

La experiencia decadente. Sobre Pedro César Dominici

Álvaro Contreras
Universidad de Los Andes
Mérida - Venezuela
alconber@ula.ve

Resumen

El presente trabajo intenta, por un lado, explorar la noción de literatura decadente en el ámbito finisecular europeo, su desplazamiento y resignificación en la literatura latinoamericana y venezolana, y, por otro, visualizar las plurales relaciones entre modernidad y decadencia, las identificaciones y los contrastes entre una sensibilidad amenazada por la noción técnica de progreso y la percepción de sí mismo como lugar de desastre, desplegándose la experiencia de asumir el trabajo artístico como reflexión y melancolía.

Palabras claves: literatura, decadencia, modernidad.

Abstract

This study attempts, on the one hand, to explore the notion of decadent literature in end of century Europe, its displacement and its reacquired meaning in Latin American and Venezuelan literature, and, on the other, to clearly see the multiple relationships between modernity and decadence, the points of convergence and contrast between a sensitivity threatened by the technical notion of progress and the perception of itself as a disaster area, with the benefit of experiencing artistic work as reflection and melancholy.

Key words: literature, decadence, modernity.

I

En abril de 1886, Anatole Baju (1861-1903), influido por Paul Verlaine (1844-1896), funda la revista *Le décadent littéraire et artistique*, donde aparece lo que la historia literaria considera el manifiesto decadente, “Aux lecteurs!”:

Dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquêsciente.

O homem moderno é um insensível.

Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo em excesso, tais são os pródromos da evolução social.

É na língua sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas.

A desejos novos correspondem ideais novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas.

Não nos ocuparemos desse movimento a não ser do ponto de vista da literatura.

A decadência política nos deixa frios. (Mendonça Teles, 1978: 51).

La palabra decadencia, nacida de los mismos temores y ansiedades que genera la noción de progreso, lleva en su interior la resonancia de dos tendencias, opuestas aparentemente, que pugnan por permanecer juntas a pesar de todo: por un lado, la idea de una pérdida del sentido total y armónico de la realidad, como si esta fuera percibida en principio en su proceso de desintegración, y, por otro, un refinamiento de la sensibilidad ya sea por medio de elementos técnicos aportados por la civilización, o recursos artificiales e intelectuales. Estas orientaciones no aspiran a una utópica resolución por la vía de la síntesis, al contrario, desean permanecer en el interior de una escritura que se asume, como la época misma que desea representar,

extraña y paradójica. El manifiesto de Baju sugiere, entre otras cosas, una lectura a contrapelo de todos los signos de la “evolução social”, de aquellos elementos tenidos por el discurso liberal y positivista de la época como manifestaciones de progreso, pero ahora alterados a través del manifiesto decadente y convertidos en el envés negativo del avance civilizatorio, en síntomas de un cuerpo social exhausto, disperso, y de una sensibilidad enfermiza.

Si las señales de este “estado de decadencia” pueden leerse en varios códigos sociales, también se perciben sus efectos, para el caso artístico, en una forma de expresión, en el proyecto de una “literatura ideal” alejada de las fórmulas del clasicismo, del romanticismo y, especialmente, del naturalismo. El movimiento decadente deviene así en un evento de deliberación acerca de los recursos expresivos del arte, la extensión afectiva e histórica de las palabras, convergiendo tales reflexiones en la atención sobre las propiedades del lenguaje literario para captar las complejidades del sujeto moderno, el entramado leve de sus sentimientos y sensaciones.

La noción literaria de decadencia cuenta, aparte del manifiesto de Baju, con otros momentos en la historia moderna. Charles Baudelaire (1821-1867), al prologar en 1857 el segundo volumen de sus traducciones de Edgar Allan Poe, titulado *Nuevas historias extraordinarias*, hacía referencia al término “*¡literatura decadente!*” con el cual era calificado el escritor norteamericano por “esas esfinges sin secreto” defensoras de la “estética clásica” (1963: 884). Los elementos que integran esta literatura aluden bien “al estilo magníficamente ornamentado” o “los recursos del lenguaje y de la prosodia”; frente a una forma literaria moralizante se levanta el perfil de una escritura regida por un “sol agonizante”: “En los juegos de ese sol agonizante, ciertos espíritus poéticos encontrarán delicias nuevas”, “paraísos de fuego”, tristezas y sueños fastuosos, “la voluptuosidad del ensueño, todos los recuerdos del opio” (884-885).

