs libertins renaîtront, très doux, avec les languissantes émanations féminines évaporées par les fabriques. Au mortel ennui de la vie provinciale, le médecin peut, par cette supercherie, substituer platoniquement, pour son malade, l’atmosphère des boudoirs de Paris, des filles. Le plus souvent, il suffira, pour consommer la cure, que le sujet ait l’imagination un peu fertile.

Puisque, par le temps qui court, il n’existe plus de substance saine, puisque le vin qu’on boit et que la liberté qu’on proclame, sont frelatés et dérisoires, puisqu’il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d’être soulagées ou plaintes, il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d’illusion à peine équivalente à celle qu’il dépense dans des buts imbéciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice.” (*AR X* 678-680)

tópico que en este contexto puede ser leído metapoéticamente como la descripción del rol del arte en *AR*, en la medida en que el artista, lejos de rechazar la corrupción su época, la reproduce sublimada, “platónicamente”, tal como se dice aquí. Es el mismo movimiento doble que ya hemos encontrado en el viaje a Londres: por un lado, se denuncia la falsedad de la industria y de los intercambios económicos, por el otro, se posa una mirada artista sobre esa falsificación. Estamos pues ante la particular posición parásita del discurso de la decadencia frente a la ruptura entre verdad y apariencia que implica la forma-mercancía. La retórica decadente se presenta aquí como una parodia de la falsificación a la que somete la técnica a la naturaleza, lo cual implica un movimiento ambiguo, de rechazo y aceptación de la modernidad y de su régimen de intercambios.

5.6.Experimentos. La transposición y la ironía sobre la transposición. Concepto de naturaleza.

Toda la novela *AR* está atravesada por diversos experimentos estéticos, en los que lo artificial suplanta a lo real: así, por ejemplo, la decoración del comedor de Fontenay aux Roses imita a la sala de mando de un navío, o des Esseintes le ordena a su criada que se vista como una beguina flamenca toda vez que vaya a buscar leña. Del mismo modo que el lenguaje simula lo real, los lenguajes imitan a otros lenguajes. Transposición, parodia, re-escritura, todas son formas de representación en las que los diversos códigos (literatura, música, pintura, decoración, arquitectura, perfumes) se traducen y citan unos a otros. En esas reescrituras se cruzan a menudo las fronteras interartísticas: estamos ante diversas formas de transposición, y de hecho en la medida en que el propio texto de Huysmans describe ekfrásticamente los diversos lenguajes que incluye, la novela realiza la combinación entre análisis crítico y re-creación como transposición que es propia de la crítica de arte simbolista, y que es deudora de la idea de *poesía de la poesía* del romanticismo alemán. (Cf. al respecto Seamington 2006). No solo el lenguaje imita (deformando) a lo real, sino que los diversos códigos se imitan entre sí. De este modo, la decoración del comedor (inspirada, según la crítica, en la cabina del capitán Nemo de Julio Verne), incluye entre otros objetos al ejemplar, encuadenado en piel de foca, de los viajes de Arthur Gordon Pym, de Edgar Allan Poe (recordemos que este relato trata sobre un viaje

al Ártico), lo cual permite interpretar que la travesía simulada que se propone mediante esa escenografía es en realidad una transposición del texto de Poe al código teatral y decorativo. A su vez, el propio espacio de la habitación está empapelado como si fuera un libro encuadernado, lo cual es un claro indicio de la confusión entre los espacios arquitectónico y espacio, entre realidad y ficción.

Los experimentos del órgano de boca son una transposición del lenguaje de la música al de los licores; y como una transposición del código literario al teatral podemos entender la escena del capítulo IX, de la que ya hemos hablado, en la cual des Esseintes le ordena a la ventrílocua representar la escena de la esfinge y la quimera de de Flaubert. Finalmente, hay que decir que más allá de estas transposiciones “ficciones”, en las cuales uno de los términos de la transposición solo tiene existencia en el texto literario (el órgano de boca o la decoración de la casa de Fontenay aux Roses), nos encontramos con transposiciones “reales”: las ékfrasis de las pinturas efectivamente existentes (Moreau, Redon o Bresdin) del capítulo V, o bien las descripciones de la obra de compositores como Schubert o Schumann en el capítulo XV. Del mismo modo que los vidrios traslúcidos de las ventanas de la *thébaïde raffinée* refractan la luz natural, las diversas creaciones refractan y descomponen los diversos códigos culturales. La creación resulta indistinguible de la copia y el montaje, lo cual implica una de las paradojas centrales de *AR*: en la medida en que más quiere independizarse des Esseintes de la realidad externa, más debe recurrir a la parodia, procedimiento éste que sin embargo reactualiza diversos fragmentos de esa realidad de la cual se pretendía huír. La “creación” en *AR* consiste en esa traducción de lo real a su representación, y de la representación a su re-elaboración crítica por des Esseintes, movimiento ficcional que espeja la propia dinámica intertextual de la novela, que se constituye ella misma como una acumulación de diversas reflexiones críticas, transposiciones (que son a menudo pequeños poemas en prosa), citas y referencias culturales. Quizá el mejor ejemplo de esta dinámica textual, según la cual transposición, parodia *tout court*, y parodia de la transposición se combinan inextricablemente, sea el capítulo X, que trata sobre el lenguaje de los perfumes. Estamos aquí ante un complejo juego de mediaciones que expande exponencialmente el pliegue de la espiral irónica decadente. En principio nos encontramos con la idea paradójica de que los perfumes solamente pueden oler como si fueran fragancias naturales si son producidos

artificialmente, porque la única forma de lograr un aroma duradero que parezca natural es a través de refinados procesos químicos. Luego, se expone una historia de los perfumes que parodia a las propias teorías literarias de des Esseintes enunciadas en los capítulos III y XIV, esto es, la progresión desde el clasicismo hasta la decadencia. Tenemos así un estilo clásico Luis XIV, un romanticismo, y una *décadence* del lenguaje de los perfumes. Para describir esos cuadros olfativos la escritura de Huysmans retoma al propio lenguaje de la transposición al poema en prosa, con lo cual se parodia a sí misma. El propio capítulo X incluye al poema en prosa supuestamente escrito por des Esseintes, pero que fue publicado, tal como hemos visto, separadamente por Huysmans en 1881 (bajo el título de “Pantin”), y que trata precisamente sobre la artificialidad de la industria de los perfumes... Finalmente, todo el capítulo puede ser leído como una parodia sobre el proceso de escritura literaria en la acepción más clásica del término, en la medida en que esta es la única vez que se dice que des Esseintes se aplica disciplinadamente a un arte, estudiando detenidamente sus leyes para ponerlas en práctica en la composición de diversas escenas o paisajes, haciendo, como Balzac, incluso borradores de obras (AR X 673)...²⁷⁰, claro que todo esto aplicado a un arte volátil y transitorio, cuyo resultado es necesariamente efímero, y del cual no queda registro alguno.

Estamos pues ante una reflexión irónica sobre el propio procedimiento de transposición, en la medida en que esta se da precisamente con perfumes, pero también nos encontramos a la vez con una *ékfrasis* efectivamente existente, las que hace el propio texto

²⁷⁰ “Pour cela, il lui avait d’abord fallu travailler la grammaire, comprendre la syntaxe des odeurs, se bien pénétrer des règles qui les régissent, et, une fois familiarisé avec ce dialecte, comparer les oeuvres des maîtres, des Atkinson et des Lubin, des Chardin et des Violet, des Legrand et des Piesse, désassembler la construction de leurs phrases, peser la proportion de leurs mots et l’arrangement de leurs périodes. (...)des Esseintes étudiait, analysait l’âme de ces fluides, faisait l’exégèse de ces textes ; il se complaisait à jouer pour sa satisfaction personnelle, le rôle d’un psychologue, à démonter et à remonter les rouages d’une oeuvre, à dévisser les pièces formant la structure d’une exhalaison composée, et, dans cet exercice, son odorat était parvenu à la sûreté d’une touche presque impeccable.” (AR X 671-2). [Para eso, tuvo que estudiar la gramática, comprender la sintaxis de los olores, imbuirse de las reglas que los rigen, y, una vez familiarizado con ese dialecto, comparar las obras de los maestros, de los Atkinson y los Lubin, de los Chardin y los Violet, los Legrand y los Piesse, desarmar la construcción de sus frases, pesar la proporción de sus palabras y la disposición de sus períodos. (...) des Esseintes estudiaba, analizaba el alma de esos fluidos, hacía la exégesis de esos textos; se complacía en jugar, para su satisfacción personal, el rol de un psicólogo, en desmontar y volver a montar los engranajes de una obra, en separar las piezas que formaban una exhalación compuesta, y, en ese ejercicio, su olfato llegó a tener la seguridad de un tacto casi impecable.]

de *AR* sobre estos cuadros olfativos que solo tienen existencia ficcional. Como en toda la novela, la trasposición es indistinguible de la parodia de la transposición. Asistimos aquí a una de las paradojas centrales de la estética decadente: toda vez que una obra decadente reflexiona sobre sí misma, no puede hacerlo sino en términos paródicos e irónicos, según una elíptica discursiva que expande el propio efecto de falsedad e ironía y multiplica inextricablemente las representaciones.

La autorepresentación irónica de la decadencia consiste, por tanto, en representar la ironía estética *desde* la ironía estética, sin poder fijar un orden estable, vertical, de los signos. Este es el correlato lingüístico, discursivo de la refracción de la autoconciencia decadente. Es por eso que el discurso de la *décadence* no tiene inconveniente en parasitar las acusaciones del discurso de impugnación de la decadencia y reconocerse como débil, irónico, apariencial o simulado, pues es precisamente en ese (paradójico) reconocimiento donde el discurso decadente mejor ahonda el pliegue de su autoimplicación destructiva. De allí que el texto se mofe constantemente de los experimentos de des Esseintes y exhiba su lado ridículo o fallido, sátira que llega a su punto más alto cuando des Esseintes, ya en plena crisis neurótica, planea hacer transposiciones con los ingredientes de los enemas. La autocomprensión reflexiva de la obra coincide con su autoirrisión.

La destrucción irónica se funda en la relación con la naturaleza. En la medida en que estos experimentos estéticos no logran construir un orden formal que suplante la descomposición de lo real, los retornos de la naturaleza degradada en el corazón de los experimentos artificiales implican una puesta en cuestión de los límites y las posibilidades de la propia facultad creadora. Este retorno de la descomposición se verifica tanto en términos narrativos como al nivel de la configuración formal de los diversos experimentos. En un nivel narrativo, siempre nos encontramos con la misma secuencia diegética: los experimentos estéticos no pueden sostenerse y toda construcción estética es sucedida por una escena de descomposición corporal. El capítulo IV es un excelente ejemplo de esta dinámica: luego de los experimentos del órgano de boca y de las disquisiciones sobre las piedras preciosas, el gusto del whisky irlandés (una “nota del teclado de su órgano”, *AR* IV 620) le evoca a des Esseintes la escena grotesca del *quenottier* (sacamuelas), en la que se describe, en un registro naturalista, la violenta extracción de un diente que termina entre escupitajos y vómitos de sangre. Del mismo modo la tortuga enjoyada, que muere al final

del capítulo IV, es una clara alegoría o parábola de la relación que establece la novela entre apariencia estética y destrucción de la naturaleza. Toda la novela, en la medida en que establece una relación proporcional entre el progreso de la neurosis y la acumulación de experimentos, establece un lazo directo entre la desintegración corporal y la simulación. Des Esseintes vuelve a París por indicación del médico, con lo cual el propio experimento estético que es su reclusión en Fontenay aux Roses se revela como un experimento fallido y que lleva inexorablemente a la locura y la desintegración. Y digamos asimismo que la propia escritura de *À rebours* fue interpretada en la famosa reseña de Barbey D'Aurevilly en *Le Constitutionnel* como un intento de huida que podría a su propio autor al borde de la desintegración, y lo obligaría a elegir, por tanto, “entre la pistola o la cruz”.

Es que la propia *forma* ya está afectada por la descomposición: los experimentos estéticos deben representar lo no-formado y lo falso, en otras palabras, la neurosis subjetiva de la conciencia decadente. De allí que los experimentos, lejos de proponer una forma permanente, nítida, en una palabra, “clásica”, se decanten más bien por la indecisión y la difracción, lo cual en términos visuales se traduce en la difuminación de los contornos y en una revalorización del matiz. De este modo, en el capítulo I, se expone la teoría de que el anaranjado es preferible a los colores fuertes, en la medida en que expresa mejor la debilidad de los caracteres neuróticos:

Los individuos, por el contrario, que se precipitan, los caracteres sanguíneos, los solidos machos que desdeñan los circunloquios y las escenas secundarias y se lanzan, perdiendo la cabeza, esos se complacen, la mayor parte de las veces, con los resplandores brillantes de los amarillos y los rojos, con los golpes de címbalos de los bermellones y de los blancos cromados que los enceguecen y los embriagan.

En fin, los ojos de los individuos debilitados y nerviosos cuyo apetito sensual busca los manjares ahumados y en salmuera, los ojos de los individuos sobreexcitados y héticos prefieren, casi siempre, ese color irritante y enfermo, de esplendores ficticios, de fiebres ácidas: el anaranjado.²⁷¹

²⁷¹ “Les gens, au contraire, qui hussardent, les pléthoriques, les beaux sanguins, les solides mâles qui dédaignent les entrées et les épisodes et se ruent, en perdant aussitôt la tête, ceux-là se complaisent, pour la plupart, aux lueurs éclatantes des jaunes et des rouges, aux coups de cymbales des vermillons et des chromes qui les aveuglent et qui les soûlent.

Enfin, les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous,

El matiz cromático está, pues, concebido casi como una alegoría o transposición de la desintegración corporal. Así, frente a las joyas consumidas por la burguesía, y por tanto vulgares, como los topacios o los diamantes, de una luminosidad demasiado rotunda, se busca una sofisticación que es a la vez una representación metafórica de la descomposición y la perversión:

Para las flores, separadas del tallo, alejadas del centro del ramo, des Esseintes usó piedra de ceniza azul; pero rechazó absolutamente la turquesa oriental que se emplea en los broches y en las sortijas y que, junto con la banal perla y el odioso coral, hace las delicias de las capas más modestas del pueblo; escogió exclusivamente turquesas de Occidente, piedras que no son, para hablar con propiedad, más que un marfil fósil impregnado de sustancias cobrizas y cuyo azul celadón está como atascado, es opaco, sulfuroso, como amarillento de bilis.

Una vez hecho esto, pudo engastar los pétalos de las flores abiertas en el centro del ramo, de las flores más cercanas, las más próximas al tronco, con minerales transparentes, de resplandores vidriosos y mortecinos, de haces afiebrados y agrios.

Los compuso utilizando solamente ojos de gato de Ceilán, cimófonas y safirinas.

Estas tres piedras arrojaban en efecto, centelleos misteriosos y perversos, dolorosamente arrancados del fondo helado de su turbia transparencia²⁷².

Del mismo modo la plata dorada, un poco decolorada, de los cubiertos que se mencionan en el cap. IV provoca el efecto de *une douceur ancienne, toute épuisée, toute moribonde* (AR IV 618) [una dulzura antigua, absolutamente agotada y moribunda].

cette couleur irritante et malade, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides : l'orangé." (AR I 589.)

²⁷² "Pour les fleurs, isolées de la tige, éloignées du pied de la gerbe, il usa de la cendre bleue; mais il repoussa formellement cette turquoise orientale qui se met en broches et en bagues et qui fait, avec la banale perle et l'odieux corail, les délices du menu peuple ; il choisit exclusivement des turquoises de l'Occident, des pierres qui ne sont, à proprement parler, qu'un ivoire fossile imprégné de substances cuivreuses et dont le bleu céladon est engorgé, opaque, sulfureux, comme jauni de bile.

Cela fait, il pouvait maintenant enchâsser les pétales de ses fleurs épanouies au milieu du bouquet, de ses fleurs les plus voisines, les plus rapprochées du tronc, avec des minéraux transparents, aux lueurs vitreuses et morbides, aux jets fiévreux et aigres.

Il les composa uniquement d'yeux de chat de Ceylan, de cymophanes et de saphirines.

Ces trois pierres dardaient en effet, des scintillements mystérieux et pervers, douloureusement arrachés du fond glacé de leur eau trouble." (AR IV 617).

El arte no reemplaza exitosamente a la naturaleza. Porque si al principio del capítulo II, con el elogio a las locomotoras Crampton y Engerth, y la crítica a radical a la belleza natural bajo la divisa “la nature a fait son temps” (AR II 595), nos encontramos con lo que podría ser un momento alto del triunfo del espíritu, que recuerda la línea decimonónica de impugnación de la belleza natural que se inicia en Hegel y se continúa en Baudelaire²⁷³, luego, al final del mismo capítulo II, nos encontramos con la idea de que tanto la historia como la naturaleza son, en realidad, una mera ruina. Así, des Esseintes describe lo que considera un pasaje bello:

En cuanto al villorio mismo, apenas lo conocía. Por su ventana, una noche, [des Esseintes] había contemplado el silencioso paisaje que se extiende, descendiendo, hasta el pie de la un cerro, sobre cuya cumbre se levantan las baterías del bosque de Verrières.

En la oscuridad, a derecha y a izquierda, se escalonaban masas confusas, dominadas, a lo lejos, por otras baterías y fuertes cuyos altos taludes parecían, al claro de luna, pintados con aguada color plata, bajo un cielo sombrío.

²⁷³ “Pues la belleza artística es la *belleza generada y regenerada* por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos. (...) Pero la superioridad del espíritu y de su belleza artística frente a la naturaleza no es sólo relativa, sino que el espíritu es lo único verdadero, lo que en sí todo lo abarca, de tal modo que todo lo bello solo es verdaderamente bello en cuanto participe de esto superior y producto de lo mismo. En ese sentido la belleza natural aparece como un reflejo de la belleza perteneciente al espíritu, como un modo imperfecto, incompleto, un modo que, según su sustancia, está contenido en el espíritu mismo” Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007, p.8.) Asimismo, cf. la famosa carta de Baudelaire a Fernand Desnoyers: “Usted me pide versos para su pequeño volumen, versos sobre *la Naturaleza*, ¿verdad?, ¿sobre los bosques, los grandes robles, el verdor, los insectos, -el sol, sin duda? Pero, ya sabe que soy incapaz de emocionarme con los vegetales y que mi alma es rebelde ante esta nueva y singular religión que siempre tendrá, me parece, algo de *shocking* para todo ser *espiritual*. Nunca podré creer que *el alma de los Dioses habite en las plantas* y, aunque lo hiciera, me importaría poco y consideraría la mía propia mucho más valiosa que la de las legumbres santificadas. Incluso siempre pensé que en la *Naturaleza* floreciente y rejuvenecida había algo impúdico y penoso. Como no me es posible satisfacerlo en los términos estrictos del programa, le envío dos fragmentos poéticos que representan, aproximadamente, la suma de las ensoñaciones que me asaltan en horas crepusculares. En el fondo de los bosques, encerrado bajo esas bóvedas semejantes a las sacristías y catedrales, pienso en nuestras sorprendentes ciudades, y la música prodigiosa que rueda sobre las cumbres me parece la traducción de lamentos humanos.” (Baudelaire, Charles, *Correspondencia general* (traducción de Américo Cristóbal y Hugo Savino), Buenos Aires, Paradiso, 2005. p.44) Cf. asimismo Jauss, Hans Robert, “*El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789*”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*” Madrid, Visor, 1995.

Disminuida por la sombra que caía de las colinas, la planicie parecía, en su centro, espolvoreada con harina y almidón, y untada de un blanco *cold-cream*; en el aire tibio, que abanicaba las hierbas decoloradas y que destilaba bajos perfumes de especias, los árboles, frotados con tiza por la luna, despeinaban pálidos follajes y duplicaban sus troncos, pues sus sombras marcaban con rayas negras el suelo de yeso sobre el cual brillaban los guijarros, como si fueran los resplandores de un plato.

En razón de su maquillaje y de su aire ficticio, este paisaje no disgustaba a des Esseintes: pero después de esa tarde que pasó en la aldea de Fontenay en busca de una casa, jamás había vuelto a pasearse de día por los caminos: la vegetación de esa región no le inspiraba, por otra parte, ningún interés, pues no ofrecía ese encanto delicado y doliente que se desprende de las enternecedoras y enfermizas vegetaciones crecidas, a duras penas, entre los escombros de los suburbios, cerca de las afueras.²⁷⁴

Como vemos, más que una creación natural o artificial bella, que respondería a alguna teleología divina o humana, con lo que nos encontramos aquí es con la idea de una naturaleza espectral afectada (pero no plenamente rediseñada) por el trabajo humano, y que por tanto imita una serie de objetos artificiales quebrados²⁷⁵. Lo orgánico se fusiona con lo inorgánico. Tal como se ve en el capítulo VIII, donde las flores naturales pueden reproducir tanto a un objeto artificial, por ejemplo un *morceau de tuyau de pôle* [trozo de tubo de estufa] (*AR VIII 653*) como a *les membranes intérieures des animaux, (...) les vivaces*

²⁷⁴ “Quant au village même, il le connaissait à peine. Par sa fenêtre, une nuit, il avait contemplé le silencieux paysage qui se développe, en descendant, jusqu’au pied d’un coteau, sur le sommet duquel se dressent les batteries du bois de Verrières.

Dans l’obscurité, à gauche, à droite, des masses confuses s’étageaient, dominées, au loin, par d’autres batteries et d’autres forts dont les hauts talus semblaient, au clair de la lune, gouachés avec de l’argent, sur un ciel sombre.

Rétrécie par l’ombre tombée des collines, la plaine paraissait, à son milieu, poudrée de farine d’amidon et enduite de blanc cold-cream : dans l’air tiède, éventant les herbes décolorées et distillant de bas parfums d’épices, les arbres frottés de craie par la lune, ébouriffaient de pâles feuillages et dédoublaient leurs troncs dont les ombres barraient de raies noires le sol en plâtre sur lequel des caillasses scintillaient ainsi que des éclats d’assiettes.

En raison de son maquillage et de son air factice, ce paysage ne déplaisait pas à des Esseintes : mais, depuis cette après-midi occupée dans le hameau de Fontenay à la recherche d’une maison, jamais il ne s’était, pendant le jour, promené sur les routes : la verdure de ce pays ne lui inspirait, du reste, aucun intérêt, car elle n’offrait même pas ce charme délicat et dolent que dégagent les attendrissantes et malades végétations poussées, à grand-peine, dans les gravats des banlieues, près des remparts” (*AR II 597*).

²⁷⁵ Digamos asimismo que la distancia de la mirada estética es la única actitud posible frente a ese mundo técnico producto de la burguesía que se detesta. Si el paisaje a la distancia puede agradar, sin embargo la cercanía produce repugnancia: el capítulo I describe también las sensaciones de rechazo y asco que tuvo des Esseintes cuando bajó al pueblo que de lejos ofrecía una vista tan interesante.

teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes [las membranas interiores de los animales, los vivaces coloridos de sus carnes podridas, los magníficos hedores de sus gangrenas] (AR VIII 656), lo importante no es tanto explorar el triunfo del espíritu sobre la naturaleza, sino más bien armar series en las que se representa de qué modo la naturaleza corrompida semeja a un fragmento de producción artificial también corrompido.

La forma es pues la forma de una destrucción. Y esta destrucción se potencia tanto por la configuración de los diversos experimentos estéticos, que tiende hacia lo informe, hacia lo indefinido, como por el proceso irónico de la autoparodia de la obra decadente, que concibe la apariencia estética como mera falsificación o degradación. Las metáforas que aluden a la refracción de la luz, al matiz, indican por un lado toda una imaginería de lo “oblicuo” como diseminación del sentido, y por el otro aluden al carácter meramente apariencial y efímero de la obra de arte decadente²⁷⁶. La obra de arte es un rayo de luz refractado, un perfume volátil, una palabra ambigua que, como el poema en prosa del capítulo XIV, está a punto de sumergirse en el mutismo. Tan volátil como un cuadro

²⁷⁶ Dice Sylvie Thorel-Cailleteau: “La commune métaphore du soleil couchant, ordinairement liée, pour des raisons étymologiques, à l’idée de décadence, n’est pas alors une simple figure qui viendrait soutenir par sa grâce la fragilité de un môt inadéquat, bien qu’etincelant de son inadéquation même. Baudelaire, et la longue théorie de ses successeurs ou imitateurs, Gautier, Bourget, Giraud et bien d’autres, considèrent d’une part ‘la lumière crue, blanche, et directe de midi’, qui éclaire toute chose en l’écrasant, et d’autre part ‘la lumière horizontale du soir’ qui dérobe le monde dans son libre chatoiment; les signes valent pour leur obliquité ou leur indécision, pour ce qu’ils font éclore d’images nouvelles - aurores boréales, pénombres mystérieuses, effrois énigmatiques’, aux confins de *fleurs arctiques* de la barbarie rimbaldienne.

C’est bien pourquoi le pseudo-Jacques Plowert choisit dans la préface du *Petit Glossaire pour servir à l’intelligence des auteurs symbolistes et décadents*, comme exemples de dérivations décadentes, les mots *luisance* et *luisure*. Il définit lueur comme ‘effet direct d’une flamme’ et nous soulignons bien sûr l’épithète, *direct*, tandis que:

LUISANCE sera un reflet de flamme dans un panneau verni, dans la nacre humide de l’œil, dans le froncis de une sombre et soyeuse étoffe, etc. (...) LUISURE sera un effet de lueur sur la vitre d’un lampadaire, sur un plaque d’un métal poli, sur l’orbe d’un bouton métallique; elle sera l’éclat brusque du diamant dont une facette concentre subitement les feux du lustre.

Les suffixes *-ance* et *-ure*, ici donnés pour représentatifs de la grammaire decadente, ont donc pour propriété de transformer midi en crépuscule, de diffracter la lumière, de substituer le reflet ou l’éclat à l’effet direct, selon un principe de division, de scission, et même de vaporisation. (Thorel-Cailleteau, Sylvie, “Décadence – inanité sonore”, en AA.VV., *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence* (Thorel-Cailleteau, Sylvie comp.), Paris, Honoré Champion, 2000, p.17.

olfativo, la obra decadente es lo contrario del *monumentum aere perennius* que exigía la estética clásica: no es salvación del mundo, sino el sublimado sutil de una historia en ruinas.

5.7.D'Aigurande/Auguste Langlois/ Mme. Laure.

El capítulo VI narra dos anécdotas inmoralistas de des Esseintes. Lo primero que hay que decir es que ambas fábulas, que ponen en escena el triunfo de los detalles imperceptibles sobre los grandes planes presentan una falla epistemológico²⁷⁷. El mundo es demasiado complicado, opaco y no puede ser conocido: el sexo y la economía entran en relaciones imprevisibles, tanto para el pequeño burgués como para el esteta decadente. El protagonista de la primera narración, D'Aigurande, desposa a su prometida pensándola inteligente y virtuosa, sin advertir que aquello que destruirá la pareja no es una gran contrariedad sino la decisión de vivir en una casa de formas redondeadas que precisa de muebles circulares. Huysmans desgrana aquí su registro anti-épico, según el cual los detalles más nimios de la vida cotidiana desbaratan los grandes proyectos (“Convencido de la impiadosa potencia de las pequeñas miserias, más desastrosas para los temperamentos más aguerridos que las grandes y, basándose en el hecho de que D'Aigurande no tenía ninguna fortuna, y que la dote de su prometida era casi nula, notó, en ese pequeño capricho [el de los muebles circulares], una perspectiva infinita de ridículas desgracias” AR VI 637)²⁷⁸. El desenlace se revelará fatal, tal como lo preveía des Esseintes, quien fue el único en alentar la unión (“mi plan de batalla fue exacto” AR VI 637). Ahora bien, si la narración simplemente se detuviera allí, no sería lo suficientemente paradójica para el gusto de Huysmans. Porque el recuerdo de D'Aigurande lo lleva a des Esseintes a la evocación de otra anécdota simétrica, el intento de corrupción del joven Auguste Langlois, a quien el dandy trata de convertir en ladrón y en asesino, a efectos, según dice, de combatir a la

²⁷⁷ Cf. al respecto Bonnet, Gilles, *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Honoré Champion, Paris, 2003.

²⁷⁸ “Convaincu de l'impitoyable puissance des petites misères, plus désastreuses pour les tempéraments bien trempés que les grandes et, se basant sur ce fait que d'Aigurande ne possédait aucune fortune et que la dot de sa femme était à peu près nulle, il aperçut, dans ce simple souhait, une perspective infinie de ridicules maux.”

“odiosa sociedad que nos explota”²⁷⁹ (AR VI, 639) Lo curioso de esta anécdota es que el joven Langlois no se convierte en criminal (acaso, como sugiere, el narrador, porque se enamoró de una prostituta, porque se espantó de ellas, o porque la administradora del burdel, Mme. Laure, no cumplió con el servicio pactado). La carrera como corruptor de des Esseintes, “la parábola laica, la alegoría de la instrucción universal” (AR VI 640), que es como una versión farsesca de *Assommons les Pauvres!* (1865) de Baudelaire, falla desde el comienzo. Estamos ante un nuevo fracaso ético-práctico: a diferencia de los libertinos sádicos, des Esseintes no logra adentrarse de modo radical en la experiencia del mal y la transgresión. Demasiado agotado para tomar al otro por objeto y someterlo a sus designios, el dandy se queda en la expresión verbal de sus intenciones. De allí la mezcla desconcertante de tonos serios y cómicos del capítulo, que es una excelente muestra de esta *loi des contrastes* de la argumentación que hace tan difícil interpretar la ironía de *À rebours*. Nada puede estar más lejos de la palabra-orden del libertino sádico, tan bien caracterizada por Barthes, en *Sade, Fourier, Loyola*, que la contraposición entre la vulgar incompreensión de las prostitutas y el lenguaje pomposamente nihilista, pero carente de valor performativo, de des Esseintes. Así, ante la pregunta que le hace Mme. Laure a des Esseintes, de si ahora se dedica a seducir jovencitos, el dandy contesta:

-No estás en lo cierto, para nada, dijo; la verdad es que trato de preparar un asesino. Sigue bien, en efecto, mi razonamiento. Este muchacho es virgen y ha llegado a la edad en la que le hierva la sangre; podría correr detrás de las chiquillas de su barrio, seguir siendo honesto, entreteniéndose, y tener, en suma, su pequeña parte de monótona felicidad reservada a los pobres. Al contrario, trayéndolo aquí, en medio de un lujo cuya existencia siquiera suponía, y que se grabará seguramente en su memoria; ofreciéndole, cada quince días, esta ganga, se acostumbrará a placeres que su medios le prohíben; admitamos que hacen falta tres meses para que lleguen a serle absolutamente necesarios- y, espaciándolos, como yo lo hago, no corro el riesgo de saciarlo-; y bien, luego de tres meses, suprimo la pequeña renta que te voy a dar por adelantado por esta buena acción, y entonces robará, a fin de estar aquí todo lo que pueda; hará cualquier fechoría, con tal de revolcarse sobre este diván y bajo esta luz de gas!

Llevando las cosas al extremo, Langlois matará, lo espero, al señor que se aparecerá inoportunamente mientras que el trata de forzar su escritorio – entonces, habré conseguido mi objetivo, habré contribuido, en la medida de mis posibilidades, a crear un bribón, un enemigo más de esta odiosa sociedad que nos explota.

²⁷⁹ “hideuse société qui nous rançonne.”

Las mujeres abrieron bien grandes sus ojos.²⁸⁰

Semejante declaración no tiene el menor efecto real. Toda la escena es farsesca: ocurre en un burdel, des Esseintes habla ante un público que no lo entiende, y finalmente falla en su intento de convertir a Auguste Langlois en asesino. El mal de des Esseintes es un mal agotado y fracasado; la transvaloración promocionada (que ya era a su modo otra ironía, porque des Esseintes invierte una cita del evangelio cuando le recomienda a Langlois hacer a los demás aquello que uno no quiere que le hagan a uno mismo), será a su vez ridiculizada por un resultado también farsesco. El mal no se consuma o se produce de un modo puramente teatral, representado.

Todo el capítulo abunda en parodias, que acercan el cuadro, al género de la caricatura, tal como apunte Gilles Bonnet. Se apela al tono irónico para describir la actitud hiperbólicamente misógina de los *persévérants célibataires* (AR VI 637), quienes tratan de convencer a D'Aigurande de los horrores que implica compartir todos los días el lecho con una misma mujer, o para pintar los pensamientos del enamorado, quien, según anota el narrador, "habiendo perdido la cabeza, creía en la inteligencia de su futura mujer y pretendía haber descubierto en ella excepcionales cualidades de devoción y ternura"²⁸¹ (AR VI 637). La misma anécdota de los muebles y su desenlace (donde no faltan las raterías de la criada y el adulterio), puede ser leída como una parodia del naturalismo. Por su parte, la

²⁸⁰ "Des Esseintes haussa les épaules. — Tu n'y es pas; oh ! mais pas du tout, fit-il ; la vérité c'est que je tâche simplement de préparer un assassin. Suis bien en effet mon raisonnement. Ce garçon est vierge et a atteint l'âge où le sang bouillonne; il pourrait courir après les fillettes de son quartier, demeurer honnête, tout en s'amusant, avoir, en somme, sa petite part du monotone bonheur réservé aux pauvres. Au contraire, en l'amenant ici, au milieu d'un luxe qu'il ne soupçonnait même pas et qui se gravera forcément dans sa mémoire; en lui offrant, tous les quinze jours, une telle aubaine, il prendra l'habitude de ces jouissances que ses moyens lui interdisent ; admettons qu'il faille trois mois pour qu'elles lui soient devenues absolument nécessaires — et, en les espaçant comme je le fais, je ne risque pas de le rassasier ; — eh bien, au bout de ces trois mois, je supprime la petite rente que je vais te verser d'avance pour cette bonne action, et alors il volera, afin de séjourner ici ; il fera les cent dix-neuf coups, pour se rouler sur ce divan et sous ce gaz !

En poussant les choses à l'extrême, il tuera, je l'espère, le monsieur qui apparaîtra mal à propos tandis qu'il tentera de forcer son secrétaire : — alors, mon but sera atteint, j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne.

Les femmes ouvrirent de grands yeux." (AR VI 639)

²⁸¹ "La tête perdue, il croyait à l'intelligence de sa future femme et prétendait avoir discerné chez elle d'exceptionnelles qualités de dévouement et de tendresse."

prostituta judía Vanda parodia el lenguaje de la moral, al recomendarle a Langlois, que respete a sus padres mientras lo toca obscenamente... Claro que la sensibilidad elitista y corrompida de des Esseintes también resulta burlada: el mal de des Esseintes es un mal parásito, prendado de ineffectividad, confinado a un espacio imaginario, que termina resultando una parodia puramente teatral del satanismo sádico (de hecho, el supuesto “plan de batalla” del que se jacta des Esseintes fue apenas una enunciación sin consecuencias, porque D’Aigurande se habría casado de todas formas aunque des Esseintes no lo hubiese aconsejado). Finalmente, en una última parodia, el capítulo se cierra con el dandy leyendo *De laude castitatis*, de Avito de Viena... tras haber llamado “pequeño Judas” a Langlois, precisamente porque *no cometió* un crimen. Tal como dice Pierre Jourde, *AR* nos ofrece constantemente “pseudo-síntesis” autodestructivas, nociones imposibles y contradictorias: el mal que es un bien, des Esseintes que acusa a Langlois de ser un pequeño Judas que traiciona *porque no se convierte en criminal*, el gesto nihilista y contradictorio de utilizar la corrupción del dinero contra una sociedad que explota a los hombres mediante el dinero. Este es el tipo de retorcijones conceptuales, de ironías superpuestas, que hacen tan desconcertante la lectura de *AR*:

Ainsi, la conscience devient une mécanique d’anéantissement, de bascule perpétuelle à partir d’équilibres temporaires: je ne suis pas cette phrase, cette image, je ne suis pas non plus cette émotion ou cet ouvrage, et je ne suis pas non plus leur négation. La division est l’expression inéluctable de l’impossibilité d’être (...) L’ironie ne dépasse pas la décadence, elle la réalise en tant que sa nature est de tendre à son propre dépassement.²⁸²

5.8.El estilo de *À rebours*. Estructura, sintaxis y léxico.

Como nota David Weir, se debe distinguir una **tópica de la decadencia**, que consiste en la acumulación de temas tales como la androginia, la perversión, el incesto, el artificio y el agotamiento -un excelente ejemplo es la “insoponible etopea” (A. H. Carter) de Tzar Peladan-, de un **estilo de la decadencia**, cuyo mejor exponente es *AR*²⁸³. En efecto, la

²⁸² Jourde, Pierre, *L’Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, p.17.

²⁸³ “The key to this transformation is the overriding idea of decadence, which contributed to the creation of a new type of character, occasioned the use of a new type of language, and almost necessarily required a new type of literary structure for its expression. Des Esseintes as a decadent

organización narrativa y el estilo mismos de *AR* producen a un nivel estructural los rasgos de la *décadence*. En términos narrativos lo que más salta a la vista es la desaparición de la anécdota, que implica, tal como indica el mismo Weir, el pasaje de una forma temporal a una espacial, esto es el triunfo de la descripción sobre la narración, del detalle sobre el conjunto, lo cual ya era para Nisard una de las marcas de los estilos de la *décadence* (recordemos que Huysmans declara explícitamente en el *Préface de 1903* que su intención al escribir la novela fue *supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf*²⁸⁴). La estructura de *AR* se presenta, pues, como una serie de colecciones o descripciones, de listas interminables; adopta, tal como ha dicho Pierre Brunel, la forma de un museo²⁸⁵. Un antecedente de semejante empresa novelística, que liga, curiosamente a la *décadence* con el objetivismo del siglo XX, es *La maison d'un artiste* (1880) de Edmond de Goncourt. El índice es una excelente muestra de la naturaleza puramente descriptiva de esta obra: *Préambule, Vestibule, Salle à manger, Petit salon, Grand salon, Escalier, Cabinet de travail* (Tomo 1). *Cabinet de travail, Cabinet de toilette, Chambre à coucher, Cabinet de l'Extreme Orient, Boudoir, Second Étage* (Tomo 2). Asimismo la declaración con que se abre el libro, parece digna de Robbe-Grillet o Michel Butor:

PREFACE

En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de

hero is a precursor of the inert, cerebral anti-hero of twentieth-century fiction; the language of A Rebours, through syntactic inventiveness and a highly textured interference of varied vocabularies and different levels of diction, continues and develops the Flaubertian emphasis on style as an end in itself; and the structure of the novel, with narrative development subordinate in the extreme, anticipates the atemporal, spatial constructions of the modern period. These aspects of the novel are ultimately more important to the transition toward literary modernity than the decadent sensibility that serves as the subject of *À Rebours*. The transformation of the form of the novel that developed, in part, out of the idea of decadence, means more to the evolution of modernism than does decadence itself, as an isolated literary phenomenon of the nineteenth century. The rhetoric of decadence is of little importance to early modernists, but the style of decadence, the style that developed because of decadence, is something to be reckoned with." Weir, David, *Decadence and the Making of Modernism*, Massachusetts, University of Massachusetts Press, p.97.

²⁸⁴ *AR Préface* 569.

²⁸⁵ Brunel, Pierre, "À rebours: du catalogue au roman", en *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Genève-Paris, Slatkine, 1987, p.13-22.

l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme?

Edmond de Goncourt

Auteuil, ce 26 Juin 1880.²⁸⁶

Al nivel del estilo, la escritura de Huysmans pone en práctica las teorías de los capítulos III y XIV de *AR*. Una de las más brillantes descripciones de la sintaxis huysmansiana es la que hace Léon Bloy en su reseña a *AR* publicada en *Le Chat Noir* el 14 de junio de 1884:

La forma literaria de Huysmans recuerda a esas inverosímiles orquídeas de la India que tan profundamente hacen soñar a des Esseintes, plantas monstruosas de exfoliaciones inesperadas, de inconcebibles florecimientos, que tienen una suerte de vida orgánica casi animal, actitudes obscenas o colores ameznantes, algo así como apetitos, instintos, casi una voluntad.

Espanta por su fuerza contenida, por su violencia reprimida, por su misteriosa vitalidad. Huysmans apaña ideas en una sola palabra, y hace caber a un infinito de sensaciones en la apretada cáscara de una lengua despóticamente plegada sobre sí misma hasta las últimas exigencias de la más irreductible concisión. Su expresión, siempre armada y desafiante, no tolera jamás objeción alguna, ni siquiera las que le haría su madre la Imagen, a la que ultraja ante la menor veleidad de tiranía, y a la que arrastra continuamente, tomándola de los pelos o los pies, por la escalera carcomida de la Sintaxis aterrorizada.²⁸⁷

²⁸⁶ De Goncourt, Edmond, *La maison d'un artiste*, Paris, Fasquelle, 1898, *Préface*.

²⁸⁷ "La forme littéraire de Huysmans rappelle ces invraisemblables orchidées de l'Inde qui font si profondément rêver son des Esseintes, plantes monstrueuses aux exfoliations inattendues, aux inconcevables floraisons, ayant une manière de vie organique quasi animale, des attitudes obscènes ou des couleurs menaçantes, quelque chose comme des appétits, des instincts, presque une volonté.

C'est effrayant de force contenue, de violence refoulée, de vitalité mystérieuse. Huysmans tasse des idées dans un seul mot et commande à un infini de sensations de tenir dans la pelure étriquée d'une langue despotiquement pliée par lui aux dernières exigences de la plus irréductible concision. Son expression, toujours armée et jetant le défi, ne supporte jamais de contrainte, pas même celle de sa mère l'Image, qu'elle outrage à la moindre velléité de tyrannie et qu'elle traîne continuellement, par les cheveux ou par les pieds, dans l'escalier vermoulu de la Syntaxe épouvantée."

Asimismo, en otro texto, Bloy da una perspicaz explicación del uso que hace Huysmans de la locución adverbial:

"Arrivons maintenant à l'Adverbe.

Le goût passionné de Huysmans pour cette partie du discours est étrangement et profondément caractéristique.

Pour qui cherche dans les oeuvres des écrivains autre chose qu'un délassement ou une trépidation nerveuse, le titre d'un livre a l'importance d'un ostensor de grandeur ou de vanité.

Qu'il le veuille ou non, l'auteur est forcé d'étaler là son espèce que ne consacre pas toujours le ravissement du lecteur.

A ce point de vue, les titres de Huysmans sont peut être les plus étonnants qui existent: *En Ménage, À Rebours, En Rade, À Vau-l'eau, Là-Bas*. Remarquez bien que ce n'est pas même l'adverbe, c'est la locution adverbiale.

Le dynamomètre de son esprit c'est la locution adverbiale. Le simple adverbe serait encore trop précis, trop mâle, trop dogmatique et trop tranchant pour un appareil cérébral incapable de fonctionner autrement que dans un mode subjonctif et satellitaire. La pensée de cet homme a l'évolution triste et lointaine de la planète des calamités.

L'adverbe, selon la grammaire, est un mot invariable qui modifie le verbe, l'adjectif ou un autre adverbe par une idée de lieu, de temps, de circonstance, etc. Ce dangereux subalterne est le chien du troupeau des phrases. Quand il commande, c'est pour dévorer.

Le même Adverbe, selon la littérature saturnienne est un vocable de crépuscule qui se charge d'inféconder l'Affirmation, d'estomper à la plombagine les contours de la Parole et de favoriser d'un brouillard les monstrueux accouplements de l'Antinomie. C'est le bienfaiteur du Néant.

C'est pourquoi Huysmans idolâtre si jalousement *jusqu'au simulacre* de l'Adverbe, qu'il lui a bâti des chapelles où ne peuvent entrer qu'en tremblant les génitives Prépositions ou les Conjonctions obscènes, mais d'où sont bannies avec rage les simoniaques et patibulaires Interjections." [Llegamos ahora al Adverbio.]

El gusto apasionado de Huysmans por esta parte del discurso es extraña y profundamente característico.

Para quien busca en las obras de los escritores algo más que una distracción o una trepidación nerviosa, el título de un libro tiene la importancia de un ostensorio de grandeza o de vanidad.

Quiérase o no, el autor está obligado a exponer allí una especie que no siempre consigue encantar al lector.

Desde este punto de vista, los títulos de Huysmans son quizá los más sorprendentes que puedan encontrarse: *En familia, Al revés, En rada, Aguas abajo, Ahí abajo*. Nótese bien que ni siquiera se trata del adverbio, sino de la locución adverbial.

El dinamómetro de su espíritu es la locución adverbial. El simple adverbio sería todavía demasiado preciso, demasiado viril, demasiado dogmático y demasiado afilado para un órgano cerebral incapaz de funcionar de otra forma que de un modo subjuntivo y satelital. El pensamiento de este hombre tiene la evolución triste y lejana del planeta de las calamidades.

El adverbio, según la gramática, es una palabra invariable que modifica al verbo, el adjetivo o a otro verbo agregándole una idea de lugar, de tiempo, de circunstancia, etc. Este peligroso subalterno es el perro de guardia de las frases. Cuando él da las ordenes, es para devorarlas.

El mismo Adverbio, según la literatura saturnina es un vocablo crepuscular cuya función es hacer infecunda a la Afiración, difuminar con grafito los contornos de la Palabra y favorecer con una bruma los monstruosos acoplamientos de la Antinomia. Es el benefactor de la Nada.

Dado que idolatra tan celosamente *hasta el simulacro* del Adverbio, Huysmans le ha construido capillas en las que no pueden entrar más que temblando las Preposiciones de genitivo o las Conjunctiones obscenas, pero de donde son desterradas con furia las simoníacas y patibularias Interjecciones.] (Bloy, Léon, *Sur la tombe de Huysmans*, Paris, Collection des Curiosités Littéraires, 1913, p.59-60.)

La prosa de Huysmans ha sido considerada un condensado de la *écriture artiste* (Cressot 1938: vi), y es por tanto exactamente lo contrario del *mot juste* flaubertiano. La

También en *Les dernières colonnes de l'église* (1903), Bloy hace una muy expresiva semblanza del estilo de Huysmans, y deplora que esas audacias hayan recrudecido en su período católico:

“Il ignore que ce qu'il nomme le mot rare, c'est à dire l'invention dans le style et et ce merveilleux remuement de l'âme par l'arrangement des vocables même les plus simples, surtout les plus simples; il ignore, le malheureux! -et pour toujours je le crains bien- que c'est un instrument dont il faut savoir jouer, comme le violon ou la clarinette.

Un homme qui écrit 'mésavenir' pour fornicuer ou 'd'obscurs évêques, d'illucides saints' pour des statues d'évêques et de saints placées à contre-jour et, par conséquent, mal éclairées (*La Cathédrale*, p.35); ou 'nescience' pour ignorance, ou 'achristes' pour non chrétiens et 'stigmatifères' pour stigmatisées; ou 'diagnostiquer' pour préfigurer, prophétiser (*La Cathédrale*, p.316) (...) cet homme, dis-je, est un littérateur infortuné, captif d'un maître implacable.

(...)

Il paraît être l'inventeur d'une sorte d'inversion germanique ou d'enjambement qui lance le régime à l'extrémité de la proposition ou même de la période, ainsi qu'un paquet, par-dessus toutes les incidences, et sans le moindre souci de savoir où il tombera, ce qui produit quelquefois des effets extraordinaires. Cela, vous le rencontrerez à chaque page. Évidemment, c'est une manie et les citations seraient puériles, celle-ci par exemple 'Les bourrasques qui parcourent, sans que rien les puisse arrêter, la Beauce' (*La Cathédrale*, p.8). (...) Tel est le rudiment. On comprend ce que cela peut devenir avec des complications et des entrecroisements. Un chef de gare qui manœuvrerait avec ses trains comme Huysmans avec ses phrases écraserait mille bourgeois par jour, ce qui, au demeurant, ne serait pas une occasion de désespoir.” [[Huysmans] ignora que aquello que se denomina el término raro, es decir la invención en el estilo de un maravilloso movimiento del alma a través de la disposición de los vocablos, incluso de los más simples, sobre todo de los más simples; ignora ¡el infeliz! -y me temo por cierto que para siempre- que se trata de un instrumento que hay que saber tocar, como el violín o el clarinete.

Un hombre que escribe 'desavenir' en lugar de 'fornicar', u 'oscuros obispos, ilúcidos santos' para referirse a estatuas de obispos y de santos colocadas a contra-luz y por consecuencia, mal iluminadas (*La Catedral*, p.35); o 'nesciencia' en lugar de 'ignorancia', o 'acristos' por 'no cristianos' y 'estigmatíferos' por estigmatizados; o 'diagnosticar' en lugar de 'prefigurar', 'profetizar', (*La Catedral*, p.316) (...) ese hombre, digo, yo, es un literato desafortunado, prisionero de un amo implacable.

(...)

Huysmans parece haber inventado una suerte de inversión germánica o de encabalgamiento que lanza el régimen al extremo de la preposición o incluso del período, como si fuera un paquete, sin importar las consecuencias, y sin la menor inquietud de saber dónde caerá, cosa que produce a veces efectos extraordinarios. Eso se puede encontrar a cada página. Evidentemente, es una manía y las citas serían pueriles, una como esta por ejemplo: 'Las borrascas que recorren, sin que nada pueda detenerlas, la Beauce' (*La Catedral*, p.8). Tal es el mecanismo. Se comprende lo que puede resultar de estas complicaciones y entrecruzamientos. Un maquinista que maniobrara con sus vagones como Huysmans con sus frases aplastaría mil burgueses por día, cosa que, por otra parte, no debería ser motivo de desesperación.] (Bloy, Léon, *Les dernières colonnes de l'église: Coppée, le révérend père Judas, Brunetière, Huysmans, Bourget, etc., le dernier poète catholique*, Paris, Mercure de France, 1903, p.65-66 y 81-2.)

frase huysmansiana esta llena de audacias gramaticales que a menudo parecen bordear el anacoluto. Tal como dice Cressot (1938: 8-9): “On n’écrit plus, si tant est qu’un véritable écrivain l’ait jamais fait, pour dire simplement avec le plus de clarté ou le plus d’expressivité possible ce que l’on a à dire, on écrit pour atteindre le climat unique, le plus intimement lié à la pensée. C’est ce qu’on appelle l’écriture artiste”. Las principales características de esta *écriture artiste* son las dislocaciones sintácticas (un excelente ejemplo son las locuciones adverbiales que titulan las novelas de Huysmans), la incorporación de ritmos y procedimientos del poema en prosa, la elección de palabras inhabituales o vagas (nos encontramos a menudo con una especie de equivalente en prosa de la *méprise* de Verlaine), la transposición, esto es, la intención de imitar el lenguaje de la música o la pintura. Hay que decir que en la época ciertas recetas descriptivas eran consideradas como equivalentes literarios del impresionismo: la descomposición del objeto y su representación mediante la adición de características parciales debía cumplir una función similar a la del *pointillisme*, en la medida en que tales procedimientos se acercaban, se suponía, a la experiencia real de la percepción. Otra de las características centrales de la escritura huysmansiana es la expansión del léxico iniciada por el romanticismo y continuada por el naturalismo. La *écriture artiste* es una suerte de radicalización de la traducción hugoliana de la revolución al dominio del lenguaje literario que se explicita en la *Réponse à un acte d’accusation* (1856):

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!²⁸⁸

Huysmans recurre a palabras de la lengua popular y del argot, del mismo modo que textos como *La Chanson des Gueux* (1876) de Jean Richepin o *L’Assommoir* (1877) de Zola. Pero no solamente incorpora elementos bajos o populares, sino también vocablos técnicos y específicos de las más diversas procedencias. El autor de *AR* escribía usando diversos diccionarios (históricos, especializados o analógicos), motivo por el cual es normal que nos encontremos con palabras muy poco frecuentes o del francés antiguo o

²⁸⁸ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Livre premier, VII, “Réponse à un acte d’accusation”, Paris, Hachette, 1858, p.32

medio. Estamos pues ante una textualidad sumamente heteroglósica que incorpora los más diversos discursos. Así, pasajes de consumado preciosismo (como las ékfrasis de Moreau y Bresdin que analizaremos más abajo) son inmediatamente sucedidos por discursos bajos de origen naturalista, tales como el ya mencionado de la ventrílocua en el capítulo IX: “Ouvriras-tu ? je sais bien que t’es avec un miché, attends, attends un peu, salope!” (AR IX 667)

Antes que hacer una descripción técnica de la *écriture artiste*, para la cual remitimos al libro de Cressot, analizaremos algunos pasajes de *AR*. Nos encontraremos allí con lo que Cressot llama *essayage* de términos, esto es, variaciones de sinónimos, que son como endiadas de dos o más elementos; con el uso del imperfecto para dar cierto matiz de vaguedad, un procedimiento propio de la *écriture artiste* para producir cierta idea de *ralenti* (Cressot 1938; 44-5); con el crecimiento de las proposiciones subordinadas a expensas de la oración principal, lo cual es una muy buena traducción a la sintaxis de la famosa descomposición de la frase de la cual hablaba Paul Bourget. Hallamos un vocabulario muy rico, en la medida en que Huysmans, para describir un objeto, tiene que usar diversas fórmulas para decir lo mismo de una manera levemente distinta, de modo tal de remarcar diversas facetas o aspectos de la realidad representada, lo cual produce un efecto como de superposición de capas. Otros elementos significativos son la extensión del uso de los participios presentes y pasados y el empleo de diversos ritmos, con una marcada tendencia a los grupos ternarios (tres adjetivos, tres participios, tres circunstanciales o tres genitivos). Si bien nos encontramos con estos procedimientos en toda la novela, es en las descripciones donde mejor pueden apreciarse los procedimientos de la *écriture artiste*. Analicemos pues dos ékfrasis del capítulo V, la de *Salomé dansant devant Hérode* de Moreau y la de *Le Bon Samaritain* de Bresdin:

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d’une cathédrale, {sous d’innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, [dans un palais semblable à une basilique d’une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.]}^{Circunstancial de lugar} }^{Circunstancial de lugar}

§ *dressait*: uso del “imperfecto impresionista” para evitar la idea demasiado definida, de puntualidad aspectual del *passé défini* o el presente histórico; se atenúa así la ruptura entre pasado y presente y se produce un efecto de *ralenti*, propio del carácter durativo del imperfecto (Cressot 1938: 44-5).

§ *émaillées, serties, incrustées*: extensión del uso del participio pasado. Nótese que estos participios modifican a *colonnes trapues*, que por su parte es régimen de *jaillissant*, participio presente que a su vez está incluido en todo el largo circunstancial de lugar que comienza en *sous*. A su vez estos tres participios introducen un ritmo ternario, que enlentece la lectura, antes del circunstancial que se introduce con *dans*.

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis²⁸⁹, coiffé d'une tiare, [les jambes rapprochées,]^{Circunstacial en forma de abl.abs.} [les mains sur les genoux.]^{Circunstacial en forma de abl.abs.}

§ *précédé*: uso del participio pasado, que extiende el circunstancial de lugar puesto al comienzo de la oración.

§ el sujeto (*Tétrarque Hérode*) viene luego del circunstancial de lugar, alterando así el orden clásico de la oración.

§ circunstanciales en forma de ablativo absoluto: *les jambes rapprochées, les mains sur les genoux*

La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc {sur les étoiles en pierreries [qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine.]}^{Proposition adjectiva} }^{Circunstacial de lugar}

§ *jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge*: variación de cuatro términos para expresar la misma idea.

²⁸⁹ El sujeto viene luego del circunstancial de lugar, alterando el orden de la oración

§ el circunstancial que empieza en *sur* contiene una larga subordinada adjetiva que empieza en *qui*.

[Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu hindou,]^{Circunstancial de lugar} des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades [où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.]^{Circunstancial de lugar}

§ la oración se inicia con un largo circunstancial de lugar, cuyo núcleo (*statue*) contiene dos largos predicativos subjetivos; recién después viene el sujeto (*des parfums*)

§ uso del imperfecto (*brûlaient, trouaient, montait, se déroulait, mêlait*) cuyo aspecto durativo potencia la sensación de indefinición del tema de la descripción.

§ largas subordinadas: la adjetiva que modifica a *vapeurs* y la adverbial que modifica a *arcades*.

[Dans l'odeur perverse des parfums,]^{Circunstancial de lugar} [dans l'atmosphère surchauffée de cette église,]^{Circunstancial de lugar} Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, { [aux accords d'une guitare [dont une femme accroupie pince les cordes.]}^{Proposición adjetiva } Circunstancial de instrumento}

§ la oración se inicia con dos circunstanciales de lugar encabezados por *dans*.

§ circunstanciales en forma de ablativo absoluto, que detienen el ritmo de la oración: *le bras gauche étendu, le bras droit replié*.

§ subordinada adentro de un circunstancial: *...aux accords d'une guitare [dont...*

§ orden inhabitual de la oración: circunstacial, circunstancial, sujeto, circunstancial, verbo, circunstancial con una proposición adjetiva incluida.

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; [ses seins ondulent] et, [au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent] ; [sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent]; [ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles]; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, {sur la peau rose thé, [ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon]}^{Comparativa} }^{Circunstancial de lugar}

§ variación de tres términos para decir lo mismo: *recueillie, solennelle, presque auguste*.

§ variación rítmica: primero proposiciones relativamente cortas (las de los verbos *ondulent, dressent, scintillent, crachent*), y luego una gran proposición con tres verbos (*entre, croise, grouille*) que se inicia y termina con circunstanciales de lugar introducidos por la propisición *sur*.

§ tres participios pasados para modificar al núcleo del circunstancial introducido por *sur*: *couturée, ramagée, lamée*.

§ gran comparación introducida por *ainsi* adentro de un circunstancial encabezado por *sur*, comparación que termina con una larga serie de participios pasados: *marbrés, ponctués, diaprés, tigrés*.

[Concentrée,]^{Predicativo subjetivo} [les yeux fixes,]^{Circunstancial en forma de abl.abs.} [semblable à une somnambule,]^{Predicativo subjetivo} elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiás, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque {qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et [dont la

mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée
d'orange.]^{Proposición adjetiva} } ^{Proposición adjetiva}

§ la oración se inicia con un predicativo subjetivo, un circunstancial en forma de ablativo absoluto y otro predicativo subjetivo, que lentifica el ritmo de la oración.

§ el *hermaphrodite*, objeto directo de *ne voit*, incluye una larga adjetiva, proposición esta que a su vez contiene un circunstancial en forma de ablativo absoluto, una aposición (*une terrible figure*), y a su vez otra larga adjetiva introducida por *dont*.

Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes. Combien de fois avait-il lu dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'Université de Louvain, l'évangile de saint Mathieu qui raconte en de naïves et brèves phrases, la décollation du Précurseur; combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes:

« Au jour du festin de la Nativité d'Hérode, la fille d'Hérodias dansa au milieu et plut à Hérode.

« Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait.

« Elle donc, induite par sa mère, dit : Donne-moi, en un plat, la tête de Jean-Baptiste.

« Et le roi fut marri, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée.

« Et envoya décapiter Jean, en la prison.

« Et fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille et elle la présenta à sa mère. »

§ variación de tonos: la simplicidad sintáctica del evangelio contrasta con el barroquismo de la escritura ekfrástica de Huysmans.

Mais ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait [effacée]^{Predicativo subjetivo}, se perdait, [mystérieuse]^{Predicativo subjetivo} et [pâmée]^{Predicativo subjetivo}, dans le brouillard lointain des siècles, [insaisissable pour les esprits précis et terre à terre,]^{Predicativo subjetivo} [accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguisées, comme rendues visionnaires par la névrose]^{Predicativo subjetivo}, [rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres,]^{Predicativo subjetivo} [incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine]^{Predicativo subjetivo}

§ endiada: *sur les charmes délirants, sur les actives dépravations*

§ el núcleo del sujeto *Elle* (Salomé) es modificado por una larga serie de predicativos subjetivos, cuyos núcleos son *effacée, mystérieuse, pâmée, insaisissable, accessible, aiguisées, rebelle, incompréhensible*

§ endiada: *cervelles ébranlées, aiguisées, comme rendues visionnaires par la névrose*

§ endiada: *l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine*

Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, [la déité symbolique de l'indestructible Luxure,] [la déesse de l'immortelle Hystérie,]^{Predicativo subjetivo} [la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles]^{Predicativo}

subjetivo, [la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.] ^{Predicativo subjetivo}

§ largos predicativos subjetivos dependiendo de *devenait*, cuyos núcleos son *déité, déesse, Beauté, Bête*.

§ largas series de variaciones de términos, por ejemplo *monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant...* o *tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche*.

Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'extrême Orient; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à [la vivante image de Babylone,] à [la royale Prostituée de l'Apocalypse,] accoutrée, comme elle, de joyaux et de pourpre, fardée comme elle; car celle-là n'était pas jetée [par une puissance fatidique,] [par une force suprême,] dans les attirantes abjections de la débauche.

§ variación de términos similares: *la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse; par une puissance fatidique, par une force suprême*.

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, [en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose,] ^{Construcción de participio presente} [en la vêtant de somptueuses et chimériques robes,] ^{Construcción de participio presente} [en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô,] ^{Construcción de participio presente} {[en lui plaçant enfin [dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'égypte et de l'Inde, le grand lotus.]} ^{Circunstancial de lugar} ^{Construcción de participio presente}

§ la oración principal, cuyo núcleo es *Le peintre*, es relativamente breve. Luego sigue una serie de participio presentes en posición de predicativo subjetivo (*mettant, vêtant, mitrant*,

plaçant), cada uno de los cuales tiene sus respectivos modificadores. El último de los objetos directos de estos participios presentes, el de *plaçant*, incluye un circunstancial de lugar que tiene a su vez una construcción ternaria (*le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'égypte et de l'Inde, le grand Lotus*), que enlentece rítmicamente el final de la oración.

des Esseintes cherchait le sens de cet emblème. Avait-il cette signification phallique que lui prêtent les cultes primordiaux de l'Inde; annonçait-il au vieil Hérode, une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offerte sous la condition expresse d'un meurtre; ou représentait-il l'allégorie de la fécondité, le mythe hindou de la vie, une existence tenue entre des doigts de femme, arrachée, foulée {par des mains palpitantes d'homme [qu'une démence envahit]^{Proposición adjetiva}, [qu'une crise de la chair égare]^{Proposición adjetiva}} Circunstancial de instrumento?

§ una larga interrogación estructurada en miembros crecientes que terminan en un núcleo (*existence*) modificado por tres participios pasados (*tenue, arrachée, foulée*), el último de los cuales es modificado a su vez por un circunstancial de instrumento (*mains palpitantes*) que a su vez tiene dos adjetivas (!).

Peut-être aussi qu'en armant son énigmatique déesse du lotus vénéré, le peintre avait songé à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes; peut-être s'était-il souvenu des rites de la vieille égypte, des cérémonies sépulcrales de l'embaumement, {alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entrailles par l'incision pratiquée dans son flanc gauche, puis [avant de lui dorer les ongles et les dents,]^{Proposición adverbial temporal} [avant de l'enduire de bitumes et d'essences,]^{Proposición adverbial temporal} lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur. }^{Proposición adverbial temporal} 290

²⁹⁰ “Un trono se levantaba, parecido al altar mayor de una catedral, bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como pilares romanos, esmaltadas de ladrillos policromos, engastadas de mosaicos, con incrustaciones de lapizlázuli y sardónice, en un palacio parecido a una basílica, de una arquitectura a la vez musulmana y bizantina.

En el centro del tabernáculo que remataba al altar rodeado de escalones en forma de semipila, el Tetrarca Herodes estaba sentado, cubierto con una tiara, las piernas juntas, las manos sobre las rodillas.

La figura era amarilla, apergaminada, con anillos de arrugas, diezmada por la edad; su larga barba flotaba como una nube blanca sobre las estrellas de pedrerías que constelaban la toga de orifrés que recubría su pecho.

Alrededor de esta estatua, inmóvil, fija en una pose hierática de dios hindú, ardían los perfumes, se derramaban nubes de vapor que agujereaban, como si fueran ojos fosfóricos de animales, el fuego de las piedras engastadas en las paredes del trono; y el vapor subía, se desplegaba bajo las arcadas donde el humo azul se mezclaba con el polvo de oro de los grandes rayos de sol que caían de los domos.

En el olor perverso de los perfumes, en la atmósfera sobrecalentada de esta iglesia, el brazo izquierdo extendido, con gesto imperativo, el brazo derecho replegado, Salomé, con un gran loto a la altura del rostro, se acerca lentamente en puntas de pie, al son de los acordes de una guitarra cuyas cuerdas rasguea una mujer en cuclillas.

Con el rostro recogido, solemne, casi augusto, comienza la lúbrica danza que debe despertar los sentidos adormecidos del viejo Herodes; sus senos ondulan y, con el frotamiento de los collares que se arremolinan, se alzan sus extremidades; sobre la humedad de la piel, los diamantes, enlazados, cintilan; sus brazaletes, sus cinturones, sus anillos de joyas, lanzan chispas; sobre su vestido triunfal, cosido con perlas y ramas de plata, laminado de oro, la coraza de orfebrería, de la que cada malla es una piedra, entra en combustión, entrecruza pequeñas serpientes de fuego, se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como esos insectos espléndidos de élitros deslumbrantes, marmolados de carmín, punteados de amarillo aurora, jaspeados de azul acerado, atigrados con un verde de pavo real.

Reconcentrada, los ojos fijos, parecida a una sonámbula, ella no ve al Tetrarca que se estremece, ni a su madre, la feroz Herodías, que la vigila, ni ve al hermafrodita o eunuco que parado empuña el sable bajo el trono, una terrible figura con un velo que le llega a las mejillas, y cuyo pecho de castrado cuelga, como una calabaza, bajo la túnica de un naranja abigarrado.

Este arquetipo de la Salomé, que acosaba tanto a los artistas, obsesionaba, desde hacía años, a des Esseintes. Cuántas veces había leído en la vieja Biblia de Pierre Variquet, traducida por los doctores en teología de la Universidad de Lovaina, el Evangelio de San Mateo, que relata en ingenuas y breves frases la decapitación del Precursor, cuántas veces había soñado entre estas líneas:

“En el día del festejo del nacimiento de Herodes, la hija de Herodías bailó a la vista de todos y gustó a Herodes.

Y le prometió, con un juramento, darle todo lo que ella le pidiera.

Ella entonces, inducida por su madre, dijo: Tráeme, en un plato, la cabeza de Juan Bautista.

Y el rey se afligió, pero a causa del juramento y de aquellos que estaban sentados a la mesa con él, ordenó que le fuera traído lo que pedía.

Y envió a decapitar a Juan en la prisión.

Y la cabeza de aquel fue traída en un plato y dada a la muchacha; y ella se la entregó a su madre.”

Pero ni San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni los otros evangelistas se extendían sobre los encantos delirantes, sobre las activas depravaciones de la bailarina. Ella permanecía borroneada, misteriosa y desvanecida, en la niebla lejana de los siglos, inasible para los espíritus precisos y que están a ras de la tierra, accesible solamente para los cerebros estremecidos, aguzados, como hechos visionarios por la neurosis; rebelde ante los pintores de la carne, ante Rubens que la disimula en una carnicera de Flandes, permanecía incomprensible para todos los escritores, que no

§ endiada: *à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes.*

§ la parte más larga de la descripción está incluida en la subordinada temporal que depende de *alors que*. En el medio de los verbos de esta subordinada temporal tenemos dos circunstanciales de tiempo introducidos por *avant de*.

Pasemos ahora a la descripción del *Buen Samaritano*, de Bresdin:

han podido jamás mostrar la inquietante fogosidad de la bailarina, la refinada grandeza de la asesina.

En la obra de Gustave Moreau, concebida más allá de todos los hechos relatados por el Antiguo Testamento, des Esseintes veía por fin realizada esa Salomé sobrehumana y sobrenatural que él había soñado. No era solamente la bailarina que arranca a un anciano, mediante una contorsión corrompida de la cintura, un grito de deseo y ardor; que quiebra la energía, que derrite la voluntad de un rey con la agitación de los senos, las sacudidas del vientre, los temblores de los muslos; ella se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la belleza maldita, elegida entre todas por la catalapesia que le tensa las carnes, le endurece los músculos; era la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, como la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que toca.

Así pensada, pertenecía a las teogonías del extremo oriente; no retomaba las tradiciones bíblicas, no podía tampoco de ningún modo ser aproximada a la viviente imagen de Babilonia, a la prostituta del Apocalipsis, ataviada, como ella, de joyas y de púrpura, maquillada como ella; pues a esta última no la guiaba en las atractivas abyecciones de la corrupción una potencia fatídica, una fuerza suprema.

El pintor, por cierto, parecía haber querido afirmar su voluntad de permanecer fuera de los siglos, de prescindir absolutamente de origen, de país o época, cuando puso a Salomé en medio de este extraordinario palacio, en un estilo confuso y grandioso, cuando la vistió de suntuosos y quiméricos vestidos, cuando la mitró con un incierto diadema en forma de torre fenicia como la que lleva la Salambó, cuando le puso en la mano, en fin, el cetro de Isis, la flor sagrada del Egipto y de la India, el gran loto.

Des Esseintes buscaba el sentido de este emblema. ¿Tenía esa significación fálica que le dan los cultos primordiales de la India? ¿anunciaba para el viejo Herodes una oblación de virginidad, un intercambio de sangre, una falta impura solicitada u ofrecida bajo la condición expresa de un asesinato? ¿o representaba la alegoría de la fecundidad, el mito hindú de la vida, una existencia a la que sostienen dedos de mujer, arrancada, aplastada por las manos palpitantes de un hombre al que invade la demencia, al que una crisis de la carne extravía?

Quizá además de armar a su enigmática diosa con el lotus venerado, el pintor había soñado en la bailarina, en la mujer mortal, en el Vaso manchado, causa de todos los pecados y de todos los crímenes; quizá se había acordado de los ritos del antiguo Egipto, de las sepulcrales ceremonias del embalsamamiento, en las que mientras los químicos y los sacerdotes extienden el cadáver muerto sobre un banco de jaspe, le sacan con agujas curvas el cerebro por las fosas de la nariz, las entrañas por la incisión practicada en su flanco izquierdo, y luego, antes de dorarle las uñas y los dientes, antes de unirlo de betún y esencias, le entretejen en las partes sexuales, para purificarlas, los castos pétalos de la divina flor.”

Le Bon Samaritain, du même artiste, [un immense dessin à la plume, tiré sur pierre]^{aposition}: [un extravagant fouillis de palmiers, de sorbiers, de chênes, poussés, tous ensemble, au mépris des saisons et des climats,]^{aposition} [une élancée de forêt vierge, criblée de singes, de hiboux, de chouettes, bossuée de vieilles souches aussi difformes que des racines de mandragore,]^{aposition} [une futaie magique, trouée, au milieu, par une éclaircie laissant entrevoir, au loin, derrière un chameau et le groupe du Samaritain et du blessé, un fleuve, puis une ville féérique escaladant l'horizon, montant dans un ciel étrange, pointillé d'oiseaux, moutonné de lames, comme gonflé de ballots de nuages.]^{aposition 291}

§ larga oración sin verbo construida como una acumulación de aposiciones, lo cual produce un efecto de suspensión muy conveniente para la descripción ekfrástica.

§ uso de participios pasado y presente para modificar los núcleos de estas aposiciones: *élancée de forêt vierge, criblée de singes, de hiboux, de chouettes, bossuée ...; une futaie magique, trouée, au milieu, par une éclaircie laissant [entrevoir...nuages]; une ville féérique escaladant l'horizon, montant dans un ciel étrange, pointillé d'oiseaux, moutonné de lames, comme gonflé de ballots de nuages.*

Analicemos ahora el léxico huysmansiano. Encontramos neologismos (algunos de los cuales no lo son en la actualidad, dado que su uso comenzó a extenderse precisamente a fin del siglo XIX), actualizaciones de palabras caídas en desuso (de hecho, lo que puede parecer en principio un neologismo a veces no es más que la reutilización de un arcaísmo, tal como sucede por ejemplo en el caso de *égorgement*, término que data del siglo XVI²⁹²),

²⁹¹ "El *Buen Samaritano*, del mismo artista, un inmenso diseño a pluma, litografiado; un extravagante batiburillo de palmeras, de serbales, de robles, crecidos, todos juntos, sin importar las estaciones y los climas; un arrebató de bosque virgen, tamizado de simios, de buhos, de lechuzas, hinchado por viejos troncos tan deformes como mandrágoras; una foresta mágica, perforada en el medio por un claro que deja entrever, a lo lejos, detrás de un camello y del grupo del Samaritano y el herido, un río, luego una villa feérica que escala el horizonte, que sube hacia un cielo extraño, punteado de pájaros, enmarañado de ondas, como hinchado por el fardo de las nubes."

²⁹² Cf. TLFi s.v. *égorgement* en <http://www.cnrtl.fr/definition/egorgement> .

e incorporaciones léxicas de las más diversas procedencias. Citemos primero algunos ejemplos significativos de neologismos y arcaísmos²⁹³:

Verbos:

- *césurer*: des hexamètres populaires, césurés selon le mode du vers héroïque (AR III 606). Neologismo.
- *illucider*: Il y a là une énigme qui reste illucidée (AR Préface 568) Neologismo.
- *mitrer*: en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô (AR V 627) Neologismo.
- *opaliser*: évoquaient des souvenirs d'eau opalisée par des vinaigres rare (AR IX 664). Neologismo.
- *fulgurer*: la bête fulgura comme un soleil (AR IV 615) Cressot lo da como neologismo, sin embargo su uso data del renacimiento.
- *tonitruer*: il vit s'élever des cathédrales immenses où tonitruaient des moines blancs en chaire. (AR VII 647). Huysmans es uno de los primeros en usarlo; la primera aparición registrada del término es de 1866.
- *vivisecter*: Cette clinique cérébrale où, vivisectant dans une atmosphère étouffante (AR XIV 737). Neologismo.

Sustantivos de acción en -ment:

- *détraquement*: au fond desquelles il discernait d'affreux détraquements, de folles aspirations (AR XIV 727) Cressot lo da como neologismo, sin embargo su uso data del renacimiento.
- *égorgement*: Dans l'Empire d'Occident qui s'effondre de plus en plus, dans le gâchis des égorgements réitérés qui l'entourent; (AR III 607) Cressot lo da como neologismo, sin embargo su uso data del renacimiento.
- *muflement*: Son désir de se soustraire à une haïssable époque d'indignes muflements (AR V 623). Neologismo.

²⁹³ Para elaborar este breve muestrario de AR nos hemos basado sobre todo en Cressot 1938:155-538, quien clasifica los neologismos que Huysmans usa en toda su obra. De todos modos, hay que resaltar que gran parte de los términos que Cressot da como neologismos -tal como hemos podido constatar en el TLFi- eran o bien arcaísmos o bien palabras acuñadas por otros escritores y que todavía no habían sido aceptadas por los diccionarios.

- *trémusement*: Je n'éprouvais, en assistant aux cérémonies, qu'une trépidation intérieure, ce petit trémusement que l'on subit (*AR Préface 575*). Neologismo.

Sustantivos de acción en –age:

- *bafouage*: *c'était un bafouage d'un comique lugubre* (*AR XIV 739*). Neologismo.
- *faisandage*: *C'était un faisandage incomplet et alenti* (*AR III 605*) En realidad no es un término totalmente nuevo: Flaubert ya había escrito *faisandage moral* en su correspondencia en 1852.

Formación de sustantivos de acción en –ure:

- *tigrure*: *rivé sur les horribles tigrures des Caladium que caressait un rayon de jour.* (*AR VIII 657*) Neologismo.

Formación de sustantivos de acción en –erie:

- *songerie*: elle [la solitude] amenait une torpeur hantée de songeries vagues (*AR VII 641*). Cressot lo da como neologismo, sin embargo su uso data del renacimiento.

Formación de sustantivos de acción en –ance o –ence:

- *pulvérulence*: Provins qui semblaient trembler, au soleil, dans la pulvérulence dorée de l'air (*AR Notice 580*) No es una invención de Huysmans, ya tiene algunas apariciones en el siglo XIX.

Sustantivos de acción en –is (terminación francés antiguo para indicar acción):

- *friselis*: simulant le friselis d'une rivière que le vent ride (*AR X 677*). Los Goncourt usan el término en su *Journal* en 1864.

Formación de sustantivo de acción que presentan la misma forma que el participio pasado:

- *élancée*: une élancée de forêt vierge (*AR V 632*). Neologismo.

Uso del nombre de un instrumento para expresar la acción que ejecuta ese instrumento:

- *clairon*: Claudien, une sorte d'avatar de Lucain, qui domine tout le IV^e siècle avec le terrible clairon de ses vers; (AR III 607)

Sustantivos abstractos en -isme:

- *cléricalisme*: Ce cléricalisme spécial, ce mysticisme dépravé et artistement pervers vers lequel il s'acheminait (AR XVI). El uso del término data de 1855.
- *érotisme*: Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme (AR V 629). Ya usado por Restif de la Bretonne en 1794.

Sustantivos en -ité:

- *féminilité*: ses impressions de féminilité, de faiblesse, (AR IX 665). Ya usado por Goncourt en *La Faustine* (1882).

Creación de sustantivos de cualidad neutros por utilización del epíteto sustantivado:

- *fantastique*: Ces dessins étaient en dehors de tout; ils sautaient, pour la plupart, par-dessus les bornes de la peinture, innovaient un fantastique très spécial, un fantastique de maladie et de délire. (AR V 633)

Sustantivos diminutivos o peyorativos:

- *bergerade* (con -ade): avec le tendre cacao-chouva qui fredonnait de sirupeuses bergerades, (AR IV 620) Neologismo.
- *bedeaudaille* (con -aille): un romancier admirable dont l'audace faisait braire la bedeaudaille qu'exaspérait la véhémence explosive de ses phrases (AR Préface)²⁹⁴. Neologismo.

Formación de femeninos:

- *clownesse*: cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible (AR IX 664) Neologismo.

²⁹⁴ Una buena solución para traducir este difícil término es la que adopta Juan Herrero en la edición de Cátedra, "sacristanería".

Creación de sustantivos por composición:

- *femme bouledogue*: la femme bouledogue se serra contre lui et hurle à la mort, (AR VIII 658)
- *pseudo-classique*: le soporifique Minucius Félix, un pseudo-classique, (AR III 603)

Uso de sustantivos como epítetos:

- *goth*: le goût barbare et charmant des bijoux goths, étaient détruites (AR III 614)

Creación de adjetivos por derivación de verbos o sustantivos:

- *irrecommençable*: Il était parachevé, irrecommençable pour Flaubert même, (AR Préface 562) Neologismo.
- *somnambulesque*: de délicieux miasmes, des apparitions somnambulesques et angéliques (AR XIV 737) Ya usado por Balzac en *Le cousin Pons* (1847).
- *larveux*: Suétone, lymphatique et larveux (AR III 600). Uso raro hasta el siglo XIX; data del siglo XVII.
- *dépressif*: le premier aussi, il avait sinon signalé, du moins divulgué l'influence dépressive de la peur qui agit sur la volonté, (AR XIV 736) Uso raro hasta el siglo XIX; data del siglo XV.
- *édénique*: avec ce milieu édénique où il plaçait son Adam et son Eve, (AR XIV 729). Raro en el siglo XIX; usado antes que Huysmans por Gautier y Proudhon.

Desarrollo del adjetivo verbal:

- *balbutiant*: et la grâce balbutiante, la maladresse parfois exquise des moines (AR III 614)
- *déracinant*: plus de toux déracinante, plus de coins enfoncés à coups de maillet dans la nuque, (AR X 669)
- *piaulant*: tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce (AR IV 619)

Creación de adjetivos mediante uso de prefijos preposicionales:

- *insexuel*: et toutes avaient des poitrines garçonnières et inertes d'anges, toutes étaient, pour ainsi dire, insexuelles (AR XIV 737). Neologismo.

- *inclassé*: À part quelques volumes spéciaux, *inclassés*; (AR III 613) Neologismo.
- *irrésigné*: *prunelles irrésignées et pensives* (AR XIV 727) Neologismo.
- *extraterrestres*: de raffinements *extraterrestres*, de spéculations quasi théologiques; (AR VII 645). Usado por primera vez por Baudelaire en *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (1856).

Creación de adverbios de manera:

- *platoniquement*: *substituer platoniquement, pour son malade, l'atmosphère des boudoirs de Paris* (AR X 679). Término raro hasta el siglo XIX; atestiguado por primera vez en 1571, registrado en Diderot, Péladan y Maupassant, entre otros.

Otra nota característica de la lengua huysmansiana es el empleo de términos de los más variopintos discursos. De la lengua familiar y popular tenemos: *fumisterie*, en el sentido de farsa o escena cómica (AR XIV 740); *gribouilleur*, en un sentido que puede traducirse por *pintarrajeador (AR V 631); *pieusard*, que podría traducirse por “chupacirios” (AR Préface 572); *quenottier*, dentista, o más bien sacamuelas (AR IV 621); *caboulot*, en el sentido de cafetín de ambiente prostibulario (AR XIII 721); *cahin-caha*, que podría traducirse como a trancos y barrancos (AR XIV 723); *foucades*, capricho o antojo (AR Préface 574); *pète sec*, como adusto o severo, espiritualmente estreñado (AR III 600); *rasseur*, en el sentido de pedante o que tiene discursos largos y vanos, (AR III 599); *rince-pied*, en el sentido de baldosa floja, charco o pediluvio (AR XI 678).

Hallamos también términos de diversos argots: *tartine*, del argot periodístico, que es largo discurso lleno de lugares comunes, que podríamos traducir acaso por “refrito”, para conservar el matiz culinario (AR II 598); *miché*, del argot prostibulario, en el sentido de cliente de una prostituta (AR IX 667); *salope*, palabra popular que designa a las prostitutas mismas (AR IX 667).

Por otra parte nos encontramos con vocablos de los diversos discursos técnicos o científicos que se citan en la novela: hemos visto ya el caso de los nombres de las flores en el capítulo VIII. Otros casos son los diversos tecnicismos literarios de los capítulos III y XIV, el lenguaje de la pintura en el capítulo V. También encontramos palabras del lenguaje de la religión y la teología, tales como *excommunication*, que significa excomunión (AR I

587); *délectation morose* (AR IX 668); *monitoires*, en el sentido cartas emitidas por la autoridad eclesiástica para conminar a la denuncia de todo acto reprehensible, bajo pena de excomuni3n (AR I 587); *bulles*, bulas (AR I 587); *moechialogie*, que significa manual sobre pecados sexuales (AR III 613); *eucologe*, eucologio (AR V 635); *thymiama*, suerte de incienso oloroso usado para el culto divino por los judíos (AR Préface 570). La medicina también aporta sus términos: *alabie*, que significa aparentemente “afasia” pero que según Cressot también podría significar para Huysmans ausencia de labios (AR Préface 569)²⁹⁵; *capricant*, que tiene el significado médico específico de pulso arrítmico o irregular (AR Notice 583); *érotologie*, en el sentido de ciencia de lo erótico (AR III 613); *nosographe*, estudioso de la enfermedad (AR XVI 756). Podemos agregar asimismo las diversas listas de nombres propios antiguos o modernos, que producen un singular efecto de extrañamiento.

Huysmans también recurre a palabras del viejo francés: *alambiquer*, en el sentido de alambicar o destilar (AR XIV 729); *crepelé*, en el sentido de encrespado (AR VIII 660); *ecclésial*, en el sentido de eclesiástico (AR Préface 572); *fragrance*, en el sentido de perfume (AR X 673); *objurguer*, en el sentido latino de acusar (AR III 604). Encontramos préstamos de otras lenguas. Tenemos derivados del latín: p.e. *claustration*, en el sentido de enclaustramiento (AR V 636). Hay algunos calcos ocasionales de lenguas orientales: *mastic* -una suerte de licor griego- y *rakis* -una suerte de anís turco- (AR IV 619). Del inglés tenemos *cold-cream* (AR II 597), *bloc-notes* (AR Préface 565) o *leader* (AR préface 576). Comentario aparte merece el término *of meat* (AR Préface 565 y XIV 743), al que le da el sentido culinario de un alimento concentrado, de un extracto, y que aparentemente le fue sugerido a Huysmans –quien sabía muy poco inglés- por la lectura err3nea de la publicidad de la conocida marca de alimentos procesados Liebig, que promocionaba su “extract of meat”²⁹⁶, o como pomposamente lo llamaba su creador, “*extractum carnis Liebig*”. Digamos que no deja de ser curioso que este término clave de la poética huysmansiana se haya originado en una *misreading* del lenguaje publicitario, y que el producto en cuesti3n, el “extract of meat”, fuera una suerte de pasta o caldo industrialmente producido cuya ingesta debía reemplazar a la de la carne natural.

²⁹⁵ Cressot 1938: 471.

²⁹⁶ Cf. King, Brendan, en Huysmans, Joris-Karl, *Against Nature. Translated with and introduction and notes by Brendan King*, Cambs, Dedalus, 2006, nota 215 en p.285.

ASK FOR **LIEBIG COMPANY'S** EXTRACT OF MEAT
 being the finest meat-flavouring ingredient

EVAM 4265

NOTE: GENUINE WITHOUT THE FAC-SIMILE OF BARON LIEBIG, THE INVENTOR'S SIGNATURE IN BLUE COLOR ACROSS LABEL.

AVOID ALL IMITATION EXTRACTS.

DIRECTIONS

BEEF-TEA. Efficient tonic in all cases of weakness and digestive disorder. Dissolve a quarter of a tea-spoonful of Liebig COMPANY'S Extract in a breakfast cup of boiling water, add plenty of salt, this will make a strong and clear beef-tea. You may add according to taste a tea-spoonful of Madeira, Sherry or Port wine, or the yolk of a fresh egg, or a trifle of fresh butter, or some bread, or a boiled potato. A slight addition of Worcestershire sauce is liked by many. This beef-tea acts as a pleasant tonic especially when taken in the morning, and may well be taken several times a day.

SOUPS. A variety of excellent meat and vegetable soups may be made with the aid of the Liebig COMPANY'S Extract and any soup will acquire at once strength and fine flavour by a slight addition of extract.

VEGETABLE SOUP. Potato, Pea, Rice, etc., etc. Boil the vegetables, etc., sufficiently with a little fat, a few bones or some slices of meat, or some fresh butter, add extract and salt according to taste.

SAUCES. Both strength and flavour imparted by the extract.

NIGHT-CAP. This beef-tea soothes and settles the stomach, allays brain excitement and induces sleep. — "The most admirable and successful Night-Cap."

Imp. D. Huthnet, 18, Avenue Daumesnil, Paris.

LIBRARY
HSLIB



Folleto de promoción (dorso y reverso) del “Liebig extract of meat” (Litografía coloreada, impresa en 1893, en British Library)²⁹⁷.

5.9. La representación de la decadencia latina en el capítulo III de *À rebours* y las etapas de la obra de Joris-Karl Huysmans.

La descripción de la biblioteca latina de des Esseintes se inicia con una comparación entre la lengua del siglo de oro latino y el estilo francés de Luis XIV, donde se deplora la homogeneidad de la retórica y el vocabulario de los llamados períodos clásicos. Luego se sigue una larga parrafada contra Virgilio, en la que no faltan las acusaciones de plagio y las denuncias contra la monótona factura del tan elogiado hexámetro del mantuano. La *Eneida* es denigrada en virtud de su mecanicismo, de la búsqueda permanente de sorpresa del estilo, de la falta de carácter de Eneas, héroe que obedece en todo a los dictados de Venus, su madre. Des Esseintes no se muestra, aquí como un mero esteticista, y no puede ser confundido, cuando hace estas apreciaciones, con un lector al estilo del Gilbert de *The critic as an artist* (1891) de Oscar Wilde. El protagonista de *À rebours* no aprueba la forma por su perfección, sino que exige que el artificio literario pueda representar (ya veremos cómo) a la decadencia. Esta convicción es coherente con la moraleja de la novela: el reemplazo de la realidad por el arte es una empresa fallida, pues la literatura, hecha de una sustancia similar a la de los cuerpos orgánicos, sujeta por tanto también a un proceso de descomposición, no puede oponerse a la vida como el orden al caos²⁹⁸.

El catálogo de la biblioteca continúa con acusaciones contra el Horacio de las sátiras, pues nuestro héroe encuentra estas obras forzadas y pomposas, llenas de “gracias elefantiásicas” (*AR* III 600). Luego sigue un largo párrafo contra los períodos de Cicerón, donde rechaza “sus cantinelas patrióticas” y “el énfasis de sus arengas”. Leemos a

²⁹⁷ Cf. <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/evancoll/a/014eva00000000u04265000.html> y <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/evancoll/a/014eva00000000u04265v00.html>.

²⁹⁸ Lo cual explicaría el desprecio por Ovidio, quien, sin embargo, se ocupara de los artificios de la seducción y muchas de cuyas preocupaciones bien podrían ponerse en línea con *El elogio del maquillaje* de Baudelaire y por eso con el programa mismo de des Esseintes. ¿No legó acaso a la tradición el autor del *Ars amandi* los fragmentos del *De medicamine faciei feminarum*, obra que podría ser considerada el opuesto del *De cultu feminarum* de Tertuliano?

continuación una crítica contra César y contra Séneca, contra los historiadores Salustio, Suetonio, Tito Livio y una reivindicación (esperable, si se piensa en los complicados giros de su sintaxis) de Tácito, por su “elaborada concisión”. Encontramos en estas descripciones una característica frecuente en la obra de Huysmans: la clasificación de los estilos según una adjetivación fisiológica o médica, la apreciación crítica como ciencia de los humores literarios; así en Cicerón ²⁹⁹ “sobran” oraciones (por eso es “adiposo y grasiento”), en César “réputé pour son laconisme (...) l'excès contraire se montrait alors, une aridité de pète sec, une stérilité de memento, une constipation incroyable et indue”; Séneca es “hinchado y pálido”, Suetonio “linfático y larvado”; y Tácito es vigoroso, incisivo y robusto. Sigue el recuento con una parcial aceptación de Lucano, quien finalmente es rechazado en virtud de su excesiva preocupación formal, esto es, del brillo metálico y de la hinchazón “que desfigura la piel de la Farsalia” (AR III 600-1). Finalmente llegamos a Petronio: el autor del *Satiricón* es definido apologeticamente, como un “observateur perspicace, un délicat analyste, un merveilleux peintre”, pues “il déroulait la menue existence du peuple, ses épisodes, ses bestialités, ses ruts.” La lengua de su obra tiene:

“...un estilo de un verdor extraordinario, de un color preciso, un estilo sacado de todos los dialectos, que tomaba expresiones de todas las lenguas que se acarreaban a Roma, un estilo que, haciendo retroceder todos los límites, todos los obstáculos del así llamado Gran Siglo, hacía hablar a cada uno su idioma: a los libertos sin educación, el latín populachero, el argot de la calle; a los extranjeros su jerga bárbara, mestizada con africano, sirio y griego; a los pedantes imbéciles, como el Agamenón del libro, una retórica de palabras postizas.”³⁰⁰

Detengámonos en “*empruntant des expressions à toutes les langues charriées dans Rome*”, pues esta frase nos aclara que des Esseintes se interesa por la literatura latina cuando ésta deja de ser exclusivamente romana. Lo que se expone aquí es la ruptura del vínculo, tantas veces exaltado por el romanticismo y los nacionalismos, entre lengua y

²⁹⁹ Recuérdese que des Esseintes llama a Cicerón *Pois Chiche* (“garbanzo”), conocido juego de palabras que traduce la cercanía de *Cicero -onis* con *cicer -eris*, (“garbanzo” en latín).

³⁰⁰ “...un style d'une verdure étrange, d'une couleur précise, dans un style puisant à tous les dialectes, empruntant des expressions à toutes les langues charriées dans Rome, reculant toutes les limites, toutes les entraves du soi-disant grand siècle, faisant parler à chacun son idiome: aux affranchis, sans éducation, le latin populacier, l'argot de la rue; aux étrangers leur patois barbare, mâtiné d'africain, de syrien et de grec; aux pédants imbéciles, comme l'Agamemnon du livre, une rhétorique de mots postiches.” (AR III 602).

nación; la literatura que interesa al *dandy* es aquella que muestra la impureza de la lengua, lengua que a su vez muestra la heterogeneidad de la sociedad. No debemos subestimar las implicancias políticas de esta actitud: recordemos que estamos en el contexto del exacerbado nacionalismo de la 'ideología de la revancha' -en 1882 Déroulède, Martin y Faure fundan la *Ligue des patriotes*-, que en 1886 Drumont publica *La France Juive*, y que en esos años inicia su auge el boulangismo³⁰¹. Esta literatura de la descomposición, entonces, la de Petronio y Apuleyo, aporta vocablos exóticos de otras regiones y rompe la aparente homogeneidad de esa retórica épica oficial cuyo mejor ejemplo era la *Eneida*, texto que desde su misma concepción fue pensado -si se nos permite el término- como literatura de propaganda de la restauración augustal del *mos maiorum* y de la ideología imperialista romana en general. Estamos aquí muy cerca de las definiciones de épica y novela de Bajtin (quien también menciona los ejemplos de Petronio y Apuleyo), pero con un signo diverso; pues si Bajtin ve en la novela una ampliación y enriquecimiento del sentido, el descubrimiento de una palabra polifónica que considera precisamente “viva”, aquí, por el contrario, esta ampliación del sentido es el índice del posterior aniquilamiento que le sobrevendrá a la literatura, de una degradación y de una pobreza que terminará por aniquilar a la lengua misma³⁰². Sin embargo (o por eso mismo) el interés de esta etapa, la del principio de la decadencia, reside en que, a diferencia de las etapas más avanzadas de la descomposición, es posible encontrar un tipo particular de dinamismo y de riqueza. Volvamos al catálogo, que continúa con apuntes sobre el método descriptivo de Petronio que recuerdan obviamente al naturalismo. Nos encontramos en una clave fácilmente reconocible con una referencia a Zola (“tranche découpée dans le vif de la vie romaine”, *AR* III 602). Pero se habla también de la *orfèvrerie* y de la absoluta impersonalidad del

³⁰¹ Cf. Potolsky, Matthew, “Decadence, Nationalism, and the Logic of Canon Formation”, en *Modern Language Quarterly* 67:2 (Junio 2006). Aunque tampoco deberíamos sobrestimar esta actitud, y pasar por alto, por ejemplo, aspectos menos políticamente correctos de Huysmans, tales como su antisemitismo (sobre el frecuente escamoteo de esta cuestión por parte de la crítica, cf. Seillan, Jean-Marie, “Huysmans, un antisémite fin-de-siècle”, en *Romantisme*, Vol. 27 (1997), N° 95, p.113-126). Asimismo, recordemos que en la arena política el tópico de la decadencia, más allá de sus ambiguas implicancias literarias, estaba monopolizado fundamentalmente por la derecha (ya fuera legitimista, orleanista o bonapartista). Cf. El Gammal, Jean, “Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle”, en *Romantisme*, Vol. 13 (1982), N° 42, p.23-33.