En 1868, al comentar la obra de Baudelaire *Las flores del mal* (1857), Théophile Gautier (1811-1872) había definido el *estilo de la decadencia* como “ingenioso”, “complicado”, un estilo que pugna “por poner en pensamiento lo más inexpresable”, atendiendo “para traducirlas las sutiles confidencias de la neurosis, las agónicas

confesiones de la pasión que surge depravada, y las extrañas alucinaciones de la obsesión que se está convirtiendo en locura” (cit. por Calinescu, 1991: 162). Otros momentos lo constituyen el soneto de Paul Verlaine, “Langueur” (“Je suis l’Empire à la fin de la *décadence*”), publicado en la revista *Le chat noir* en 1883; la novela de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *À Rebours* (1884), considerada como el manual de la decadencia finisecular, y *El retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde (1854-1900). Algunos estudios agregarán a la lista de novelas decadentes *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean Lorrain (1855-1906), *Il trionfo della morte* (1894), de Gabriele D’Annunzio (1863-1938).¹

Pensada como *estilo* de cultura, la decadencia es medida por su efecto en la sensibilidad del sujeto moderno, y sería la forma artística correspondiente a una época más compleja, más refinada, más analítica, por lo tanto, intentaría la exploración de nuevos lenguajes que dieran cabida a las creencias, sensaciones y gustos de dicho sujeto. Más allá de la argumentación del *agotamiento* moderno, se propone el programa de crear nuevas formas rituales del refinamiento y el artificio, de las raras y fragmentarias sensibilidades finiseculares. Decadencia no sería entonces fin y conclusión de un tiempo, sino alteración, desorden de ciertos valores y nociones epocales, y también continuación y búsqueda de otros ideales de belleza y expresión. Por esta vía, se visualizan las plurales relaciones entre modernidad y decadencia, las identificaciones y los contrastes entre una sensibilidad amenazada por la noción técnica de progreso y la percepción de sí misma como lugar de desastre, desplegándose la experiencia de asumir el trabajo artístico como reflexión y melancolía.

La idea de un estilo decadente aún persiste en presentarse atada a una noción de acontecimiento (tedio, pesimismo), como el atributo adherido idealmente a un suceso que apuesta por otro modo de representación. La decadencia, como ha señalado Claudio Iglesias, actuaría como fragmentación y descomposición de lo orgánico, de la lengua y, así mismo, de los géneros literarios:

La incorporación del discurso psicopatológico (y patologizante) en la literatura de Huysmans, Mirbeau, Villiers de l’Isle-Adam

y otros autores tiende precisamente a lacerar los fundamentos conceptuales de la Ciencia, revalorizando sus estigmas y poniendo en ridículo sus afinidades nigrománticas, sus quimeras y sus crímenes (2007: 17).

Esta historia de disgregación y distorsión de los alegatos científicos forma parte de los avatares mismos del decadentismo frente a la primacía del programa simbolista en los estudios literarios: “El simbolismo se convirtió así en la poética representativa del fin de siglo francés; el decadentismo fue elidido o sólo mencionado como la fase negativa de la nueva poesía” (10). Oliveros ya apuntaba en 1984 la preferencia de la crítica literaria por los estudios sobre simbolismo frente al decadentismo, ofreciendo un panorama de las discusiones en torno al valor artístico y la propuesta “inmoral” del programa decadente en medio de una creciente conciencia nacionalista y tradicionalista. Para el caso latinoamericano, habría que agregar la función pedagógica asignada a la literatura por algunos escritores de la época, además de la alianza con las corrientes hispanistas del momento. Decadentismo era entendido, según Oliveros, como sinónimo de “culto a lo artificial”, de “proliferación de emociones raras y refinadas” (1984: 13-33), de difusión de algunos motivos literarios como la mujer fatal, el *spleen*, lo que Iglesias designa como una “ética del artificio” (2007: 20).

Si pensamos en el selecto *corpus* de novelas decadentistas latinoamericanas,² la idea de acontecimiento como búsqueda de una nueva forma de decir y narrar la experiencia, y también como hecho de lenguaje, lleva a problematizar otras nociones como las de origen, genealogía y la misma idea de experiencia, pues cada una de estas nociones tiene un relato contra el cual precisamente protesta la literatura decadente. En la celebración de lo *incorrecto*, como estilo literario y como forma de vida para agitar las maneras estables de escribir y estar en sociedad, el estilo decadente forja una imagen de la modernidad como anulación de la vivencia y del relato, una representación del estar fuera del origen, de la vía natural, vital, profesional, negando la noción de genealogía familiar y entendiendo las figuras del triunfo como simulacros de felicidad.