³⁰² Compárense también los discursos médicos en Huysmans y en Rabelais. Mientras que el escritor renacentista, según la lectura de Bajtin, con sus descripciones expresa una renovación del mundo que implica una continuidad entre los seres, aquí los cuerpos tienden hacia la desagregación y el aislamiento.

observador, cosa que nos lleva hacia Flaubert o los Goncourt. Nos encontramos con algo así como con una teoría del realismo decadente, según la cual la capacidad de observación de un buen novelista es proporcional a su posibilidad de trabajar, sin emitir juicios de valor, con citas del lenguaje de la calle, lenguaje que ha sido nutrido por las palabras acarreadas desde los rincones más recónditos del Imperio. Por eso también se exalta a Apuleyo, autor de cuya “salud” es testimonio la utilización de palabras provenientes de África, la periferia del mundo romano. Notamos claramente, al menos en este momento de la argumentación, una exigencia de mimesis -o en términos más generales, de adecuación del lenguaje a la realidad-, que contrasta con el supuesto torremarfilismo (y consecuente antirrealismo) con el cual suele asociarse a veces a los autores “decadentes”.

Luego de la etapa por así decir autoconsciente, formalmente elaborada de la decadencia, la de Petronio y Apuleyo, viene un período que atrae a des Esseintes precisamente por su ingenuidad y torpeza, el de los primeros latinistas cristianos. El apologista Tertuliano gusta a des Esseintes porque en el *De cultu feminarum* condena los adornos y el maquillaje de las mujeres; la ingenuidad de este punto de vista “diametralmente opuesto al suyo”, lo hace sonreír (AR III 604). También fascina a des Esseintes la antítesis entre la predicación de Tertuliano y los excesos del emperador que le fue contemporáneo, Heliogábalo (es importante notar que, si bien la obra de Tertuliano tiene características formales que agradan al dandy, la atracción que siente hacia ella es principalmente el resultado de una operación de lectura que pone en relación la obra y el contexto, y que de alguna manera traiciona el sentido original del apologista). Nuestro héroe también se interesa por el aspecto “tosco y salvaje” de la poesía de Comodiano de Gaza (AR III 606), y por *El rapto de Proserpina* de Claudiano, poema que lo fascina por su carácter extemporáneo y arcaizante, pues cantaba las tradiciones de Roma cuando los bárbaros ya atravesaban las fronteras del imperio (AR III 607). También lo atrae Prudencio (AR III 608), porque sus obras están hechas con “mecanismos complicados pero inútiles”. El capítulo se cierra con la declaración de que la literatura del siglo V al IX es preferible a “la logomaquia de la edad media”, la escolástica, en virtud de la rudeza formal y la “candorosa ingenuidad” con la que tras la caída del Imperio Romano los monjes cocieron en un “piadoso guiso” las sobras poéticas de la antigüedad:

El fárrago de los filósofos y de los escoliastas, la logomaquia de la Edad Media irían a reinar absolutamente. El cúmulo de hollín de las crónicas y de los libros de historia, los lingotes de plomo de los cartularios iban a amontonarse; y la gracia balbuciente, la inhabilidad a menudo exquisita de los monjes que metían en un piadoso guiso las sobras poéticas de la antigüedad, habrían muerto; se habían destruido las fábricas de verbos de zumo depurado, de sustantivos que olían a incienso, de adjetivos extraños, tallados groseramente en oro, según el gusto bárbaro y encantador de las joyas góticas.³⁰³

Puntualicemos entonces algunas características del ciclo histórico y cultural que se describe en este capítulo:

a. Después del momento por así decir autoconsciente (Petronio y Apuleyo), que implicaría una retórica lograda, adviene un momento ingenuo, rudo y tosco. Parecería que, desde el punto de vista de la dinámica de la decadencia, una lengua y su literatura describe la siguiente parábola: i. clasicismo (que implica una retórica oficial y una lengua y una ideología nacional ya establecidas), ii. inicio de la decadencia (la literatura tiene una forma autoconsciente, todavía sofisticada, que puede describir de modo naturalista esa decadencia), iii. momento ingenuo de la decadencia, cuando la descomposición se ha realizado completamene y se ha perdido la sofisticación del momento anterior, y hay un trabajo formal pretencioso y torpe; iv. nuevo clasisismo (el de la “logomaquia” de la Edad Media escolástica). Por todo esto, la obra que es un modelo sin reservas para des Esseintes es el *Satiricón*, pues habría todavía en ella una forma precisa (el método riguroso) que en algún sentido contrasta con la barbarie (que engullirá luego también a las letras) que se describe. Es la distancia que hay entre el ridículo y pedante rétor Agamenón de la obra y la precisión del narrador del *Satiricón*. De modo tal que no se trataría de un estilo *absolutamente* decadente, sino de un estilo del “inicio de la decadencia”: el *Satiricón* todavía se beneficiaría de una relación cercana con la literatura anterior, su autor todavía no ha podido olvidar del todo a la cultura clásica, o por lo menos la recuerda lo suficiente como para producir eso que des Esseintes llama *orfebrería*.

³⁰³“L'amas de suie des chroniques et des livres d'histoire, les saumons de plomb des cartulaires allaient s'entasser, et la grâce balbutiante, la maladresse parfois exquise des moines mettant en un pieux ragoût les restes poétiques de l'antiquité, étaient mortes; les fabriques de verbes aux sucs épurés, de substantifs sentant l'encens, d'adjectifs bizarres, taillés grossièrement dans l'or, avec le goût barbare et charmant des bijoux goths, étaient détruites.” (AR III 614)

b. Se invierte, en términos históricos toda teoría del progreso (parece hablarse de una historia siempre en permanente caída, o de ciclos de caída histórica), pero también se invierten en términos estéticos la mayor parte de las teorías del siglo XIX, que presuponen un grado de organización (de “autorreflexión” según la terminología de Friedrich Schlegel) cada vez mayor con el correr de la historia. Se trata de un proceso de desagregación, que fue resumido magníficamente en el célebre epigrama que encontramos en el texto de Paul Bourget sobre Baudelaire en sus *Essais de psychologie contemporaine*: “Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.”³⁰⁴ Este “estilo decadente” invierte entonces la idea de desarrollo del arte de la crítica romántica, enunciada por ejemplo por Schlegel en su *Gespräch über die Poesie* (1800), por Percy Bysshe Shelley en su *Defensa de la poesía* (1821), o por Hugo en el *Prefacio de Cromwell* (1827), autores estos que, basándose en sus observaciones sobre el desarrollo de la literatura antigua y moderna, postulan que la tradición literaria es un paulatino proceso de complejización y de incorporación de diferentes discursos o aspectos de la realidad. De hecho, la afirmación de Bourget es simétricamente contraria a la idea de síntesis que hay en el famoso fragmento 116 del *Athenäum*³⁰⁵. Y esta idea también sería contraria a las postulaciones de otro contemporáneo que a menudo suele ser pensado junto con Huysmans, Oscar Wilde, quien, deudor en gran medida de los planteos de los Schlegel, también postula una paulatina complejización de la percepción literaria cuyo ápice es precisamente la actividad del crítico. Pero *À rebours* trata de un esquema histórico-literario en el cual a una forma altamente reflexiva le siguen formas “primitivas”, esto es, que carecen de la *orfebrería* que

³⁰⁴ Bourget, Paul. *Oeuvres Complètes. Critique*, T.1. Paris, Plon, 1899., p.15-16.

³⁰⁵ “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su designio no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y en poner en contacto a la filosofía con la retórica. Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, poetizar el *Witz* y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos, y darles aliento por las vibraciones del humor. Abarca todo aquello que es poético, desde la mayor amplitud, de nuevo varios sistemas que están encerrando en sí sistema del arte, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto natural.” Schlegel, Friedrich, “Fragmentos del *Athenäum*”, en AA.VV., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, p.137.

implica la deliberada intertextualidad (o autorreflexión, en términos de Schlegel) del *Satiricón*. Si para muchos escritores de finales del siglo XVIII e inicios del XIX Grecia era el modelo precisamente porque sintetizaba y conciliaba elementos diversos, Huysmans, piensa la historia y la historia literaria como una paulatina descomposición en elementos más simples y toscos. Para decirlo de un modo esquemático, frente a un helenismo concebido como síntesis, una decadencia latina como *imitatio* fallida que desagrega y simplifica, con el paso del tiempo, sus fuentes clásicas.

c. Cada etapa de la decadencia exige, por parte de ese lector ideal que es des Esseintes, diferentes operaciones de lectura y diversos grados de complicidad con los autores. No es lo mismo leer a Petronio que a Tertuliano, quien hace sonreír a nuestro héroe por su ingenuidad. ¿Cuál es la diferencia entre estos dos autores? Pues simplemente que en el *Satiricón* está incluido *dentro de la obra* ese observador impersonal que estiliza los lenguajes bárbaros y que hace hablar a los personajes en un lenguaje decadente, sin que ello vaya en desmedro de la “orfebrería” del texto. Es un lenguaje que todavía no es del todo decadente porque puede tomar una cierta distancia de la descomposición (la decadencia no se ha convertido todavía en torpeza) que arrasará la forma de la literatura posterior. Petronio es un observador que sabe de esa decadencia y que la menciona explícitamente (cf. **capítulo 3** de nuestra tesis) mientras que en las obras de latín medieval es des Esseintes, invirtiendo la valoración de los manuales de crítica literaria, quien debe convertir esos textos en “decadentes” mediante una lectura que nada tiene que ver con el sentido original de las obras. A medida que des Esseintes avanza en su catálogo, pasando del latín imperial al del alto medioevo, mayor es la distancia entre la obra comentada y su propia práctica de lectura.

d. La reflexión sobre las obras “decadentes” implica la inclusión en un catálogo, de allí que la operación de la mirada crítica de des Esseintes sea doble: ir hacia esos objetos de la cultura supuestamente disgregados y relocalarlos en un nuevo orden, el de la biblioteca. La reflexión (comentario) sobre otras obras en los textos de Huysmans siempre se produce en el marco de sucesiones (series) de minuciosas descripciones. Si las literaturas terminan en bibliotecas, las lenguas decadentes luego de morir se convierten en diccionarios. El

avatar definitivo de esta catalogación es ejemplificado por el *Glossarium mediae et infimae latinitatis* de Du Cange, un diccionario del siglo XVII que registra el latín de los monasterios, que era en ese momento prácticamente una lengua muerta. El Du Cange (que no olvidemos, ya es mencionado en el capítulo I de *AR*) postula una conservación del saber que no participará del ciclo de reproducción y transmisión que se define, por ejemplo, en el *Discurso preliminar* de la *Encyclopédie* (1751). Ese es el destino de una lengua decadente: un diccionario que será leído por alguien que ya no tendrá esa lengua como materna, y que la leerá en cuanto *lengua muerta*, esto es, como un catálogo de elementos aislados. No ya el saber de una lengua viva, que implica necesariamente su uso por parte de una comunidad nacional, sino el de un erudito que explora una lengua muerta de modo individual. O también, más que una historia de la decadencia como la de Montesquieu en *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) o el de Gibbon, que reconstruya el pasado como totalidad orgánica y utilizable, que lo “investigue” analíticamente, un diccionario que recoja los fragmentos de esa lengua decadente, que sea él mismo en cierto sentido un catálogo de aberraciones. La biblioteca y el diccionario son los lugares de la reflexión decadente; y esa reflexión se hace a partir de la absoluta corrosión de los objetos sobre los cuales se posa la mirada crítica.

f. Se insinúa en el capítulo III (pero se termina de explicitar en el XV) un principio económico de lectura, el que pide el cansancio de des Esseintes, quien, no lo olvidemos, está agotado, y por tanto tiene que restringir su biblioteca, racionalizar al mínimo sus experiencias estéticas, buscarlas cada vez más concentradas. Y solo se evitan las cansadoras rebabas inesenciales de toda literatura (particularmente de la novela realista) a través de ese gran condensado que es el poema en prosa, cuyo proyecto recuerda claramente al *Libro* de Mallarmé. El cansancio de des Esseintes como restricción de lectura: el destilado del poema en prosa es “un aceite esencial”³⁰⁶.

e. El catálogo se extiende a la forma de la novela, que se convierte en una sucesión de descripciones. O como dice des Esseintes de Petronio, en una frase que bien pensada,

³⁰⁶ Nótese que aquí la expresión “huile essentielle” refiere al destilado que se extrae de ciertas plantas, lo que nosotros llamaríamos su “esencia”.

debería sorprender a cualquier lector del *Satiricón*: “una sucesión de cuadros estáticos”. El sucedáneo del movimiento que provoca la peripecia en la novela realista, es el salto de un cuadro a otro (de una descripción a otra) en la novela decadente. Así funciona la estructura en capítulos de *À rebours* o la serie de descripciones de *Croquis Parisiens*. No hay movimiento ni peripecia, es cierto, pero sí hay esa secuencialidad de cuadros que dan una cierta idea de movimiento, luego de lo cual puede advenir la modificación espiritual del personaje (acaso irresuelta, como veremos que sucede en *En route*).

* * *

Por lo común la crítica divide a la obra de Huysmans en tres etapas (naturalista, decadente, católica); sin embargo, hay procedimientos y núcleos temáticos que atraviesan toda su producción. El capítulo III de *À rebours* ofrece una clave para postular una continuidad en la evolución de la textualidad de Huysmans, y para atisbar además las peripecias de una relación ciertamente compleja con lo sagrado. La inclinación *sentimental* que des Esseintes tiene para con la ingenuidad de los primeros latinistas cristianos, adelanta a la lectura que hará Durtal de los símbolos religiosos: expresa un anhelo pero también una dificultad. Pues la religión, más allá de las intenciones de Huysmans, por las mismas opciones formales de su escritura, termina siendo un espectáculo, o mejor todavía, el espectáculo de una interpretación. Un discurso religioso construido desde un punto de vista similar al del indirecto libre flaubertiano. Y así como en Flaubert a menudo es imposible descifrar de dónde viene la ironía o qué dice esa ironía, en Huysmans la superposición de la voz religiosa a la estética produce un efecto similar: la proliferación de los detalles genera anfibologías y distrae de la búsqueda piadosa, la descripción pone en suspenso la creencia que profesa Durtal o el mismo Huysmans en sus textos no literarios. Terminamos así frente a escenas tan ambiguas como la del loro-Espíritu Santo de la *bonne Felicité* de *Un coeur simple* (1877). Es por eso que, desde nuestro punto de vista, considerar a *En route* como una “novela de conversión”³⁰⁷ sería un error o una simplificación. Lo impide la presencia

³⁰⁷ Para una lectura “católica” de *En route*, ver los prefacios del Abate Mugnier a la segunda edición de la novela y a *Pages Catholiques*, incluidos en Huysmans, Joris-Karl, *En route. Édition de Dominique Millet*, Paris, Gallimard, 1996, p.547-57.

pregnante del discurso naturalista, el modo en el que las metáforas médicas describen los sentimientos religiosos y los abordan por su lado material.

Retornan asimismo, en la etapa católica de Huysmans, varias figuras que ya estaban presentes en diversos modos en *À rebours*: la descriptividad, el catálogo, la convicción sobre la cualidad opaca y estancada de la materia, la clasificación de los lenguajes como cuerpos, humores o comidas, el registro digresivo, el esfuerzo interpretativo para acercarse a esa piedad ingenua que contradice las premisas mismas de un método descriptivo surgido del naturalismo. Durtal fracasa en su “vía purgativa” porque no consigue salir de la parábola que traza des Esseintes en el capítulo III de *À rebours*, que va de la sofisticación formal a la contemplación estetizante de la ingenuidad religiosa. Y si *À rebours* relata (como *Bouvard et Pecuchet*) un aprendizaje inútil, *En Route* por el contrario narra el olvido, también fallido, de las apariencias del mundo, describe los límites de este “*contemptus mundi* posdecadente”³⁰⁸. Los pecados confesados por Durtal son nimios, porque más que tal o cual acontecimiento, lo que el protagonista de *En route* intenta expiar es su incesante actividad descriptiva como modo de estar en el mundo. Pero esta expiación es imposible. De allí que más que en las experiencias de los santos, en las que se revela un Dios silencioso, que apenas deja como rastro los estigmas en el cuerpo del místico, Durtal encuentre en la catedral medieval³⁰⁹ un marco adecuado para su mirada clasificatoria. Será en una Edad Media culturalmente madura, en el simbolismo alegórico de una iglesia ideal concebido como un sistema de correspondencias a través del cual se manifiesta una

³⁰⁸ Cf. Millet, Dominique, en *Ibid.*, p.7-49.

³⁰⁹ “Avoir le tout complet! transporter ici, au lieu de cette chapelle sans intérêt, l'abside de Saint-Séverin; pendre sur les murs des tableaux de Fra Angelico, de Memling, de Grünewald, de Gérard David, de Roger Van Den Weyden, de Bouts, y adjoindre d'admirables sculptures, des oeuvres de pierre, telles que celles du grand portail de Chartres, des retables en bois sculptés, tels que ceux de la cathédrale d'Amiens, quel rêve!

Et pourtant, reprit-il, après un silence, ce rêve a été une réalité, cela s'est vu. Cette église idéale, elle a existé pendant des siècles, partout, au Moyen Age! Le chant, les orfèvreries, les panneaux, les sculptures, les tissus, tout était à l'avenant; les liturgies possédaient, pour se faire valoir, de fabuleux écrins; ce que tout cela est loin!” (*Ibid.*, p.447). [Tener el todo completo! ¡Transportar aquí, a esta capilla sin interés, el ábside de Saint-Séverin; colgar de los muros cuadros de Fra Angelico, de Memling, de Grünewald, de Gérard David, de Roger Van Den Weyden, de Bouts, agregar asimismo admirables esculturas, obras de piedra, como las del gran portal de Chartres, retablos esculpidos en madera, como los de la catedral de Amiens, qué sueño!

Y sin embargo, se dijo, luego de un silencio, ¡ese sueño ha sido real, se ha visto. ¡Esta iglesia ideal, ha existido durante siglos, en todas partes, en la Edad Media! ¡El canto, la orfebrería, los paneles, los fabulosos estuches de joyas, que lejos está todo eso!]

divinidad locuaz, para nada oculta en el silencio, será en la catedral considerada como una obra de arte total, donde la escritura de Huysmans volverá a desplegar esa potencia interpretativa que antes manifestaba ante los aromas, las texturas y los colores de sus “experiencias decadentes”.

5.10. Religión y estetización de la religión. Pesimismo y nihilismo. La religión y el diagnóstico histórico.

Tal como hemos visto, las relaciones de des Esseintes con la religión son sumamente ambiguas. El cristianismo, pese a los diversas críticas que reciben la fe misma y los representantes culturales del catolicismo, parece alzarse como el único islote de positividad en la novela. Así lo sugieren el grato recuerdo de la disciplina paternal e inteligente de los padres jesuitas, que como explica Fumaroli (Huysmans 1977: 414) es un eco de *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Ernst Renan (1883) y la plegaria final que cierra la novela (que es, con todo, sumamente ambigua, en la medida en que se presenta como la plegaria de un incrédulo a un Dios ausente).

Quizá el mejor ejemplo de esta valoración contradictoria de la fe católica sea el capítulo VII, en el cual se debate extensamente (y de un modo, tal como veremos, circular) sobre la religión. En principio des Esseintes reconoce las bondades de su educación jesuítica, pero a continuación el narrador relata la desilusión que provocó en el dandy el paso por el mundo católico y legitimista. Luego, tras preguntarse si las semillas de la religión no han empezado a germinar en él, des Esseintes reconoce que nunca llegará a poseer el verdadero espíritu cristiano de humildad y penitencia (AR VI 643), y termina achacando su inquietud religiosa al enclaustramiento (AR VI 644). Inmediatamente después intenta una reivindicación cultural del catolicismo, dado que la Iglesia fue la institución que salvó a la cultura del “del inmundo salvajismo de los sans-culottes” (AR VI 644); acto seguido, sin embargo, des Esseintes trata de convencerse de que sus gustos extravagantes eran en realidad *des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les écritures* [los transportes, los impulsos hacia un ideal, hacia un universo desconocido, hacia una beatitud lejana, deseable como la que nos prometen las escrituras] (AR VI 645); luego, antes de

ponerse a meditar si la conversión viene paulatina o súbitamente, se reconoce discutiendo como un casuista y considera sus razonamientos como desvaríos patológicos: “El miedo a la enfermedad terminará por traerme a la propia la enfermedad, si esto continúa así” (AR V 646). Finalmente, la discusión deriva en una barroca argumentación que se traspondrá a su vez en ékfrasis. Es claro aquí el desvío estetizante. Des Esseintes se suma así a aquellos que exaltaron el catolicismo en tanto dispositivo de representación –François René Chateaubriand en *Génie de Christianisme* (1802), Joseph De Maistre en *Du Pape* (1819), Walter Pater en *The Renaissance* (1873) o el propio Victor Hugo, quien de hecho en el *Prefacio a Cromwell* (1827) sostiene que el género dramático mismo, así como las categorías de lo bello y lo sublime, son inescindibles del cristianismo-, pero subvierte el fundamento trascendente de tal representación. El dandy se deleita plásticamente con la teatralidad de *les scènes si bien calculées des catholiques*:

Fue su cerebro, durante algunos días, un hormigueo de paradojas, de sutilezas, un arrebató de buscarle el pelo al huevo, una madeja de reglas tan complicadas como artículos de códigos, que se prestaba a todos los sentidos, a todos los juegos de palabras, que desembocaba en una jurisprudencia celeste de las más sutiles, de las más barrocas; luego el aspecto abstracto se dispó a su vez y le sucedió un aspecto plástico, bajo el influjo de los cuadros de Gustave Moreau que colgaban de las paredes.

Vio desfilar toda una procesión de prelados: archimandritas, patriarcas que levantaban, para bendecir a la multitud arrodillada, brazos de oro, que agitaban sus barbas blancas mientras leían y oraban; vio hundirse en criptas oscuras hileras silenciosas de penitentes; vio elevarse catedrales inmensas donde monjes blancos tronaban en el púlpito. Del mismo modo que, después de una dosis de opio, de Quincey, ante las solas palabras ‘Consul Romanus’ evocaba páginas enteras de Tito Livio, veía avanzar la marcha solemne de los cónsules, [sentía] el temblor de la pomposa disposición de los ejércitos romanos; así también [des Esseintes] ante una expresión teológica, se quedaba anhelante, observaba el ir y venir de las multitudes, las apariciones episcopales que se destacaban sobre el fondo iluminado de las basílicas; esos espectáculos lo hechizaban, lo hacían pasar de época en época, hasta llegar a las ceremonias religiosas modernas, envolviéndolo en un infinito de música lastimosa y tierna.

Ante esto, ya no debía seguir razonando, soportar más debates; era una indefinible impresión de respeto y de temor; las escenas tan bien calculadas de los católicos subyugaban a su sentido artista. (AR VII 647)³¹⁰

Por supuesto, que producto de la ley de los contrastes que guía la argumentación de AR, nos encontramos luego con una tímida reivindicación del satanismo:

(...) con esos recuerdos, sus nervios se estremecían, luego en una súbita rebelión, en una rápida vuelta, ideas monstruosas nacían en él, ideas de sacrilegios previstos por el manual de confesores, ignominiosos e impuros abusos del agua bendita y del aceite santo.³¹¹ (AR VII 647)

Claro que el compromiso des Esseintes con el Mal de es también sumamente lábil:

(...) llegaba a preguntarse si no cometía un sacrilegio, al poseer objetos en otro tiempo consagrados, cánones de iglesia, casullas y custodias; y ese pensamiento de un estado pecaminoso le daba una suerte de orgullo y de alivio; encontraba allí los placeres del sacrilegio, pero de sacrilegios dudosos, en todo caso poco graves, dado que después de todo él amaba esos objetos y no los deshonoraba con el uso; se acunaba así con pensamientos prudentes y cobardes, impidiéndole la suspicacia de su alma

³¹⁰ “Ce fut, durant quelques jours, dans sa cervelle, un grouillement de paradoxes, de subtilités, un vol de poils fendus en quatre, un écheveau de règles aussi compliquées que des articles de codes, prêtant à tous les sens, à tous les jeux de mots, aboutissant à une jurisprudence céleste des plus ténues, des plus baroques ; puis le côté abstrait s’effaçait, à son tour, et tout un côté plastique lui succédait, sous l’action des Gustave Moreau pendus aux murs.

Il vit défilier toute une procession de prélats : des archimandrites, des patriarches, levant, pour bénir la foule agenouillée, des bras d’or, agitant leurs barbes blanches dans la lecture et la prière; il vit s’enfoncer dans des cryptes obscures des files silencieuses de pénitents ; il vit s’élever des cathédrales immenses où tonitruaient des moines blancs en chaire. De même, qu’après une touche d’opium, de Quincey, au seul mot de « Consul Romanus », évoquait des pages entières de Tite-Live, regardait s’avancer la marche solennelle des Consuls, s’ébranler la pompeuse ordonnance des armées romaines; lui, sur une expression théologique, demeurait haletant, considérait des reflux de peuple, des apparitions épiscopales se détachant sur les fonds embrasés des basiliques ; ces spectacles le tenaient sous le charme, courant d’âges en âges, arrivant aux cérémonies religieuses modernes, le roulant dans un infini de musique, lamentable et tendre.

Là, il n’avait plus de raisonnement à se faire, plus de débats à supporter; c’était une indéfinissable impression de respect et de crainte; le sens artiste était subjugué par les scènes si bien calculées des catholiques.”

³¹¹ “(...)à ces souvenirs, ses nerfs tressaillaient, puis en une subite rébellion, en une rapide volte, des idées monstrueuses naissaient en lui, des idées de ces sacrilèges prévus par le manuel des confesseurs, des ignominieux et impurs abus de l’eau bénite et de l’huile sainte.”

crímenes manifiestos, sustrayéndole la valentía necesaria para ejecutar pecados espantosos, voluntarios, reales. (AR VII 647)³¹²

Superada esta apocada insinuación satanista, y tras considerar momentáneamente que la Iglesia es un consuelo para los afligidos y oprimidos, des Esseintes descarta a la “farmacopea evangélica” (AR VII 648-9) en favor de Schopenhauer, única posibilidad de alivio según el dandy para las almas elevadas (AR VI 649). Recordemos que el filósofo alemán había ganado popularidad a través de la compilación *Pensées, maximes et fragments*, traducida por Jean Bourdeau y publicada en 1880, y que tendría 16 ediciones en veinte años³¹³. Hay que aclarar que en general la lectura de Schopenhauer en Francia por parte de los literatos prescinde de las sutilezas sistemáticas de *El mundo como voluntad de representación* (traducido al francés recién en 1888) y más bien se detiene en tópicos tales como el pesimismo, el escepticismo o el horror a la multiplicación de la vida. De hecho, el mismo Bourdeau (quien hace en el prólogo a su traducción una reseña de la vida de Schopenhauer no exenta de tópicos romántico-decadentes) llama al filósofo “un Montaigne alemán” (!)³¹⁴. La mención que Huysmans en el capítulo VII es un excelente ejemplo de esa lectura simplificada de Schopenhauer:

³¹² “(...)il en venait à se demander s’il ne commettait pas un sacrilège, en possédant des objets autrefois consacrés, des canons d’église, des chasubles et des custodes; et, cette pensée d’un état peccamineux lui apportait une sorte d’orgueil et d’allègement; il y démêlait des plaisirs de sacrilèges, mais de sacrilèges contestables, en tout cas, peu graves, puisqu’en somme il aimait ces objets et n’en dépravait pas l’usage; il se berçait ainsi de pensées prudentes et lâches, la suspicion de son âme lui interdisant des crimes manifestes, lui enlevant la bravoure nécessaire pour accomplir des péchés épouvantables, voulus, réels.”

³¹³ Cf. al respecto Roger, Alain, “Huysmans et Schopenhauer”, en *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, Genève-Paris, Slatkine, 1987, p.83-94 y Gaillard, Françoise, “Seul le pire arrive. Schopenhauer à la lecture d’*À vau l’eau*” en AA.VV, *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, Jean Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby eds., Leuven, Peters Vrin, 2001p.65-84.

³¹⁴ “Et en effet, à côté du métaphysicien, on rencontre dans ses écrits un moraliste curieux, un humoriste original et un écrivain clair, accessible à tous, et presque populaire. Les Allemands l’admettent dans leurs bibliothèques choisies, et l’un d’eux le compare à notre Montaigne. Un Montaigne, j’y consens, pourvu qu’il soit bien entendu que c’est un Montaigne allemand. Est-il possible de concevoir un Montaigne constructeur de systèmes et abstracteur de quintessence, un Montaigne sardonique, irritable et sombre, étranger aux grâces riantes et aux joies légères?” Schopenhauer, Arthur, *Pensées & Fragments (Vie de Schopenhauer – Sa correspondance, Les douleurs du monde, L’amour, La mort, L’art et la morale)*. Traduits par J.Bourdeau, Paris, Felix Alcan, 1900. p.7.

¡Ah! ¡El solo [Schopenhauer] estaba en la verdad! ¿Qué eran todas las farmacopeas evangélicas al lado de sus tratados de higiene espiritual? El no pretendía curar nada, no les ofrecía a los enfermos ninguna compensación, ninguna esperanza; pero su teoría del Pesimismo era, en suma, la gran consoladora de las inteligencias selectas, de las almas elevadas; ella describía a la sociedad tal cual es, insistía sobre la estupidez innata de las mujeres, señalaba las encrucijadas, salvaba de las desilusiones, aconsejaba restringir tanto como fuera posible las esperanzas, evitar a todo precio concebir, si se siente la necesidad, considerarse en fin dichoso si, en el momento menos pensado, no le caen a uno sobre la cabeza formidables tejas. (AR VII 648-9)³¹⁵

Finalmente, y a modo de cierre de la argumentación, el narrador relaciona subrepticamente estos retornos de influencia religiosa con la neurosis:

Estos retornos de la creencia, estas aprensiones de la fe lo atormentaban sobre todo desde que las alteraciones se producían en su salud; coincidían ellos con los desórdenes nerviosos recientemente acaecidos. (AR VII 649)³¹⁶

El resultado, por tanto, de esta *quaestio* neurótica y circular es que la propia discusión sobre la religión es desarticulada, convertida en un hormigueo de paradojas que termina, por tanto, en la producción de más representaciones.

Ahora bien: el cap. XVI nos presenta el problema de cómo volver en la modernidad a unos valores que la propia modernidad ha destruido. Todo este capítulo está pensado como una suerte de contrapunto entre la necesidad de volver a la religión para escapar del mundo burgués de la Tercera República y las inconsecuencias de ese retorno. Desde Esseintes parte de un diagnóstico sumamente pesimista de su realidad contemporánea:

¡Más criminal, más vil que la nobleza arruinada y el que el clero venido a menos, la burguesía tomaba de ellos su frívola ostentación, su jactancia caduca, a las que degradaba por su ignorancia de las convenciones sociales, les robaba las faltas y las

³¹⁵ “Ah ! lui seul était dans le vrai ! qu'étaient toutes les pharmacopées évangéliques à côté de ses traités d'hygiène spirituelle? Il ne prétendait rien guérir, n'offrait aux malades aucune compensation, aucun espoir ; mais sa théorie du Pessimisme était, en somme, la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées ; elle révélait la société telle qu'elle est, insistait sur la sottise innée des femmes, vous signalait les ornières, vous sauvait des désillusions en vous avertissant de restreindre autant que possible vos espérances, de n'en point du tout concevoir, si vous vous en sentiez la force, de vous estimer enfin heureux si, à des moments inopinés, il ne vous dégringolait pas sur la tête de formidables tuiles.”

³¹⁶ “Ces retours de la croyance, ces appréhensions de la foi le tourmentaient surtout depuis que des altérations se produisaient dans sa santé; ils coïncidaient avec des désordres nerveux nouvellement venus.”

convertía en hipócritas vicios; y autoritaria y solapada, baja y cobarde, ametrallaba sin piedad a la eterna víctima de sus engaños, el populacho, al que sin embargo le había quitado el bozal y había incitado a saltar a la garganta de las viejas castas!

Ahora, se trataba de un hecho consumado. Una vez que había cumplido con su función, la plebe había sido, como medida de higiene, totalmente desangrada; la burguesía, impasible, tronaba, jovial, por la fuerza de su dinero y el contagio de su estupidez. ¡El resultado de su advenimiento había sido el aplastamiento de toda inteligencia, la negación de toda probidad, la muerte de todo arte, y, en efecto, los artistas envilecidos se arrodillaban, y se comían a besos, ardientemente, los pies fétidos de los altos negociantes y de los bajos sátrapas de cuyas limosnas vivían!

¡Era el gran presidio de América transportado sobre nuestro continente; era, en fin, la inmensa, la profunda, la incomensurable grosería del financista y del nuevo rico, brillando, como un abyecto sol, sobre la ciudad idólatra que eyaculaba, boca abajo, impuros cánticos delante del tabernáculo impío de los bancos! (AR XVI 760-1)³¹⁷

Estamos, pues ante los tópicos contra-revolucionarios del discurso de la *décadence*: la conversión en bien de intercambio de todas las esferas de la vida, una lectura adversa de la secularización y del triunfo de la burguesía (cf. **capítulo 4** de la presente tesis). Sin embargo, aquel valor que debería salvar a des Esseintes, el religioso, también está puesto en cuestión. La propia iglesia ha devenido literalmente un *amas de décombres* (AR XVI 762), poseída por el afán de lucro (AR XVI 757), y de hecho la argumentación neurótica pone en duda la propia posibilidad de creer de des Esseintes, en la medida en que no puede profesar una fe que lo obligaría a olvidar los descubrimientos de los últimos siglos (AR XVI 759).

³¹⁷ “Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu’elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts qu’elle convertissait en d’hypocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et couarde, elle mitraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, la populace, qu’elle avait elle-même démuselée et apostée pour sauter à la gorge des vieilles castes !

Maintenant, c’était un fait acquis. Une fois sa besogne terminée, la plèbe avait été, par mesure d’hygiène, saignée à blanc ; le bourgeois, rassurée, trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise. Le résultat de son avènement avait été l’écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s’étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre !

(...)

C’était le grand baignoire de l’Amérique transporté sur notre continent ; c’était enfin, l’immense, la profonde, l’incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu’un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d’impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques !”

Así, des Esseintes cita como ejemplo de la estupidez de la cultura eclesiástica moderna al R.P. Rouard de Card, quien escribe su obra *De la falsification de substances sacramentelles* (1856) para denunciar la adulteración de las hostias, y profesa una especie de versión banal del propio odio que siente des Esseintes ante la falsificación de la época. Claro que, en la medida en que está expresado en un lenguaje estúpido, la denuncia de la falsificación que hace Rouard de Card no hace más que reproducir la propia degradación cultural de la Iglesia y aumentar así la duda del incrédulo (por otra parte, la idea de que los sacramentos administrados con hostias falsificadas sean nulos, esto es, de que la omnipotencia divina se detenga ante un detalle tan nimio como la composición de una galleta, no deja de parecerle a des Esseintes una prueba más de las inconsecuencias de la doctrina católica). Llegamos de este modo, en medio una argumentación contradictoria y nihilista, al fin de la novela, al momento en el que des Esseintes reconoce que el propio Schopenhauer (a quien se compara con Pascal) no logra aliviarlo (AR XVI 761). *AR* se cierra con una plegaria a un dios en el que no se cree – plegaria que sin embargo, termina con la palabra *espoir*, y que anuncia, por tanto, el ciclo de Durtal:

¡Señor, tened piedad de este cristiano que duda, de un incrédulo que quisiera creer, de este galeote de la vida que se embarca solo, en la noche, bajo un firmamento que no iluminan los consoladores fanales de la vieja esperanza!³¹⁸ (AR XVI 762)

5.11.Las bibliotecas de los capítulos XII y XIV.

Las bibliotecas de los capítulos XII (dedicado a la literatura católica moderna) y XIV (dedicado sobre todo a la literatura francesa laica del siglo XIX) deben ser entendidas como una aplicación a la literatura moderna de los principios literarios esbozados en el capítulo III, verdadera *ars poetica* en clave de *AR* (Cressot 1938: 71-8). Lo primero que hay que decir, en cuanto a la literatura católica, es que esta es en general desestimada por su apego a la ortodoxia, del mismo modo que en el cap. III se desprecia a la escolástica por su falta de inventiva. La literatura católica moderna, en la medida en que está destinada a decir las

³¹⁸ “Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l’incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s’embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n’éclairaient plus les consolants fanaux du vieil espoir !”

verdades intemporales de la iglesia en un lenguaje monótono, no puede ser lo suficientemente decadente³¹⁹. De allí que este catálogo sea una crítica de los lugares comunes de la literatura religiosa del siglo XIX, solo interrumpida por los elogios parciales (que en realidad son más bien injurias atenuadas) de Jean-Baptiste-Henri Lacordaire, Frédéric Ozanam o Ernest Hello³²⁰. El punto más alto de esta crítica denigratoria se alcanza en los párrafos dedicados a la literatura católica femenina. Así, de Madame Swetchine se deplora su ingenuo apego a los lugares comunes y la extrema chatura de sus ideas (AR XII 698-700); de Madame Auguste Craven (seudónimo de Pauline de Ferronays) se llega decir que su estilo, en virtud de la estupidez, adquiere un tono casi personal³²¹. En realidad, el interés de des Esseintes por los autores de la elocuencia cristiana, que se inicia con los grandes nombres de Bossuet, Nicole y Pascal, es más bien un efecto del rechazo de los clásicos de la literatura francesa: Rabelais, Molière, Voltaire, Rousseau, Diderot son igualmente condenados, y los únicos autores no religiosos que se elogian son D'Aubigné y, sobre todo, Villon. El primer autor que des Esseintes menciona sin reservas, como expresión de una suerte “realismo del alma” (la expresión es de François Livy) es Charles Baudelaire, cuyos textos cubre con una lujosa encuadernación que confunde lo sagrado y lo profano. Si el autor de *Las flores del mal* está situado estratégicamente al inicio del capítulo XII, que trata, sin embargo, sobre la literatura católica, es porque des Esseintes se interesa por la obra de Baudelaire en tanto exploración del pecado y la perversión. Esta exploración se concibe como un estudio de la “psicología mórbida del espíritu que arriba al otoño de sus sensaciones”³²², un espíritu que se define, precisamente por el exceso de observación y análisis de sí mismo, esto es, por su capacidad autorreflexiva. Baudelaire sería el verdadero

³¹⁹ “Le caractère distinctif de cette littérature, c’était la constante immuabilité de ses idées et de sa langue; de même que l’église avait perpétué la forme primordiale des objets saints, de même aussi, elle avait gardé les reliques de ses dogmes et pieusement conservé la châsse qui les enfermait, la langue oratoire du grand siècle. Ainsi que le déclarait même l’un de ses écrivains, Ozanam, le style chrétien n’avait que faire de la langue de Rousseau; il devait exclusivement se servir du dialecte employé par Bourdaloue et par Bossuet”. (AR XII 697)

³²⁰ Así, por ejemplo de Hello se dice que: “Quoi qu’il en fût, des Esseintes se sentait attiré par cet esprit mal équilibré, mais subtil; la fusion n’avait pu s’accomplir entre l’adroit psychologue et le pieux cuistre, et ces cahots, ces incohérences mêmes constituaient la personnalité de cet homme.” (AR XII 709)

³²¹ “Ces livres étaient, au point de vue de la conception, d’une telle nigauderie et ils étaient écrits dans une langue si nauséuse, qu’ils en devenaient presque personnels, presque rares.” (AR XII 698)

³²² Nótese que el *spleen* se define por su extrema reflexividad (*analyse, observation*). Volveremos más abajo sobre este punto.

psicólogo del mal, pues va más allá del análisis de los vicios y de las virtudes normales que hacen la Iglesia o el realismo balzaciano, meras exploraciones de la psicología “normal”:

Baudelaire había llegado más lejos; había descendido hasta el fondo de la inagotable mina, había explorado galerías abandonadas o desconocidas, había llegado a esos distritos del alma donde se ramifican monstruosas vegetaciones.

(...)

Había revelado la psicología mórbida del espíritu que ha llegado al otoño de sus sensaciones; había relatado con detalle los síntomas de las almas solicitadas por el dolor, privilegiadas por el *spleen*; había mostrado la caries creciente de las impresiones, el momento en que los entusiasmos, las creencias de la juventud, están agotados, cuando no queda otra cosa más que el árido recuerdo de las miserias soportadas, de las intolerancias sufridas, de las vejaciones afrontadas por las inteligencias a las que oprime una suerte absurda.

Había seguido todas las fases de ese lamentable otoño, observando a la criatura humana que, dócil frente a la irritación, hábil para engañarse, obliga a sus pensamientos a hacerse trampa entre ellos, para mejor sufrir, estropeando por adelantado, gracias al análisis y la observación, toda posible alegría.³²³

Del mismo modo, Barbey d'Aureville (a quien se pone en el mismo linaje blasfemo que Sade) es el único escritor considerado verdaderamente decadente, porque, independizado de los clichés del estilo y pensamiento clericales, explora el lazo que une al catolicismo con el sacrilegio:

En *El sacerdote casado*, Barbey d'Aureville entonaba las loas a un Cristo cuyas tentaciones habían triunfado; en *Las Diabólicas*, el autor cedía a un Diablo al que celebraba, y entonces surgía el sadismo, ese bastardo del catolicismo, al que esta religión ha perseguido, bajo todas sus formas, con los exorcismos y las hogueras, a través de los siglos.

³²³ “Baudelaire était allé plus loin; il était descendu jusqu’au fond de l’inépuisable mine, s’était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l’âme où se ramifient les végétations monstrueuses.

(...)

Il avait révélé la psychologie morbide de l’esprit qui a atteint l’octobre de ses sensations; raconté les symptômes des âmes requises par la douleur, privilégiées par le spleen ; montré la carie grandissante des impressions, alors que les enthousiasmes, les croyances de la jeunesse sont taris, alors qu’il ne reste plus que l’aride souvenir des misères supportées, des intolérances subies, des froissements encourus, par des intelligences qu’opprime un sort absurde.

Il avait suivi toutes les phases de ce lamentable automne, regardant la créature humaine, docile à s’aigrir, habile à se frauder, obligeant ses pensées à tricher entre elles, pour mieux souffrir, gâtant d’avance, grâce à l’analyse et à l’observation, toute joie possible.” (AR XII 695.)

Ese estado tan curioso y tan mal definido no puede, en efecto, nacer en el alma del ateo; no consiste solamente en revolcarse en los excesos de la carne aguzados por oficios sangrientos, pues no sería entonces más que un desvío de los sentidos genésicos, un caso de satiriasis que llega a su punto de maduración suprema; consiste sobre todo en una práctica sacrilega, en una rebelión moral, en una orgía espiritual, en una aberración absolutamente ideal y cristiana; reside también en una alegría temperada por el temor, en una alegría análoga a esa malsana satisfacción de los niños que desobecen y juegan con cosas vedadas, por el solo motivo de que sus padres les han prohibido expresamente acercarse a ellas.

En efecto, si no implicara un sacrilegio, el sadismo no tendría razón ser; por otra parte, el sacrilegio, que mana directamente de la religión, no puede ser intencional y pertinamente cumplido más que por un creyente, pues el hombre no experimentaría ninguna alegría al profanar una fe que le fuera indiferente o desconocida.

(...)

Las obras de Barbey d'Aureville eran entonces las únicas cuyas ideas y estilo presentaban esas putrefacciones, esas manchas mórbidas, esas epidermis transidas y ese gusto pasado, que des Esseintes tanto gustaba saborear entre los escritores decadentes, latinos y monásticos de las épocas antiguas ³²⁴.

Nos encontramos pues con la idea de la transgresión como invocación al Dios ausente, que ha sido analizada por Klossowski en el caso de la obra de Sade. Y tal como dice Klossowski, la escritura de la transgresión sadeana es un tipo particular de *delectatio*

³²⁴ "Dans *Le Prêtre marié*, les louanges du Christ dont les tentations avaient réussi, étaient chantées par Barbey d'Aureville; dans *Les Diaboliques*, l'auteur avait cédé au Diable qu'il célébrait, et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme, que cette religion a, sous toutes ses formes, poursuivi de ses exorcismes et de ses bûchers, pendant des siècles.

Cet état si curieux et si mal défini ne peut, en effet, prendre naissance dans l'âme d'un mécréant; il ne consiste point seulement à se vautrer parmi les excès de la chair, aiguës par de sanglants sévices, car il ne serait plus alors qu'un écart des sens génésiques, qu'un cas de satiriasis arrivé à son point de maturité suprême; il consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration tout idéale, toute chrétienne; il réside aussi dans une joie tempérée par la crainte, dans une joie analogue à cette satisfaction mauvaise des enfants qui désobéissent et jouent avec des matières défendues, par ce seul motif que leurs parents leur en ont expressément interdit l'approche.

En effet, s'il ne comportait point un sacrilège, le sadisme n'aurait pas de raison d'être; d'autre part, le sacrilège qui découle de l'existence même d'une religion, ne peut être intentionnellement et pertinement accompli que par un croyant, car l'homme n'éprouverait aucune allégresse à profaner une foi qui lui serait ou indifférente ou inconnue.

(...) les oeuvres de Barbey d'Aureville étaient encore les seules dont les idées et le style présentassent ces faisandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet, qu'il aimait tant à savourer parmi les écrivains décadents, latins et monastiques des vieux âges." (AR XII 711-3)

morosa, esto es, de invocación imaginaria de los pecados ausentes o irrealizables³²⁵. Estamos pues aquí ante esa estetización del satanismo que culminará en la investigación de Durtal sobre la vida del asesino de niños Gilles de Rais en *Là-Bas* (1891).

Donde la decadencia del lenguaje se realizará de modo más acabado será en la literatura laica. En el capítulo XIV nos encontramos con la relectura del canon de la literatura francesa del siglo XIX en clave anticlásica. En principio lo que hay que decir es que el proceso de selección literaria funciona de modo análogo al “alimentador” (*sustenteur*, AR XIV 723), ese extraño elemento mencionado al inicio del cap. XIV, nunca definido bien del todo, que tritura la comida para que se alimenten los anémicos. La lectura también implicará una suerte de condensación o refinamiento, que como veremos llegará a su máxima expresión con el poema en prosa:

A fuerza de haber hecho pasar [a las lecturas] por su cerebro, como se meten las bandas de metal por una terraja de acero de donde salen tenues, ligeras, casi reducidas a imperceptibles hilos, des Esseintes había acabado por poseer solamente libros que resistieran a este tratamiento y que estuvieran lo suficientemente templados como para soportar la máquina laminadora de una nueva lectura; al haber deseado tal grado de refinamiento, había restringido y casi esterilizado todo gozo, acentuando el irremediable conflicto que existía entre sus ideas y las del mundo donde el azar lo había hecho nacer. Había llegado ahora a este resultado, el de no poder descubrir un escrito que contentara sus secretos deseos; e incluso su admiración se apartaba de los volúmenes que habían contribuido ciertamente a agudizarle el espíritu, a hacerlo tan sutil y tan suspicaz³²⁶.