II

En 1949, Dominici publica su novela *Evocación (La novela de un amor infeliz)*, una de sus últimas producciones literarias. En esta novela, Dominici rememora, con ciertos aires de biografía generacional, sus años juveniles junto a un grupo de amigos —sus primeros amores, sus inicios literarios, el ambiente político finisecular—. Carlos —personaje principal de la novela, quien puede ser identificado con el autor— y Eduardo —con gestos que identifican a su amigo Pedro Emilio Coll (1872-1947)— en algún momento de la acción novelesca, conciben el proyecto de fundar una revista literaria “que respondiese a ideales de renovación”, y fuera a la vez “antagónica a la gran Revista, admirablemente editada”. Es fácil colegir la alusión directa, en el primer caso, a la revista *Cosmópolis* (1894-1895) —fundada por Dominici, Coll y Luis M. Urbaneja Achelpohl (1875-1937)—, y en el segundo, a *El Cojo Ilustrado* (fundada en 1892). No se trataría simplemente de una oposición a los “viejos” y “académicos”, el proyecto era más ambicioso, pues procuraba fundar una nueva estética, una nueva sensibilidad acorde a los tiempos modernos:

La juventud necesitaba una Revista revolucionaria en arte y poesía, que rompiese el amaneramiento de la forma en el lenguaje y en el culto al clasicismo, la sabiduría y la elocuencia. Ideales que sólo podían llegar de Francia. I (sic) en el piélago de la Literatura de habla española surgía la vela blanca de un poeta de excepción, moderno Lohengrín, que traía en su cisne rosas, miel, uvas, sol de primavera, optimismo, nueva estructura y nueva música, mirtos y pámpanos, y siringa y arpa y violín sin llanto. Era Rubén Darío (1949: 268).

Sin embargo, fundar una nueva estética traía como consecuencia abrir frentes de combate con el medio intelectual del momento, sobre todo en materia religiosa y moral. En este sentido, Carlos

pretendía combatir también por lo que él llamaba los ideales de una nueva Moral, en la lucha contra el Oscurantismo. Deseaba fundar un “Centro Intelectual” para ahuyentar las tinieblas del misticismo religioso y llevar la luz de la Razón a los espíritus que obedecen a una disciplina heredada ante el temor de Más Allá (269).

Este proyecto de discusión tuvo una resonancia significativa en la literatura y cultura venezolana de fin de siglo, tanto por los escritores involucrados, como por los temas —no sólo estéticos, sino sociales— colocados en el centro de la controversia. Académicos, modernos decadentistas, criollistas, constituyen una manera difusa y abigarrada de nombrar la confluencia de las diversas corrientes literarias por las que discurrió la discusión en torno a la narrativa venezolana. Se trataba de distintas y encontradas posiciones en torno a lo literario, tras las cuales coexistían diversos puntos de vista con respecto a la nacionalidad y la cultura.

En *Tronos vacantes* [1924], también había evocado Dominici este momento de juventud y de fundación literaria: Coll, abocado a “los exámenes interiores a lo Bourget, y al reclamo irónico a lo Daudet”; Urbaneja Achelpohl entregado “al amor al terruño sintetizado en cierto criollismo rico en vocablos musicales y en paisajes campestres”, mientras él, “bajo aparente inexplicable antagonismo”, combatía a Balmes y propagaba las ideas de Spencer (1977: 25). Combatir al filósofo español Jaime Balmes (1810-1848) era en verdad luchar contra los “academicismos uniformes en moral y estética” (id.). Pero como lo señala el mismo Dominici, la respuesta fue un poco extraña, pues se trataba de inventar un lenguaje donde se diera cita, bajo un “aparente antagonismo inexplicable”, el efecto de una corriente de pensamiento positivista —la decadencia como trama narrativa—, y la búsqueda de nuevos sonidos y sentidos en la lengua literaria, en la línea poética del simbolismo francés. En este sentido, lo decadente aparece ligado a un acontecimiento —pesimismo, tedio, degradación— y a un estilo, es decir, una manera de narrar *afectada* —en el sentido de conmover y simular— y relacionada con las nuevas exigencias de expresión, de *ver* lo social y *labrar* la lengua literaria, como lo entendieron los mismos modernistas.³ En 1905 Enrique Gómez Carrillo hablaba de la “frase corta, nerviosa y desarticulada” como rasgo distintivo del estilo decadente, y en ese uso reflexivo de la lengua literaria como herramienta expresiva iba un ataque directo a las nociones de “espontaneidad” y “frescura” esgrimidas por los letrados tradicionales. El escritor, según el novelista guatemalteco, se convertía en un artista de la lengua a quien le correspondía “[l]abrar la