³²⁵ “La noción de *delectatio morosa* creada por los doctores de la Iglesia medieval, expresa singularmente ese estado característico de las generaciones posteriores a los tiempos de la fe, como si esos conocedores profundos del corazón humano hubieran captado el mal de los tiempos modernos y del cual el Apocalipsis dice *que es el tormento que causa el escorpión cuando pica al hombre. En esos días los hombres buscarán la muerte y no la encontrarán* (Apocalipsis IX, 5-6) Pues en su hastío el alma trata de darse muerte: separada de Dios, su inmortalidad se ha trocado en amargura (...). En Sade la *delectatio morosa* se ha convertido así en una función creadora y de hecho constitutiva de su conciencia. Sade no solo sueña: dirige y lleva su sueño hacia el objeto que está en los orígenes de su fantaseo, con el método perfecto de un religioso contemplativo que pone su alma en estado de oración ante un misterio divino.” Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo. Precedido por El filósofo malvado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p.21-3.

³²⁶ “À force de les avoir passées, dans son cerveau, comme on passe des bandes de métal dans une filière d’acier d’où elles sortent ténues, légères, presque réduites en d’imperceptibles fils, il avait fini par ne plus posséder de livres qui résistassent à un tel traitement et fussent assez solidement trempés pour supporter le nouveau laminoir d’une lecture; à avoir ainsi voulu raffiner, il avait restreint et presque stérilisé toute jouissance, en accentuant encore l’irremédiable conflit qui existait entre ses idées et celles du monde où le hasard l’avait fait naître. Il était arrivé maintenant à ce

Este proceso concentración de se inicia con la exclusión de Balzac, a quien des Esseintes considera incompatible con un estado de ánimo desequilibrado. Los primeros escritores que se mencionan elogiosamente en este catálogo son los grandes maestros naturalistas, pero de ellos se valoran sus obras exotistas, en la medida en que implican una fuga de la realidad contemporánea: por eso se prefiere en el caso de Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* a *L'Éducation sentimentale*; en el de de Goncourt, *La Faustin* a *Germinie Lacerteux*, y en el de Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* a *L'Assommoir* (AR XIV 726). De estos escritores el más significativo sería Goncourt, pues su lengua es la que mejor se adapta a describir las corrupciones del siglo XVIII y de hecho presenta una *nécessaire analogie* con Ausonio, Claudiano y Rutilio (AR XIV 728). Más allá de estos tres maestros, des Esseintes se siente atraído por los escritores de segunda línea, pues es en ellos, gracias a sus imperfecciones y no a pesar de ellas, que se realiza mejor la lengua de decadencia:

La imperfección misma le gustaba, con tal de que ella no fuera ni parásita ni servil, y quizá había una dosis de verdad en su teoría según la cual el escritor subalterno de la decadencia, el escritor personal pero incompleto, alambicaba un bálsamo más irritante, más aperitivo, más ácido, que un artista de la misma época que fuera verdaderamente grande, verdaderamente perfecto. Según su criterio, era en estos turbulentos bocetos que se percibían las exaltaciones más penetrantes de la sensibilidad, los caprichos más mórbidos de la psicología, las depravaciones más excesivas de la lengua conminada, en sus últimos rechazos, a rebozar las sales efervescentes de las sensaciones y las ideas.³²⁷

résultat, qu'il ne pouvait plus découvrir un écrit qui contentât ses secrets désirs ; et même son admiration se détachait des volumes qui avaient certainement contribué à lui aiguïser l'esprit, à le rendre aussi soupçonneux et aussi subtil" (AR XIV 724).

³²⁷ "L'imperfection même lui plaisait, pourvu qu'elle ne fût, ni parasite, ni servile, et peut-être y avait-il une dose de vérité dans sa théorie que l'écrivain subalterne de la décadence, que l'écrivain encore personnel mais incomplet, alambique un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide, que l'artiste de la même époque qui est vraiment grand, vraiment parfait. À son avis, c'était parmi leurs turbulentes ébauches que l'on apercevait les exaltations de la sensibilité les plus suraiguës, les caprices de la psychologie les plus morbides, les depravations les plus outrées de la langue sommée dans ses derniers refus de contenir, d'enrober les sels effervescents des sensations et des idées." (AR XII 729-30).

El primero de estos escritores menores es Paul Verlaine, que de hecho, empezó a ser identificado explícitamente como decadente gracias a *AR*, y de cuyo estilo se da una muy graciosa (y maliciosa) descripción³²⁸:

Uno de ellos, Paul Verlaine, ya había debutado con un volumen de versos, los *Poemas Saturninos*, un volumen casi débil, donde se codeaban pastiches de Leconte de Lisle y ejercicios de retórica romántica, pero donde se filtraba ya, a través de ciertas piezas, tales como el soneto intitulado 'Sueño familiar', la real personalidad del poeta.

(...)

Munido de rimas obtenidas mediante tiempos verbales, a veces incluso mediante largos adverbios a los que precede un monosílabo, y desde el cual estos caían como desde una saliente pedregosa hacia una caudalosa cascada, su verso, cortado por inverosímiles cesuras, se hacía singularmente abstruso, con sus elipsis audaces y sus extrañas incorrecciones que no carecían sin embargo de gracia.

Manipulando mejor que cualquiera la métrica, había intentado rejuvenecer las formas fijas de la poesía: el soneto, al que hacía dar vuelta, la cola al aire, del mismo modo que ciertos peces japoneses de tierra policroma que se paran sobre su cabeza, con los oídos hacia abajo; al que también depravaba, acoplando solamente rimas masculinas, por las cuales parecía sentir una singular afición; había también usado a menudo una forma extraña, una estrofa de tres versos, cuyo segundo verso no tenía rima, y un terceto monorrímo, al que seguía un único verso, puesto como una suerte de sonsonete que se hacía eco a sí mismo, tal como en los *Streets*: "Bailemos la guiga"; había empleado otros ritmos todavía, donde el timbre casi borrado no se escuchaba más que en las estrofas lejanas, como un sonido extinguido de campana. (*AR XIV 730-1*)³²⁹

³²⁸ Para la relación de Verlaine con *AR*, cf. Stephan, Philip, *Paul Verlaine and the decadence 1882-90*. Manchester, Manchester U P, 1974, p.50-80

³²⁹ "L'un d'eux, Paul Verlaine, avait jadis débuté par un volume de vers, les *Poèmes Saturniens*, un volume presque débile, où se coudoyaient des pastiches de Leconte de Lisle et des exercices de rhétorique romantique, mais où filtrait déjà, au travers de certaines pièces, telles que le sonnet intitulé « Rêve familial », la réelle personnalité du poète.

(...)

Muni de rimes obtenues par des temps de verbes, quelquefois même par de longs adverbes précédés d'un monosyllabe d'où ils tombaient comme du rebord d'une pierre, en une cascade pesante d'eau, son vers, coupé par d'inverosimilables césures, devenait souvent singulièrement abstrus, avec ses ellipses audacieuses et ses étranges incorrections qui n'étaient point cependant sans grâce.

Maniant mieux que pas un la métrique, il avait tenté de rajeunir les poèmes à forme fixe : le sonnet qu'il retournait, la queue en l'air, de même que certains poissons japonais en terre polychrome qui posent sur leur socle, les ouïes en bas ; ou bien il le depravait, en n'accouplant que des rimes masculines pour lesquelles il semblait éprouver une affection ; il avait également et souvent usé d'une forme bizarre, d'une strophe de trois vers dont le médian restait privé de rime, et

Verlaine, además, es quizá el mejor exponente de ese movimiento hacia lo mínimo y lo indefinible que es típico, se supone, de las literaturas decadentes, y que aquí se explicita con la cita de tres versos del *Art Poétique* (publicado independientemente en 1874 y recogido en *Jadis et Naguère* de 1884). Verlaine escribe pequeños paisajes lánguidos, y se presenta por tanto como una versión menor y más delicada de Baudelaire:

Ya no era el horizonte inmenso abierto por los inolvidables portales de Baudelaire, era, bajo un claro de luna, una grieta entreabierta sobre un campo más restringido y más íntimo, algo particular de este autor que había formulado, por lo demás, su sistema poético en estos versos que tanto gustaban a des Esseintes:

*Pues buscamos el matiz todavía,
No el color, solamente el matiz,
...
Y todo lo demás es literatura. (AR XIV 731)³³⁰*

Otro reservorio de rarezas es *Les Amours jaunes* (1873) de Tristan Corbière, libro où *le cocasse se mêlait à une énergie désordonnée*, y cuyo estilo, se dice, comparable al de un telegrama, apenas es francés, parece hablado por un *négre* (AR XIV 732-3). De Théodore Hannon, a quien se considera *un élève de Baudelaire et de Gautier*, se admira sobre todo la plasticidad de su poesía, su *vision extérieure des êtres et des choses* (AR XIV 734). Luego de una desdeñosa valoración de Charles Leconte de Lisle y de Théophile Gautier (de quien sin embargo se reconocen ciertos méritos) sigue una crítica de Hugo (“le côté Orient et patriarche était trop convenu, trop vide, pour le retenir; et le côté tout à la fois bonne d’enfant et grand-père, l’exaspérait;” AR XIV 735 [el aspecto oriental y patriarcal era

d’un tercet, monorime, suivi d’un unique vers, jeté en guise de refrain et se faisant écho avec lui-même tels que les streets : « Dansons la Gigue »; il avait employé d’autres rythmes encore où le timbre presque effacé ne s’entendait plus que dans des strophes lointaines, comme un son éteint de cloche.”

³³⁰ “Ce n’était plus l’horizon immense ouvert par les inoubliables portes de Baudelaire, c’était, sous un clair de lune, une fente entrebâillée sur un champ plus restreint et plus intime, en somme particulier à l’auteur qui avait, du reste, en ces vers dont des Esseintes était friand, formulé son système poétique :

*Car nous voulons la nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance*

...
Et tout le reste est littérature.“

demasiado convencional, demasiado vacío, para interesarlo; y ese aspecto a la vez de niño y de abuelo, lo exasperaba]). En cuanto a la prosa, Duranty y Stendhal le desagradan, porque son exploraciones de cerebros agitados por pasiones demasiado comunes. De allí la preferencia por Poe, quien se sitúa en la misma línea de literatura patológica que Baudelaire (“Si Baudelaire avait déchiffré dans les hiéroglyphes de l’âme le retour d’âge des sentiments et des idées, lui [Poe] avait, dans la voie de la psychologie morbide, plus particulièrement scruté le domaine de la volonté”[Si Baudelaire había descifrado en los jeroglíficos del alma la menopausia de los sentimientos y las ideas, el [Poe], había escrutado más particularmente, en la vía de la psicología mórbida, el dominio de la voluntad] (AR XIV 735-6) Del mismo modo se valora como un descenso a las profundidades de las neurosis y el terror psicológico la obra de Auguste Villiers de l’Isle Adam, quien además cultiva una modalidad de sátira cercana a la de Swift, que se describe como *plaisanterie noire, raillerie féroce, bafouage d’un comique lugubre, esprit de goguenardise singulièrement inventif et âcre, poignante ironie, fumisterie grave et acerbe* [broma sombría, burla feroz, mofa de una comicidad lúgubre, espíritu de socarronería singularmente inventivo y acre, desgarradora ironía, fumistería grave y acerba] (AR XIV 739-40), definiciones todas que se oponen a las nociones escolares de “*Le grand rire de Rabelais*” [La gran risa de Rabelais] y “*le solide comique de Molière*” [la sólida comicidad de Molière] (AR XII 696), y que tienen una gran afinidad con el uso de la ironía que hace Huysmans (Grojnowsky 1996: 70-1), quien de hecho en la autobiografía novelada atribuida a Anna Meunier se refiere a su propio tono como *gaieté sinistre* [alegría siniestra] y *pincée d’humour noir et de comique rêche anglais* [pizca de humor negro y de áspera comicidad inglesa].

Finalmente, des Esseintes le pide a su criado que le alcance no ya libros sino dos folletos que contienen nada más que ¡nueve páginas! extraídas de los primeros volúmenes del *Parnasse Contemporain*. Se trata de poesías de Mallarmé, de quien el dandy, en términos muy similares a los que empleará el propio poeta en *Crise de vers* (1886), elogia el arte de la analogía:

Percibiendo las analogías más lejanas, sirviéndose a menudo de un término, que proporcionaba, por un efecto de similitud, a la vez la forma, el perfume, el color, la

cualidad y el brillo, designaba el objeto o el ser al cual le hubiese hecho falta yuxtaponer numerosos y diferentes epítetos para mostrar todos sus aspectos, todos sus matices, si hubiese sido simplemente indicado con su nombre técnico. Llegaba así a abolir la comparación, que se establecía, por sí sola, en el espíritu del lector, a través de la analogía, una vez que este había captado completamente el símbolo, y se evitaba así dispersar la atención sobre cada una de las cualidades que habrían presentado cada uno de los adjetivos dispuestos en fila, se la concentraba sobre una sola palabra, sobre un todo, produciendo, como si se tratara de una pintura, una vista única y completa, un conjunto. (AR XIV 741-2)³³¹

Finalmente, el propio des Esseintes intenta una lectura alébrica de *L'après-midi d'un faune*:

“Entonces me despertaré yo al fervor primero
Parándome derecho y solo bajo un antiguo oleaje de luz
Lirio! Y uno de todos ustedes a causa de la ingenuidad”

Este verso, que con el monosílabo Lirio (*Lys*) encabalgado, evocaba la imagen de algo rígido, arrebatao, blanco, cuyo sentido reforzaba todavía el sustantivo “ingenuidad” usado como rima, expresaba alegóricamente, en un solo término, la pasión, la efervescencia, el estado momentáneo del fauno virgen, enloquecido de celo por la vista de las ninfas (AR XIV 742)³³².

Este abuso interpretativo prepara la teoría del poema en prosa, que se concibe como un “aceite esencial” de toda la poesía:

De todas las formas de la literatura, aquella del poema en prosa era la preferida por des Esseintes. Manipulado por un alquimista de genio, debía, según él, encerrar, en su pequeño volumen en el estado de ‘of meat’, la potencia de la novela, de la cual se

³³¹ “Percevant les analogies les plus lointaines, il désignait souvent d’un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l’éclat, l’objet ou l’être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s’il avait été simplement indiqué par son nom technique. Il parvenait ainsi à abolir l’énoncé de la comparaison qui s’établissait, toute seule, dans l’esprit du lecteur, par l’analogie, dès qu’il avait pénétré le symbole, et il se dispensait d’éparpiller l’attention sur chacune des qualités qu’auraient pu présenter, un à un, les adjectifs placés à la queue leu leu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble.”

³³² “« Alors m’éveillerai-je à la ferveur première,

« Droit et seul sous un flot antique de lumière,

« Lys ! et l’un de vous tous pour l’ingénuité. »

Ce vers qui avec le monosyllabe lys ! en rejet, évoquait l’image de quelque chose de rigide, d’élancé, de blanc, sur le sens duquel appuyait encore le substantif ingénuité mis à la rime, exprimait allégoriquement, en un seul terme, la passion, l’effervescence, l’état momentané du faune vierge, affolé de rut par la vue des nymphes.”

suprimían los largos rodeos analíticos y las rebabas descriptivas. A menudo, des Esseintes había meditado sobre este inquietante problema, escribir una novela concentrada en algunas frases que contendría el zumo destilado de las centenas de páginas que regularmente se utilizan para describir el ambiente, para delinear los personajes, para acumular observaciones y hechos menudos. Por tanto, las palabras elegidas serían de tal modo intransferibles que no podrían ser reemplazadas; el adjetivo puesto de una manera tan ingeniosa y definitiva no podría ser cambiado de lugar, abriría tales perspectivas que el lector podría reflexionar, durante semanas enteras, sobre su sentido, a la vez preciso y múltiple, constataría el presente, reconstruiría el pasado, adivinaría el porvenir de las almas de los personajes, revelados por los resplandores de este epíteto único.

La novela, así concebida, así condensada en una página o dos, sería una comunión de pensamiento entre un mágico escritor y un lector ideal, una colaboración espiritual acordada entre diez personas superiores distribuidas en el universo, una delectación ofrecida a los delicados, accesible solamente a ellos.

En una palabra, el poema en prosa representaba, para des Esseintes, el zumo precipitado, la sustancia odorante, el aceite esencial del arte.³³³

Finalmente, nos encontramos con la idea de que la propia lengua francesa se comporta, de un modo acelerado, como la lengua latina:

Por su parte, la descomposición de la lengua francesa se había producido de un golpe. En la lengua latina, una larga transición, una separación de cuatrocientos años existía entre el verbo moteado y soberbio de Claudiano y de Rutilio, y el verbo en descomposición (*faisandé*) del octavo siglo. En la lengua francesa ningún lapso, ninguna sucesión de edades había tenido lugar; el estilo moteado y soberbio de los

³³³ “De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique.

Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparées dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls.

En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art.” (AR XIV 743-4).

Goncourt y el estilo verduzco de Verlaine y de Mallarmé se codeaban en París, viviendo al mismo tiempo, en la misma época, en el mismo siglo.

Y des Esseintes sonrió, mirando uno de los in-folios abiertos sobre el pupitre de su capilla, pensando que llegaría el momento en el cual un erudito prepararía para la decadencia de la lengua francesa, un glosario parecido a aquel en el cual el sabio Du Cange recogió los últimos balbuceos, los últimos espasmos, las últimas refulgencias, de la lengua latina que respiraba dificultosamente a causa de la vejez en el fondo de los claustros.³³⁴

Sinteticemos pues, en algunas observaciones el sistema de lectura que encontramos en los capítulos XII y XIV:

i. En principio, se establece una teoría de la evolución literaria que supone un paulatino pasaje desde las formas “clásicas” hasta una suerte de “alejandrismo” decadente. A los grandes paisajes de Baudelaire les suceden los pequeños panoramas de Verlaine (de hecho la enumeración del capítulo XIV empieza con mención de las novelas de Flaubert, Goncourt y Zola, y termina con la apología de la forma ultra-condensada del poema en prosa de Mallarmé y Aloysius Bertrand). Las escrituras de la decadencia tienden, por tanto, hacia el fragmento y las formas menores, según una dinámica en la que es difícil distinguir la imperfección de la sofisticación formal.

ii. Las escrituras de la decadencia implicarían una “sublimación” de la descomposición. El arte no sirve para arribar a una esencia “ideal”, sino a una sustancia material más sutil, la *osmazome* de la decadencia. El fin de este movimiento no es el triunfo de la salvación estética, la “religión del arte”, sino la representación (inmoral y gratuita, en una palabra, “nihilista”) de la descomposición. Es pertinente aquí contraponer la actitud de

³³⁴ “Au demeurant, la décomposition de la langue française s’était faite d’un coup. Dans la langue latine, une longue transition, un écart de quatre cents ans existait entre le verbe tacheté et superbe de Claudien et de Rutilius, et le verbe faisandé du VIII^e siècle. Dans la langue française aucun laps de temps, aucune succession d’âges n’avait eu lieu ; le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle.

Et des Esseintes sourit, regardant l’un des in-folios ouverts sur son pupitre de chapelle, pensant que le moment viendrait où un érudit préparerait pour la décadence de la langue française, un glossaire pareil à celui dans lequel le savant du Cange a noté les dernières balbuties, les derniers spasmes, les derniers éclats, de la langue latine râlant de vieillesse au fond des cloîtres.” (AR XIV 745).

Huysmans con la de Oscar Wilde: mientras que en *The critic as artist* (1891) se preconiza una victoria del espíritu confinado a la esfera del arte (posición ésta que, como ha demostrado Mícéala Seamington, se basa en una idiosincrática reinterpretación del sistema hegeliano), des Esseintes propone una representación que, paradójicamente, es más lograda cuanto mejor representa (“sublima”) la descomposición de un mundo que agoniza.

iii. Crear significaría “sublimar”, en el sentido químico (pero originalmente alquímico) de purificar de una sustancia disolviéndola, haciéndola pasar al estado gaseoso, o en el sentido figurado de transformar, operando algún tipo de elevación o mejoramiento, cualquier tipo de materia, entidad o cualidad³³⁵. De este modo, la creación estética debería ser entendida como un proceso de depuración y disolución de lo real, cuyo resultado es la captura de la esencia material de un mundo y una literatura en descomposición. Frente a una carne y una lengua que se desintegran, la única actitud que cabe es la multiplicación de las mediaciones estéticas, verdadera “consumación” de un mundo que muere.

iv. El mundo sería pues un objeto “cultural”, que solamente adquiere sentido cuando es representado, pero esta representación lleva necesariamente a la esterilidad o el silencio, en cuanto no hay relación alguna con una instancia trascendente. De allí la homologación entre espacio del libro y espacio del mundo: por un lado, el mundo está allí para ser representado, pero por el otro, esa representación del mundo, el libro, es una cosa entre las cosas, un artefacto todo lo sutil y ornamentado que se quiera, pero nunca un *medium* espiritual para llegar a una Idea. De allí la radical diferencia con el proyecto del libro de Mallarmé tal cual se define por ejemplo en *Le livre, instrument spirituel* o *Quant au livre* (1895)³³⁶. El signo recae en una materia física que no participa de una esencia espiritual. El

³³⁵ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/sublimation>.

³³⁶ Y de allí que nos parezca inadecuada la lectura mallarmeana que hace en su *Traité du verbe* René Ghil del sueño de la Gran Sífilis. Reproduzcamos este curioso párrafo, en el cual la de decadencia es interpretada *desde* el simbolismo:

“Evoquant par sa hautaine sérénité hiératique silence du mot même Symbole, le nom s'impose de Stéphane Mallarmé: mais allons à la prose vraiment; et, hors des végétations honteuses une à une distinguées et soudain massées en l'humidité malsaine d'un soir qui ne pénètre les vitres: quelle suggestion énorme rend des Esseintes hagard, et quelle vie elle prend vite grandie aux rêves d'extase pâle, la personelle Vérole!

final de este movimiento es esa suerte de monumento funerario que, al igual que hizo Du Cange con el latín, recoge *les dernières balbuties, les derniers spasmes, les derniers éclats* de un mundo en decadencia. Digamos que ese diccionario decadente fue compilado, o al menos su versión paródica, tal como exponemos en el **capítulo 4**: se trata del *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888), que contiene términos de Paul Adam, Maurice Barrès, Felix Fénéon, René Ghil, Gustave Khan, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Francis Poictevin, Henri de Régnier, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Francis Viélé-Griffin y Charles Vignier, y cuyo autor es “Jacques Plowert”, pseudónimo que en realidad escondía las identidades de Paul Adam y Felix Fénéon.³³⁷

v. Tal como se dice a propósito del poema en prosa de Mallarmé, se exige la colaboración crítica del lector. Como en el caso de la crítica romántica, se supone que la

L'heure n'est étrange désormais de resserrer d'un nœud solide les preuves sans ire émises, violettes faveurs de mon songe.

L'Idée, qui seule importe, en la Vie est éparse.

Aux ordinaires et mille visions (pour elles-mêmes a négliger) où l'Immortelle se dissémine, le logique et méditant poète les lignes saintes ravisse, desquelles il composera la Vision seule digne: le réel et suggestif Symbole d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité nue se lèvera l'Idée prime et dernière, ou Vérité.” [Evocando por su altanera serenidad hierático silencio de la palabra incluso Símbolo, el nombre se impone de Stéphane Mallarmé: pero vayamos a la prosa verdaderamente, y, fuera de las vegetaciones vergonzosas una a una distinguidas y repentinamente compactadas en la malsana humedad de una tarde que no penetra las ventanas: ¡qué sugestión enorme provoca des Esseintes despavorido, y qué vida cobra ella, agrandada, en los sueños del pálido éxtasis, la personal Sífilis!

A partir de este momento la hora no es extraña para estrechar con un nudo sólido las pruebas sin ira propuestas, violetas favores de mi sueño.

A las ordinarias y mil visiones (por ellas mismas sin importancia) donde lo Inmortal se disemina, el lógico y meditabundo poeta las líneas santas vuelve a atornillar, con las cuales compondrá la Visión sola digna: el real y sugestivo símbolo de donde, palpitante por el sueño, en su integridad desnuda se elevará la Idea primera y última, o Verdad.]

Ghil, René, *Traite du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Giraud, 1886, p.21.

³³⁷ Para la lista de autores sobre los que supuestamente se compiló este diccionario, cf. Plowert, Jacques, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888, p. iv. Se puede acceder a una versión facsimilar de este curioso texto en http://www.archive.org/details/fre_b2062790.

crítica completa la obra³³⁸. Del mismo modo que la escritura de la literatura *sublima* la descomposición del mundo, la lectura crítica *sublima* la descomposición de los diversos lenguajes artísticos. La interpretación que hace des Esseintes de los tres versos del *Après...*, es un excelente ejemplo de este movimiento de sublimación; la lectura crítica en clave alegórica de otras obras (tal como veremos, la alegoría será un procedimiento central de la crítica de arte huysmansiana) está al servicio de la autorreflexión decadente. Por supuesto que en el caso de la *décadence*, a diferencia de la crítica romántica, este movimiento autorreflexivo no tiende hacia el absoluto sino hacia la aniquilación y la descomposición. De este modo, cuando más rica es la reflexión, más “agotado” es el resultado. Finalmente, la propia novela *AR* puede ser interpretada como el nivel más alto de la autorreflexión decadente: si el poema en prosa es un “of meat” de la descomposición del mundo, la propia novela *AR* es definida en el *Préface* de 1903 como un “of meat” de los diversos lenguajes de la decadencia.

5.12. Huysmans crítico de arte.

En la presente sección, tomando como eje de nuestro análisis el capítulo V de *AR* estudiaremos las diversas etapas de la crítica pictórica de Huysmans: impresionista, simbolista y católica. En cada uno de estos momentos se reformula el modo en el que la palabra escrita lee la pintura: paradójicamente, en el momento en que el lenguaje pictórico comienza a autonomizarse de la literatura, Huysmans retorna, para interpretar los cuadros de Edgar Degas, Odilon Redon o Paul Cézanne, al viejo tópico horaciano del *ut pictura poesis*. En tal interpretación ocupa un lugar central la alegoría: procedimiento de lectura que permite asignarle un sentido a la pintura, pero también a una Tercera República que se considera, precisamente, decadente. Tanto la “allégorie hiératique” de Gustave Moreau,

³³⁸ “En realidad, sin embargo, esta reflexión no es tanto el patrón del juicio cuanto, ante todo y en primera línea, el fundamento de una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y en fin con la idea misma de arte. (...) la crítica no es su intención central, juicio; sino, por un lado, consumación, complementación, sistematización de la obra; por otro lado, su resolución en el absoluto (...) La crítica de la obra es más bien su reflexión, que obviamente no puede sino proceder a desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma.” Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988, p.117.

como la “symbolique du moyen âge”, son, entonces, respuestas a la crisis del símbolo romántico, y permiten acercarse a un contenido espiritual que va más allá de las premisas positivistas del naturalismo: la alegoría, ya sea como expresión de un mundo onírico subjetivo o bien como escritura sagrada, es el modo mediante el que Huysmans expresa e intenta superar el nihilismo del *fin-de-siècle*.

A diferencia del pintor romántico, los pintores que describe Huysmans se sirven de un lenguaje pictórico que ya no es universal, sino individual, asocial y subjetivo³³⁹. El contraste salta a la vista si comparamos los textos de Huysmans sobre Moreau o Degas con el retrato que hace Baudelaire de Eugène Delacroix. En un texto de 1863 Baudelaire, retomando un *tópos* sumamente transitado del *ut pictura poesis*, el de la equivalencia entre la retórica de la literatura y la pintura, dice que la imaginación de Delacroix es universal, porque maneja con precisión un lenguaje cuyos modelos son literarios (se ha inspirado en Homero, Virgilio, Ossian)³⁴⁰, y cuya ley constructiva es comparable a las de la retórica y la prosodia³⁴¹. Incluso se afirma que el respeto a ciertas normas es necesario para conseguir la

³³⁹ Para Huysmans la pintura de Moreau implica una total originalidad, así como un rechazo absoluto del pintor a su época. Es por eso que Moreau sólo puede ser comparado a Baudelaire, Flaubert y Goncourt: “Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique 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. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges. (...) Cela est plus complexe encore, plus indéfinissable. La seule analogie qu'il pourrait y avoir entre ces oeuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour n'existerait vraiment qu'en littérature. L'on éprouve, en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels que le Rêve dédié, dans les *Fleurs du Mal*, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire.” (Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Stock, 1903, p.152-3) [Gustave Moreau es un artista extraordinario, único. Es un místico encerrado, en pleno París, en una celda donde no penetra el ruido de la vida contemporánea que golpea furiosamente, sin embargo, las puertas del claustro. Abismado en el éxtasis, ve resplandecer fééricas visiones, las sangrientas apoteosis de otras épocas (...) Lo cual es más complejo todavía, más indefinible. La única analogía que podría haber entre sus obras y las que se han creado hasta el día de hoy solo podría existir verdaderamente en la literatura. Se experimenta, en efecto, adelante de estos cuadros, una sensación casi igual a la que se siente cuando se leen ciertos poemas extraños y encantadores, tales como el *Sueño* que le dedica Charles Baudelaire, en las Flores del Mal, a Constantin Guys.]

³⁴⁰ Baudelaire, *Charles Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, Paris, 1992, p.406.

³⁴¹ “Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel; et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai.

Pour être bref, je suis obligé d'omettre une foule de corollaires résultant de la formule principale, où est, pour ainsi dire, contenu tout le formulaire de la véritable esthétique, et qui peut

originalidad: es perceptible la nota clásica en esta definición del oficio del pintor³⁴². Delacroix sería un hombre de genio porque es universal, y su universalidad residiría en que el diccionario que le permite traducir los grandes momentos del texto histórico, literario, religioso o mitológico³⁴³. Por otra parte un hombre refinadamente mundano, Delacroix vive fascinado por esa modernidad que encontrará un lugar tan célebre en el texto sobre Constantin Guys, donde Baudelaire sostiene que toda época accede a lo bello universal a través de lo bello particular y perecedero de su propia historicidad. No nos referiremos aquí a la compleja relación de Baudelaire con lo moderno: simplemente diremos que si para Baudelaire el lenguaje pictórico, que tiene tan íntima relación con los clásicos de la literatura, sirve para capturar ese “ahora” perpetuamente evanescente propio de la temporalidad moderna, para Huysmans la verdadera obra de arte implica un rechazo de la historia en nombre del espíritu y el sueño. Y este sueño, que en la etapa decadente de Huysmans es el de los pintores simbolistas, debe ser traspuesto a la literatura mediante un

être exprimée ainsi: tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle. Ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre, mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir.” (Baudelaire Baudelaire, *Charles Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, Paris, 1992, p.409-411).

³⁴² Para Baudelaire, nada hay de “decadente” en Delacroix, como se explicita en la comparación con Hugo en el texto del Salón de 1846: “M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur. M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l'antithèse, toutes les tricheries de l'apposition. C'est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d'une voix prophétique: 'Tu seras de l'académie!' Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses œuvres, au contraire, sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus, exécutés avec l'insolence accoutumée du génie.” (Baudelaire, Charles, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, Paris, 1992., p.91). Cf al respecto Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 2002, p.163-4.

³⁴³ Nótese que Huysmans abomina de los grandes temas históricos y mitológicos de la pintura. (Cf. En los Salones de 1879 y en el oficial 1880, la crítica al nacimiento de Venus y a las escenas patrióticas, particularmente las de la Revolución.)

nuevo lenguaje que ya no sería el de un diccionario universal, mucho menos el del habla cotidiana, asimilado, como en Mallarmé, a los intercambios económicos³⁴⁴. Aquí es necesario, a nuestro juicio, introducir tres nociones fundamentales de las teorías románticas, pues la posición de Huysmans solamente se comprende a la luz de su puesta en crisis. La primera (no estrictamente romántica, pero que tendrá grandes influencias en las diferentes variantes de la *Naturphilosophie* de principios del siglo XIX) es la del Conde de Shaftesbury, para quien la obra de arte puede ser entendida como un símbolo de la naturaleza, precisamente porque en ambas operan las mismas fuerzas: hay, desde este punto de vista, una analogía profunda entre el trabajo de la naturaleza, interpretada como una divinidad creadora, y el artista que da forma a su obra³⁴⁵. La segunda noción es la diferencia, fundamental durante el romanticismo, y todavía operante a fin de siglo, entre alegoría y símbolo³⁴⁶: mientras que la primera “representaría” un concepto universal por

³⁴⁴ Cf. “Crise de vers” en Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres Complètes (Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry)*, Gallimard, París, 1970.

³⁴⁵ “Cuando Shaftesbury equipara la belleza a la verdad no entiende a esta última en el sentido de la totalidad de conocimientos teóricos, de proposiciones y juicios que pueden ser reducidos a reglas lógicas fijas, a conceptos y principios fundamentales. Para él la verdad es más bien la íntima conexión de sentidos del universo, una conexión que no puede conocerse con puros conceptos ni tampoco captar inductivamente mediante la acumulación de experiencias, sino que tan solo se puede *revivir* inmediatamente y comprender *intuitivamente*. (...) Toda mera recepción es insuficiente e impotente pues no nos conduce a la espontaneidad, al manantial verdadero de lo bello. Pero si hemos tropezado con esta fuente, tendremos verificada la única síntesis posible, no solo entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo, sino entre el hombre y Dios. Porque también la oposición entre Dios y hombre desaparece si pensamos al hombre, no sólo por su existencia de criatura sino por la fuerza íntima, radical y formadora que le es propia, si le estudiamos como creador.” (Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1943, p.297)

³⁴⁶ Como muestran Gamboni, esta oposición era central tanto en la crítica pictórica como en la literatura de fin de siglo: “En 1889, un critique anonyme de l’*Edinburgh Review* donne une bonne formulation de l’opposition entre *symbole* et *allégorie* en écrivant au sujet du ‘récent symbolisme pictural’ qu’il ‘conçoit les formes et les substances qu’il peint non pas comme de simples emblèmes, reliés de manière arbitraire (en vertu de la tradition de l’allégoriste) aux abstractions qu’il représente, mais comme possédant des congruïtés inhérentes avec les images intellectuelles dont elles sont la signature autographe’. La même opposition a été situé d’emblée au coeur des débats sur la définition et la nature du symbolisme littéraire. En 1887, Verhaeren distingue le symbole actuel du symbole classique en déclarant que le premier va du concret à l’abstrait au lieu d’aller de l’abstrait au concret. En 1891, la question est soulevée par plusieurs des interlocuteurs de Jules Huret: Charles Morice dénonce la ‘confusion perpétuelle entre l’allégorie et le symbole’ et traite Moréas d’allegoriste; Maeterlinck rejoint son compatriote Verhaeren en opposant le ‘symbole *a priori*’ et ‘de propos délibéré’, qui ‘part d’abstraction et tâche de revêtir d’humanité ces abstractions’, à un symbole ‘plutôt inconscient’ qui ‘naît de toute création géniale d’humanité’; quant à Mallarmé, il ne parle pas d’abstraction mais d’‘état d’âme’ et décrit comme un mouvement double ‘le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour

medio de un significante particular arbitrario, que permite que el sentido se revele como si dijéramos en dos tiempos, al producirse el reemplazo del significante por el concepto universal, el segundo “sería” la interpenetración instantánea de finito e infinito (“en el símbolo el concepto ha descendido a este mundo físico y es el mismo lo que vemos en la imagen sin necesidad de mediación”)³⁴⁷: la alegoría sería una operación meramente lingüística (un significante singular remite a otro más general), mientras que en el símbolo se daría una relación de implicación entre el elemento lingüístico singular y una totalidad de naturaleza no lingüística (veremos que en la interpretación que hace la mirada decadente del símbolo simbolista, retornan características de la alegoría). La tercera noción es la de la belleza como mediación entre el reino de la naturaleza (necesidad) y el del yo (libertad); una de sus formulaciones más representativas es la de *El más antiguo fragmento de programa del idealismo alemán* (1797), texto que, al postular la necesidad de una “nueva mitología” que concilie arte y filosofía, reinterpretaba la *Crítica del Juicio* (1790), en la que Immanuel Kant habilitaba la posibilidad de contemplar la naturaleza como un ser de acuerdo a fines y conciliaba por tanto los mundos de la razón y del entendimiento, del nómeno y del fenómeno. Se trata de la unión del *bonum* de la libertad con el *verum* del entendimiento a través del *pulchrum* de la obra de arte, que de este modo deviene manifestación *sensible* de una libertad que como tal pertenecería al mundo *suprasensible*³⁴⁸. La literatura de Huysmans escenifica una puesta en crisis de estos supuestos románticos: aquí la naturaleza es percibida como ciega, desprovista de finalidad, y los contenidos espirituales parecen no poder manifestarse de modo claro, se pierden en lo indefinido. Huysmans ya no puede leer como Michelet la Vida, la Inmortalidad y la Solidaridad en el mar³⁴⁹, sino que se detiene, en una vaga contemplación melancólica, ante

montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements” (Gamboni, Dario, “Le ‘symbolisme en peinture’ et la littérature”, *Revue de l'Art*, 1992, n° 1, p.13-23, 1992, p.17).

³⁴⁷ Creuzer, en Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p.157. Para la diferencia entre “ser” en el símbolo y “representación” en la alegoría también cf. Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

³⁴⁸ Cf. Frank, Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Madrid, Akal, 2004.

³⁴⁹ “L'Océan est une voix. Il parle aux astres lointains, répond à leur mouvement dans sa langue grave et solennelle. Il parle à la terre, au rivage, d'un accent pathétique, dialogue avec leurs échos ; plaintif, menaçant tour à tour, il gronde ou soupire. Il s'adresse à l'homme surtout. Comme il est le creuset fécond où la création commença et continue dans sa puissance, il en a la vivante éloquence ; c'est la vie qui parle à la vie. Les êtres qui, par millions, milliards, naissent de lui, ce sont ses

el contaminado río Bièvre, desecho de la explotación de la técnica industrial capitalista³⁵⁰. Opuesto al mundo cuantificable burgués, se erige el de la “sensación decadente”; a esta sensación se le quisiera hacer decir algo suprasensible, pero por más que se la rarifique, que se la condense y se la destile, el dandy nunca logra más que un tenue aroma, una confusa evocación; jamás consigue (para decirlo en términos kantianos) que se pase del fenómeno al nómeno. Los licores del órgano de boca, los inciensos que humean de los cuadros de Moreau, revelan esa instancia previa al concepto, que quisiera acercarse al sentido de una correspondencia baudelairiana, o bien a la escritura de la sensación rimbaudiana, pero que siempre queda a mitad de camino, en un tornasol indefinido, en un perfume inasible, como una *nuance* del *art poétique* de Verlaine. Se trata un déficit de la experiencia, que es también una pérdida del objeto. Para la mirada decadente, lejos de haber una interpenetración entre finito e infinito, más bien lo que hay es una tajante división entre un sentido inefable y una materia rebelde a la configuración espiritual; si el símbolo romántico era en virtud de su ambigüedad, infinitamente productivo, el símbolo decadente es estéril: es interrogado una y otra vez porque su respuesta nunca satisface del todo. Cortado el lazo orgánico con la realidad trascendente de la naturaleza, sin referencia a un mundo histórico que es el de una modernidad a la que se detesta, sin el marco más o menos establecido de una retórica clásica, la decadencia no tiene una instancia exterior a la subjetividad en la cual anclar los significados. Como diría Jankélévitch el pecado de la

paroles. La mer de lait dont ils sortent, la féconde gelée marine, avant même de s'organiser, blanche, écumante, elle parle. Tout cela ensemble, mêlé, c'est la grande voix de l'Océan.

Que dit-il ? *Il dit la vie*, la métamorphose éternelle. Il dit l'existence fluide. Il fait honte aux ambitions pétrifiées de la vie terrestre.

Que dit-il ? *Immortalité*. Une force indomptable de vie est au plus bas de la nature. Combien plus au plus haut, dans l'âme !

Que dit-il ? *Solidarité*. Acceptons le rapide échange qui, dans l'individu, existe entre ses éléments divers. Acceptons la loi supérieure qui unit les membres vivants d'un même corps : humanité. Et, au-dessus, la loi suprême qui nous fait coopérer, créer, avec la grande Ame, associés (dans notre mesure) à l'aimante Harmonie du monde, solidaires dans la vie de Dieu.” Michelet, Jules, *La mer*, Paris, Gallimard, 1983, p.316.

³⁵⁰ Se lee en *La Bièvre*, breve prosa incluida en *Croquis Parisiens* “La nature n'est intéressante que débile et navrée. (...) Au fond, la beauté d'un paysage est faite de mélancolie (...)” [La naturaleza no es interesante más que si es débil y aflijida (...) En el fondo, la belleza de un paisaje está hecha de melancolía.] (*Croquis Parisiens* [con aguafuertes de Forain y Raffaëlli], Paris, Henri Vaton, 1880, p.55).

conciencia decadente es la *nóesis noéseos*, el tomarse a sí misma por objeto³⁵¹: es por eso que la crítica de arte deviene sintomatología, y que termina encontrando su propia neurosis en los objetos sobre los cuales reflexiona. La subjetividad decadente solo se refiere a sus propias representaciones, pero desearía referirse a otra cosa: esa es la clave de su malestar. Y la pintura es, precisamente, uno de los teatros privilegiados en los cuales se escenifican estas tensiones.

* * *

Huysmans, como la pintura del momento, también se debate entre las posiciones “realista” e “idealista”: es por eso que, por medio de la interpelación literaria de la obra pictórica, intenta pasar de una percepción puramente “material” a la lectura de un contenido “espiritual”. Para la subjetividad decadente no es posible tener una experiencia no literaria del espacio, la línea y el color³⁵²: la pintura es el lugar en el que la decadencia se interroga por su problemática relación con el símbolo, para tratar de franquear la insalvable distancia que percibe entre el espíritu y la materia. Maurice Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la Percepción*, dice que toda percepción implica un sentido, pues el mundo, al constituirse como tal en un campo fenomenal, conlleva desde el vamos una significación, no dada por conceptos que “organizan” en un segundo momento las intuiciones sensibles, sino por la percepción misma como apertura originaria por parte de una conciencia que es proyecto en el mundo³⁵³. Sobre estos supuestos Merleau-Ponty construirá su teoría de la pintura: así, el

³⁵¹ “Avoir pour toute alterité le Soi –qui est le monstre de Moi devenu objet de lui-même – ceci est l’une des définitions du vice” (Jankélévitch, Vladimir, ‘La décadence’, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, París, Honoré Champion, 2000, p.37).

³⁵² Esto es, una experiencia autónoma en el sentido que define Clement Greenberg en *Towards a newer Laocoon*: “Painting and sculpture can become more completely nothing but a what they do; like functional architecture and machine, they *look* what they *do*. The picture or statue exhaust itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel. (...) The purely plastic or abstract qualities of the work of art are the only ones that count.” (Greenberg, Clement, *The collected essays and criticism, Volume I: Perceptions and Judgments 1939-1944*, Chicago, Chicago U. P., 1986, p.34)

³⁵³ “Por estar en el mundo estamos condenados al sentido: y no podemos hacer nada, no podemos decir nada que no tome un nombre en la historia.” (Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Altaya, 2000, p.19) Dice Jonathan Gilmore sobre la interpretación que hace Merleau-Ponty de la relación de Cézanne con los pintores de su época:

cuadro no haría descubrir el contenido de una re-presentación, sino que muestra el nacimiento de los objetos en cuanto tales, esto es, no como datos de un espacio geométrico, sino como parte de la experiencia vivida de una conciencia encarnada. De allí que cada tela, como se dice en *El ojo y el espíritu*, sea la creación de un mundo dotado de un sentido, pues aunque no represente nada, la pintura, en tanto ser autofigurativo³⁵⁴, es por sí misma una experiencia significativa del espacio, que no es necesario traducir a términos conceptuales para comprender: lo visible es un determinado modo de “abrir el alma a lo que no es el alma”³⁵⁵. En cambio, para la subjetividad decadente, que considera la facticidad como una caída, desaparecida la teleología romántica, inaccesible la religiosa, el sentido debe ser repuesto mediante un texto interpretativo, pues la sola percepción no le basta. No hay en la subjetividad decadente una apertura hacia el mundo, sino una experiencia bruta, material, refractaria a la significación, experiencia a la que, en una “segunda instancia” le debe ser superpuesta una lectura: tal es, como veremos más abajo, el núcleo de la alegoría decadente. La profundidad que el esteta decadente ve en el cuadro es la profundidad de una re-presentación, susceptible de una lectura literaria, el espacio de una interrogación textual, ideológica; se trata de una tridimensionalidad atiborrada de símbolos mal integrados, en la que se suceden decorados y personajes yuxtapuestos, que forman como el diagrama de esa

“Thus, Merleau-Ponty takes what was a long-standing artistic battle – between those who construed the verité of painting in terms of naturalism and those who found it in the expression of an inspired creative mind – and raises it to the level of competing metaphysical systems. Neither system, nor the dichotomy they constitute together, will suffice as an account of the human grasp of the world. Furthermore, just as phenomenology rejected the dichotomy between realism and idealism, so Cézanne is described by Merleau-Ponty as refusing to be fixed between the poles of impressionism and symbolism, between a notion of art as rendering only appearances and a notion of art as grounded in an artist’s personal, perhaps idiosyncratic response to the world.”

(Gilmore, Jonathan, “Between Philosophy and Art”, en Carman, T. y Hansen, M.B.N. (comps.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge U P, 2005, p.295)

³⁵⁴ “El mundo no está más frente a él [el pintor] por representación: es más bien el pintor que nace en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de afuera entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todo ‘autofigurativo’; es espectáculo de alguna cosa siendo ‘espectáculo de nada’, reventando la ‘piel de las cosas’ para mostrar cómo se hacen cosas y el mundo se hace mundo.” (Merleau-Ponty Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977, p.52).

³⁵⁵ “Acaso se siente mejor ahora lo que implica esta pequeña palabra: ver. La visión no es cierto modo del pensamiento o de la presencia a sí mismo: es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de lo cual solamente me cierro en mí. (...) El ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es el alma, el bienaventurado dominio de las cosas, y su dios, el sol.” (Merleau-Ponty, *Ibid.*, p.61).

profundidad desordenada en la que se reconoce la mitología de la *névrose*. Huysmans no registra esa apertura hacia el universo sensible propia de la pintura moderna, esa liberación de la línea y el color que comienza con Cézanne y que continuará después con Paul Klee y la abstracción. En la percepción, el esteta decadente no encuentra un Ser que, como dice Merleau-Ponty cuando habla del escultor Henry Moore, se revela a través de la espacialidad, sino la literatura neurótica de sí mismo; el cuadro es codificado como alegoría de un mundo *faisandé*. De allí la constante tensión que hay en la prosa huysmansiana, entre las intensidades de una escritura que se acerca a ese lenguaje-sensación del que habla Bernard Vouilloux a propósito de Rene Char³⁵⁶, y los gestos de repulsión frente a la carne: este paradójico crítico de arte que es Huysmans odia la materia y registra sus accidentes para mejor explicar su degradación. Es significativa, en este sentido, la incomprensión de Cézanne, de cuya técnica se hace una lectura patológica³⁵⁷: esa nueva configuración del espacio, que la prosa de *Certains* transpone con tan sorprendentes metáforas, carece de valor autónomo, es más bien el síntoma de unas retinas enfermas. El esteta decadente concibe el cuadro como una amalgama inorgánica de alegorías de origen diverso. De allí la descripción de formas oníricas y vaporosas, que son como esa atmósfera cargada de presagios en la cual todos esos signos, que parecen estar a punto de decir algo, finalmente callan y dejan al espectador en una vaga ensoñación: cielos como el de *La comedia de la muerte* de Rodolphe Bresdin, atiborrados de nubes, que descienden hasta confundirse con vegetaciones de formas monstruosas.

* * *

Si la mirada decadente precisa de las referencias culturales, es porque es melancólica: más que el mundo presente, al que percibe como caído, afectado por la inercia

³⁵⁶ Vouilloux, Bernard, "La description du tableau: La peinture et l'innommable" en *Littérature*, N°73 (febrero 1989), p.79.

³⁵⁷"En somme, un coloriste révélateur, qui contribua plus que feu Manet au mouvement impressionniste, un artiste aux rétines malades, qui, dans l'aperception exaspérée de sa vue, découvrit les prodromes d'un nouvel art, tel semble pouvoir être résumé, ce peintre trop oublié, M. Cézanne." [En suma, un colorista revelador, que contribuyó más que el difunto Manet al movimiento impresionista, un artista de retinas enfermas, que, con la percepción exasperada de su vista, descubrió los prodromos de un arte nuevo, de tal forma puede resumirse este pintor injustamente olvidado, M. Cézanne.] (Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, París, Stock, 1898, p.43).

como si fuera un cuerpo muerto³⁵⁸, le interesa el pasado como reservorio de los buenos viejos tiempos. La subjetividad decadente se complace en una vaga evocación que trae, como por ráfagas superpuestas, un recuerdo inaprensible. Su temporalidad es la del repliegue meditativo, no la del Instante de la decisión ética³⁵⁹: la inmovilidad es el fundamento de su reminiscencia. De allí la venia, dada por una crédula mala fe, a los orígenes que, relatados ingenuamente por las hagiografías, están demasiado lejos para ser constatados: remembranzas cuyo equivalente en el orden subjetivo son los recuerdos personales que asaltan a des Esseintes, un animal que “hiberna nutriéndose de su propia sustancia”³⁶⁰. Estas ensoñaciones, cuando la tradición se interroga desde el punto de vista de la neurosis, poco tienen de plácido. La histeria es una aberrante nota al pie del texto de la Historia o del Cristianismo: un doble patológico que expande sus detalles más monstruosos. Y en tales evocaciones la mirada decadente encuentra al cuerpo torturado, emblema de su propia obsesión por la carne como enfermedad y caída. Un recurso habitual en la crítica pictórica de la etapa decadente de Huysmans es la elección de pinturas que ilustran motivos bíblicos, para regodearse una y otra vez en las escenas de tortura. Es la lectura patológica de la historia de los mártires cristianos (por ejemplo Moreau, Jan Luyken) que habilitará luego un movimiento inverso, la lectura martirológica-cristiana de la “patología sexual”, tal el caso de las perversiones que Huysmans considera que están ilustradas en la obra de Félicien Rops³⁶¹. La alegoría decadente se sirve de la alegoría cristiana. De allí la inclusión,

³⁵⁸ Jankélévitch, Vladimir, ‘La décadence’, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, París, Honoré Champion, 2000, p. Jankélévitch 2000, p.52-53.

³⁵⁹ Millet-Gérard, Dominique, “Théologie de la décadence”, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, París, Honoré Champion, 2000, p.171.

³⁶⁰ “Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l’hiver; la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu’un narcotique. Après l’avoir tout d’abord énervé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu’il subissait, passivement, sans même essayer de s’y soustraire.” (AR VI 641) [Vivia vuelto sobre sí mismo, se nutría de su propia sustancia, como uno de esos animales que hibernan, escondidos en un agujero, durante el invierno; la soledad había actuado en su cerebro, lo mismo que un narcótico. Después de haberlo enervado y crispado, le ocasionaba una torpeza obsedida por vagas ensoñaciones; aniquilaba sus intenciones, quebraba su voluntad, guiaba un desfile de sueños que él sufría, pasivamente, sin siquiera intentar sustraerse.]

³⁶¹ “Forcément, M. Rops devait incarner la Possession en la femme. Et, ce-faisant, il était d’accord avec les Pères de l’Eglise, avec tout le Moyen Age, l’Antiquité même; car s’occupant des couples incriminés de magie, Quintilien écrivait déjà : ‘la présomption est plus grande que la femme soit sorcière.’ Au reste, il suffit que la femme soit ensorcelée pour que l’homme qui l’approche se

en la pinacoteca de des Esseintes, de las *Persecuciones Religiosas* de Luyken, conjunto de grabados que ilustraron la edición de 1685 de *El teatro sangriento o el espejo de los mártires indefensos cristianos*; o de las ilustraciones de Bresdin *La comedia de la muerte* y *La buena samaritana*. La mirada decadente hace asimismo una lectura alegórica de la pintura simbolista, como se aprecia en las *ékfrasis* de los cuadros de Redon; de este modo, ya se trate de una cabeza de estilo merovingio posada sobre una copa, de una araña que aloja en medio de su cuerpo un rostro humano, o de una flor monstruosa que se abre sobre peñascos prehistóricos, cualquiera de estas *apparitions inconcevables* “representan” alegóricamente para des Esseintes las noches de fiebre tifoidea pasadas durante su infancia³⁶².

En el cap.V de *À rebours* se dice que Gustave Moreau pinta “alegorías hieráticas”³⁶³. Según atestigua el diccionario Littré (1877) la palabra “hiératisme” y sus

contamine; ‘Satan, par le moyen des femmes, attire les hommes à sa cordelle, ’ attestait Bodin, paraphrasant le Moyen Age qui affirme, dans toutes les déclarations de ses exorcistes, qu’il y avait cinquante femmes sorcières ou démoniaques pour un homme.

D’ailleurs, que l’on accepte ou que l’on repousse la théorie du satanisme, n’en est-il point encore de même aujourd’hui ? l’homme n’est-il pas induit aux délits et aux crimes par la femme qui est, elle-même, presque toujours perdue par sa semblable? Elle est, en somme, le grand vase des iniquités et des crimes, le charnier des misères et des hontes, la véritable introductrice des ambassades déléguées dans nos âmes par tous les vices.” [Forzosamente, M. Rops debía encarnar la Posesión en la mujer. Y, haciendo eso, seguía a los Padres de la Iglesia, a toda la Edad Media, incluso a la Antigüedad; pues ocupándose de las parejas acusadas de magia, Quintiliano ya había escrito: ‘se debe presumir en principio que la mujer es la hechicera’. Por lo demás, alcanza con que la mujer esté hechizada para que el hombre que se le acerca se contamine: ‘Satán, por medio de las mujeres, atrae a los hombres a su dominio’, atestiguaba Bodin, parafraseando a la Edad Media que afirma, a través de todas las declaraciones de los exorcistas, que había cincuenta mujeres hechiceras o demoníacas por cada hombre [que cometía los mismos delitos].

Por lo demás, se acepte o se rechace la teoría del satanismo, ¿no sucede lo mismo hoy día? ¿el hombre no es inducido a los delitos y a los crímenes por la mujer que está, ella misma, casi siempre perdida por su semejante? Ella es, en suma, el gran vaso de las iniquidades y de los crímenes, el osario de las miserias y de las vergüenzas, la verdadera introductora de las embajadas enviadas a nuestras almas todos los vicios.] (Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, Paris, Stock, 1898, p.97-8).

³⁶² AR V 641.

³⁶³ “Sa filiation, des Esseintes la suivait à peine; çà et là, de vagues souvenirs de Mantegna et de Jacopo de Barbarj ; çà et là, de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix; mais l’influence de ces maîtres restait, en somme, imperceptible : la vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurerait, dans l’art contemporain, unique. Remontant aux sources ethnographiques, aux origines des mythologies dont il comparait et démêlait les sanglantes énigmes ; réunissant, fondant en une seule les légendes issues de l’Extrême Orient et métamorphosées par les croyances des autres peuples, il justifiait ainsi ses fusions architectoniques, ses amalgames luxueux et inattendus d’étoffes, ses

derivados, referían sobre todo a las ideas de lo “sagrado” y “Egipto”³⁶⁴. Se suponía que Egipto era un mundo donde, en clara oposición al mundo racional griego y (lo que sobre todo nos interesa), al cristiano, las divinidades se manifestaban de modo inhumano y enigmático (no olvidemos que “hierático” además designaba a un tipo de escritura jeroglífica). En varios contextos Huysmans utiliza el adjetivo “hiératique” para referirse a una seriedad sagrada, a la vez inmóvil y misteriosa: en el texto sobre Rops compilado en *Certains* se emplea para calificar a la actitud de una esfinge³⁶⁵. No es casual que Huysmans utilice el mismo adjetivo para referirse a los cuadros de Moreau. Pues la “alegoría hierática” de Moreau, a la que con todo derecho podríamos llamar “alegoría decadente”, escenifica a través de una historia fantaseada la corrupción del sentido y de la trascendencia por parte de una carne destructora: la Inmortal Histeria es un mal indefinido y aniquilador, presentido pero no desarrollado por la Biblia, del que hablarían confusamente las mitologías asiáticas³⁶⁶. Si la pintura trasgrede sus fronteras³⁶⁷, si Moreau se sirve del arte

hiératiques et sinistres allégories aiguisées par les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne; et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoirs.” (AR V 629-30) Subrayado nuestro. [Su filiación, des Esseintes apenas la podía establecer; aquí y allá, vagos recuerdos de Mantegna y de Jacopo de Barbari; aquí y allá, confusas obsesiones de Da Vinci y fiebres de colores a la Delacroix; pero la influencia de estos maestros, resultaba, a fin de cuentas, imperceptible; la verdad es que Gustave Moreau no derivaba de nadie. Sin auténtico ascendente, sin posibles descendientes, permanecía, en el arte contemporáneo, único. Este pintor se remontaba a las fuentes etnográficas, a los orígenes de las mitologías cuyos sangrientos enigmas comparaba y descifraba; reunía, fundía en una sola las leyendas venidas del Externo Oriente y metamorfoseadas por las creencias de los otros pueblos, y así justificaba sus fusiones arquitectónicas, sus amalgamas lujosas e inesperadas de tejidos, sus hieráticas y siniestras alegorías aguzadas por las inquietas perspicuidades de un nerviosismo absolutamente moderno; y permanecía para siempre doliente, obsesionado por los símbolos de las perversiones y de los amores sobrehumanos, por los estupros divinos consumados sin abandono y sin esperanza.]

³⁶⁴ Littré 1877: s.v. *hiératique, hiératiquement, hiératisme*.

³⁶⁵ Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, París, Stock, 1898, p.114.

³⁶⁶ “Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.” (AR V 626)

³⁶⁷ Ya Baudelaire planteaba, particularmente en *L'art philosophique*, la idea de que “la principal característica de la decadencia es su intento sistemático de demoler las fronteras convencionales

del esmaltador, del escritor, del grabador y el lapidario, y se “remonta hasta las fuentes de las tradiciones”³⁶⁸, es para provocar en el esteta decadente el mismo efecto que Salomé en Herodes: la pintura misma seduce (y confunde) como las apariencias del mundo. Al contrario que la alegoría bíblica, que mediante un lenguaje claro retraduce cada detalle cotidiano al relato de la salvación, y va, por tanto, de lo finito a lo infinito, la alegoría decadente se sirve de un lenguaje confuso para indagar la caída, y va, en consecuencia, de lo finito a lo finito: es por eso que la alegoría decadente representa conceptos tales como “la Inmortal Histeria”, “la Gran Sífilis” o “la comedia de la muerte”.

La interpretación alegórica de la pintura puede ser dividida en tres momentos: primero, la mirada decadente elige algún cuadro, al que sitúa en una serie, organizada según la lógica del coleccionista: compilación que puede ser tanto la del libro de ensayos *Certains* o la pinacoteca de des Esseintes. Estos cuadros, que pueden ser simbolistas, o como hemos visto, alegóricos en el sentido cristiano tradicional del término, escenifican algún tema de la ciencia (el caso de Redon), la historia o la religión, tema que es leído desde una perspectiva que resalta su lado patológico e indefinible. El segundo momento es el cuidadoso relevamiento ekfrástico de la pintura, la descripción del escenario y el tema del cuadro. Huysmans refiere la técnica de la pintura, nombra metonímicamente los elementos representados (en el caso de *Salomé dansant devant Hérode*, el palacio, la misma Salomé, el eunuco, la joven que rasguea la guitarra) y los expande mediante descripciones y comparaciones (“...sobre su vestido triunfal, cosido con perlas y ramas de plata, laminado de oro, la coraza de orfebrería, de la que cada malla es una piedra, entra en combustión, entrecruza pequeñas serpientes de fuego, se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como esos insectos espléndidos de élitros deslumbrantes, marmolados de carmín, punteados de amarillo aurora, jaspeados de azul acerado, atigrados con un verde de pavo real.”)³⁶⁹. Quizá esos sean los pasajes de mayor maestría de la prosa de Huysmans, cuando su retórica preciosista detalla las materias fastuosas o aberrantes de los cuadros y se regodea en nombrar, incluyéndolos en alambicados períodos sintácticos, elementos tales como “lapizlázuli”, “oriflés”, “jaspe” o “sardónice”; se trata de un lenguaje rico en

entre las diversas artes” (Calinescu Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 2002, p.163)

³⁶⁸ AR V 630.

³⁶⁹ AR V 625.

metáforas, comparaciones, sinestias e imágenes imprevistas, que por momentos parece anticipar los recursos de los que se sirve, como dice Vouilloux, la trasposición literaria de la pintura abstracta³⁷⁰. El tercer momento es la interpretación alegórica propiamente dicha, la lectura del cuadro como la “representación” de algún concepto general tal como la Inmortal Histeria. Allí es cuando la mirada decadente reflexiona sobre la comprensión, necesariamente confusa, de esa materialidad que la obsede. La interrogación alegórica de Huysmans recupera, al nivel de la construcción del sentido, el mismo problema que surge

³⁷⁰ A veces Huysmans, fascinado por la materialidad del cuadro, describe *sin interpretar*. Un extraordinario ejemplo es la ékfrasis de un cuadro (no identificado) de Turner: “Quant au Turner, lui aussi vous stupéfie, au premier abord. On se trouve en face d’un brouillis absolu de rose et de terre de sienne brûlée, de bleu et de blanc, frottés avec un chiffon, tantôt en tournant en rond, tantôt en filant en droite ligne ou en bifurquant en de longs zig-zags. On dirait d’une estampe balayée avec de la mie de pain ou d’un amas de couleurs tendres étendues à l’eau dans une feuille de papier qu’on referme, puis qu’on rabote, à tour de bras, avec une brosse ; cela sème des jeux de nuances étonnantes, surtout si l’on éparpille, avant de refermer la feuille, quelques points de blanc de gouache.

C’est cela, vu de très près, et, à distance, de même que pour le Goya, tout s’équilibre. Devant les yeux dissuadés, surgit un merveilleux paysage, un site féérique, un fleuve irradié coulant sous un soleil dont les rayons s’irisent. Un pâle firmament fuit à perte de vue, se noie dans un horizon de nacre, se réverbère et marche dans une eau qui chatoie, comme savonneuse, avec la couleur du spectre coloré des bulles. Où, dans quel pays, dans quel Eldorado, dans quel Eden, flambent ces folies de clarté, ces torrents de jour réfractés par des nuages laiteux, tachés de rouge feu et sillés de violet, tels que des fonds précieux d’opale ? Et ces sites sont réels pourtant ; ce sont des paysages d’automne, des bois rouillés, des eaux courantes, des futaies qui se déchevelent, mais ce sont aussi des paysages volatilisés, des aubes de plein ciel ; ce sont les fêtes célestes et fluviales d’une nature sublimée, décortiquée, rendue complètement fluide, par un grand Poète.” (Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, Paris, Stock, 1898, p.201-2). [En cuanto a Turner, él también sorprende al primer acercamiento. Se encuentra uno frente a una mezcla absoluta de rosa y de tierra quemada color siena, de azul y de blanco, todo frotado con un trapo, tanto en círculos como en trazos rectilíneos o largos zig-zags bifurcados. Se diría una estampa barrida con miga de pan o un cúmulo de colores pastel extendidos al agua en una hoja de papel que se cierra, y luego se cepilla, vigorosamente, con una brocha; lo cual siembra juegos de matices sorprendentes, sobre todo si se disemina, antes de cerrar la hoja, algunos puntos de blanco de aguada.

Todo eso, visto desde muy cerca, pero a la distancia, lo mismo que con Goya, el conjunto se equilibra. Delante de los ojos disuadidos surge un maravilloso paisaje, una campiña feérica, un río irradiado que corre bajo un sol cuyos rayos se irisan. Un pálido firmamento huye hasta perderse de vista, se ahoga en un horizonte de nácar, reverbera y va hacia el agua que se tornasola, como jabonosa, por el color del espectro coloreado de las burbujas. ¿Dónde, en qué región, en qué Eldorado, en qué Edén, se inflaman estas locuras de claridad, estos torrents a los que refractan nubes lechosas, tachonadas de rojo fuego y seguidas de violeta, tal como en el fondo precioso de los ópalos? Pero esos lugares son reales, sin embargo; son los paisajes de otoño, los bosques oxidados, las aguas que corren, los montes que se despeinan, pero son también los paisajes volatilizados, las albas de pleno cielo; son las fiestas celestes y fluviales de una naturaleza sublimada, desmenuzada, hecha completamente fluida, por un gran Poeta.]

en los lineamientos más generales de su metafísica, problema que es en términos teológicos el de la encarnación: la relación entre el espíritu y la carne³⁷¹. La alegoría decadente responde al problema de cómo darle significación a esa carne bruta y caída, y que es por naturaleza indócil a un sentido claro: inadecuación que provoca las “sofisticadas pesadillas” de la contemplación decadente. Los cuadros de la pinacoteca decadente, como se dice de las estampas de Luyken, pueden ser contemplados largo tiempo³⁷²; y “contemplar”, en el diccionario decadente, es entregarse a la multivocidad de la *delectatio morosa*.

Es posible leer, entonces, las dos *ékphraseis* de los cuadros *Salomé dansant devant Hérode* y *L'Apparition* de Moreau como una reflexión metatextual sobre el uso que hace la alegoría decadente de la alegoría cristiana. En el primer cuadro, según el narrador, Salomé, en tanto divinidad, alcanza dimensiones sobrehumanas; Salomé bailando ante Herodes es la alegoría de la Inmortal Histeria, es el pecado mostrándose en todo su esplendor. En el segundo cuadro, *L'Apparition*, Salomé está en el costado inferior izquierdo de la tela: sin el gran loto, ya no es una diosa, sino una muchacha joven que obedece a su “temperamento ardiente y cruel”. Mientras tanto, en la parte superior derecha se destaca la cabeza de San Juan Bautista, la que ya sin cuerpo asciende en una aureola espiritual, alumbrando con una luz inmaterial ese carácter puramente creatural de la carne femenina. La aparición es, pues, el momento de la división: la retórica decadente escenifica cuerpos sin cabeza o cabezas sin cuerpo³⁷³. De este modo, por un lado, se presenta el significante alegórico decadente, confusamente atractivo, y por el otro, el sentido claro y trascendente del texto religioso, que ilumina, haciendo resaltar su carácter inmanente, al cuerpo pecaminoso de la Salomé. La

³⁷¹ “La mélancolie esthétique de la décadence pourrait donc, par métaphore théologique, s’exprimer ainsi: esthétiquement la décadence porte, comme théologiquement l’homme déchu, l’héritage du péché esthétique qui a consisté à soupçonner l’art, à dissocier le Beau du Brai et du Bien. Contemplateur désespéré et intelligent de ce désastre, le décadent cherche des refuges, vit dans la nostalgie du ‘tout complet’, se constitue un musée imaginaire, artificiel, reflet de sa propre conscience idéalisée, d’un lieu spirituel parfait où se rejoindraient sans heurt nature et surnature, où le *vinculum* constamment invoqué par Jankélévitch, esthétiquement brisé par les ruptures protestante, janséniste et cartésienne, se reconstituerait dans l’expression d’une Beauté non désincarnée. (...) On comprend aussi qu’elle [la Décadence] se passionne pour les hérésies sur l’Incarnation et les diverses gnoses, et qu’elle les mette en scène – allégories à peinte voilées de ses propres hésitations et tentations esthétiques.” Millet-Gérard, Dominique, “Théologie de la décadence”, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.167.

³⁷² AR V 631.

³⁷³ Jankélévitch, Vladimir, “La décadence”, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.44-50.

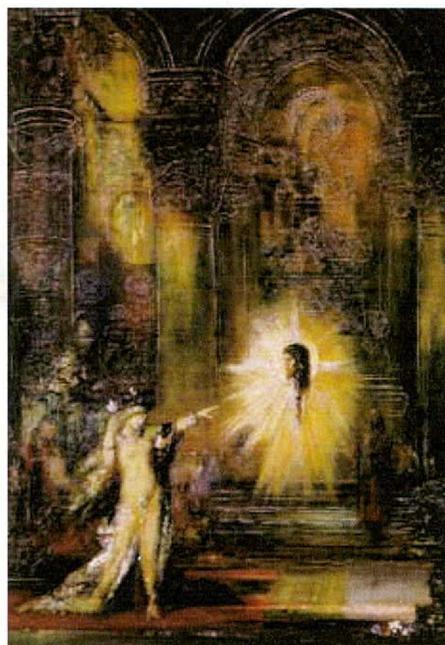
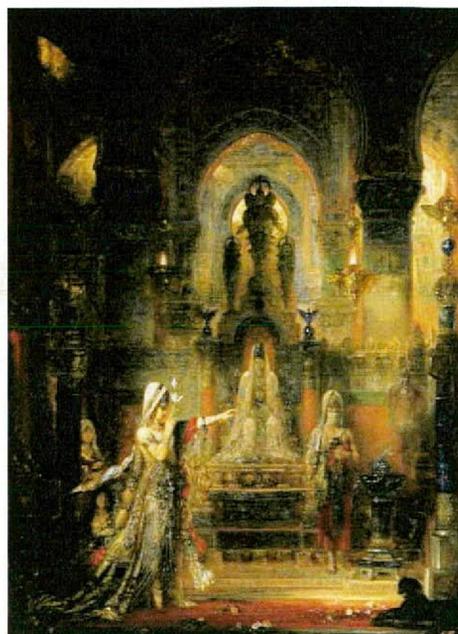
contemplación de la ascensión de la cabeza del Precursor debería provocar el despertar del sueño decadente; pero des Esseintes observa la distancia que hay entre las dos alegorías, la hierática y la cristiana, sin poder tomar partido por ninguna. El dualismo cristiano es puesto subrepticamente al servicio de la radical indecisión de des Esseintes, *connaisseur* de la sensación que impugna. Es por eso que la galería del capítulo V de *À rebours*, que comenzaba con Moreau, y continuaba con Luyken y Bresdin, termina en *La melancolía* de Redon. Pues es la posición melancólica la que más le conviene al dandy: ni el puro presente de los sufrimientos de la carne, a los que observa desde una prudente distancia, ni la eternidad de la salvación, en la que apenas cree, sino la contemplación del espectáculo de la división, único modo para la conciencia decadente de alcanzar una calma relativa. La melancolía es la actitud espiritual de quien, en el confort inauténtico de una habitación que parece la celda de un monje pero que no tiene sus incomodidades, combina, como simulacro de la encarnación, los signos del espíritu y de la carne, de un modo que no subordina la segunda al primero, sino que los yuxtapone a un mismo nivel a efectos de obtener una “gramática de la decoración” que subvierte la de los interiores burgueses³⁷⁴. De este modo, incluido en una combinación caprichosa, el objeto de culto es refuncionalizado como mero significante: es la irrisión de la melancolía decadente sobre la sacralidad que dice respetar, pues se convierte al artefacto religioso en una cosa caída entre las cosas del mundo, como tal subordinada a la voluntad arbitraria de cualquier hombre. Un reclinatorio puede ser una mesa de luz³⁷⁵.

Sucede con los objetos de la liturgia católica lo mismo que con los dioses antiguos en la alegoría barroca: son significantes, que pueden ser obligados a tener cualquier sentido.

³⁷⁴ Bertrand Bourgeois (Bourgeois, Bertrand, “À rebours des grammaires des arts décoratifs”, *Image [&] Narrative*. Online Magazine of the Visual Narrative, N° 16, Vol. III, Febrero de 2006: http://www.imageandnarrative.be/house_text_museum/bourgeois.htm). Bourgeois : 2006) analiza el modo en el que en la decoración interior de su residencia de Fontenay-aux-Roses des Esseintes subvierte sistemáticamente los consejos de manuales tales como *L'art intime et le goût en France*. *Grammaire de la curiosité* de Spire Blondel (1885), *La grammaire des arts décoratifs. Décoration d'intérieur de la maison* de Charles Blanc (1882), *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement* de Henri Havard (1884). Estos, textos dirigidos sobre todo a un público femenino, explicaban cómo integrar un moderado lujo neoclásico al interior burgués. (Cf. particularmente el breve análisis que Bourgeois hace de los tonos de las habitaciones de Fontenay, en donde se explica el modo en el que des Esseintes reinterpreta la idea de la analogía entre los colores y los sentimientos, produciendo efectos obviamente diversos que los aconsejados por estos manuales de decoración).

³⁷⁵ AR V 635.

De allí que sea tramposa la evocación de Baudelaire al final de las *ékfrasis* de Moreau en el capítulo V, pues la mirada decadente no decodifica a una Naturaleza que observa, como en el soneto *Correspondencias*, al hombre con una mirada familiar³⁷⁶, sino artificios que son alegorías de la inmanencia.



Salomé dansant devant Hérode (1876) y *L'apparition* (1876), de Gustave Moreau.

³⁷⁶ La Naturaleza es un templo de pilares vivos
Que a veces dejan salir confusas palabras;
El hombre la recorre entre bosques de símbolos
Que lo miran con ojos familiares.

Como largos ecos que se confunden de lejos
En una unidad tenebrosa y profunda,
Vasta como la noche y como la claridad,
Perfumes, colores y sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carne de niños,
Dulces como oboes, verdes como praderas,
-y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

que tienen la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes del espíritu y los sentidos.

(Baudelaire, Charles, *Las flores del mal. Traducción de Américo Cristóbal*, Buenos Aires, Colihue, 2006, p.21.)

“Par contre, l'Angelico s'est volontairement abstenu d'utiliser les nuances qui désignent les qualités des vices...”³⁷⁷

A esta crisis del símbolo de la retórica decadente, Huysmans responderá con la *symbolique du moyen âge*, un lenguaje alegórico (en el sentido más tradicional del término) en el que el símbolo es expresión de una sociedad integrada, que encuentra en el Evangelio un sentido trascendente³⁷⁸. La *symbolique*, es “la ciencia de emplear una figura o una

³⁷⁷ Huysmans, Joris-Karl, *La Cathédrale*, París, Stock, 1898, p.180.

³⁷⁸ En *La Cathédrale* (al contrario que en la teorización romántica) se asimila el “símbolo” a la alegoría cristiana tradicional. El símbolo así definido tiene un sentido sagrado y (a diferencia del símbolo simbolista) claramente descifrado, e implica la expresión sensible de un principio cristiano, es un enigma adivinado:

“Tout est dans cet édifice, reprit-il en enveloppant d'un geste l'église, les Écritures, la théologie, l'histoire du genre humain résumée en ses grandes lignes ; grâce à la science du symbolisme, on a pu faire d'un monceau de pierres un macrocosme.

Oui, je le répète, tout tient dans ce vaisseau, même notre vie matérielle et morale, nos vertus et nos vices. L'architecte nous prend dès la naissance d'Adam pour nous mener jusqu'à la fin des siècles. Notre-Dame de Chartres est le répertoire le plus colossal qui soit du ciel et de la terre, de Dieu et de l'homme.

Toutes ses figures sont des mots ; tous ses groupes sont des phrases ; la difficulté est de les lire.

— Et cela se peut ?

— Certes. Qu'il y ait dans nos versions quelques contresens, je le veux bien, mais enfin le palimpseste est déchiffrable ; la clef, c'est la connaissance des symboles.

Et voyant que Durtal l'écoutait, attentif, l'abbé vint se rasseoir et dit :

— Qu'est-ce qu'un symbole ? D'après Littré, c'est ‘une figure ou une image employée comme signe d'une autre chose’ ; nous autres, catholiques, nous précisons encore cette définition en spécifiant, avec Hugues de Saint-Victor, que ‘le symbole est la représentation allégorique d'un principe chrétien, sous une forme sensible’.

Or, le symbole existe depuis le commencement du monde. Toutes les religions l'adoptèrent, et, dans la nôtre, il pousse avec l'arbre du Bien et du Mal dans le premier chapitre de la Genèse et il s'épanouit encore dans le dernier chapitre de l'Apocalypse.

L'Ancien Testament est une traduction anticipée des événements que raconte le Nouveau Livre ; la religion mosaïque contient, en allégorie, ce que la religion chrétienne nous montre en réalité ; l'histoire du peuple de Dieu, ses personnages, ses propos, ses actes, les accessoires même dont il s'entoure, sont un ensemble d'images ; tout arrivait aux Hébreux en figures, a dit saint Paul. Notre-Seigneur a pris la peine de le rappeler, à diverses reprises, à ses disciples et, Lui-même, a presque constamment, lorsqu'il s'est adressé aux foules, usé de paraboles, c'est-à-dire d'un moyen d'indiquer une chose pour en désigner une autre.

imagen como signo de otra cosa”³⁷⁹: la figura expresa de modo visible lo invisible, y es, por tanto, desde esta perspectiva, asimilable a un alfabeto. Se retoma aquí en clave sagrada la

Le symbole provient donc d’une source divine ; ajoutons maintenant, au point de vue humain, que cette forme répond à l’un des besoins les moins contestés de l’esprit de l’homme qui éprouve un certain plaisir à faire preuve d’intelligence, à deviner l’énigme qu’on lui soumet et aussi à en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour. Saint Augustin le déclare expressément : ‘Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu’on l’énonce en des termes techniques.’” (Ibid. 1898, p.118-9). [“-Todo está en este edificio, -retomó el [abad], envolviendo con un gesto la iglesia-, las Escrituras, la teología, la historia del género humano resumida en sus grandes líneas; gracias a la ciencia del simbolismo, fue posible hacer de un montón de piedras un macrocosmos.

Sí, lo repito, todo tiene su lugar en esta nave, incluso nuestra vida material y moral, nuestras virtudes y nuestros vicios. El arquitecto empieza en el nacimiento de Adán y nos para lleva hasta el fin de los siglos. Notre-Dame de Chartres es el repertorio más colosal del cielo y de la tierra, de Dios y los hombres.

Todas sus figuras son palabras; todos sus grupos escultóricos son frases; la dificultad está en leerlas.

-¿Y se puede hacer eso?

-Ciertamente. Que haya en nuestras versiones algunos contrasentidos, lo acepto, pero finalmente el palimpsesto es descifrable; la clave es el conocimiento de los símbolos.

Y viendo que Durtal lo escuchaba, atento, el abad se acercó para sentarse y dijo:

-¿Qué es un símbolo? Según el Littré, es ‘la figura o una imagen usada como signo de otra cosa’; nosotros, los católicos, precisamos aún más esta definición especificando, con Hugo de San Víctor, que ‘el símbolo es la representación alegórica de un principio cristiano, bajo una forma sensible.’

Ahora bien, el símbolo existe desde el comienzo del mundo. Todas las religiones lo adoptaron, y, en la nuestra, crece con el árbol del Bien y del Mal en el primer capítulo del Génesis y todavía se expande en el último capítulo del Apocalipsis.

El Antiguo Testamento es una traducción anticipada de los acontecimientos que relata el Nuevo Libro; la religión mosaica contiene, en alegoría, lo que la religión cristiana nos muestra en realidad; la historia del pueblo de Dios, sus personajes, sus palabras, sus actos, los detalles mismos de todos estos sucesos, son un conjunto de imágenes; todo le vino a los Hebreos en figuras, ha dicho San Pablo. Nuestro Señor se tomó el trabajo de recordárselo, en diversas oportunidades, a sus discípulos y, Él Mismo, toda vez que se dirigió a las multitudes, se sirvió de parábolas, es decir un medio que indica una cosa para designar otra.

El símbolo proviene entonces de una fuente divina: agreguemos asimismo, desde un punto de vista humano, que esta forma responde a una de las necesidades más indiscutidas del espíritu del hombre, que experimenta cierto placer al probar su inteligencia, al adivinar el enigma al que se enfrenta y también al retener la solución, resumida en una fórmula visible, en una configuración duradera. San Agustín lo declara explícitamente: ‘Una cosa, al ser expresada mediante la alegoría, es ciertamente más expresiva, más agradable, más convincente que si se enuncia en términos técnicos.’” Nótese que luego Durtal compara esta noción de símbolo a la de Mallarmé: “C’est aussi l’idée de Mallarmé — et cette rencontre du saint et du poète, sur un terrain tout à la fois analogue et différent, est pour le moins bizarre, pensa Durtal.” (Huysmans Ibid 1898, p.119). [Es también la idea de Mallarmé —y este encuentro del santo y del poeta, sobre un terreno a la vez análogo y diferente, es por lo menos extraño, pensó Durtal]

³⁷⁹ “La symbolique, qui est la science d’employer une figure ou une image comme signe d’une autre chose, a été la grande idée du moyen âge, et, sans elle, rien de ces époques lointaines ne s’explique. Sachant très bien qu’ici-bas tout est figure, que les êtres et que les objets visibles sont, suivant

idea básica del *ut pictura poesis*, la subordinación de la pintura a la letra, y se la expande incluso a la arquitectura: la catedral es un “gran libro de piedra”³⁸⁰. La imagen pictórica es pensada como esa instancia sensible a la que la letra tendría que dotar de un contenido trascendente divino. Como la Historia Sagrada, la pintura es figura, parábola, y la catedral es la síntesis de ese sistema de imágenes: en ella todo es significativo, tal como se explica en una bella descripción de la catedral de Nôtre Dame que interpreta desde las gárgolas hasta la forma crucial de la nave³⁸¹. Todo adquiere un sentido claro, unívoco: la pintura es ahora plenamente interpretable y es posible incluso decir, que algún cuadro de Grünewald es confuso, precisamente porque los otros no lo son³⁸². Durtal, el protagonista de la tetralogía católica de Huysmans, hace una ékfrasis clásica de *La coronación de la virgen* de

l'expression de Saint Denys l'Aréopagite, les images lumineuses des invisibles, l'art du moyen âge s'assigna le but d'exprimer des sentiments et des pensées avec les formes matérielles, variées, de la vitre et de la pierre et il créa un alphabet à son usage. Une statue, une peinture, purent être un mot et des groupes, des alinéas et des phrases ; la difficulté est de les lire, mais le grimoire se déchiffre. Des livres tels que le 'Miroir du Monde' de Vincent de Beauvais, le 'Spéculum Ecclesiae' d'Honorius d'Autun, si bien mis en valeur par M. Mâle, le Spicilège de Solesmes, les apocryphes, la Légende dorée, nous donnent la clef des énigmes.

L'on comprendra cette importance attribuée à la symbolique, par le clergé, par les moines, par les imagiers, par le peuple même au XIIIe siècle, si l'on tient compte de ce fait que la symbolique provient d'une source divine, qu'elle est la langue parlée par Dieu même.

Elle a, en effet, jailli comme un arbre touffu du sol même de la Bible. Le tronc est la Symbolique des Écritures, les branches sont les allégories de l'architecture, des couleurs, des pierreries, de la flore et de la faune, les hiéroglyphes des Nombres.” [El simbolismo, que es la ciencia de utilizar una figura o una imagen como signo de otra cosa, ha sido la gran idea de la Edad Media, y, sin él, nada de esas épocas lejanas se explica. Sabiendo muy bien que aquí abajo todo es figura, que los seres y que los objetos visibles son, según la expresión de San Dionisio Aeropagita, las imágenes luminosas de las [realidades] invisibles, el arte de la Edad Media se puso como objetivo expresar los sentimientos y pensamientos con las formas materiales, variadas, del vidrio y de la piedra, y creó un alfabeto para sus necesidades. Una estatua, una pintura, son como las palabras y los grupos escultóricos, son los párrafos y las frases; la dificultad están en leerlos, pero el grimorio se descifra. Libros tales como el 'Espejo del Mundo' de Vincent Beauvais, el 'Speculum Ecclesiae' de Honorio de Autun, tan bien valorado por M.Mâle, el Especilegio de Solesmes, los apócrifos, la Leyenda dorada, nos dan la clave de los enigmas.

Se comprenderá la importancia atribuida al simbolismo, por los clérigos, por los monjes, por los artesanos de las imágenes, incluso por el pueblo en el siglo XIII, si se tiene en cuenta el hecho de que el simbolismo proviene de una fuente divina, que es la lengua hablada por Dios mismo.

El simbolismo ha brotado, en efecto, como un tupido árbol del suelo mismo de la Biblia. El tronco es el Simbolismo de las Escrituras, las ramas son las alegorías de las arquitectura, de los colores, de las piedras, de la flora y de la de fauna, los jeroglíficos de los Números.] (Huysmans, Joris-Karl, *Ibid.*, p.5-6)

³⁸⁰ Huysmans, *Ibid.*, p.23.

³⁸¹ Huysmans, *Ibid.*, p.4-38.

³⁸² Huysmans, *Ibid.*, p.183.

Fra Angélico, totalmente ajena a los desbordes metafóricos de la etapa decadente-simbolista: discute con precisión la disposición general del cuadro, el significado de cada uno de los personajes, el simbolismo de los colores³⁸³. Asimismo, en otro pasaje de *La Cathédrale* se dice que en el medioevo las piedras tenían un sentido claro, siempre determinable, y que si dos piedras eran de colores distintos, pero tenían el mismo significado, eran perfectamente intercambiables, lo que implica que el valor sensible estaba totalmente subordinado al sentido trascendente³⁸⁴. El “naturalismo místico” que se anuncia en *Là-bas* sirve para extraer el alma de la carne: Huysmans se fascina con el Cristo de Grünewald del museo de Colmar porque exhibe con todo detalle (según él, a diferencia de los del Renacimiento³⁸⁵) todos los sufrimientos que padeció el Hijo de Dios como hombre ordinario; las horrorosas abyecciones humanas preparan el momento glorioso de la resurrección, el sobrepasamiento de las apariencias terrenas hacia un mundo espiritual. Grünewald, un místico que pinta la resurrección de modo realista, hace visible lo invisible³⁸⁶. Y, consecuentemente, el discurso médico ya no es el espectáculo gratuito de

³⁸³ Huysmans, *Ibid.*, p.157 y ss.

³⁸⁴ “— Sans doute, fit Durtal, mais la symbolique des pierreries est très confuse. Les motifs qui ont décidé le choix de certaines pierres pour leur faire spécifier par la couleur de leur eau, par leur éclat, une vertu précise, sont amenés de si loin, sont si faiblement prouvés que l’on pourrait substituer une gemme à une autre, sans modifier pour cela la signification de l’allégorie qu’elles énoncent. Elles sont une série de synonymes pouvant se suppléer, à une nuance près en somme.” (Huysmans, *Ibid.*, p.196), subrayado nuestro. [Sin duda, dijo Durtal, pero el simbolismo de las piedras es muy confuso. Los motivos que han decidido la elección de ciertas piedras para hacerles expresar mediante el color de su transparencia, mediante su brillo, una virtud precisa, se remontan tan a lo lejos, están tan poco probados, que se podría sustituir una gema con otra, sin modificar por ello la significación de la alegoría que enuncian. Son una serie de sinónimos que pueden reemplazarse por un matiz cercano.] Compárese asimismo la idea de una “letanía de piedras preciosas de la cual cada estrofa fija en piedra (*lapidifie*) las virtudes de Nuestra Madre” (Huysmans, *Ibid.*, p.198-9) con el enjoyado del caparazón de la tortuga de des Esseintes.

³⁸⁵ En general la valoración de Huysmans del Renacimiento es negativa; su retórica homogeneiza a los Primitivos, a Fra Angélico, y los pone en la misma serie que las catedrales góticas: son prolongaciones del medioevo, no parte del Renacimiento (es sugestivo, que en el caso de Fra Angélico, no se mencione una palabra sobre el uso de la teoría de la perspectiva de Alberti). Huysmans adhiere plenamente al mito *fin-de-siècle* de una Italia del Renacimiento que sería pura corrupción y exceso. Ver a este respecto la ékfrasis del retrato de una cortesana italiana, ahora atribuido a Bartolommeo Veneto que Huysmans ve en Frankfurt (Huysmans, *Ibid.*, p.257 y ss.) (Cf. Ward-Jackson, Philip, “Art Historians and Art Critics VIII: Huysmans”, *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 776. (Nov., 1967), p.621)

³⁸⁶ “L’accent de triomphe de cette ascension est admirable. Ces mots ‘la vie contemplative de la peinture’, qui semblent n’avoir aucun sens, en ont cependant, pour une fois, un, car nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l’effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du

una subjetividad replegada sobre sí misma, sino que está puesto al servicio de la representación de las Escrituras: si Grünewald copiaba sus Cristos de cadáveres, es porque debía representar con la mayor fidelidad posible los sufrimientos físicos de la Pasión y la Crucifixión³⁸⁷.

Asimismo, en su etapa católica, el autor de *L'Oblat* relee la historia desde el punto de vista de la catedral. La catedral no es el producto de los acontecimientos de una época, sino un ser vivo que se nutre de ellos: de allí las frecuentes personificaciones en las que incurre Huysmans cuando relata la historia de las iglesias. Huysmans interroga el pasado focalizándose en la relación que los diversos momentos históricos tuvieron con los símbolos religiosos: de allí que se pueda considerar "glorioso" el repiqueteo de las campanas de la catedral de Saint-Germain-l'Auxerrois invitando a la matanza de San Bartolomé el 24 de agosto de 1572³⁸⁸; o que se diga que para esta misma iglesia 1871, el año de la Comuna, fue un tiempo aciago, pues entonces la catedral debió sufrir que unos *libres-penseurs* arrancaran de su lugar una escultura del Niño Jesús, y que con una bayoneta se perforara la boca de la Virgen para poner en ella una pipa³⁸⁹. El siglo XVIII y la Revolución han tenido efectos deletéreos sobre las catedrales, porque son las más claras expresiones de esa modernidad que ha separado la vida cotidiana del sentido religioso: así se deduce de la anécdota de una hostia que fue torturada por un judío, se suspendió sangrante en el aire, y luego fue entregada por una mujer piadosa al cura de la iglesia Saint-Jean-en-Grève, en donde fue objeto de peregrinaciones a las que puso fin la Revolución³⁹⁰. Para Huysmans, sin embargo, el peor momento es aquel en que él mismo escribe, cuando la modernización urbana cerca a las iglesias y las rodea con formas que son como una parodia

corps." [El acento de triunfo de esta ascensión es admirable. Las palabras 'la vida contemplativa de la pintura', que no parecen tener ningún sentido, lo tienen, sin embargo, por una vez, pues penetramos con Grünewald en el dominio de la alta mística y entrevemos, traducido por los simulacros de los colores y las líneas, la efusión de la divinidad, casi tangible, ante la salida del cuerpo.] (Huysmans, *Ibid.*, p.174).

³⁸⁷ Otro buen ejemplo de la refuncionalización del discurso naturalista es la serie de disquisiciones médicas que hace Huysmans cuando se interroga sobre el sentido de la pequeña figura encapuchada que está debajo a la izquierda en otro cuadro de Grünewald, *La tentación de San Antonio*, figura ésta que representaría a un hombre afectado por el *mal des ardents*. (Huysmans, *Ibid.*, p.187 y ss.)

³⁸⁸ Huysmans, *Ibid.*, p.72.

³⁸⁹ Huysmans, *Ibid.*, p.79-80.

³⁹⁰ Huysmans, *Ibid.*, p.118-9.

burguesa y vulgar de la arquitectura sacra, cuando la moda y el comercio amenazan a unas catedrales desiertas cuya manutención dejará de pagar la Tercera República³⁹¹.

Ahora bien: para restituírle esa densidad significativa a la *symbolique du moyen âge*, que en la modernidad no es clara ni evidente, se requiere una indagación. Huysmans, como historiador del arte sacro, no se deja embriagar (al contrario que tantos románticos) por una Edad Media idealizada como ingenua, sino que investiga pacientemente entre las ruinas; de hecho, *La Cathédrale* tiene muchas fuentes en común con *L'Art religieux du XIII siècle*, la tesis de doctorado del erudito Emile Mâle³⁹². Y esta indagación, cuando enumera los males que sufrieron las iglesias durante 1789 o 1793, recupera el tópico romántico-contrarrevolucionario de la iglesia amenazada por la Revolución: estas escenas bien podrían hacer recordar la descripción de la abadía de Chartreuse del *Prelude* de William Wordsworth³⁹³. Claro que no se trata de una iglesia en el medio de la naturaleza, en el seno de un paisaje que es imagen de la mente del poeta, sino de una ruina cerrada sobre sí misma, sitiada por la ciudad y la técnica: ya no una abadía al costado de un río, sino un museo situado en una Frankfurt cuya descripción es un muestrario de todos los recursos de la escritura antisemita del *fin-de-siècle*³⁹⁴. En la circunstancia en la que escribe Huysmans, no es posible un catolicismo romántico como el del *Genio del cristianismo* de

³⁹¹ Huysmans, *Ibid.*, p.80-3.

³⁹² "Although accused of nostalgia and 'time exoticism' today, Huysmans understood medieval art better than almost anyone of his day. One can gauge the depth of his scholarly understanding of the Middle Ages by comparing the eight-page index of works Huysmans consulted during the writing of *La Cathédrale* to the bibliography of a contemporary art historical appraisal of Gothic architecture. Emile Mâle published his doctoral thesis, *L'Art religieux du XIIIe siècle*, only three months after Huysmans' *La Cathédrale*. Despite the fact that Huysmans was writing a novel and Mâle a dissertation, *La Cathédrale* and *L'Art religieux du XIII siècle* are strikingly similar, especially in their central premise about medieval symbolism; both argue that the cathedral is an intrinsically legible text when one understands how to decipher it. In fact, Huysmans reviewed Mâle's work for a Parisian newspaper, and praised it quite highly. A comparison of Huysmans' index and Mâle's bibliography further reveals that both men consulted many of the same authors (notably Didron, Quicherat, and Viollet-le-Duc), but that Huysmans consulted more medieval manuscripts than did Mâle, who relied heavily upon previous works by nineteenth-century scholars." (Emery, Elizabeth, "J.-K. Huysmans, Medievalist", en *Modern Language Studies*, Vol. 30, N° 2. (Autumn, 2000), p.127-8).

³⁹³ En esta escena del poema de Wordsworth (VI, 422-443) el yo poético lamenta que los revolucionarios expulsan a los monjes de esta abadía, que es identificada con el "silencio visible" y la "perpetua calma" de la Naturaleza.

³⁹⁴ Huysmans, Joris-Karl, *La Cathédrale*, París, Stock, 1898, p.217 y ss.

Chateaubriand. Los escritores del fin de siglo se perciben como un reducido grupo, en abierta oposición a los principios liberales de una modernidad secularizada, en la cual ya languidece la Iglesia, separada del Estado³⁹⁵; la autobiografía de conversión, género muy extendido a fin del siglo XIX, más bien lo que explica es una aventura individual, pues ya no es posible referirse a la situación política del catolicismo con ese tono triunfal que Chateaubriand emplea en el prólogo de 1828 a la edición de sus *Obras Completas del Genio del Cristianismo*³⁹⁶. Es por eso que Huysmans establece una rígida separación entre la catedral y ese contexto moderno corrompido, que la rodea: el símbolo sacro ocupa un recinto perfectamente delimitado, que funciona, precisamente, como un museo.

* * *

*“Mais, depuis que ces pages furent écrites, l’Abbaye-aux-Bois a disparu, et Huysmans n’est plus là pour retracer, comme seul il pouvait le faire, la transformation prodigieuse de tout un quartier dont il a si bien fait comprendre l’intimité pieuse.”*³⁹⁷

Sería posible reconocer en los textos de Huysmans, ciertos temas afines a la interpretación benjaminiana del barroco: la alegoría como modo de referirse a una *physis* en decadencia, el cuerpo corrompido como emblema de la distancia insalvable entre la creatura y la divinidad, la ruina como forma de relacionarse con la tradición, la distancia con la noción romántica de símbolo. A diferencia del *witz*, la recombinación del fragmento

³⁹⁵ Gugelot, Frédéric, “Le tempes des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XXe siècle”, *Arch. de Sc. soc. des Rel.*, 2002, 119, (juillet-septembre 2002), p.45-64.

³⁹⁶ “En entrant dans l’esprit de nos institutions, en se pénétrant de la connaissance du siècle, en tempérant les vertus de la foi par celle de la charité, on serait arrivé sûrement au but. Nous vivons dans un temps où il faut beaucoup d’indulgence et de miséricorde. Une jeunesse généreuse est prête à se jeter dans les bras de quiconque lui prêchera les nobles sentiments qui s’allient si bien aux sublimes préceptes de l’Evangile ; mais elle fait la soumission servile, et, dans son ardeur de s’instruire, elle a un goût pour la raison tout à fait au-dessus de son âge.

Le Génie du Christianisme paraît maintenant dégagé des circonstances auxquelles on aurait pu attribuer une partie de son succès. Les autels sont relevés, les prêtres sont revenus de la captivité, les prélats sont revêtus des premières dignités de l’Etat.” Chateaubriand, François-René, *Génie du christianisme*, París, Garnier-Flammarion, p.46.

³⁹⁷ Reseña de *Trois Eglises et Trois Primitifs* en *Polybiblion Revue Bibliographique Universelle* (enero de 1909).

en el marco de la serie decadente no conduce al absoluto, sino que se pierde en la inmanencia: el saldo de la *agudeza* de des Esseintes es la melancolía. La mirada decadente colecciona los detalles en *mosaicos* que son como esas incrustaciones del palacio de Herodes que describe Huysmans en las pinturas de Moreau. Incluso el *argot* o el lenguaje de la calle está como inmovilizado, capturado por el preciosismo; el temprano naturalismo de textos como *A vau-l'eau* (1882) al exhibir la sintaxis alambicada de esa prosa que se consideraba (vemos cuán erradamente) impresionista, prepara ese movimiento de atomización que, como demostró Paul Bourget en su célebre texto sobre Baudelaire, es propio del lenguaje decadente. Las alegorías decadentes producen sentido a través de la lectura de elementos heterógeneos yuxtapuestos, cada uno de los cuales tiene un valor enigmático, a menudo solamente interpretable en términos esotéricos: el fragmento decadente, en cuanto elemento aislado de una naturaleza ciega, es evaluable desde el punto de vista de lo exótico, lo raro, lo repugnante o lo precioso, pero su integración en una totalidad es tarea de la alegoría. De allí la búsqueda de un sistema alegórico-interpretativo, que termina en el catolicismo. Naturalismo místico también significa sentido claro para el detalle.

Tres tipos de pintura interesan fundamentalmente a Huysmans: impresionista, simbolista, católica. En cada uno de estos momentos, la pintura es percibida como portadora de una idea: expresa una realidad miméticamente aprendida, un estado del alma del artista o bien, tal como sucedía en el arte medieval, una imagen interior, de carácter divino (y en ese sentido “objetivo”) que se plasma en la materia. La crítica pictórica de Huysmans continúa el discurso hegemónico del arte y la crítica occidentales, para los que, como sostiene Panofsky³⁹⁸, la pintura es la ilustración de una idea previa; un discurso que, iniciado en la Antigüedad, se ha bifurcado, a partir de Platón en dos direcciones fundamentales: la pintura como mimesis de las ideas que se extraen de los objetos que están en la realidad o bien como mimesis de las ideas del *uperouránios tópos*. Huysmans, continuador de este discurso que no piensa a la pintura de modo inmanente, no concibe a las artes visuales en términos puramente formales, y si alguna vez lo hace, es para referirse a objetos (los arabescos *art decó*, las volutas y circunvoluciones de los muebles *rococó*) que considera meros divertimentos. Es el tema secreto del siglo XVIII que, como un

³⁹⁸ Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989.

solapado contrapunto, reaparece ocasionalmente en toda la obra de Huysmans; se trataría de una pintura sin contenido, feliz comercio con el espacio mundano, en el cual la materialidad no conceptualmente significativa produciría un sentido no alegórico: modalidad presentida pero despreciada por frívola³⁹⁹, a regañadientes aceptada en su crítica de Chéret⁴⁰⁰. En el momento en el que la línea y el color comienzan a liberarse de la literatura y a ser autónomos en el sentido que le da Greenberg al término en *Towards a*

³⁹⁹ Refiriéndose a la historia de la pintura francesa, dice Huysmans en *Du Tout*: “Enfin vient le XVIII^e siècle. Ici, deux artistes, et deux vrais maîtres, Watteau et Chardin, qui nous consolent des déboires de ces halls; puis se succèdent les poupées de Pater, les vignettes de Lancret, les vaudevilles et les mélos de Greuze, les mythologiades et les polissonneries de Boucher et de Fragonard, et ce que ces fantoches et ces pantines sont superficiels et factices, sans une dépense d’idée, sans un frais d’âme; ce que tout cet art de bidet et de chaise longue est peu!” [Llega en fin el siglo XVIII. Aquí tenemos a dos artistas, dos verdaderos maestros, Watteau y Chardin, que nos consuelan de los regustos de estas salas; luego se suceden las muñecas de Pater, las viñetas de Lancret, los vaudevilles, y las representaciones de melodramas de Greuze, las artificiosas mitologías y las travesuras de Boucher y Fragonard, y ¡cómo son estos fantoches y estos títeres de artificiales y ficticios, sin una sola idea, sin nada de alma!; ¡cuán poco que vale este arte de bidet y de silla larga!] (Huysmans, Joris-Karl, *De tout*, París, Stock, 1902, p.151-2)

⁴⁰⁰ “Vision superficielle et charmante, adorablement fausse, aperçue ainsi qu’au travers d’un optique de théâtre, dans une féerie, après un diner fin.

Dans cette essence de Paris qu’il distille, il abandonne l’affreuse lie, délaisse l’elixir même, si corrosif et si âcre, recueille seulement les bouillonnements gazeux, les bulles qui pétillent à la surface.

Il verse une légère ivresse de vin mousseux, une ivresse qui fume, teintée de rose; il la personnifie, en quelque sorte, dans ses femmes délicieuses par leur débraillé qui bégaye et sourit, sans cri vulgaire.

En résumé, si nous parcourons l’oeuvre de cet ingénieux fantaisiste, nous trouvons dans des sujets imposés, souvent rebelles, et avec une réticence forcée de tons qui se résument en quelques-uns pour les tirages, une expression de vie très personnelle, décorative et humoriste, une senteur parisienne portée à son acuité suprême et se résolvant en ces gaz hilarants dont les effluences réjouissent et grisent les gens qui les aspirent.

Pour tout dire, l’oeuvre de M. Chéret est une dinette d’art, exquise.” [Visión superficial y encantadora, adorablemente falsa, como percibida a través del decorado teatral de una comedia fantástica, ejecutada luego de una delicada cena.

En la esencia de París que destila, abandona el horrible poso, deja de lado incluso el elixir, tan corrosivo y tan acre, recoge solamente las efervescencias gaseosas, las burbujas que chisporrotean en la superficie.

Vierte una ligera ebriedad de vino de mosto, una ebriedad que humea, teñida de rosa; la personifica, de algún modo, en sus mujeres deliciosas por ese desaliño que tartamudea y sonríe, sin expresión de vulgaridad.

En resumen, si recorremos la obra de este ingenioso fantaseador, encontramos en los temas impuestos, que a menudo se rebelan, y con una reticencia forzada de tonos que se restringen a muy pocos a causa de las técnicas de impresión masiva, una expresión de vida muy personal, decorativa y humorista, una fragancia parisina llevada a su agudeza suprema y que se disuelve en esos gases hilarantes, cuyos efluvios alegran y embriagan a quienes los aspiran.

Para decirlo simplemente, la obra de M. Chéret es un refrigerio de arte, exquisito.] (Huysmans, Joris-Karl, *La Cathédrale*, París, Stock, 1898, p.57-9)

newer Laocoon, Huysmans insiste en una retórica de la pintura en la que la letra y la tradición juegan un papel preponderante. La prosa de Huysmans trata de retrotraer el contenido sensible a una instancia alegórica, conceptual: si las alegorías de la etapa decadente son “complicadas”, es porque deben traducir una pintura que comienza a liberarse de la subordinación a la retórica literaria, y en la que, por tanto, la clara identificación de un “tema” definido se hace difícil. Y esta retracción a la instancia conceptual se afirma en la etapa católica, cuando se pasa de las alegorías “complicadas” decadentes, a las cristianas de sentido totalmente diáfano. Para una subjetividad que se siente amenazada por la falta un horizonte trascendente, la pintura debe ser signo de redención o de caída: se comprende el lazo que une la crítica decadente con la católica. La lectura alegórica de Huysmans sería así una manifestación del nihilismo *fin-de-siècle*; sobre ese trasfondo habría que pensar el salto hacia atrás que implica la creencia en la alegoría católica, y su paradójico resultado, ese carácter de cosa muerta, a ser descifrada por un erudito, que tiene el objeto de culto así recuperado⁴⁰¹.

Pues las catedrales están, precisamente, en ruinas. Si la alegoría cristiana es la reserva de sentido de una modernidad en proceso de decadencia, esta decadencia, que es el trabajo mismo de la historia, no perdona, siquiera, a los mismos signos sacros: de allí la interpretación de la historia a través de los accidentes que sufren los soportes materiales de la significación cristiana y la focalización en fechas como 1789 o 1871, años obviamente ruinosos para las catedrales. Emisarios de un mundo sagrado, los objetos de culto sin embargo también presentan una faz material, caída, que es descrita con todo lujo de detalles por el ojo naturalista de Huysmans. La catedral, lejos de resumir un mundo integrado, más bien expresa la inadecuación entre una época y un lenguaje: es un intento por darle significación a esa modernidad “americanizada” que es para Huysmans lo que carece de forma. Se trata de un movimiento similar, en el fondo, al de la alegoría decadente, pues ella también quería imprimirle un sentido a una materia rebelde a la codificación; la diferencia es que ahora el significante alegórico no es parte de la seducción del mundo, sino su crítica. Pero el uso de la alegoría cristiana es, en cierto sentido, una confesión de impotencia: esta modernidad que ya no diferencia el bien del mal es

⁴⁰¹ Sobre él se ejerce lo que, en el contexto de la alegoría barroca, Benjamin denomina “mortificación de la obra”.

irrepresentable, y es por eso que debe recurrirse a una codificación anacrónica. La catedral sirve para interpretar una modernidad que es ella misma descomposición: de allí que Huysmans diga en cierto pasaje que el material constructivo por excelencia de la modernidad no debería ser el hierro, sino el fuego que convertiría en ruinas los edificios de La Bolsa, el Ministerio de Guerra o el teatro Odeón⁴⁰². La destrucción de la catedral sería así una alegoría de la configuración teológico-política puesta en crisis por la secularización moderna: en el fondo, el proyecto de reconstrucción de la *symbolique du moyen âge* es incompleto porque Huysmans no se plantea en ningún momento el modo de volver al estado histórico que posibilitó la construcción de las catedrales. No pretende “una revolución contraria”, como aquella con la que soñaban, al decir de Benjamin Constant, los contrarrevolucionarios de principios del S.XIX⁴⁰³: lo suyo no es un proyecto anti-moderno, sino una constatación melancólica en cuanto incapaz de acción. Huysmans interroga la modernidad a través del registro de la erosión del artefacto religioso. El movimiento que comenzaba leyendo “literariamente” la pintura impresionista como signo del malestar de la época, termina en una catedral que está ella misma en ruinas, pero que proporciona una codificación alegórica para interpretar a esa historia sin salvación en la que ha triunfado el complot de los judíos, los masones y la banca. Y en esta interpretación la rumia del *spleen* suplanta al tiempo escatológico cristiano: quien meditara sobre la actitud de Huysmans con respecto al culto católico, antes que en Chateaubriand, pensaría más bien en el famoso

⁴⁰² “Pour embellir cet affreux Paris que nous devons à la misérable munificence des maçons modernes, ne pourrait-on — toutes précautions prises pour la sûreté des personnes — semer çà et là quelques ruines, brûler la Bourse, la Madeleine, le Ministère de la Guerre, l’église Saint-Xavier, l’Opéra et l’Odéon, tous le dessus du panier d’un art infâme ! L’on s’apercevrait peut-être alors que le Feu est l’essentiel artiste de notre temps et que, si pitoyable quand elle est crue, l’architecture du siècle devient imposante, presque superbe, lorsqu’elle est cuite.” (Huysmans, Joris-Karl, *De tout*, Paris, Stock, 1902, p.165) [Para embellecer este espantoso París que debemos a la miserable munificencia de los modernos constructores, no se podría —tomando todas las precauciones necesarias para no afectar la seguridad de las personas— sembrar aquí y allá algunas ruinas, quemar la Bolsa, la Madeleine, el Ministerio de Guerra, la iglesia San Javier, la Ópera y el Odeón, las mejores mercaderías de este arte infame! Se comprendería entonces que el Fuego es el artista esencial de nuestro tiempo y que, tan lamentable cuando está cruda, la arquitectura de este siglo, se convierte en imponente, casi soberbia, cuando está cocinada.]

⁴⁰³ Furet y Ozouf 1989, *Diccionario crítico de la Revolución Francesa*, Madrid, Alianza, 1989, s.v. “Contrarrevolución”.

soneto de Quevedo sobre Roma, epítome de la idea de temporalidad del barroco y de su relación con la tradición⁴⁰⁴.

Como tantas otras escrituras de la época, entonces, es posible leer en Huysmans un malestar con las transformaciones de esa época que Hobsbawm llama la “Era del Imperio”; frente a este progreso que es interpretado como decadencia, tanto la alegoría decadente como la alegoría cristiana, son reacciones de rechazo que implican un modo de lectura. Y precisamente la alegoría, a principios del siglo XX, vuelve al centro de la discusión teórica como modo representacional por excelencia de la modernidad secularizada⁴⁰⁵. Así por ejemplo, para Aby Warburg, el paso del símbolo a la alegoría, donde significado y significante están claramente diferenciados, es un inevitable resultado del proceso de abstracción que culmina en la modernidad. Para este pensador, que retoma pero que le da

⁴⁰⁴ “A Roma, sepultada en sus ruinas:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace, donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo las medallas,
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades, que blasón latino.

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.”

(Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Barcelona, RBA, 2002, p.68)

⁴⁰⁵ (...) empathy was discussed using the model of dream symbolization, and it is only a short step to equating processes originating in the unconscious with processes originating in primitive stages of human development. This equation of empathic symbolization with the unconscious and the primitive would later surface in Freud and Jung, while the historicizing of the distinction between the magical-associative and the logical dissociative would perform a central role in Georg Lukács's early *Theory of the Novel* of 1914 and Walter Benjamin's early philosophical essays on language and experience. It also informed the theories of modernity in the emerging discipline of sociology, including, for example, Max Weber's notion of the disenchantment of nature or Ferdinand Tönnies's distinction between the community ('Gemeinschaft') and society ('Gesellschaft'). Warburg falls exactly into this early modernist pattern, the most obvious example being his study of the serpent ritual of the Moki Indians.” (Rampley, Matthew, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1. (Mar., 1997), p.50).

otro sentido a la oposición romántica entre símbolo y alegoría, la modernidad pone en crisis el modo simbólico, pues torna imposible la connaturalidad entre cosa y sentido propia del pensamiento primitivo y mitológico. De allí la importancia que Warburg le otorga al Renacimiento, momento clave, como lo demuestra la convivencia de la astrología y la astronomía, para comprender el paso del sistema simbólico al alegórico⁴⁰⁶. Pero Warburg no interpreta este proceso de abstracción como un síntoma de necesaria decadencia: discutiendo con el Nietzsche del *Origen de la tragedia*, realiza una defensa de la “cultura socrática”, y afirma que la productividad estética puede beneficiarse, precisamente, de esa distancia entre sujeto y objeto que se da en el estadio alegórico, momento en el que el triunfo del pensamiento lógico-disociativo, deja atrás la indiferenciación entre sujeto y objeto, la empatía con la que pensamiento mitológico inviste de significaciones e intencionalidades humanas a los fenómenos naturales. Este triunfo de la alegoría, podría ser interpretado, pues, más como un índice de productividad estética que de “decadencia”⁴⁰⁷. Y precisamente, el uso de la alegoría católica que hace Huysmans tiene puntos de contacto con lo que Benjamin llama “alegoría barroca”. La alegoría del autor de *À rebours*, como el doble rostro de Jano, se vuelve hacia un pasado medieval para ser sin embargo, expresión de modernidad: es a la vez moderno y arcaico decir que la sala de máquinas de la torre Eiffel parece la nave de una catedral gótica⁴⁰⁸. En esa actitud reside la estricta

⁴⁰⁶ Gombrich, Ernst H., Aby Warburg. *Una biografía intelectual, con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl*, Madrid, Alianza, 1992.

⁴⁰⁷ “However, although Warburg's thought would seem to signal a sense of the loss of artistic culture, manifest in the dominance of the logical sign, Warburg's actual conclusion is quite the reverse. In contrast with Nietzsche, for whom the loss of the Dionysian heralded the birth of modern, scientific, Socratic culture, the transformation signifies for Warburg a *growth* of aesthetic creativity. The distance of the sign from its object indicates the intervention of human artifice, as had been implied in Warburg's study of the intermezzi and early opera. This process finds its most extreme expression in the Baroque, where, as Warburg writes in one of his notebooks, “expressive values were cut loose from the mint of real life in movement” (Rampley, Matthew, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1. (Mar., 1997), p.50)

⁴⁰⁸ Así describe Huysmans la torre Eiffel: “L'on doit se demander enfin quelle est la raison d'être de cette tour. Si on la considère, seule, isolée des autres édifices, distraite du palais qu'elle précède, elle ne présente aucun sens, elle est absurde. Si, au contraire, on l'observe, comme faisant partie d'un tout, comme appartenant à l'ensemble des constructions érigées dans le Champ de Mars, l'on peut conjecturer qu'elle est le clocher de la nouvelle église dans laquelle se célèbre, ainsi que je l'ai dit plus haut, le service divin de la haute Banque. Elle serait alors le beffroi, séparé, de même qu'à la cathédrale d'Utrecht, par une vaste place, du transept et du chœur.” [Se debe preguntar entonces cuál es la razón de ser de esta torre. Si se la considera sola, aislada de los otros edificios, haciendo abstracción de los palacios a los que precede, ella no tiene ningún sentido, es absurda. Si, por el

contemporaneidad de Huysmans, una contemporaneidad que a menudo ha pasado desapercibida para sus comentaristas católicos, quienes consideran erradamente a este uso de la alegoría un rasgo antimoderno y no el más fiel testimonio de adhesión a la *forma mentis* de un mundo secularizado.

5.13. Conclusiones.

Tal como hemos visto, *AR* trata sobre la *décadence* en sus diversas facetas: histórica, literaria, cultural y subjetiva. En principio, nos encontramos, con que des Esseintes, el último vástago de un linaje noble en decadencia, se encuentra arrojado a un mundo corrompido, “americanizado”, en el que el triunfo de la burguesía ha arrastrado también hacia la degradación al clero y la nobleza, las clases tradicionales del Antiguo Régimen. Estamos pues, ante la representación de un mundo histórico afectado por la *décadence*, tal como la piensan las retóricas contra-revolucionarias y reaccionarias del siglo XIX (Cf. al respecto el **capítulo 4** de la presente tesis). Un mundo grosero en el cual la vulgaridad y la hipocresía han triunfado gracias a una burguesía que masacra al *populace* tras servirse de él:

¡Más criminal, más vil que la nobleza arruinada y el que el clero venido a menos, la burguesía tomaba de ellos su frívola ostentación, su jactancia caduca, a las que degradaba por su ignorancia de las convenciones sociales, les robaba las faltas y las convertía en hipócritas vicios; y autoritaria y solapada, baja y cobarde, ametrallaba sin piedad a la eterna víctima de sus engaños, el populacho, al que sin embargo le había quitado el bozal y había incitado a saltar al cuello de las viejas castas!⁴⁰⁹

contrario, se la observa, como formando parte de un todo, como perteneciendo al conjunto de las construcciones erigidas en el Campo de Marte, se puede conjeturar que es el campanario de la nueva iglesia en la que se celebra, como ya lo he dicho antes, el servicio divino de la alta Banca. Se puede ver a la torre, del mismo modo que la catedral de Utrecht, como la atalaya, separada por un vasto espacio, de la nave transversal y el coro.] (Huysmans, Joris-Karl, *La Cathédrale*, París, Stock, 1898, p.178) En concreto sobre la sala de máquinas Huysmans dice: “La forme de cette salle est empruntée à l’art gothique, mais elle est éclatée, agrandie, folle, impossible à réaliser avec la pierre, originale avec les pieds en calice de ses grands arcs.” [La forma de esta sala ha sido tomada del arte gótico, pero es como estallada, agrandada, loca, imposible de hacer con piedra, singular por los pies en forma de cáliz de sus grandes arcos.] (Huysmans, *Ibid.*, p.181)

⁴⁰⁹ “Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu’elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts qu’elle convertissait en d’hypocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et couarde, elle mitraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, la populace,

Ahora bien: si el texto de Huysmans se detuviera, en la mera repetición de los tópicos de la *décadence*, estaríamos frente a lo que David Weir llama, en oposición al “estilo de la decadencia”, una tópica de la decadencia, esto es, el simple repertorio temático, más o menos fechado, de los rasgos de esa vulgata que comúnmente se atribuye al espíritu del *fin-de-siècle*: perversión, androginia, corrupción, agotamiento, melancolía, esteticismo, triunfo del simulacro sobre lo real. Sin embargo, la originalidad del texto de Huysmans reside en que los tópicos de la *décadence* se convierten en momentos internos del propio discurso. *AR* es una teorización sobre la decadencia, pero que además pone a producir en el espacio del texto esas mismas características que se supone tienen los lenguajes de las épocas decadentes. Tópicos tales como el triunfo del la parte sobre el todo, el simulacro o la descomposición, se integran aquí a la dinámica del lenguaje mismo; así lo hemos visto a propósito del estilo y de la estructura de la novela (5.8), que pueden ser interpretados como la realización pragmática de las poéticas expuestas en los capítulos III y XIV, que analizamos en el 5.9 y 5.11. Ahora bien: hacer trabajar el discurso de la *décadence* para representar la *décadence* implica poner a producir un discurso falso e irónico para representar un discurso falso e irónico. El discurso de *AR*, en tanto representación segunda del discurso decimonónico de la *décadence*, reduplica ese rasgo apariencial que se supone tienen las épocas de declinación. Asistimos así a una extraña “ironía de ironías”, para retomar los términos de “*Sobre la incomprendibilidad*” de Friedrich Schlegel, uno de los textos que analiza Paul de Man en *Alegoría y temporalidad* para discutir precisamente el concepto de ironía que inaugura el romanticismo. Dice Paul de Man:

“El lenguaje irónico divide al sujeto entre el yo empírico que existe en un estado de inautenticidad y un yo que sólo existe en la forma de un lenguaje que afirma el conocimiento de esa inautenticidad. Pero ese conocimiento no convierte al yo en un lenguaje auténtico, puesto que conocer la inautenticidad no es lo mismo que ser auténtico.

(...)

En cuanto se empieza a cuestionar la inocencia o la autenticidad de nuestro sentido de estar en el mundo, se pone en marcha todo un proceso que dista de ser inocuo. (...) La ironía manifiesta una tendencia inherente a tomar impulso y a no detenerse, hasta

qu'elle avait elle-même démuselée et apostée pour sauter à la gorge des vieilles castes!” (*AR* XVI 760)

haber acabado su curso; a partir de la denuncia, aparentemente inocua, de un pequeño autoengaño pronto llega a alcanzar dimensiones absoluta. Partiendo en muchos casos de la litote o atenuación, la ironía lleva consigo el poder de convertirse en hipérbole. Baudelaire llama a ese poder inquietante 'vértigo de la hipérbole'.

Cuando decimos que la ironía se origina a expensas del yo empírico, hay que tomar esta proposición en serio para llevarla a sus últimas consecuencias, y así llegar a esta definición: la ironía absoluta es la conciencia de la locura, que es el fin de la conciencia. La ironía absoluta es pues la conciencia de la no-conciencia, una reflexión sobre la locura desde dentro de la locura misma.

(...)

Friedrich Schlegel lo dice muy claramente. La dialéctica entre la autoinvención y la autodestrucción que, tanto para él como para Baudelaire, caracteriza la mente irónica es un proceso infinito que no lleva a ninguna síntesis. A ese proceso infinito, le da el signo positivo de la libertad, el rechazo de la mente a aceptar como definitiva cualquier etapa del proceso, ya que hacerlo significaría detener lo que él llama la 'agilidad infinita' del proceso.

(...)

La ironía se disuelve en la espiral cada vez más estrecha de un signo lingüístico que va alejándose de su significado cada vez más; y la ironía no tiene salida de esa espiral."⁴¹⁰

La ironía implicaría pues un desdoblamiento y una reduplicación que, lejos de producir un mayor conocimiento, lleva a una mayor desorganización de las representaciones. Así, tal como examinamos en 5.4, des Esseintes reflexiona sobre su propio pasado a través de representaciones (la jaula del grillo, el sueño de la *Grande Vérole*) que sin embargo reactualizan (en el doble sentido de representar y volver a actuar) la descomposición y la difracción del discurso de la *décadence*. Del mismo modo, la sexualidad se vuelve perversa en la medida en que implica una repetición desplazada de los signos de la sexualidad. Cada intento de autorrepresentación de la subjetividad decadente expande la espiral irónica que describe Paul De Man.

Otra forma de duplicación es, tal como analizamos en 5.6, la transposición, el comentario crítico, modos de la reflexión en las que el propio texto de *AR* se constituye en comentario de otro texto. Esta reduplicación paródica o crítica de las obras va unida a otro movimiento discursivo, el de la ironía como representación farsesca de la propia estética decadente. Tal como decíamos en 5.6 "el discurso de la *décadence* no tiene inconveniente en parasitar las acusaciones del discurso de impugnación de la decadencia y reconocerse

⁴¹⁰ De Man, Paul, "Alegoría y temporalidad", en *Visión y Ceguera*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p.238-46.

como débil, irónico, apariencial o simulado, pues es precisamente en ese (paradójico) reconocimiento donde el discurso decadente mejor ahonda el pliegue de su autoimplicación destructiva. Ese es el motivo de que el texto se mofe constantemente de los experimentos de des Esseintes y exhiba su lado ridículo o fallido, sátira que llega a su punto más alto cuando des Esseintes, ya en plena crisis neurótica, planea hacer transposiciones con los ingredientes de los enemas. La autocomprensión reflexiva de la obra coincide con su autoirrisión.” Y tal como explicábamos también en 5.6, “La forma es (...) la forma de una destrucción. Y esta destrucción es potenciada tanto por la configuración de los diversos experimentos estéticos, que tiende hacia lo informe, hacia lo indefinido, como por el proceso irónico de la autoparodia de la obra decadente, que concibe a la apariencia estética como mera falsificación o degradación.” La ironía sería esa fuerza corrosiva de la *névrose*, que destruye cualquier atisbo de positividad. De este modo, toda toma de posición es inmediatamente negada, reemplazada por otra que también será inmediatamente negada, y así hasta el infinito. Tal como examinamos en 5.10, la argumentación de des Esseintes avanza según las refracciones propias de la *loi des contrastes*; de este modo, en el capítulo VII nos encontramos con una verdadera *quaestio* neurótica y circular en la que a la necesidad de la religión le suceden el sacrilegio y la impugnación del sentimiento religioso en tanto productos del desequilibrio mental. La ironía es arabesco, interrupción, anacoluto o *parábasis*, para emplear otro término que Paul De Man toma de Friedrich Schlegel⁴¹¹.

La historia de la literatura latina del capítulo III es un excelente ejemplo de esta “corrosión de la forma” propia de la reflexividad decadente. En 5.9 decíamos que en la historia de la biblioteca latina del capítulo III “se invierte, en términos históricos toda teoría del progreso (parece hablarse de una historia siempre en permanente caída, o de ciclos de caída histórica), pero también en términos estéticos la mayor parte de las teorías del Siglo XIX, que presuponen un grado de organización (de ‘autorreflexión’ según la terminología de Schlegel) cada vez mayor con el correr de la historia. (...) Si para muchos escritores de

⁴¹¹ “So the buffo is a parabasis or an anacoluthon, an interruption of the narrative line, of the elaborate arabesque or line which Fichte had set up. But parabasis is not enough, for Schlegel. Irony is not just an interruption; it is (and this is the definition which he gave of irony), he says, the ‘permanent parabasis,’ parabasis not just at one point but at all points, which is how he defines poetry: irony is everywhere, at all points the narrative can be interrupted.” “The Concept of Irony”, en De Man, Paul, *Aesthetic Ideology. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p.178-9.

finales del siglo XVIII e inicios del XIX Grecia era el modelo precisamente porque sintetizaba y conciliaba elementos diversos, Huysmans concibe la historia y la historia literaria como una paulatina descomposición en elementos más simples y toscos. Para decirlo de un modo esquemático, frente a un helenismo concebido como síntesis, una decadencia latina como *imitatio* fallida que degrada y simplifica, con el paso del tiempo, sus fuentes clásicas.” Hay que agregar asimismo, según observamos en 3.4, que la propia composición del capítulo III es un ejercicio de parodia decadente, pues “tal como ha demostrado la crítica, el propio texto en realidad está hecho con citas, a menudo provocativamente invertidas o retocadas, de manuales de literatura del siglo XIX.”

Finalmente la propia novela *AR* en tanto representación sublimada, *osmazome*, de la decadencia, se ofrece como el grado más alto de la autorreflexión decadente. Anotábamos en 5.11: “si el poema en prosa es un ‘of meat’ de la descomposición del mundo, la propia novela *AR* es definida en el *Préface* de 1903 como un ‘of meat’ de los diversos lenguajes de la decadencia.” Por supuesto que cuando más rica es la reflexión, más “agotado” es el resultado, porque tal como también decíamos en “en el caso de la *décadence*, a diferencia de la crítica romántica, este movimiento autorreflexivo no tiende hacia el absoluto sino hacia la aniquilación y la descomposición.”

Para representar una realidad degradada, el discurso decadente recurre a la alegoría. No es este el lugar para entrar en una discusión detallada sobre los modos en que la alegoría fue interpretada por el romanticismo o para hacer una reseña de las objeciones que las lecturas del romanticismo de la crítica del siglo XX, centradas en la revalorización del símbolo frente a la alegoría, recibieron en los últimos años de parte de la teoría postestructuralista. Lo que nos interesa remarcar es más bien hasta qué punto el uso de la alegoría que hace Huysmans en su etapa previa a la conversión es inescindible de los tópicos centrales de la decadencia. En principio, nos encontramos con que, al contrario que el símbolo romántico, que implica una conciliación natural entre lenguaje y naturaleza, entre significante y objeto referido, la alegoría decadente implica un desajuste absoluto en el lenguaje y una naturaleza en descomposición. Como explicábamos en 5.12 “la naturaleza es percibida como ciega, desprovista de finalidad, y los contenidos espirituales parecen no poder manifestarse de modo claro, se pierden en lo indefinido. Para la mirada decadente, lejos de haber una interpenetración entre finito e infinito, más bien lo que hay es una tajante

división entre un sentido informulable y una materia rebelde a la configuración espiritual(...) [Asimismo], al contrario que la alegoría bíblica, que mediante un lenguaje claro retraduce cada detalle mundano al relato de la salvación, y va, por tanto, de lo finito a lo infinito, la alegoría decadente se sirve de un lenguaje confuso para indagar la caída, y va, en consecuencia, de lo finito a lo finito: es por eso que la alegoría decadente representa conceptos tales como “la Inmortal Histeria”, “la Gran Sífilis” o “la Comedia de la Muerte.” La alegoría decadente se opone a lo que Paul De Man llama “ideología estética”. Dice Jonathan Culler:

Traditionally, the aesthetic is the name of the attempt to find a bridge between the phenomenal and the intelligible, the sensuous and the conceptual. Aesthetic objects, with their union of sensuous form and spiritual content, serve as guarantors of the general possibility of articulating the material and the spiritual, a world of forces and magnitudes with a world of value, and thus ultimately, in Schiller's reading [s.c. de la *Crítica del Juicio* de Kant], serve as model for the state, as an organic unity in which each element plays its part, contributing to the overarching idea. Literature, conceived here [s.c. por De Man] as the rhetorical character of language revealed by close reading, involves the voiding, rather than the affirmation, of aesthetic categories, and thus exposes the dubious imposition they promote.⁴¹²

La alegoría decadente sería un intento por darle sentido, necesariamente fallido, a una realidad caída. Recordemos que la alegoría implica un desajuste, una alteridad entre los diversos signos que la componen. Toda alegoría es un intento por traducir entre dos sistemas de signos heterogéneos (la alegoría se originó, como se sabe, durante la época alejandrina, como un modo de lectura de verdades filosóficas racionales en los textos homéricos). La alegoría es un sistema semiótico necesariamente discontinuo, y en *AR* esta discontinuidad llega a su máxima expresión⁴¹³. Los significantes alegóricos como La Gran

⁴¹² Culler, Jonathan, “Paul de Man's War' and the Aesthetic Ideology,” en *Critical Inquiry* 15 (1989): 777-83, p.781-2.

⁴¹³ The figure of dissection haunts the artistic formations of Modernism. The persistent reference to surgical operations is one of the most productive links between Benjamin and Brecht. One of its moststriking prefigurations can be found in Baudelaire's programmatic dedication of the prose poems to Arsene Houssaye. It begins with the offering of a genre of texts that can be arbitrarily cut up, a composite in which head and tail can be interchanged. The organic body of the text, sacred to the classic and Romantic aesthetic tradition, turns—still within an organic figuration—into an infinitely dissectable body. (Nägele, Rainer, “Constructions and allegories: Benjamin and Freud” en *AA.VV. Interpretation and allegory. Antiquity to the modern period. Edited with introductory essays by Jon Whitman*, Leiden-Boston-Koln, Brill, 2000, p.456).

Sífilis (ella misma un ser compuesto, tal como hemos visto en 5.4) producen alegorías sin clave, que no están organizadas de acuerdo a ningún texto trascendente, y multiplican de esa forma la proliferación de signos ambiguos que saturan la novela. Del mismo modo, podemos decir que el propio texto, en la medida en que opera con la lógica del montaje y de las series, reproduce esta discontinuidad y heterogeneidad que es propia de la alegoría. *AR* se constituye como un conjunto de series de elementos diversos (de pintura, de literatura, de flores, de piedras preciosas) que se comparan unas con otras. En consecuencia, si se piensa bien, decir que la literatura decadente latina es *como* la literatura francesa decadente es también hacer una traducción *antinatural* de un sistema a otro. Digamos asimismo que la alegoría tiene una dimensión histórica sumamente concreta: tal como formuló Walter Benjamin en la década del '30, la misma forma-mercancía puede entenderse como alegoría, en la medida en que no existe una relación natural entre valor de uso y valor de cambio, esto es, entre el signo convencional del precio y el objeto al que él se refiere⁴¹⁴. Huysmans percibió perfectamente el estrecho vínculo que existe entre teatralidad decadente y economía que ya habíamos observado en el **capítulo 3** a propósito esa verdadera “alma de la mercancía” que es Trimalción. Tal como hemos visto en el caso del fingido viaje a Londres y en la *antienné* de Pantin (5.5), la adulteración que es propia del mundo burgués de los intercambios generalizados, se concibe como un dispositivo central de la propia poética de *AR*. Aquí se alza una de las grandes paradojas del texto: la obra de arte incorpora en su propia forma a la descomposición y a la artificialidad de ese mundo del cual se quiere huír. Más todavía, los propios experimentos immoralistas de des

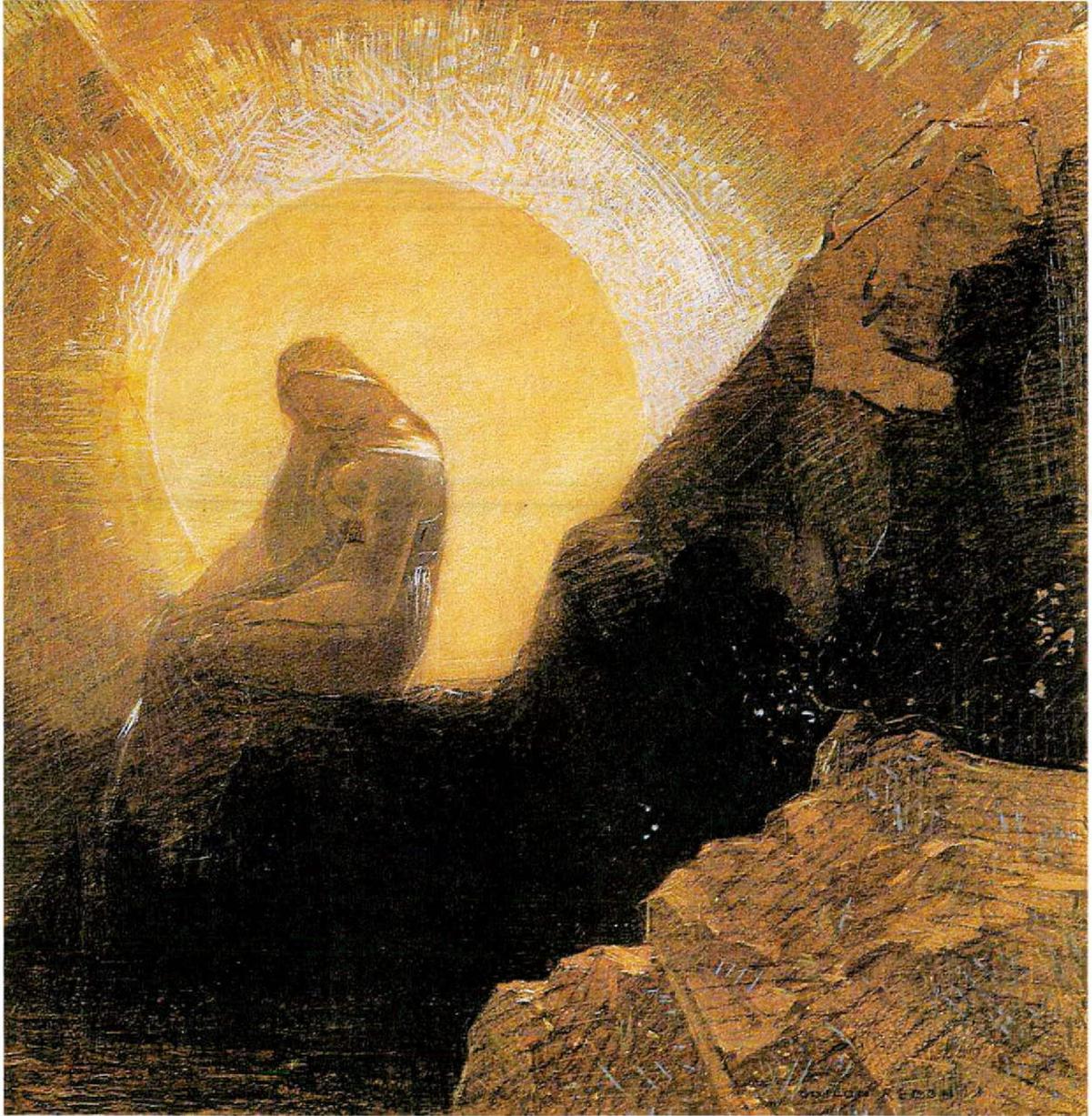
⁴¹⁴ “El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento. Lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio. Las ‘sutilezas metafísicas’ en las que se recrea Marx son sobre todo las sutilezas de la formación del precio. Cómo alcanza precio la mercancía, es algo que nunca se puede adivinar del todo, ni en el curso de su producción, ni con posterioridad, cuando se encuentra en el mercado. Exactamente lo mismo le ocurre al objeto en su existencia alegórica. No le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico. Pero una vez que ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder en favor de otro significado. Las modas de los significados cambian casi tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. De hecho, el significado de la mercancía se llama precio; en cuanto mercancía, no tiene otro significado. Por eso, en la mercancía el alegórico se encuentra en su elemento. Como *flâneur*, se ha compenetrado con el alma de la mercancía; como alegórico, reconoce en la ‘etiqueta del precio’, con la que la mercancía entra en el mercado, el objeto de su meditación —el significado.” Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p.375.

Esseintes (y esto es ejemplar en el trato con las prostitutas tal como hemos visto en 5.4), implican una parodia (pero también una realización) de las relaciones de intercambio.

Todos estos juegos discursivos se dan sobre el fondo de una naturaleza en descomposición, y que, según observamos en 5.6, de ningún modo puede ser considerada “bella”. Ninguna descripción de la *décadence* estaría completa si no se aludiera a esta dimensión física que afecta al propio lenguaje, que es concebido como un cuerpo *faisandé*. La idea no desciende a la realidad, tal como pretendía René Ghil en el texto que citamos en 5.11, sino que, por el contrario, el propio lenguaje se concibe como una *osmazome*, un cuerpo todo lo sutil que se quiera, pero incapaz de comunicar con ninguna instancia trascendente y condenado a la disolución que implica la temporalidad. En lugar de una esencia metafísica o filosófica estamos frente a su simulacro: la esencia de un perfume. Volvemos a encontrarnos, tal como en la descripción platónica de la decadencia de la ciudad ideal, a la vez con un lenguaje engañoso y con la caída en una corporalidad destinada a la degradación. Será la alegoría católica, tal como examinamos en 5.12, el dispositivo al que acudirá Huysmans para restaurar el *vinculum* quebrado entre inmanencia y trascendencia.



Le bon samaritain (1861) de Rodolphe Bresdin.



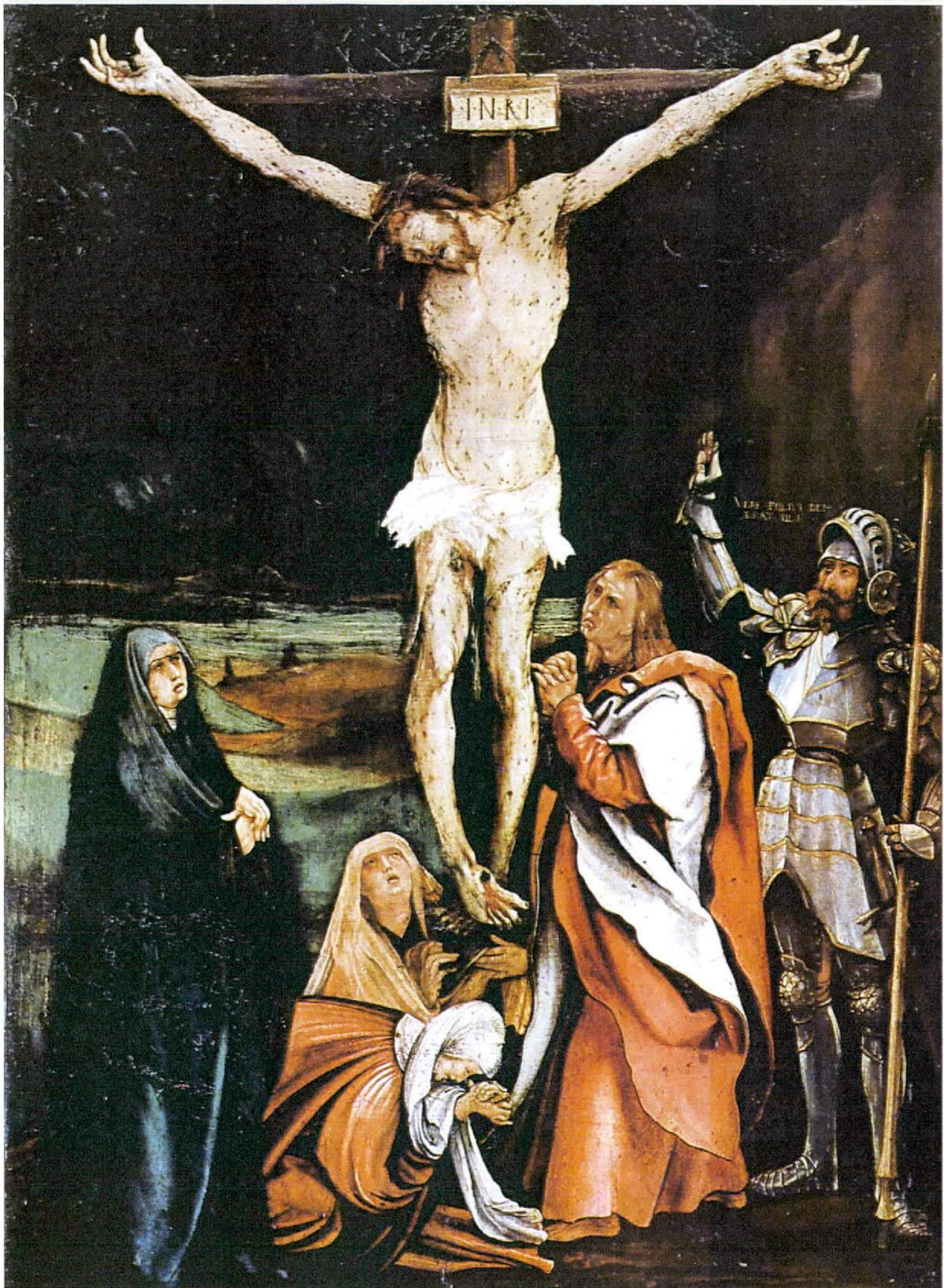
Mélancolie (1876) de Odilon Redon.



Des Esseintes. Frontispice hors texte pour le livre de J.-K. Huysmans "À Rebours" (1888) de Odilon Redon.



La lamentación de Cristo (1525) de Matthias Grünewald (Mathis Gothardt Neithard).



Crucifixión de Cristo (1506) de Matthias Grünewald (Mathis Gothardt Neithard).

CONCLUSIONES GENERALES.

Hemos llegado al final de nuestro recorrido. Nuestro objetivo ha sido mostrar cómo los tópicos del discurso antiguo sobre la decadencia se condensaron en el concepto moderno de *décadence* y dieron lugar en el campo de las poéticas a una enunciación irónica y autoconsciente que alcanzó su grado más alto en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Iniciamos nuestro análisis en el **capítulo 2** con la deconstrucción de los tópicos del discurso antiguo sobre la declinación. Este paso nos pareció ineludible, en la medida en que nos permitió remontarnos hasta las fuentes de la idea misma de decadencia, y explorar sus diversas resonancias históricas, políticas y literarias. El **capítulo 2** debe ser comprendido como una suerte de *tópica*, en la que se definen las oposiciones básicas de este mito que es uno de los más perdurables de la cultura occidental.

Para pensar las proyecciones de ese discurso en la modernidad, nuestro trabajo no podía quedarse en la identificación de una serie de *loci* retóricos. Debíamos interrogarnos sobre el modo en que estos tópicos fueron traducidos a diversas dimensiones del discurso. Nos pareció que nuestra pregunta no debía ser “¿qué es la decadencia?”, sino “¿de qué modo los diversos discursos utilizan la tópica de la decadencia?”. El estudio de la productividad de la noción de declinación nos permitió arribar a la conclusión de que no existen retóricas o literaturas “decadentes” (en el sentido de “imperfectas”, “decaídas” o “degradadas”), sino discursos que ponen a funcionar metaliterariamente los tópicos de la retórica de la decadencia. Del mismo modo, comprendimos que la denominación de “decadente” de tal o cual literatura era más bien un efecto de los discursos clasificatorios antes que una propiedad esencial de los textos.

Para percibir este movimiento nos resultó de esencial importancia el análisis del *Satiricón*, obra que adelanta las dinámicas textuales que encontraremos en las últimas décadas del siglo XIX. En la obra de Petronio, según explicamos en el **capítulo 3**, se define qué es una sociedad inmoral, se explicita cómo es el lenguaje de esa sociedad inmoral, y se pone ese mismo lenguaje a producir discurso en el espacio de la obra. Nos encontramos así con un pliegue similar al de *À rebours*: una reflexión sobre la deceptividad y la falta de integridad del lenguaje hecha con un lenguaje también deceptivo y falto de integridad.

¿Cómo fue recibido en el siglo XIX este discurso de la decadencia? Para contestar esa pregunta en el **capítulo 4** analizamos la traducción que el siglo XIX hizo del discurso antiguo sobre la decadencia a toda una serie de categorías históricas, científicas y literarias. Investigamos, asimismo, de qué modo las categorías del discurso antiguo sobre la decadencia cobraron fuerza pragmática a nivel de las poéticas. Constatamos que mientras el discurso biopolítico positivista intentaba conjurar las heterogeneidades que definía, la literatura las ponía a producir en el espacio de las obras.

Comprendimos también que para la constitución de esa voluntad pragmática de dar forma a obras decadentes fue fundamental la reflexión sobre qué es una lengua de la decadencia. El siglo XIX retomó, para pensar sus propias categorías literarias, un viejo tópico de la oratoria latina: la identidad entre cuerpo social, cuerpo del orador y cuerpo del lenguaje. Las consideraciones de Bourget sobre Baudelaire son ejemplares en este punto: se afirma que el lenguaje se descompone del mismo modo que el cuerpo social. Observamos, pues, que en el corazón del pensamiento histórico del XIX se asiste a una verdadera “resurrección” del lenguaje de la inmoralidad latino, que posibilita la constante analogía entre Francia y Roma. Y esta analogía moviliza un complejo juego de mediaciones: por un lado, la literatura y la historia clásicas aportan los tópicos del discurso de la decadencia, pero por el otro, estas mismas categorías son utilizadas para leer a la propia literatura latina. Surge una historiografía literaria que utiliza los propios tópicos del lenguaje de la desintegración corporal para pensar la materialidad de los textos de los períodos llamados decadentes, sean estos modernos o antiguos. La tópica antigua de la decadencia se utiliza para formular una teoría del lenguaje y la evolución literaria. Un ejemplo extraordinario de esta dinámica son los *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* de Désiré Nisard, donde se dice que el estilo de la Farsalia es “un cuerpo sin cabeza”.

Ahora bien: en el siglo XIX, la productividad literaria de la noción de *décadence* dio lugar a una **autoconciencia decadente**, esto es, a un discurso que teoriza explícitamente sobre su propio carácter “decadente”. De allí que la *décadence* pueda ser pensada a la luz de la categoría propia de la crítica romántica de “autorreflexión”. La autorreflexividad debe entenderse en diversos sentidos: como autocomprensión de la propia subjetividad decadente, como comentario crítico de la obra sobre otros textos o discursos considerados también decadentes, como teorización del propio concepto de *décadence* y como reflexión

irónica sobre el propio carácter decadente de la obra. Claro que esta autorreflexión, en lugar de constituirse como un *medium* para llegar al absoluto, tal como sucedía en la crítica romántica, tiende hacia el agotamiento y la autoanulación. La *décadence* lleva hasta sus últimas consecuencias la negatividad de la ironía romántica. Y la novela de Huysmans hace de la ironía, tal como hemos visto en el **capítulo 5**, uno de sus principales recursos de enunciación. *À rebours*, en la medida en que reflexiona en clave decadente sobre una sociedad y un arte decadentes, recuerda a esa “ironía de ironías” de la que hablaba Schlegel en “Sobre la incomprendibilidad” (1800) y que Paul de Man analiza en “Alegoría y Temporalidad” (1991) y “The concept of irony” (1997). Podemos decir pues que si el texto de Huysmans es el texto más “representativo” de la *décadence* lo es también porque es aquel en el cual los propios tópicos del discurso “decadente” aparecen mejor “parodiados”, esto es, exhibidos pero también deconstruidos. La discontinuidad, el fragmento, la anfibología, el propio carácter deceptivo y apariencial del lenguaje que se supone tienen las épocas decadentes se convierten en momentos internos del propio dispositivo estético, tal como observamos en el caso de la *allégorie hiératique*.

* * *

Hemos concebido nuestra tesis como una genealogía que implica un trabajo de desciframiento en dos tiempos: por un lado, la deconstrucción de las oposiciones básicas de los discursos antiguos sobre la declinación, y por el otro, la descripción de la productividad de estas figuras en el contexto de la modernidad posrevolucionaria. Aquí reside, creemos, uno de los principales aportes de nuestro enfoque: en la comprensión de la mediación entre antigüedad y modernidad como el paso de una tópica a un discurso autoconsciente. Intentamos capturar así ese movimiento por el cual los venerables tópicos de la declinación cobran un sentido novedoso, ajeno a su origen. Asistimos a la intersección entre un discurso (una retórica) antigua, y una problemática conceptual totalmente moderna: la *décadence* es un modo de aprehender la negatividad, que anticipa la famosa “perdida evidencia del arte” con la que Theodor W. Adorno abre su *Teoría Estética*.

Consideramos que la otra contribución de nuestro enfoque (que incluso podría ser útil para la investigación de categorías tales como “manierismo” o “barroco”) es **la idea de**

que no existen discursos decadentes, sino discursos y literaturas que ponen producir, de diversos modos, los rasgos que se supone tienen las épocas y los lenguajes decadentes. No hay literaturas que sean *per se* anti-naturales, sino literaturas que asumen esta antinaturalidad y esa falta de integridad que se supone es propia de la decadencia, y la movilizan pragmáticamente en el espacio del propio lenguaje. En la medida en que estos discursos son un modo de poner a trabajar la negatividad, implican toda una serie de lógicas contradictorias y paradójicas, que tienen como consecuencia la inestabilidad propia de la retórica decadente: los objetos dignos de contemplación estética son feos, grotescos o deformes, lo degradado es lo valioso, lo verdadero es lo falso, etc. Esta inversión de valores vuelve problemática la discusión de la noción de *décadence* y de las obras que de uno u otro modo recurren a ella. De allí la necesidad de un doble punto de vista sobre las obras “decadentes” del *fin-de -siècle*: pues la autoanulación, el silencio o la página en blanco son un horizonte hacia el cual tienden estas poéticas, pero los textos a menudo se presentan como una brillante singularidad formal. La crítica debe trabajar, entonces, con la tensión que existe entre la negatividad y la creación, entre la productividad y la improductividad, y enfrentarse con el hecho ambivalente de que la forma es la forma de una destrucción. Aprehender esa contradicción ha sido, también, el objeto de la presente tesis.

APÉNDICES.

Apéndice 1: algunas observaciones sobre la traducción del *Satiricón* de Laurent Tailhade.

A continuación, ofrecemos algunas indicaciones generales sobre la traducción de Tailhade, para luego hacer el análisis de algunos pasajes particulares⁴¹⁵:

1. Características generales:

1.1. El texto conserva, entre comillas para diferenciarlo del texto original, los fragmentos agregados en 1690 por el falsario François Nodot. Tailhade dice que el motivo de esta opción es facilitarle la lectura a “quelques gens du monde qui lisent couramment les caractères d'imprimerie”(XXX) Asimismo, Tailhade decide no traducir el *Bellum Civile* porque “il a paru oiseux d'intimer aux personnes bénévoles la déglutition [sc. del poema]” (XXVI). Estas dos características apuntan en una misma dirección: la ignorancia, en términos generales, de la densa intertextualidad del *Sat.*, y su inserción en el universo de la picaresca o la novela, esto es, el confinamiento de la heteroglosia petroniana en cierto universo bajo o libertino considerado “anticlásico”.

1.2. Uso aleatorio del argot, cuando no siempre el texto petroniano está escrito en *sermo plebeius*. (Cf. ejemplos más abajo).

1.3. Préstamos tomados a la lengua del siglo XVI, en particular de Rabelais, que le dan a la traducción un tono arcaizante del cual carece el texto latino. (Collignon subraya *navrures*

⁴¹⁵ Nos basamos para esta breve reseña en Collignon, Albert, *Pétrone en France*, Paris, A. Fontemoing, 1905, p.183-196; Mahieu, Raymond, “Tailhade traducteur du Satyricon”, en AA.VV., *Les Décadents à l'école des Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l'université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p.107-121; David, Marie-France, *Antiquité Latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.445-54; David-de Palacio, Marie-France, *Réviscences romaines, La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, p.68-74.

para traducir *vulnera* en el Cap.1; *juveigneurs*, para traducir *iuvenes* en el Cap.4, *gamin des plus vérecondieux* para traducir *verecundissimum puerum* en el Cap.25).

1.4.Excesiva modernidad de ciertos términos; p.ej., el *ostiarius* del cap.28.8 se traduce por “suisse” (denominación moderna para los porteros en el siglo XIX, que vestían como guardias suizos, cf. TFLi s.v.*suisse*); le *principium cenae* del 27.5 es un “aperitif”.

1.5.Conservación de nombres propios en latín, lo cual da frases como “inmigra de l’*Asia dans Athenae*” (2.7).

1.6.Conservación de ciertas palabras en latín o de calcos derivados del latín. Asimismo, se utilizan aleatoriamente palabras derivadas del latín. (Cf. ejemplos más abajo).

1.7.Conservación de términos latinos, a menudo sin concordancia y sin declinación (p.e., para referirse al lecho que se prepara para Paniquis en 26.1 se conserva la forma “*thalamus*”) Dice Tailhade sobre esta característica de su traducción:

“Certains noms de mets, d’ustensiles ou de vêtements, ne se peuvent transcrire que par des synonymes tout à fait ridicules. Rien de plus grotesque par exemple, que de remplacer *endromis* par ‘robe de chambre’ ou *scribilita* par ‘tarte au fromage’, d’imposer à la monnaie antique les appellations du numéraire d’à présent”. (p.XXX)

1.8.Anotación caprichosa. La notas de la página 48 al cap.26 son un ejemplo de esta pseudoerudición; en ellas se introduce de modo gratuito (¡para referirse al tálamo y al himen de Paniquis!), dos fragmentos deliciosos de misoginia *fin-de-siècle*. Reproduzcamos las notas:

1.*Thalamus*. Chambre nuptiale. D’ou le proverbe grec cité par Mérimée:

πᾶσα γυνή χολος ἐστὶν ἔχει δ’αγαθὰς δύο ὥρας,

τήν μίαν ἐν θαλάμῳ, τήν μίαν ἐν θανάτῳ.⁴¹⁶

[*Toda mujer es hiel, pues tiene dos nobles preocupaciones,
una la del tálamo, y otra la de la muerte.*]

2. Hymen (ὕμην). Membrane et plus tard divinité grâce à l'imagination des poètes ainsi qu'à la vertigineuse infatuation des mâles.

1.9.Reproducción gráfica de una supuesta tipografía latina:

Así se traduce el aviso a los esclavos de 28.7:

TOVT ESCLAVE
QVI SORTIRA SANS LE CONGÉ DOMINICAL
RECEVRA CENT FOIS LES ÉTRIVIÈRES

Del mismo modo, en el informe que Trimalción recibe sobre sus propiedades en el cap.53, se conserva la numeración romana:

Le VII des calendes d'aout, dans le domaine de Cumae qui appartient a Trimalchio sont nés des garçons XXX, filles XL...

2.Analicemos varios ejemplos. Para ello reproducimos la traducción de Guerle (muy extendida en el siglo XIX y de la cual Tailhade sacó su texto latino), el propio texto latino de la edición Guerle, y el texto en francés de Tailhade:

2.1. *Quid ergo est? Parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos severa lege proficere.*

(4.1-2)

⁴¹⁶ Reproducimos los errores en los acentos de la edición de Tailhade.

Guerle:

Ainsi donc le blâme doit retomber sur les parens seuls, eux qui redoutent pour les enfans une éducation mâle et sévère.

Tailhade:

Que dirai-je? Les parents seuls méritent vos objurgations qui ne veulent pas instruire leurs héritiers dans les bonnes disciplines.

- Nótese el uso de *objurgations*, palabra que en francés es un tecnicismo de la retórica, pero que simplemente habría que traducir por “reproches” (*blâme*, de Guerle, está mucho más cerca del original). Tailhade aquí, como en otros lugares conserva una palabra etimológicamente cercana al original, aunque eso implique un error de traducción.

*2.2. Nec curet alto regiam trucem vultu
cliensve cenas inpotentium captet,
nec perditis addictus obruat vino
mentis calorem; neve plausor in scenam
sedeat redemptus histrioniae addictus
(5.4-8)*

Guerle:

On ne doit point te voir, assis sur un théâtre,
 Couronné de honteuses fleurs,
Aux applaudissemens d'une foule idolâtre,
Mêler d'indécennes clameurs.

Tailhade:

Fuis les biberons et n'étouffe pas dans les pots
La chaleur de ton génie; que, laudicène, on ne te voie pas,
Couronné, t'asseoir au théâtre ni prendre plaisir aux histrions.

- Nótese el uso de “laudicène”, adaptación errada del latín usada por primera vez en 1762 según se registra en la *Histoire de la langue française des origines à 1900* (1932-33: 1317)⁴¹⁷. En contraste con la traducción de Guerle (de sintaxis clásica, rimada, cuya métrica es alejandrino + heptasílabo), la idea es aquí liberar al verso traducido de las constricciones de la métrica francesa, lo cual es un ejemplo de las ideas del *fin-de-siècle* que suponían que la traducción de la métrica clásica a la francesa era un error, y que pretendían un supuesto retorno a las “sonoridades antiguas” (David 2001: 445)

2.3. *Quid ego, homo stultissime, facere debui, quum fame morerer? An videlicet audirem sententias, id est, vitrea fracta, et somniorum interpretamenta? Multo me turpior es tu, Hercule, qui ut foris cœnares, poetam laudasti. — Itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus.*

10.1-3

Guerle:

— Imbécille ! que voulais-tu que je fisse là ? Je mourais de faim; pouvais-je m'arrêter à écouter les sonnettes d'un pédant , les rêves d'un visionnaire ? Le scrupule te sied bien , quand , pour escroquer un souper, tu t'es fait le prôneur d'un méchant poète. — Peu à peu cette ridicule dispute se tourna en plaisanterie.

Tailhade:

⁴¹⁷ Decimos adaptación “errada” porque según se advierte en el *Complément du Dictionnaire de l'Académie française* (Paris, Firmin-Didot, 1881, p.688, sv. *laudicène*), se suponía que *laudicène* designaba a una “Espèce de claqueur à gages, qui applaudissait les plaidoyers des avocats, pour le prix de un souper (*cœnae*)”. Se trata de una etimología falsa, hecha por aproximación al sentido de *laudator*; el verdadero significado de *laudicenus*, como explica el OLD es habitante de Laodicea, en Siria.

Triple idiot! que voulais-tu que je fisse là? Je crevais de faim. Devais-je écouter des sentences, comme qui dirait un fracas de vitres brisées, ou bien l'oracle des songes? Tu es cent fois plus cochon que moi, par Herculès, toi qui pour souper en ville, flagornes un magister. - Et voilà que nous tournons en risée cette discussion très honteuse, parlant avec sang froid de choses et d'autres.

- “Homo stultissime” es traducido por “Triple idiot”, que le da una idea de mayor familiaridad y es más enfático que el “imbécile” de Guerle. “Je crevais de faim” (que en castellano rioplatense podría traducirse como “me cagaba de hambre”), da un tono mucho más vulgar que el “je mourais de faim” de Guerle. Esta idea de popularidad convive con un deseo de literalidad: “sententia” se traduce como “sentence”, con lo cual se cae no diríamos en un error pero sí en una cierta imprecisión, porque “sententia” en latín designa las opiniones en general y no solamente a las máximas, mientras que “sentence” en francés significa primordialmente, sentencia, máxima, como su equivalente castellano. Sin embargo, Tailhade traduce mucho mejor que Guerle la expresión *vitrea fracta, et somniorum interpretamenta*. “Tu es cent plus cochon que moi” incorpora una expresión del habla popular: cochon puede traducirse como “cochino”, lo cual tiene una connotación inmoral y licenciosa. Finalmente, encontramos la inclusión de “magister” lo cual le da un sabor cultista y arcaico a la traducción de un término que el original no tiene (Petronio usa simplemente *poeta*)⁴¹⁸.

2.4. *Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus larvam argenteam attulit servus sic aptatam ut articuli eius vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur.*

(35.8)

Guerle:

⁴¹⁸ Podríamos nosotros mismos intentar un procedimiento similar al de Tailhade, de modo tal de acercar una imagen en castellano, siquiera aproximada, de esta errática técnica de traducción: “¡Gilastrún! ¿Que querías que hiciera ahí? Me cagaba de hambre. ¿Tenía que aguantar todo ese palabrerío, que era como un ruido de vidrios rotos, o esas interpretaciones de sueños? Vos sos cien veces más rata que yo, por Hércules, vos, que para morfar en la ciudad, adulaste a un mágister. Al toque nos relajamos, y pasamos de la discusión a las risas y seguimos con otro tema.”

Tandis que, tout en buvant, nous admirions en détail la somptuosité du festin, un esclave posa sur la table un squelette d'argent, si bien imité, que les vertèbres et les articulations se mouvaient avec facilité dans tous les sens.

Tailhade:

Comme nous popinions, flagornant d'un ton pénétré la magnificence de notre hôte, un esclave posa sur la table une larve d'argent, squelette en miniature, si bien ajusté que les articulations et les vertèbres se mouvaient en tout sens de la meilleure grâce.

- El verbo “Popinions” (que podría traducirse al castellano como “taberneábamos”) es una invención lingüística de Tailhade, sobre la base del sustantivo “popine”, calco francés, que data del siglo XVI, del sustantivo latín *popina* (taberna). Nótese que el término *popine* se encuentra en Verlaine (1893) y en Richepin (1898) (cf. TFLi s.v. *popine*).
- *Acurratissime* es traducido, quizá para lograr una mayor literalidad, por “un ton pénétre” [“con un tono fuertemente convencido”, cf. TLFi s.v. *pénétré* 2B]. Esta asunción de literalidad se basa en un error de interpretación (la idea es “admirar sin perder detalles”, no admirar mucho o con agudeza; Prieto traduce: “y admirábamos sin perder detalles todas esas maravillas”, Prieto 2002:62).
- *Larve* retoma su sentido etimológico, de “espectro”, el mismo que tenía originalmente en castellano; se trata de un arcaísmo, si tenemos en cuenta que a fin de siglo XIX ya era corriente el sentido zoológico (Cf. TFLi s.v. *larve*). Ahora bien, como “larva” en latín *también* significa esqueleto, Tailhade se ve obligado a poner la expresión *squelette*. Nótese que *larva* también pasó del latín al francés en el siglo XV.

2.5. *Heu Heu, nos miseros, quam totus homuncio nil est!*

[Quam fragilis tenero stamine vita cadit!]

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(34.10)

Guerle:

Que l'homme est peu de chose, hélas! Et de ses ans

Que la trame est courte et fragile!

La tombe est sous nos pas; mais, dans leur vol agile,

Sachons, par le plaisir, embellir nos instants.

Tailhade:

Heu! Heu! malheur à nous! L'homme tout entier c'est un pur néant!

Combien fragile notre existence et pendue au plus cassant des fils!

Ainsi nous serons tous, quand Orcus nous emportera.

Donc, vivons au mieux tant vivre nous est permis.

- Nótese la conservación de la interjección latina, de un modo totalmente literal. Del mismo modo, la métrica es libre, y no es el alejandrino + heptasílabo de Guerle.

2.6. *Laudationem ferculum est insecutum [plane non pro expectatione magnum, novitas tamen omnium convertit oculos]*

(35.1)

Guerle:

Cette espèce de élégie fut interrompue...

Tailhade:

Ce myriologue et nos courbettes furent interrompus...

- Estamos ante un nuevo ejercicio de falsa erudición de Tailhade: *laudatio* es traducido a la vez por *courbettes* (zalamerías) y por el grecismo *myriologue*, cuya definición del *Complément du Dictionnaire de l'Académie française* (1881) copiamos: “MYRIOLOGUE. s. m. (relation) Il se dit du chant de deuil que les

femmes des Grecs modernes chaudent sur les corps de leurs proches. On dit aussi. Myriologie, s. f. MYRIOMORPHE. adj. des 2.”

2.7. ...*umbraticus doctor*...

(2.4)

Guerle:

Un pédant, croupi dans la poussière des classes...

Tailhade:

...pion tenebreux...

- Tailhade comete un error con el objeto de aproximarse al sentido etimológico de la palabra: el sentido de *umbraticus* no es “tenebroso”, sino que refiere a “alguien que vive ‘en la sombra’ dedicado a perseguir propósitos fútiles”.

Apéndice 2: nuestra traducción del capítulo III de *À rebours*.

Traducimos aquí el capítulo III de *À rebours* de J.-K. Huysmans. El objetivo de nuestras notas no es ofrecer un comentario detallado, lo cual no haría más que duplicar las excelentes informaciones que están en las ediciones de Fumaroli y Brunel, sino relevar el uso del lenguaje de inmoralidad y la falta de integridad corporal del que se sirve Huysmans para plantear una teoría del lenguaje literario:

Una parte de los estantes adosados a los muros de su gabinete, naranja y azul, estaba exclusivamente cubierta por obras latinas, por aquellas que las inteligencias domesticadas por las deplorables lecciones que se repiten en las Sorbonas, designan bajo este nombre genérico: “la decadencia”.

En efecto, la lengua latina, tal como fue practicada en esa época que los profesores se obstinan todavía en llamar el gran siglo, no lo incitaba de ningún modo. Esta lengua restringida, de pocos giros, casi invariables, sin flexibilidad en la sintaxis, sin color, sin maticés; esta lengua, alisada en todas sus costuras, podada de las expresiones ásperas pero a menudo imaginativas de la época precedente, podía, apenas, enunciar las majestuosas cantinelas, los vagos lugares comunes repetidos por los rétores y los poetas, pero de ella se desprendía una tal falta de curiosidad, un tan gran tedio, que había que llegar en los estudios lingüísticos al estilo francés del siglo de Luis XIV para encontrar otra lengua tan voluntariamente debilitada, tan solemnemente fatigada y gris⁴¹⁹.

Entre otros el dulce Virgilio, ese que los preceptores engreídos apodan el cisne de Mantua, sin duda porque no ha nacido en esa ciudad, le parecía, así como uno de los más terribles pedantes, uno de los más siniestros charlatanes que jamás haya producido la antigüedad; sus pastores pulcros y emperifollados que se descargan, por turno sobre la cabeza, baldes llenos de versos sentenciosos y glaciales, su Orfeo que él compara con un ruiñeñor en lágrimas, su Aristeo que lloriquea a propósito de unas abejas, su Eneas, ese personaje

⁴¹⁹ Crítica de las retóricas oficiales.

indeciso y fugitivo que se pasea como una sombra china, con gestos de madera, tras la pantalla transparente mal sostenida y mal aceiteada del poema, lo exasperaban⁴²⁰. Hubiese aceptado las fastidiosas tonterías que intercambian estos personajes, los impúdicos préstamos tomados de Homero, Teócrito, Ennio y Lucrecio, el simple robo, según nos reveló Macrobio, del segundo canto de la Eneida, copiado casi palabra por palabra de un poema de Pisandro, en fin, toda la inenarrable vacuidad de ese amasijo de cantos⁴²¹; pero lo espantaba sobre todo la factura de esos hexámetros que sonaban a hojalata y bidones vacíos, que alargaban la cantidad de las palabras tomadas a medida según la inamovible disposición de una prosodia pedante y seca, lo espantaba la contextura de esos versos ásperos y pretenciosos en su disposición oficial y su baja reverencia a la gramática, esos versos cortados mecánicamente por una imperturbable cesura, taponados al final, siempre de la misma manera, por el choque de un dácilo con un espondeo.

Tomada de la fragua perfeccionada por Catulo, esa métrica invariable, sin fantasía, atiborrada sin misericordia de palabras inútiles, de rellenos, de ripios para repeticiones idénticas y previsibles; esa miseria del epíteto homérico retornado sin cesar, para no designar ni hacer ver nada, todo ese indigente vocabulario de matices insonoros y playos le resultaban un suplicio. Es justo agregar que si su admiración por Virgilio era de las más moderadas y su inclinación hacia las claras deyecciones⁴²² de Ovidio era de las más discretas y sordas, su disgusto por las gracias elefantiásicas de Horacio, por el parloteo de ese patán desesperante que gesticula con mal disimuladas groserías de viejo clown⁴²³, no tenía límites.

⁴²⁰ Una lectura bajamente teatral de Virgilio: la Eneida como un teatro de feria de sombras chinas.

⁴²¹ Se supone que Virgilio tiene una retórica artificial, tan falsa como la que enuncian los pedantes del *Satiricón*. La intertextualidad virgiliana como adulteración.

⁴²² El lenguaje como un fluido corporal.

⁴²³ Nueva introducción del registro del teatro bajo: Horacio como un *clown*.

En prosa, la lengua verbosa, las metáforas redundantes, las digresiones alambicadas del Cícharo⁴²⁴, no lo entusiasmaban de ningún modo; la jactancia de sus apóstrofes, el movimiento de sus repetidas fórmulas, el énfasis de sus arengas patrióticas, la masa pesada de su estilo, carnoso, nutrido, engrasado y privado de médula y de hueso, las insoportables escorias de sus largo adverbios encabezando la frase, las inalterables fórmulas de sus adiposos períodos mal conectados entre sí por el hilo de las conjunciones, en fin, su cansador hábito de la tautología, no lo seducían de ninguna manera; y tampoco más que Cicerón lo entusiasmaba César, reputado por su laconismo, pues se mostraba entonces el exceso contrario, una autoritaria aridez de pedo-seco, una esterilidad de memorándum, una constipación increíble, injustificada.

En suma, no encontraba pastura ni entre estos escritores ni entre aquellos que a menudo hacen la delicia de los falsos letrados: Salustio (menos decolorado que los otros, sin embargo); Tito Livio, sentimental y pomposo, Séneca, túrgido y pálido; Suetonio, linfático y larval, Tácito, el más nervioso en su apretada concisión, el más áspero, el más musculoso de todos ellos. En poesía, Juvenal, a pesar de algunos versos que calzaban con rudeza; Persio, a pesar de sus insinuaciones misteriosas, lo dejaban frío. Pasando por alto a Tibulo y Propercio, Quintiliano y los Plinios, Estacio, Marcial de Bilbilis, incluso a Terencio y a Plauto, de quien el argot pleno de neologismos, de palabras compuestas, de diminutivos, podía gustarle, pero del cual la baja comicidad y la sal gruesa de sus chistes le repugnaban, desde Esseintes empezaba solamente a interesarse en la lengua latina con Lucano, pues ya más expresiva y menos ingrata, con este autor ensanchaba ella su dominio; este trabajado armazón, estos versos recubiertos de esmalte, pavonados de joyería, lo cautivaban, pero la preocupación exclusiva por la forma, esas sonoridades de timbre, esos brillos de metal, no le enmascaraban enteramente el vacío del pensamiento, la inflamación de esas ampollas que hinchaban la piel de la *Farsalia*.

⁴²⁴ Juego con el término de donde derivaría el cognomen *Cicero*, “cicer-eris” (“garbanzo”); en francés el vocablo es “pois chiche”. Comparaciones con el registro corporal, que oscila entre lo culinario y lo escatológico: falta de médula, carne, grasa, adiposidad, constipación, etc.

El autor que él amaba verdaderamente y que lo hacía relegar para siempre de sus lecturas las resonantes destrezas de la *Farsalia*, era Petronio.

Era este un observador perspicaz, un analista delicado, un pintor maravilloso; tranquilamente, sin tomar posición, sin animosidad, describía la vida cotidiana de Roma, relataba en los pequeños y vivos capítulos del *Satyricon* las costumbres de su época.

Anotando detalladamente los hechos, constatándolos en una forma definitiva, desarrollaba la existencia menuda del pueblo, sus episodios, sus bestialidades, sus ardores⁴²⁵.

Aquí, el inspector de casas de huéspedes que viene a preguntar el nombre de los viajeros que recién han llegado; allí, los lupanares donde las gentes vagabundean alrededor de mujeres desnudas que están de pie entre los letreros de sus precios, mientras que por las puertas mal cerradas de las habitaciones se entrevén los retozos de las parejas; en todas partes, entonces, tanto a través de villas de un lujo insolente y una demencia de riqueza y fasto, como de los pobres albergues con catres deshechos, llenos de chinches, que se suceden en el libro, se agita la sociedad del momento: impuros rateros, como Ascylo y Eumolpo, en busca de un golpe de suerte; viejos incubos de ropas levantadas, de mejillas estucadas con blanco plomizo y rojo de acacia; mancebos de dieciséis años, rollizos y rizados; mujeres presas de ataques de histeria; cazafortunas ofreciendo sus hijos e hijas a los vicios de los testadores; todos corren a lo largo de las páginas, discuten en las calles, se acarician en los baños, se dan golpes como en una pantomima⁴²⁶.

Y todo relatado en un estilo de un verdor extraordinario, de un color preciso, un estilo sacado de todos los dialectos, que tomaba expresiones de todas las lenguas que circulaban en Roma, un estilo que, haciendo retroceder todos los límites, todos los obstáculos del así llamado Gran Siglo, hacía hablar a cada uno su idioma: a los libertos sin educación, el latín populachero, el argot de la calle; a los extranjeros su jerga bárbara, mestizada con africano, sirio y

⁴²⁵ El *Satiricón* como texto “naturalista” que muestra las bajas pasiones del pueblo.

⁴²⁶ Nueva introducción del registro teatral bajo, ahora referido al *Satiricón*: “como una pantomima”.

griego; a los pedantes imbéciles, como el Agamenón del libro, una retórica de palabras postizas⁴²⁷. Estas gentes son dibujadas de un trazo, repantigadas alrededor de una mesa, cambiando insípidas conversaciones de borracho, desgranando máximas seniles y refranes ineptos con las jetas hinchadas vueltas hacia Trimalción, quien se limpia los dientes con palillos, ofrece orinales a los invitados, les habla de la salud de sus entrañas y expele ventosidades, invitando a sus comensales a ponerse cómodos⁴²⁸.

Esta novela realista, este trozo cortado de lo más intenso de la vida romana, sin preocupación (más allá de lo que pueda decirse sobre lo relatado) de reforma o de sátira, sin necesidad de un fin determinado o de moral⁴²⁹; esta historia, sin intriga, sin acción, que pone en escena las aventuras de las presas de Sodoma; que analiza con una plácida fineza las alegrías y los dolores de esos amores y de estas parejas; que representa, con una lengua de una espléndida orfebrería, sin que el autor se muestre una sola vez, sin que se permita ningún comentario, sin que apruebe o censure los actos o los pensamientos de sus personajes, los vicios de una civilización decrepita, de un imperio que se resquebraja⁴³⁰, esta obra lo cautivaba a des Esseintes, y entreveía en el refinamiento del estilo, en la acuidad de la observación, en la firmeza del método, curiosas analogías con las pocas novelas modernas francesas que toleraba.

Por cierto, echaba de menos amargamente al *Eustion* y al *Albutia*, las dos obras de Petronio que menciona Plancíades Fulgencio y que se han perdido para siempre; pero el bibliófilo que había en él consolaba al literato, manipulando con manos devotas la soberbia edición que poseía del *Satyricon*, un infolio en octavo que llevaba el número de cuatro cifras “1585”, y el nombre de J.Dousa, de Leiden.

⁴²⁷ Heteroglosia de la *décadence*.

⁴²⁸ Resumen de las inmoralidades del *Satiricón*: prostitutas, sodomitas, maquillajes excesivos, engaños, nuevos ricos, caza-fortunas, ventosidades y orinales. La “decadencia” como el producto de un mundo en el que todos quieren dinero pero nadie trabaja.

⁴²⁹ Amoralidad de “Petronio”.

⁴³⁰ El imperio a punto de caer como un cuerpo anciano, decrepito.

Después de Petronio, su colección latina entraba en el siglo II de la era cristiana, esquivaba al declamador Frontón, de términos anticuados, mal restaurados, mal vueltos a barnizar, salteaba las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, su discípulo y amigo, un espíritu sagaz y fisgón, pero un escritor empantanado en un fango glutinoso, y se detenía en Apuleyo, de quien des Esseintes atesoraba el infolio de la edición *princeps*, impresa en 1469 en Roma.

Este Africano lo regocijaba; en sus *Metamorfosis* la lengua latina llegaba a un punto culminante, acarreando limo, aguas variadas y precipitadas de todas las provincias, que se mezclaban, se confundían en una coloración extraña, exótica, casi nueva; los manierismos, los detalles novedosos de la sociedad latina encontraban un molde en los neologismos creados por la necesidad de la conversación, en un rincón romano de África; además su jovialidad de hombre evidentemente grueso, su exuberancia meridional divertían a des Esseintes⁴³¹. Aparecía así como un salaz y alegre compadre al lado de los apologistas cristianos que vivían en el mismo siglo, al lado del soporífero Minucio Félix, un pseudo-clásico, que colaba en su *Octavius* las oleosas emulsiones todavía espesas de Cicerón⁴³², y por cierto al lado de Tertuliano, que él conservaba quizá más por su edición de Aldo que por la obra misma.

Aunque fuera muy instruido en teología, las disputas de los montanistas contra la Iglesia católica, las polémicas contra el gnosticismo, lo dejaban frío; también, y a pesar de lo curioso del estilo de Tertuliano (un estilo conciso, pleno de anfibologías, que reposa sobre los participios, sacudido por las oposiciones, erizado de juegos de palabras y de agudezas, abigarrado de vocablos tomados de la ciencia jurídica y de la lengua de los padres de la Iglesia griega), no abría más el *Apologético* y el *Tratado de la paciencia*, y, a lo sumo, leía algunas páginas del *De cultu feminarum* en las que Tertuliano exhorta a las mujeres a que no se adornen con joyas y paños preciosos, y les

⁴³¹ El lenguaje de Apuleyo cuestiona la integridad de las fronteras nacionales.

⁴³² La intertextualidad como un líquido aceitoso.

prohíbe el uso de cosméticos, porque ellos intentan corregir la naturaleza y embellecerla.

Estas ideas, diametralmente opuestas a las suyas, lo hacían sonreír; además el rol jugado por Tertuliano en su obispado de Cartago, parecía sugerirle dulces ensoñaciones: más que las obras, en realidad lo atraía el hombre.

Había vivido, en efecto, en tiempos agitados, sacudidos por horribles trastornos, bajo Caracalla, bajo Mácrino, bajo el asombroso pontífice de Emesa, Heliogábalo. Pese a todo, él preparaba tranquilamente sus sermones, sus escritos dogmáticos, sus alegatos, sus homilías, mientras que el Imperio Romano temblaba desde la base, inundado sin contención alguna por las locuras de Asia y por las inmundicias del paganismo; Tertuliano recomendaba, con la mejor sangre fría, la abstinencia carnal, la frugalidad de las comidas, la sobriedad del arreglo exterior, mientras que, caminando en polvo de plata y arena de oro, la cabeza ceñida de una tiara, los vestidos brocados de pedrerías, Heliogábalo ejercía, en el medio de sus eunucos, tareas de mujer, haciéndose llamar Emperatriz, y cambiando, todas las noches, de Emperador, eligiéndolo de preferencia entre los barberos, los cocineros pudre-salsas y los aurigas de circo⁴³³.

Esta antítesis lo entusiasmaba: además la lengua latina, llegada a su máxima madurez con Petronio, debía comenzar a disolverse; la literatura cristiana empezaba a ganar terreno, trayendo junto con ideas nuevas, palabras nuevas, construcciones desusadas, verbos desconocidos, adjetivos de sentido alambicado, palabras abstractas, raras hasta entonces en la lengua romana, y de las cuales Tertuliano había, él entre los primeros, adoptado su uso⁴³⁴.

Por otra parte, esa delicuescencia continuada luego de la muerte de Tertuliano por su alumno San Cipriano, por Arnobio, por el pastoso Lactancio, no le resultaba atractiva. Era una pudrición incompleta y contenida; se trataba de inhábiles retornos a los énfasis ciceronianos, de algo que no tenía aún ese

⁴³³ Heliogábalo como mito de la *décadence* por excelencia: desborde, artificialidad, teatralidad y contra-naturaleza.

⁴³⁴ Valorización de la literatura cristiana por sus incorporaciones lingüísticas anti-clásicas.

aroma especial que el perfume del cristianismo le daría, en el siglo IV y especialmente en los siglos venideros, a la lengua pagana; a esa lengua que, descompuesta como un venado muerto, se desintegraba mientras se desmoronaba la civilización del viejo mundo, y mientras caían, bajo la presión de los bárbaros, los imperios putrefactos por el humor purulento de los siglos⁴³⁵.

Un solo poeta cristiano, Comodiano de Gaza, representaba en su biblioteca el arte del año III. El *Carmen apologeticum*, escrito en 259, es un compendio de instrucciones, enroscadas en acrósticos, hecho en hexámetros populares, cesurados según el verso heroico en boga, compuestos sin importar el hiato y la cantidad y a menudo acompañados de rimas como aquellas de las que el latín de iglesia ofrecerá más tarde numerosos ejemplos.

Estos versos crispados, sombríos, que huelen a salvaje, plenos de términos del lenguaje usual, de vocablos cuyo sentido primitivo había sido desviado, le llamaban la atención, le interesaban incluso más que el estilo que se había pasado y que estaba ya podrido⁴³⁶ de los historiadores Ammiano Marcelino y Aurelio Víctor, del escritor de cartas Símaco y del compilador y gramático Macrobio; los prefería incluso a esos verdaderos versos escandidos, a esa lengua moteada y soberbia que hablaban Claudiano, Rutilio y Ausonio.

Éstos eran entonces los maestros del arte, ellos colmaban al Imperio que agonizaba con sus gritos: el cristiano Ausonio, con su *Centón Nupcial* y su poema abundante y adornado, el *Mosella*; Rutilio, con sus himnos a la gloria de Roma, sus anatemas contra los judíos y contra los monjes, con el relato de su viaje de Italia a la Galia, obra en la que llega a dar ciertas impresiones visuales: las ondulaciones de los paisajes reflejados en el agua, el espejismo de los vapores, el revoloteo de las brumas que rodean los montes⁴³⁷.

Claudiano, una suerte de reencarnación de Lucano, que domina todo el siglo IV con el terrible clarín de sus versos; un poeta que forja un hexámetro brillante y sonoro, que golpea, con una lluvia de chispas, el epíteto con un

⁴³⁵ La lengua como un cuerpo que se pudre, del mismo modo que el cuerpo político del imperio.

⁴³⁶ Verduzco: nueva introducción del lenguaje de la descomposición corporal.

⁴³⁷ Rutilio como autor "impresionista", en el que triunfa la descripción por sobre la narración.

golpe seco, consiguiendo una cierta grandeza, realzando su obra con un potente soplo. En un Imperio de Occidente que se desmorona progresivamente; entre el caos de los degollamientos que lo rodean; bajo la amenaza perpetua de los bárbaros que ya se agolpan en masa a las puertas de un Imperio cuyos goznes crujen, Claudiano revive la Antigüedad, canta el rapto de Proserpina, aplica colores brillantes, atraviesa con todos sus fuegos iluminados la oscuridad que invade el mundo.

El paganismo revive en él, hace sonar su última fanfarria, encumbra a su último gran poeta por encima del cristianismo que va a sumergir enteramente la lengua, que va, ahora y para siempre, a quedar como único amo y señor del arte, un cristianismo cuyos exponentes son Paulino, el alumno de Ausonio; Juvenco, el sacerdote español, que parafrasea en verso los Evangelios; Victorino, el autor de los Macabeos; San Burdigalense quien, en una égloga imitada de Virgilio, hace deplorar a los pastores Egón y Búculus las enfermedades de sus rebaños; y toda la serie de Santos: Hilario de Poitiers, el defensor de la fe de Nicea, al Atanasio de Occidente, según se lo llama; Ambrosio, el autor de indigestas homilias, el enojoso Cicerón cristiano; Dámaso, el fabricante de epigramas literarios; Jerónimo, el traductor de la Vulgata, y su adversario Vigilancio de Comminges, que ataca el culto de los santos, el abuso de los milagros, los ayunos, y predica ya, con argumentos que las épocas venideras repetirán, contra los votos monásticos y el celibato de los sacerdotes.

Finalmente en el Siglo V, Agustín, obispo de Hipona. A éste, des Esseintes lo conocía demasiado bien, pues era el escritor más reputado de la Iglesia, el fundador de la ortodoxia cristiana, aquel a quien los católicos consideran como un oráculo, como un soberano maestro. Sin embargo no lo abría, por más que hubiese cantado, en sus *Confesiones*, el disgusto del mundo, y aunque con su piedad gimiente hubiese tratado, en la *Ciudad de Dios*, de aplacar la espantosa angustia de su siglo con las sedativas promesas de un destino mejor. Para la época en que frecuentaba la teología, ya estaba cansado,

saturado de sus predicaciones y de sus jeremiadas, de sus teorías sobre la predestinación y sobre la gracia, de sus combates contra los cismas⁴³⁸.

Des Esseintes más bien prefería hojear la *Psycomachia* de Prudencio, el inventor del poema alegórico, género que luego hará un sin fin de estragos en la Edad Media, así como las obras de Sidonio Apolinario, cuyas cartas, mechadas de ocurrencias, de agudezas, de arcaísmos, lo tentaban. Habitualmente, releía los panegíricos donde este obispo invoca, en apoyo de sus vanidosas alabanzas, a las deidades del paganismo, y, a pesar de todo, sentía una debilidad por las afectaciones y los sobrentendidos de estas poesías fabricadas por un ingenioso mecánico que cuida su máquina, aceita sus engranajes, e inventa, según la necesidad, otros complicados e inútiles.

Después de Sidonio, frecuentaba todavía al panegirista Merobaudes; a Sedulio, el autor de poemas rimados y de himnos alfabéticos de los cuales la Iglesia se apropió algunas partes para sus oficios; a Mario Víctor, cuyo tenebroso tratado sobre la *Perversidad de las costumbres* se ilumina, aquí y allá, con versos relucientes como el fósforo; a Paulino de Pella, el poeta del trémulo *Eucharisticon*; a Orencio, el obispo de Auch, que, en los dísticos de sus *Monitores*, lanza invectivas contra la licencia de las mujeres, cuyos rostros, sostiene, pierden a los pueblos.

El interés que des Esseintes tenía hacia la lengua latina no se debilitaba, ahora que completamente podrida, ella colgaba, perdiendo sus miembros, goteando pus, conservando todavía, en toda la extensión de su cuerpo, algunas partes firmes que los cristianos desprendían para marinar en la salmuera de su nueva lengua⁴³⁹.

La segunda mitad del siglo V había arribado, la espantosa época en la que abominables sobresaltos trastornaron el mundo. Los bárbaros saqueaban la Galia; Roma paralizada, a merced del pillaje de los visigodos, sentía que su vida se congelaba, veía que sus extremos, el Occidente y el Oriente, se debatían en la sangre, se agotaban día tras día.

⁴³⁸ Crítica de San Agustín, porque es demasiado canónico.

⁴³⁹ Nueva introducción del registro corporal y de la putrefacción que disuelve.

En la disolución general, entre el asesinato de los césares que se suceden, entre la agitación de las carnicerías que chorrean de un extremo al otro de Europa, retumbó un horroroso grito, ahogando los clamores, cubriendo las voces. Sobre la costa del Danubio miles de hombres, a horcajadas sobre pequeños caballos, envueltos en casacas de piel de rata, los horribles Tártaros, de enormes cabezas, de narices aplastadas, con la barbilla surcada de cicatrices y tajos, con los rostros lampiños amarillos de ictericia, se precipitan a toda velocidad, envuelven con su torbellino los territorios del Bajo Imperio.

Todo desapareció bajo el polvo de los galopes, la humareda de los incendios. Se hicieron las tinieblas y los pueblos consternados temblaron cuando sintieron pasar, con un fragor de trueno, la espantosa tromba. La horda de los Hunos arrasó Europa, se precipitó sobre la Galia, fue detenida violentamente en las llanuras de Châlons donde Aecio la despedazó en una horrible acometida. La llanura, cubierta de sangre, onduló como un mar de púrpura, doscientos mil cadáveres le cortaron la ruta, le quebraron el impulso a esta avalancha que, desviada, explotando como un rayo, cayó sobre Italia, donde las ciudades exterminadas se consumieron como montones de paja⁴⁴⁰.

El Imperio de Occidente se vino abajo por el impacto; la vida agonizante que se arrastraba entre la imbecilidad y la inmundicia; se extinguió; el fin del mundo parecía, ciertamente, cercano; las ciudades olvidadas por Atila fueron diezmadas por el hambre y la peste; el latín, por su parte, también pareció desmoronarse bajo las ruinas del mundo.

Transcurrieron los años; los idiomas bárbaros empezaron a organizarse, a romper la costra que los cubría, a formar verdaderas lenguas; el latín salvado de la debacle por los claustros monásticos se confinó entre los curas en los conventos; aquí y allá, algunos poetas brillaron: el africano Draconcio con su *Hexameron*; Claudio Mamerto, con sus poesías litúrgicas; Avito de Vienna; después los biógrafos, como Enodio, quien relata los prodigios de San Epifanio, el diplomático perspicaz y venerado, el probo y vigilante pastor; o como Eugippo, que nos ha retratado la incomparable vida de

⁴⁴⁰ La carnicería; los cuerpos despedazados, Roma como un cuerpo agotado.

San Severino, ese eremita misterioso, ese humilde asceta, que se les apareció, como si fuera un santo, a los pueblos desconsolados, locos de sufrimiento y de miedo; también los escritores como Veranius de Gévaudan, quien preparó un pequeño tratado sobre la continencia, o como Aureliano y Ferreolo, que compilaron cánones eclesiásticos; los historiadores como Roterio de Adge, famoso por una historia de los Hunos, hoy perdida.

Las obras de los siglos siguientes escaseaban en la biblioteca de des Esseintes. El siglo VI estaba todavía representado por Fortunato, el obispo de Poitiers, cuyos himnos y cuyo *Vexilla regis*, tallados en la vieja carroña de la lengua latina, especiados por las hierbas aromáticas de la iglesia, lo obsesionaban en algunas ocasiones; por Boecio, por el viejo Gregorio de Tours y por Jornandes. Luego, en el siglo VII y VIII, como además de la baja latinidad de los cronistas, los Fredegario y los Paulo Diácono, y de las poesías compiladas en el antifonario de Bangor del cual consultaba a veces el himno alfabético y monorrímo, cantado en honor de San Comgill, como además de estos textos la literatura casi exclusivamente se confinaba en las biografías de los santos (en la leyenda de San Columba escrita por el cenobita Jonás y en aquella del bienaventurado Cuthbert redactada por Beda el Venerable sobre las notas de un monje anónimo del Limdisfarn), des Esseintes se limitaba a hojear, en los momentos de hastío, la obra de estos hagiógrafos, y a releer algunos pasajes de la vida de santa Rustícula y santa Redegunda, relatada una por Defensorino, sinodita de Ligugé, y la otra por la modesta e ingenua Baudovinia, religiosa de Poitiers.

Pero de las singulares obras de la literatura latina anglosajona, lo atraían más toda la serie de enigmas de Adelmo, de Tatwine, de Eusebio, esos descendientes de Symphosius, y sobre todo los enigmas compuestos por San Bonifacio, en estrofas acrósticas cuya solución se encontraba en las iniciales de los versos.

Su interés disminuía con el fin de estos dos siglos; poco animado, en suma, por la pesada masa de los latinistas carolingios, los Alcuino y los Eginhard, se contentaba, como especímenes de la lengua del siglo IX, con las

crónicas del anónimo de Saint-Gall, con las de Freculfo y las de Reginon, con el poema sobre el sitio de París urdido por Abbo El Curvo, con el *Hortulus*, poema didáctico del benedictino Walafrid Strabo, cuyo capítulo consagrado a la gloria de la calabaza, símbolo de la fecundidad, lo llenaba de alborozo; con el poema de Ermold el Negro, que celebra los éxitos de Luis el Bonachón (un poema escrito en hexámetros regulares, en un estilo austero, casi negro, en un latín de hierro templado en aguas monásticas, con briznas, aquí y allá, de sentimientos sobre el duro metal); con el *De viribus herbarum*, el poema de Macer Florido, que lo delectaba particularmente por sus recetas poéticas y las muy extrañas virtudes que presta a ciertas plantas, a ciertas flores; por ejemplo a la aristoloquia amarilla, que mezclada con la carne de un buey y puesta sobre el vientre de una mujer encinta, la hace irremediamente dar a luz un varón; a la borraja, que disuelta en infusión en una habitación en la que se comerá, alegra a los invitados; a la peonía, cuya raíz triturada cura para siempre la epilepsia; al hinojo que, puesto sobre el pecho de una mujer, clarifica su orina y apura a los períodos perezosos.

Más allá de algunos volúmenes especiales, sin clasificar, modernos o sin fecha, ciertas obras de cábala, de medicina y de botánica, ciertos tomos aislados de la patrología de Migne, que contenían poesías cristianas inencontrables, y de la antología de los poetas menores latinos de Wernsdorff; más allá del Mersius, del manual de erotología clásica de Forberg, de la Moequialogía, y de los libros diaconales para uso de los confesores, que desempolvaba raras veces, su biblioteca latina se detenía a principios del siglo X.

Y, en efecto, la curiosidad, la ingenuidad complicada del lenguaje cristiano habían, ellas también, zozobrado. El fárrago de los filósofos y de los escoliastas, la logomaquia de la Edad Media irían a reinar absolutamente. El cúmulo de hollín de las crónicas y de los libros de historia, los lingotes de plomo de los cartularios iban a amontonarse, y la gracia balbuciente, la inhabilidad a menudo exquisita de los monjes que metían en un piadoso guiso

las sobras poéticas de la antigüedad⁴⁴¹, habían muerto; se habían destruido las fábricas de verbos de zumo depurado, de sustantivos que olían a incienso, de adjetivos extraños, tallados groseramente en oro, según el gusto bárbaro y encantador de las joyas góticas. Las viejas ediciones, cuidadosamente conservadas por des Esseintes, se detenían en este punto – y con un formidable salto de siglos, los libros que se escalonaban ahora sobre los estantes, suprimían la transición de las épocas y llegaban directamente a la lengua francesa del presente siglo.

⁴⁴¹ Definición de la intertextualidad como un “guiso de sobras poéticas”.

BIBLIOGRAFÍA.

FUENTES:

Fuentes primarias de Petronio:

Petronii Arbitri Satyricon reliquiae. Edidit Konrad Müller. Editio iterata correctior editionis quartae (MCMXCV), Monachii et Lipsiae (Munich y Leipzig), K.G. Saur, 2003.

Petronii Saturae et liber Priapeorum. Adiectae sunt Varronis satirae similesque reliquiae, F.Bücheler ed., Berolini apud Weimannos, 1904. (Se puede acceder en <http://www.archive.org/details/petroniisaturae00varrgoog>)

Traducciones modernas del *Satiricón* (las del siglo XIX se indican abajo, en la sección “Fuentes secundarias literatura del siglo XIX”):

Petronio, *El Satiricón* (introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández), Madrid, Gredos, 1988.

Petronio, *Satiricón* (traducción, notas y prólogo de Eduardo J. Prieto), Buenos Aires, EUDEBA, 2002.

Petronius Arbitr, *Satyricon* (introducción y traducción de R. Bracht Branham) California, California U P, 1997.

Fuentes primarias de Huysmans:

Huysmans, Joris-Karl, *À rebours* (edición de Marc Fumaroli), Paris, Gallimard, 1977.

Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, Paris, Stock, 1898.

Huysmans, Joris-Karl, *Croquis Parisiens* (con aguafuertes de Forain y Raffaëlli), Paris, Henri Vaton, 1880.

Huysmans, Joris-Karl, *De tout*, Paris, Stock, 1902.

Huysmans, Joris-Karl, *En route. Édition de Dominique Millet*, Paris, Gallimard, 1996.

Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Stock, 1903.

Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas*, Paris, Tresse & Stock, 1891.
Huysmans, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Paris, Stock, 1898.
Huysmans, Joris-Karl, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, 2005.
Huysmans, Joris-Karl, *Trois églises et trois primitifs*, Paris, Plon, 1908.
King, Brendan, www.huysmans.org (aquí está la mayor parte de la producción crítica; literaria y ensayística de Huysmans, así como gran cantidad de reseñas críticas sobre su obra.)

Traducciones de *À rebours*:

Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo* (traducción, introducción y notas de Juan Herrero), Madrid, Cátedra, 1984.
Huysmans, Joris-Karl, *Against nature* (traducción, introducción y notas de Brendan King), Sawtry[Cambs], Dedalus, 2008.
Huysmans, Joris-Karl, *Al revés* (Introducción de Jaime Rest, traducción de Rodrigo Escudero) Buenos Aires, Fausto, 1977.

Fuentes secundarias literatura antigua⁴⁴²:

Aristóteles, *Política*, Losada, Buenos Aires, 2005.
Aristotle, *Politics*, LOEB, Londres, 1959.
Blondus Flavius, *Historiarum ab Inclinacione Romanorum Libri XXXI*, Basilea, Froeben, 1531.
Catulo, *Poesía completa*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
Comodiano de Gaza, *Commodiani carmina. Recensuit et commentario critico instruxit Bernhardus Dombart*, Vindobonae, Apud. C. Geroldi Filium, 1887.
Gromatici Veteres ex recensione Caroli Lachmanni, Berlin, Reimer, 1848.
Heródoto, *Historia* (Traducción de Carlos Schrader), Barcelona, Gredos, 2000.

⁴⁴² Se anotan aquí las principales ediciones que hemos utilizado; sin embargo también hemos referido breves pasajes de autores que sería imposible detallar aquí.

- Hesiod, *Theogony-Works and days-Testimonia*, Edited and translated by Glenn W. Most, Massachusetts-Londres, LOEB, 2006.
- Horace, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, Massachusetts, LOEB, 1942.
- Hildebert de Lavardin, *Opera omnia...* (Ed. de Jean-Jacques Bourassé), Paris, Migne, 1854.
- Juvenal and Persius, *Satires* (With an English translation by G.G. Ramsay), Londres-New York, LOEB, 1920.
- M. Annaei Lucani, *De bello civili libri X. Edidit D.R. Shackleton Bailey*, Stuttgart y Leipzig, Teubner, 1997.
- Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, LOEB, Massachusetts-Londres, 1924.
- Migne, Jacques Paul, *Patrologia Latina*, Paris, 221 vol., 1844-1865.
- Ovidio, *Arte de amar*, Colihue Buenos Aires, 2008.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, (Ed. de G. Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1925-1930.
- Polibio, *Historias*, Gredos, Madrid, 1983.
- Polybius, *Histories* (Translation by W. R. Paton), Londres-New York, LOEB, 1922-7.
- Platón, *Diálogos V (Parménides. Teeteto. Sofista. Político)*, Madrid, Gredos, 1993.
- Platón, *Diálogos VI (Filebo, Timeo, Critias)*, Madrid, Gredos, 1992.
- Platón, *Diálogos VIII y IX (Las Leyes)*, Madrid, Gredos, 1990.
- Platon, *Oeuvres Complètes, Tome VI, La République* (edición de Emile Chambry y Auguste Diès), Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- Platón, *República*, Eudeba, Buenos Aires, 1993.
- Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, Cambridge, LOEB, 1920.
- Seneca (the elder), *Declamations: Controversiae I & II*, Cambridge, LOEB, 1976.
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 1962-5.
- Suétone, *Vies des Douze Césars*, Paris, Les Belles Lettres, 1931-1932.
- Tácito, *Diálogo sobre los oradores*, Losada, Buenos Aires, 2010.
- Theognis, "Elegiac Poems of Theognis" en *Elegy and Iambus*, J.M. Edmonds (ed.) Vol.1, LOEB, Massachusetts-Londres, 1931.
- Thucydides, *Historiae in two volumes*, Oxford, Oxford University Press, 1942.
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Gredos, Madrid, 1990.
- Virgilio, *Geórgicas. Estudio y traducción de Hugo F. Bauzá*, Buenos Aires, EUDEBA, 1989.

Zósimo, *Nueva historia*, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

Fuentes secundarias literatura del siglo XIX:

AA.VV., *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900* (Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias), Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2007.

AA.VV., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.

AA.VV., *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Paris, Laffont, 1999.

Albert, Paul, *Histoire de la littérature romaine*, 2 vols., C. Delagrave, Paris, 1871.

Axenfeld, Alexandre, *Traité des névroses (2e édition, augmentée de 700 pages)*, Paris, Baillières.

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les diaboliques*, Paris, Lemerre, 1882.

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Un prêtre marié*, Paris, Lemerre, 1881.

Barrès, Maurice, *Le culte du moi. Sous l'oeil des barbares*, Paris, Emile-Paul, 1910-1912.

Baudelaire, Charles, *Correspondencia general* (traducción de Américo Cristófalo y Hugo Savino), Buenos Aires, Paradiso, 2005.

Baudelaire, Charles *Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Gallimard, Paris, 1992.

Baudelaire, Charles, *Las Flores del Mal* (ed. bilingüe, traducción de Américo Cristófalo), Buenos Aires, Colihue, 2007.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Bloy, Léon, *Les dernières colonnes de l'église: Coppée, le révérend père Judas, Brunetière, Huysmans, Bourget, etc., le dernier poète catholique*, Paris, Mercure de France, 1903.

Bloy, Léon, reseña a *À Rebours* en *Le Chat Noir* del 14 de junio de 1884.

Bloy, Léon, *Sur la tombe de Huysmans*, Paris, Collection des Curiosités Littéraires, 1913

Bourget, Paul, *Baudelaire y otros estudios críticos* (Traducción de Sergio Sánchez), Córdoba, Ediciones del Copista, 2008.

Bourget, Paul, *Oeuvres Completes. Critique*, T.1. Paris, Plon, 1899.

Burckhardt, Jacob, *Reflexiones sobre la historia universal*, México, FCE, 1996.

Burke, Edmund, *Textos políticos*, México, FCE, 1942.

Champagny, Franz de, *Les Césars*, Paris, Ambroise Bray, 1859.

- Champsaur, Félicien, *Entrée des clowns*, Paris, Jules Levy, 1893.
- Chateaubriand, François-René, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Coquiot, Gustave, *Le vrai J.-K. Huysmans... / Gustave Coquiot ; avec un portrait... par J.-F. Raffaëlli, lettre-préface de 1896 à G. Coquiot / J.-K. Huysmans*, Paris, C. Bosse, 1912.
- Cousin, Victor, *Du vrai, du beau et du bien (2e édition augmentée d'un appendice sur l'art français...)*, Paris, Didier, 1854.
- De Gourmont, Remy, *Le latin mystique, les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, Paris, Mercure de France, 1892.
- De Gourmont, Remy, *Le latin mystique : Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge. Préface de J.-K. Huysmans*, s/d, Adamant Media Corporation, 2006.
- De Gourmont, Remy, *Promenades Littéraires*, Paris, Mercure de France, 1920.
- De Maistre, Joseph, *Du pape*, Paris, Charpentier, 1843.
- De Maistre, Joseph, *Oeuvres complètes*, Lyon, Vitte et Perrussel, 1884-1886.
- Ducasse, Isidore (Conde de Lautréamont), *Obras completas* (traducción de Aldo Pellegrini), Buenos Aires, Argonauta, 1986.
- Drumont, Edouard, *La fin de un monde*; Paris, Savine, 1888.
- Fèvre, Justin, *Vignettes romaines*, Nancy, Bordes frères, 1866.
- Flaubert, Gustave, *La educación sentimental*, Madrid, Alianza, 1992.
- Flaubert, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Losada, Buenos Aires, 2007.
- Floupette, Adoré (seudónimo de Henri Beauclair y Gabriel Vicaire), *Les déliquescences / poèmes décadents d'Adoré Floupette; avec sa vie par Marius Tabora*, Paris, Leon Vannier, 1885.
- Freud, Sigmund, *Textos fundamentales del psicoanálisis*, Madrid, Altaya, 1994.
- Gautier, Théophile, "Notice" en *Les fleurs du mal, précédées d'une notice par Théophile Gautier*, Paris, Calmann-Lévy, 1868.
- Ghil, René, *Traite du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Giraud, 1886,
- Gibbon, Edward, *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain / trad. de l'anglais d'Edouard Gibbon ; nouv. éd. entièrement rev. et corr. précédée d'une notice... et accompagnée de notes critiques... par M. F. Guizot*, Paris, Ledentu, 1828.
- Giron, Aimé & Fiston, Cyrille, *Les petits-fils des douze césars: satires françaises-latines*, Paris, Didier, 1874.

- Goncourt, Edmond, *La maison d'un artiste*, Paris, Fasquelle, 1898.
- Goncourt, Jules y Edmond, *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
- Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007.
- Hennique, Léon y Huysmans, Joris-Karl, *Pierrot Sceptique* (con dibujos de Jules Chéret), Paris, Édouard Rouveyre, 1881.
- Huret, Jules, *L'enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Krafft-Ebing, Richard, *Étude médico-légale, "Psychopathia sexualis" : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle... ; traduit sur la 8e édition allemande, par Émile Laurent et Sigismond Csapo*, Paris, G. Carré, 1895.
- Laforgue, Jules, *Poésies complètes*, Gallimard, Paris, 1970.
- Lombroso, Cesare, *After death – what? Spiritistic phenomena and their interpretation. Rendered into english by William Sloane Kennedy*, Boston, Small-Maynard & Company Publishers, 1909.
- Lombroso, César, *Hypnotisme et spiritisme; traduction de Ch. Rossigneux; [introduction de Gustave Le Bon]*, Paris, Flammarion, 1910.
- Lombroso, César, *L'homme criminel, Atlas, XXXII planches*, Paris, Felix Alcan, 1887.
- Lombroso, Cesare, *L'homme de génie; traduit sur la 6e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria,... ; et précédé d'une préface de M. Ch. Richet*, Paris, Alcan, 1889.
- Laprade, Victor de y Beaufrère Eugène, *Voix gallo-romaines: Gallo-romanae voces*, Paris, A. Lemerre, 1877.
- Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres Complètes (Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry)*, Gallimard, Paris, 1970.
- Mallarmé, Stéphane, *Obra poética* (Traducción de Ricardo Silvio Santisteban), Madrid, Hiperión, 1993.
- Michelet, Jules, *La mer*, Paris, Gallimard, 1983.
- Monin, Ernst., *L'hygiène de la beauté: formulaire cosmétique; Ouvrage précédé d'une lettre de Catulle Mendès*, Paris, O. Doin., 189?
- Montesquieu, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

- Morel, Bénédicte Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Baillière, 1857.
- Nisard, Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, L. Hauman, 1834.
- Nisard, Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. Seconde édition*, Paris, Hachette, 1849.
- Nordau, Max, *Dégénérescence*, Paris, F. Alcan, 1894.
- Pétrone, *Le Satyricon. Traduction nouvelle par Laurent Tailhade. Préface de Jacques de Boisjolin*, Paris, Fasquelle, 1902.
- Pétrone, *Le Satyricon de T. Pétrone. Traduction nouvelle par C. H. D. G. [Charles Héguin de Guerle]; avec les imitations en vers, et les recherches sceptiques sur le Satyricon et sur son auteur, de J. N. M. de Guerle*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1835.
- Petronius, *Leader of fashion* (Traducción de J.M. Mitchell), Londres, Routledge, 1922.
- Pinel, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, J.A. Brosson, 1809
- Plowert, Jacques, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888.
- Princesa Sapho, *El Tutu. Costumbres de Fin de Siglo* (Traducción de Romina Doval), Buenos Aires, Club Burton, 2010.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos Completos* (traducción de Rolando Costa Picazo), Buenos Aires, Colihue, 2010.
- Raudot, Claude-Marie, *De la décadence de la France*, Paris, Amyot, 1850.
- Raynaud, Ernest, *La Mêlée Symboliste (1870-1890), Portraits et Souvenirs*, Paris, La Renaissance du livre, 1918.
- Richepin, Jean, *Contes de la décadence romaine*, Paris, Fasquelle, 1898.
- Rigoley de Juvigny, Jean Antoine, *De la décadence des lettres et des mœurs, depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos jours*, Paris, Imprimerie de Ph.-D. Pierres (Premier Imprimeur Ordinaire du Roi), 1788.
- Reinach, Joseph, "De l'influence de l'Allemagne en France", en *Revue Bleue* (1878., t.1)
- Renan, Ernst, *Cahiers de Jeunesse 1845-6*, Paris, Calmann-Lévy, 1906.
- Renan, Ernst, *Dialogues et fragments philosophiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

- Renan, Ernst, *L'Antechrist*, Paris, M. Lévy Frères, 1873.
- Renan, Ernst, *L'avenir de la science: pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890.
- Renan, Ernst, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- Reynaud, Louis, *L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1922.
- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1967.
- Sade, Donatien Alphonse François de, *Oeuvres*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1990.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Promenades littéraires*, Paris, Garnier, 1864.
- Schopenhauer, Arthur, *Pensées & Fragments (Vie de Schopenhauer – Sa correspondance, Les douleurs du monde, L'amour, La mort, L'art et la morale)*. Traduits par J. Bourdeau, Paris, Felix Alcan, 1900.
- Schlegel, Friedrich, *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- Schultze-Naumburg, Paul, *Kunst und Rasse*, Berlin, J. F. Lehmanns Verlag, 1928.
- Schwob, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Charpentier, 1896.
- Shelley, Percy Bysshe, *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1978.
- Sienkiewicz, Henryk, *Quo vadis? : roman des temps néroniens*, Paris, P. Lethielleux, 1901.
- Symons, Arthur "The decadent movement in literature", en *Harper's Magazine*, Novembre de 1893.
- Taine, Hippolyte-Adolphe, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, Hachette, 1878.
- Taine, Hippolyte-Adolphe, *Les origines de la France contemporaine*, Paris, Hachette, 1901-1904.
- Tocqueville, Alexis de, *El antiguo régimen y la revolución*, Madrid, Alianza, 1982.
- Verconsin, Eugène, *Le Matrone d'Éphèse*, Paris, Hachette 1887.
- Verlaine, Paul, *Oeuvres poétiques complètes* (Y.-G. Le Dantec Ed.), Paris, Gallimard, 1959.
- Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Hachette, 1858.
- Victor Hugo, *Cromwell*, Madrid, Espasa Calpte, 1967.
- Widal, Auguste, *Juvénal et ses satires*, Paris, Didier et Cie., 1870.

Wilde, Oscar, *Intentions: The decay of lying, Pen, pencil and poison, The critic as artist, The truth of masks*, New York, Brentano, 1905.

Wilde, Oscar, *Picture of Dorian Gray*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co. Ltd., 1891.

Wordsworth, William, *El prelude en catorce libros*, Barcelona, DVD, 2003.

Zola, Émile, *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1989.

Revistas consultadas:

Journal des débats politiques et littéraires (1814-1944).

Le Décadent (1886-1889).

La Plume (1889-1914).

La Renaissance latine (1902-1905).

La Revue politique et littéraire. Revue des cours littéraires... [después Revue bleue] (1871-1933).

Revue des deux mondes: recueil de la politique, de l'administration et des moeurs, (1829-1973).

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

Bibliografía sobre Petronio:

AA.VV., *Petronius: A Handbook*. Ian Repath (ed.), Chichester/Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2009.

AA.VV., *The Cambridge companion to Roman satire*, Kirk Freudenburg ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Annequin, Jacques, "Formes de contradiction et rationalité d'un système économique", en DHA 11-1985, p.199-236.

Autor anónimo: <http://bibliotheque-gay.blogspot.com/2010/08/le-satyricon-de-petrone-traduit-par.html>

- Conte, G., *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' "Satyricon"*. Berkeley-Los Angeles-London, California U P, 1996.
- De Ste. Croix, G.E.M., *La lucha de clases en el mundo griego antiguo*, Barcelona, Crítica, 1988.
- Fedeli, Paolo, "Satira e realtà in mutamento: un mondo alla rovescia petroniano" en *Continuità e trasformazioni fra repubblica e principato* (M. Pani Ed.), Bari, 1991, p.225-232.
- Fitzgerald, William, *Slavery and the Roman Literary Imagination*, Cambridge, Cambridge U P, 2000.
- Gowers, Emily, *The loaded table: representations of food in Roman literature*, Oxford, Oxford U P, 1996.
- Hindess, Barry, y Hirst, Paul G., *Los modos de producción precapitalista*, Barcelona, Península, 1979.
- Panayotakis, Costas, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden, E.J. Brill, 1995,
- Perrochat, Paul, *Pétrone, Le Festin de Trimalcion: commentaire exégétique et critique*, Paris, PUF, 1952.
- Rimmel, Victoria, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Sinclair, B.W., "Encolpius And Asianism (*Satyricon* 2.7.)", en *Classical texts and their traditions. Studies in honor of C.R. Trahman*, eds. D.F. Bright and E.S. Ramage, Chico, California, 1984, p.231-237.
- Slater, Niall W., *Reading Petronius*, Baltimore and London, The Johns Hopkins U P, 1990.
- Sullivan, John Patrick, *Literature and Politics in the Age of Nero*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1985.
- Sverdloff, Mariano, "Petronio precursor del decadentismo. Notas sobre la representación de la decadencia en el *Satiricón*." Ponencia para XX Congreso de Estudios clásicos, 2008.
- Veyne, Paul, "Le 'je' dans le *Satyricon*", *REL* 42, 1964, p.301-324.
- Veyne, Paul, "Vie de Trimalcion", *Annales* Vol.16 N°2, 1961, p.213-247.
- Zeitlin, Froma, "Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity," *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 102, 1971, p.631-84.

Bibliografía sobre Huysmans:

- AA.VV., *Cahiers de l'Herne N°47: Huysmans*, Paris, 1985.
- AA.VV., *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, Jean Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby eds., Leuven, Peters Vrin, 2001.
- AA.VV., *Huysmans: une esthétique de la décadence*, Honoré Champion, Paris, 1988.
- Antosh, Ruth B., *Reality and illusion in the novels of J.-K. Huysmans*, Amsterdam, Rodopi, 1986.
- Baldick, Robert, *The life of J.-K. Huysmans*, Sawtry[Cambs], Dedalus, 2006.
- Borie, Jean, *Huysmans: Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Bernard Grasset, 1991.
- Bonnet, Gilles, *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Honoré Champion, Paris, 2003.
- Buvik, Per, *La luxure et la pureté; essai sur l'oeuvre de J.-K. Huysmans*, Paris, Didier, 1989.
- Céard, Jean, "Des Esseintes et la décadence latine, Huysmans lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d'Ozanam", *Studi francesi* 65-66, Mai-Décembre, 1978.
- Cevasco, George A., "J. -K. Huysmans and the Impressionists", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 2. (Dec., 1958), p.201-207.
- Chevallier, Raymond, "La bibliothèque de Des Esseintes ou le latin 'décadent': une question toujours d'actualité", en *Latomus* 61.1, 2002, p.163-177.
- Cressot, Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, Droz, 1938.
- Culler, Jonathan, "Paul de Man's War' and the Aesthetic Ideology," en *Critical Inquiry* 15 (1989): 777-83, p.781-2.
- De Man, Paul, "Alegoría y temporalidad", en *Visión y Ceguera*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- De Man, Paul, *Aesthetic Ideology. Edited with an Introduction by Andrzej Warminski.*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge-Massachusetts-Londres, The MIT Press, 2003.
- Donato, Elisabeth, *Beyond the Paradox of the Nostalgic Modernist. Temporality in the Works of J.-K. Huysmans*. New York, Peter Lang, 2004.

Emery, Elizabeth, "J.-K. Huysmans, Medievalist", en *Modern Language Studies*, Vol. 30, No. 2. (Autumn, 2000), p.119-131.

Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, 2008, Adriana Hidalgo.

Hernández García, José Antonio, "Joris-Karl Huysmans" en español, en *Casa del tiempo* N°95-96, Vol. VIII, Época III diciembre 2006-enero 2007, p.92-97.(http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_92_97.pdf)

Issacharoff, Michael, *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, Paris, Editions Klincksieck, 1970.

Grojnowsky, Daniel, *Le sujet d'À rebours*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

García Jurado, Francisco, "La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdós y Huysmans", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2004, 24, N°1, p.115-147.

Livi François, *J.-K. Huysmans: "À rebours" et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, 1972.

Michel, Alain, "Tradition antique et philosophies de la décadence dans la littérature française autour de 1880", en *Romantisme*, Vol. 13, N° 42 (1983), p.55-76.

Modenesi, Marco, "L'héros à la table. À vau l'eau ou le piège gastronomique.", en *Études françaises* 23, 3, p.77-88.

Potolsky, Matthew, "Decadence, Nationalism, and the Logic of Canon Formation", en *Modern Language Quarterly* 67:2 (Junio 2006).

Rest, Jaime, "Introducción" en *Al revés* de J.-K.Huysmans, Buenos Aires, Fausto, 1977.

Seillan, Jean-Marie, "Huysmans, un antisémite fin-de-siècle", en *Romantisme*, Vol. 27 (1997), N° 95, p.113-126).

Shryock, Richard, "Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait: Huysmans and the Politics of *À rebours*" en *The French Review*, Vol. 66, No. 2. (Dec., 1992), p.243-254.

Smeets, Marc, "La Proie et l'ombre. Durtal et la confusion gastro-sexuelle", en *Nineteenth Century French Studies*, 30, 1&2, 2001, p.121-130.

Tacium, David, *Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, 1998, Montreal, en <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/tacium/these.html>.

Vadé, Yves. "Le Sphinx et la Chimère II", en *Romantisme*, 1977, n°16. *Autour de l'âge d'or*. p.71-81.

Ward-Jackson, Philip, "Art Historians and Art Critics VIII: Huysmans", en *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 776. (Nov., 1967), p.617-622.

Ziegler, Robert, "Silencing the double: The search for God in Huysmans' "En Route" en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 40, No. 4. (1986), p.203-212.

Bibliografía sobre decadencia en la antigüedad y sobre autores antiguos en general:

AA.VV., *A Companion to Roman Rhetoric (Blackwell Companions to the Ancient World)*, Singapur/USA/UK/Australia, Blackwell, 2007.

AA.VV., *History of political philosophy*, Edited by Leo Strauss and Joseph Cropsey, Chicago y Londres, Chicago U P, 1987.

AA.VV., *Oxford readings in classical Studies: Lucretius*. Edited by Monica R. Gale, Oxford, Oxford U P, 2007.

AA.VV., *Polybe, Entretiens sur l'Antiquité classique XX*, Vandoeuvres-Geneva, Fondation Hardt, 1973.

Alföldy, G., *Historia social de Roma*. Buenos Aires, Alianza, 1989.

Anderson, Perry, *Passages from Antiquity to Feudalism*, Londres, NLB, 1977.

Baldry, H.C., "Who Invented the Golden Age?" en *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 2, N° 1/2 (Jan. - Apr., 1952), p.83-92.

Bartsch, Shadi, *Ideology in cold blood. A reading of Lucan's Civil War*, Massachussets, Harvard U P, 1997.

Beye, Charles Rowan "Lucretius and Progress", en *The Classical Journal*, Vol. 58, No. 4 (Jan., 1963), p.160-169.

Boas, George, *Primitivism and related ideas in the Middle Ages*, JHU Press 1997.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

- Brink, C. O y Walbank, F.W., "The Construction of the Sixth Book of Polybius", en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 4, No. 3/4. (Jul. - Oct., 1954), p.97-122.
- Brunhölzl, Franz, *Historie de la littérature latine du moyen âge. Tome I. De Cassiodore a la fin de la renaissance carolingienne. Volume I. L'époque mérovingienne*, Lovain, Brepols, 1990.
- Brunhölzl, Franz, *Historie de la littérature latine du moyen âge. Tome I. De Cassiodore a la fin de la renaissance carolingienne. Volume II. L'époque carolingienne*, Lovain, Brepols, 1991.
- Châtelet, François, *El nacimiento de la historia. La formación del pensamiento historiador en Grecia*, México, Siglo XXI, 1979.
- Cizek, Eugen, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, E.J.Brill, 1972.
- Collingwood, Robin George, *Idea de la historia*, México, FCE, 1971.
- Connolly, Joy, *The state of speech: rhetoric and political thought in ancient rome*, Princeton, Princeton U P, 2007.
- De Romilly, Jacqueline, *The rise and Decline of the empires according the greek authors*, Ann Harbor, Michigan U P, 1977.
- Doods, E.R, *The ancient concept of progress and other essays on Greek literature and belief*, Londres, Oxford U P, 1973.
- Dujovne, León, *La filosofía de la historia en la antigüedad y en la Edad Media*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1957.
- Edwards, Catharine, *The politics of immorality in Ancient Rome*, Oxford U P, 2002.
- Finley, Moses, I., *Esclavitud antigua e ideología moderna*, Barcelona, Crítica, 1982.
- Finley, Moses, I., *La economía en antigüedad*, México, FCE, 1984.
- Freund, Julien, *La décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984.
- Gaisser, Konrad, *La metafísica della storia in Platone*, Milano, Vita e pensiero, 1988.
- Hanson, David, *The Other Greeks: The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*, California, California U P, 1999.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

- Lovejoy, A. O. and George Boas. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1935 (With supplementary essays by W. F. Albright and P. E. Dumont, Baltimore and London, Johns Hopkins U. Press. 1997.
- Lorenz, Hendrik, *The brute within. Appetitive desire in Plato and Aristotle*, New York, Oxford U P, 2006.
- Lowith, Karl, *Meaning in History*, Chicago, Chicago U P, 1949.
- Maier, Franz Georg, *Las transformaciones del mundo mediterráneo. Siglos III-VIII* (Vol. 9 *Historia Universal Siglo XXI*), México, Siglo XXI, 2009.
- Mazzarino, Santo. *El fin del mundo antiguo*, México, A.Prieto Editor, 1961.
- Marrou, Henri-Irénée, *Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe-VIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- MacQueen, Bruce, *Plato's Republic in the monographs of Sallust*, Chicago, Bolchazy-Carducci, 1982
- Meier, Christian, *The Greek discovery of politics*, Massachusetts, Harvard U P, 1990.
- Momigliano, Arnaldo, *La historiografía griega*, Barcelona Crítica, 1984.
- Mommsen, Theodore E., "Petraarch's Conception of the 'Dark Ages'", en *Speculum*, Vol. 17, N° 2. (Apr., 1942), p.226-242.
- Mondolfo, Rodolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, Imán, 1955.
- Narducci, Emanuelle. *La provvidenza crudelle*. Pisa, Giardini, 1979.
- Nisbet, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Madrid, Gedisa, 1981.
- Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Anagrama, 1995.
- Olliensis, Ellen "Canidia, Canicula and the decorum of Horace's Epodes", en AA.VV., *Oxford readings in classical studies: Horace, Odes and Epodes. Edited by Michele Lowrie*, Oxford, Oxford U P, 2009.
- Piganiol, André, *Historia de Roma*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.
- Sklénar, Robert. *The taste for nothingness: A study of virtue and related themes in Lucan's Bellum Civile*. Michigan, Michigan U P, 2003.
- Starn, Randolph "Meaning-levels in the theme of historical decline" en *History and Theory*, Vol. 14, No. 1. (Feb., 1975), p.1-31.

Taylor, A.E., "The Decline and Fall of the State in Republic, VIII", en *Mind*, New Series, Vol. 48, No. 189. (Jan., 1939), p.23-38.

Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983.

Von Albrecht, Michael, *A history of roman literature, From Livius Andronicus to Boethius, with special regard to its influence on world literature*, Leiden, New York, Koln, E.J. Brill, 1997.

Walbank, F.W., "The Causes of Greek Decline", en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 64. (1944), p.10-20.

Walbank, F. W., *La pavorosa revolución*, Madrid, Alianza, 1984.

Walsh, W.H., "Plato and the Philosophy of History: History and Theory in the Republic", en *History and Theory*, Vol. 2, No. 1. (1962), p.3-16.

Winthrop, Henry, "Variety of meaning in the concept of *décadence*" en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31, No. 4. (Jun., 1971), p.510-526.

Bibliografía sobre discursos decadencia en el siglo XIX y el *fin-de-siècle*:

AA.VV., *Colloque de Nantes: l'esprit de *décadence**, Paris, Librairie Minard, 1980-4.

AA.VV., *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la *décadence**. (Sylvie Thorel-Cailleteau comp.), Paris, Honoré Champion, 2000.

AA.VV., *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence (New Cultural Studies)*, Pennsylvania, Pennsylvania U P, 1998.

Bazile, Sandrine, "Lulu s'affiche - Affiches et intertextualité dans Lulu Roman clownesque (1901) de Félicien Champsaur", en *Image [&] narrative. Online magazine of the visual narrative* N° 20, diciembre de 2007.

Bernheimer, Charles (edit. por T. Jefferson Klinend y Naomi Schor), *Decadent subjects. The idea of *décadence* in art, literature, philosophy, and culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Bodei, Remo, *Destinos personales* (Traducción de Sergio Sánchez), Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2006.

Campioni, Giuliano, *Nietzsche y el espíritu latino. Traducción y prólogo de Sergio Sánchez*, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2004.

- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad : modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2002.
- Callu, Jean-Pierre, “‘Les Romains de la Décadence’ : regards du XIX^e siècle français (1809- 1874).”, en *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, N^o 4, 1997, p.1143-1156. (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1997_num_141_4_15810)
- Chaunu, Pierre, *Historia y decadencia*, Barcelona, Granica, 1983.
- De Palacio, Jean. *Figures et formes de la décadence*. Paris, Seguiet, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Sacher Masoch y Sade*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.
- El Gammal, Jean, “Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle”, en *Romantisme* N^o 42, 1983, p.23-33.
- Esposito, Roberto, *Bíos.Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006.
- Esposito, Roberto, *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2005.
- Kearns, Edward, “René Ghil, Mallarmé, and a ‘Présence de Baudelaire’ ”, en *The Modern Language Review* 2, 1994, p.318-327.
- Gamboni, Dario “Le ‘symbolisme en peinture’ et la littérature” en *Revue de l'Art*, 1992, N^o 1, p.13-23.
- Gilman, Richard, *Décadence: the strange life of an epithet*, Farrar, Straus, and Giroux, 1979.
- Grojnowsky, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Jose Corti, Paris, 1997.
- Grojnowsky, Daniel y Sarrazin, Bernard, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Jose Corti, Paris, 1990.
- Gugelot, Frédéric, “Le tempes des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XX^e siècle”, *Arch. de Sc. soc. des Rel.*, 2002, N^o119.
- Hannoosh, Michele, *Parody and decadence: Laforgue's Moralités légendaires*, Ohio, Ohio State U P, 1989,
- Jourde, Pierre, *L'alcool du silence. Sur la décadence*. Paris, Champion, 1994.

- Leuba, James H., "National Destruction and Construction in France as Seen in Modern Literature and in the Neo-Christian Movement", en *The American Journal of Psychology*, Vol. 5, No. 4. (Jul., 1893), p.496-539.
- Lunn-Rockcliffe, Katherine, *Tristan Corbière and the poetics of irony*, Oxford, Clarendon Press, 2006.
- Mathias, Yehoshua, "Paul Bourget, écrivain engagé", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* N°1, 1995, p.14-29
- Michaud, Éric, *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Michaux, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1951-55.
- Mosse, George L., "Max Nordau, Liberalism and the New Jew" en *Journal of Contemporary History*, Vol. 27, No. 4. (Oct., 1992), p.565-581.
- Nordmann, Jean Thomas, "Taine et la décadence", en *Romantisme* N°42, 1983, p.35-46.
- Pick, Daniel, *Faces of degeneration. An european disorder, c.1848-1918*, Cambridge, Cambridge U P, 1989.
- Pierrot, Jean, *L'imaginaire décadent: 1880-1900*, Paris, PUF, 1977.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1979.
- Ritvo, Juan B., "1885. La irrupción del decadentismo", en *Paradoxa*, año IX, No.8, 1996.
- Sazbón, José, *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.
- Schmigalle, Günther, "Maurice du Plessys, un poeta francés amigo de Rubén Darío" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, vol. 39, p.149-171.
- Seamington, Micéala, *Écrire le tableau: L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes-Peter Lang, 2006.
- Segade, Manuel, *Narciso fin de siglo*, Madrid, Melusina, 2008.
- Serry, Hervé "Literatura e catolicismo na França (1880-1914), contribuição a uma sociohistória da crença", en *Tempo Social-USP*, Vol.16 N°1, junio de 2004, p.129-152. (<http://www.fflch.usp.br/sociologia/tempo-social/site/index.php/edicoes-antiores/51-volume-16-numero-1>).

Schorske, Carl E., *La viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Söder, Hans-Peter, "Disease and health as contexts of modernity: Max Nordau as a critic of *fin-de-siècle modernism*", en *German Studies Review*, Vol. 14, No. 3. (Oct., 1991), p.473-487.

Stead, Evanhélia, *Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Génova, Droz, 2004.

Stephan, Philip, *Paul Verlaine and the decadence, 1882-90*, Manchester, Manchester U P, 1974

Swart, Koenraad, "The Idea of *Décadence* in the Second Empire" en *The Review of Politics* N° 1, 1961, p.77-92.

Vermeren, Patrice, *El juego político entre la filosofía y el Estado*, Santa Fe, Homo Sapiens, 2009.

Valéry, Paul, *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1950.

Valéry, Paul, "Situación de Baudelaire", en *Variedad 1*, Buenos Aires, Losada, 1956.

Valéry, Paul, "Sobre la existencia del simbolismo", en *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995.

Weber, Eugen, "Religion and Superstition in Nineteenth-Century France", en *The Historical Journal*, Vol. 31, No. 2. (Jun., 1988), p.399-423.

Weir, David, *Décadence and the making of modernism*, Massachusetts, Massachusetts U P, 1995.

Wellek, René, "The Term and Concept of Symbolism in Literary History", en *New Literary History*, Vol. 1, No. 2, A Symposium on Periods (Winter, 1970), p.249-270.

Bibliografía crítica sobre latín y humanidades en el siglo XIX:

AA.VV., *Les Décadents à l'école des Alexandrins, colloque international des 30 nov.-1er déc. 1996 à l'université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.

AA.VV., *Les Humanités classiques*, André Chervel et Marie-Madeleine (éds.), Histoire de l'éducation, 1997, n° 74.

- AA.VV., *La Réception du latin du XIX^e siècle à nos jours. Actes du colloque d'Angers des 23 et 24 septembre 1994. Textes réunis par George Cesbron et Laurence Richer*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1996.
- AA.VV. *Rédecouvrir Nisard*, Paris, Klincksieck 2010.
- AA.VV. Romantisme, 2001, n°113. *L'Antiquité*, en www.persee.fr.
- Cánfora, Luciano, *Ideologías de los estudios clásicos*, Madrid, Akal, 1980.
- Cibois, Philippe, *L'enseignement du latin en France, une socio-histoire*, 2009, en <http://cibois.pagesperso-orange.fr/EnseignementLatinCibois.pdf>.
- Collignon, Albert, *Pétrone en France*, Paris, A. Fontemoing, 1905.
- De Longevialle, Agathe. "Le roman de Rome: antiquité et décadence dans la littérature française de la fin du dix-neuvième siècle", Tesis inédita.
- David, Marie-France, *Antiquité latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- David-de Palacio, Marie-France, *Réviviscences romaines, La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2005.
- Douay-Soublin, Françoise, "La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions: restauration, renaissance, remise en cause", en Fumaroli, Marc (dir.) *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF, 1999.
- Edwards, Catharine, *Roman presences, Receptions of Rome in European Culture. 1979-1945*, Cambridge, Cambridge U P, 1999.
- Emery, Elizabeth y Laurie Postlewaite, *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture*, Jefferson, McFarland & Company, 2004.
- Falcucci, Clément, *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle*, Paris/Toulouse, Didier/Privat, 1939.
- Waquet, Françoise, *Latin or the Empire of a Sign. From the Sixteenth to the Twentieth Centuries*, Londres-New York, Verso, 2002.

Bibliografía sobre aspectos generales del siglo XIX:

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1997.
- Barthes, Roland, *Sade, Loyola, Fourier*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

- Bénichou, Paul, *La coronación del escritor; 1750-1830 : ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Brix, Michel, *Le romantisme français: esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Leuven, Peeters, 1999.
- Brix, Michel, "Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique", en *Romantisme* N°113, 2001, p.43-60.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1943.
- Compagnon, Antoine, *Los antimodernos*, Madrid, Acantilado, 2007.
- Frank, Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Madrid, Akal, 2004.
- Furet, François y Ozouf, Mona, *Diccionario crítico de la Revolución Francesa*, Madrid, Alianza, 1989.
- Hobsbawn, E.J., *La era del imperio (1875-1974)*, Barcelona, Labor universitaria, 1990.
- Iglesias, Claudio y Selci, Damián, "Merceología y campo trascendental: uso social y problemas de método", en *Revista Planta*, N°1, Noviembre de 2007, en <http://plantarevista.com.ar/spip.php?rubrique11>
- Jauss, Hans Robert, "El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789", en *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética* Madrid, Visor, 1995.
- Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo. Precedido por El filósofo malvado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche*, Buenos Aires, Katz Editores, 2008.
- Wahl, Jean, *Études kierkagaardiennes*, Paris, Éditions Montaigne, 1938.

Bibliografía general:

- AA.VV., *Interpretation and allegory. Antiquity to the modern period. Edited with introductory essays by Jon Whitman*, Leiden-Boston-Koln, Brill, 2000.
- AA.VV., *Introducción a la literatura comparada* (Armando Gnisci ed.), Madrid, Crítica, 2002.
- AA.VV., *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revisions. Edited by G. R. Boys-Stones*, Oxford, Oxford U P, 2003.
- AA.VV., *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura* (número íntegramente dedicado a las relaciones de Aby Warburg con literatura), N° 6, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Madrid, 1984.
- Auerbach, Eric, *Mimesis*, México, FCE, 1996.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- Baker-Smith, Dominic, "Literature and the visual arts" en Coyle, M.; Garside, P.; Kelsall, M.; Peck, G., *Encyclopaedia of Literature and criticism*, London, Routledge, 1991, p.991-1003.
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europea y edad media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.
- Eco, Umberto, *Storia della bruttezza*, Bompiani, 2007.
- Northrop, Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- Gabrieloni, Ana Lía, "Interpretaciones teóricasy poéticas sobre la relación entre pintura y literatura", en *Saltana. Revista de Literatura i Traducció*, N° 1, Vol. 1, 2001-4. (<http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>).
- García Berrio, Antonio, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Gilmore, Jonathan, "Between Philosophy and Art", en Carman, T. y Hansen, M.B.N. (comps.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge U P, 2005, p.291-317.

- Godelier, Maurice, *The Mental and the Material Thought Economy and Society*, Bristol, Verso, 1986.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992.
- Greenberg, Clement, *The collected essays and criticism. Volume I: Perceptions and Judgments 1939-1944*, Chicago, Chicago U P, 1986.
- Hauser, Arnold, *Literatura y Manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Jauss, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
- Mauss, Marcel, *Ensayo sobre el don*, Katz, Buenos Aires, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Madrid, Altaya, 2000.
- Panofksy, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Quevedo, *Antología poética*, Barcelo, RBA, 2002.
- Rampley, Matthew, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", en *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1. (Mar., 1997), p.41-55.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Vouilloux, Bernard, "La description du tableau: La peinture et l'innommable" en *Littérature* N°73 (febrero 1989), p.61-82.
- Vouilloux, Bernard, "L'impressionisme littéraire: une revision" en *Poétique* 121 (febrero 2000), p.61-92.
- Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura. Raccolti da Gertrud Bing*, Firenze, La nuova italia, 1966.

Diccionarios consultados:

- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900. 6, La langue post-classique / par Alexis François*, Paris, A.Colin, 1932-1933.

Complément du Dictionnaire de l'Académie française, publié sous la direction d'un membre de l'académie française,... avec une préface, par M. Louis Barré., Paris, Firmin-Didot, 1881.

Diccionario de la Real Academia Española, en www.rae.es .

Dictionnaire de la langue française Littré, Hachette, Paris, 1877 (en <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/accueil.php>).

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux: contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue... Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.

Du Cange, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887 (en <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>).

Noël, François-Joseph-Michel, *Gradus ad Parnassum... Nouvelle édition, par F. de Parnajon*, Paris, Hachette, 1867.

Oxford Latin Dictionary.

Segebade, J.-Lommatzsch, F. *Lexicon Petronianum*, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1998.

Trésor de la Langue Française informatisé, en <http://www.cnrtl.fr/definition/> .