frase lo mismo que se labra el metal, darle ritmo como a una estrofa, retorcerla ni más ni menos que un encaje” (1998: 98).⁴ Rubén Darío en 1888 hablaba de “utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe”, y para alcanzar este fin, era preciso “extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes” (1989: 31). Igualmente, Manuel Díaz Rodríguez, en un ensayo de 1899 sobre el escritor Rufino Blanco Fombona, hacía un llamado a la celebración de la vida presente, de los cambios técnicos que amplían la conciencia del hombre moderno e inquietan las “ideas y sentimientos” de los pueblos: como derivación “lógica de la producción grande y vasta” se agregan “los modos de expresar ideas, sensaciones y sentimientos propios del hombre moderno”, faltaría entonces poco “para saber el secreto de esos estilos primorosos, refinados y nobles, que son como la suprema belleza y la flor suprema de cada literatura” (1988: 13); un estilo o una nueva forma de expresión *más libre* que permita exponer los sentimientos y sensaciones de la vida moderna y, para ello, la literatura modernista “no sólo quiere la perfección de la forma, sino también encerrar en esa perfección el alma contemporánea toda, compleja y vibrante” (14). Carlos Reyles en su ensayo “La novela del porvenir” [1897] explica la idea de la “novela mejor” en la época moderna no en virtud de su carácter novelesco (“la novela novelesca”) sino del fenómeno de la producción de “las sensaciones más hondas y duraderas” (1991: 185), reflejando las “ilusiones, esperanzas, quimeras” de la vida (id.). El autor de las ACADEMIAS —*Primitivo* (1896), *El extraño* (1897), *El sueño de Rapiña* (1898)— junta abiertamente las reflexiones sobre las formas expresivas y los contenidos de la narrativa moderna, perfila una identidad decisiva entre “los estilos” más “complicados”, “difíciles”, y “los asuntos más peregrinos y escabrosos”, colocando al “narrador de antaño” en una nueva situación, la de tomar los “colores de todas las paletas, notas de todos los instrumentos, ideas de todos los libros, impresiones de todos los espectáculos”; he aquí cómo se constituye el narrador “pensador” en un “artista y poeta” al mismo tiempo, “con lo cual la novela moderna, como todo arte contemporáneo, se transforma radicalmente, para expresar un sentimiento nuevo de la vida y de las cosas, que todos experimentamos con fuerza, aunque nadie haya

podido formular con claridad” (185-186). Vale así mismo recordar cómo en el “Prologo” a su novela *El triunfo de la muerte*, Gabriele D’Annunzio manifestaba su concepción del “libro moderno” como un “poema” con infinidad de “sonidos” y “ritmos”, libro-poema donde se “alternara la exactitud de la ciencia con la seducción del ensueño”; asimismo explicaba el proyecto de un “estilo” en que se dieran presencia los “diversos matices de la palabra”; (1961: 867), una lucha con el idioma para conseguir nuevas significaciones y poder expresar los complejos “estados de ánimo”: sentimientos, pensamientos, sugerencias, sueños del “alma moderna”: “tengo, sobre todo, el propósito de forjar una obra bella y poética, en prosa rica de plástica y de sonidos, con profusión de imágenes y de acentos” (868)⁵.

Ángel Rama apuntaba una distinción fundamental entre la valoración del “discurso moral” del simbolismo y decadentismo, las apreciaciones hostiles contra sus temas, excesos y aberraciones, y la evaluación de su “instrumental artístico” (1985: 93) en el proceso de la modernización literaria finisecular. Esta distinción haría comprender con más amplitud las reflexiones y las lecciones aportadas por estos escritores sobre la forma literaria, pensar el subjetivismo “tecnificado” (95) de los decadentes como producto de los recursos de expresión y procedimientos retóricos aplicados a la prosa de ficción. La reflexión sobre los procesos de construcción literaria realizada por el escritor modernista, la atención específica otorgada al trabajo sobre la lengua literaria, la *manía del estilo*, orienta las valoraciones finiseculares del trabajo literario, de un campo literario específico que debate con los saberes letrados tradicionales, deseando la legitimación moderna de un enunciado literario y también de un nuevo lector. Como apunta Mattalía, la “racionalización de los procedimientos creativos” forma parte tanto de la “búsqueda de un nuevo lugar social para la creación estética” (Mattalía, 1998: 27), como del deseo de “garantizar el valor del producto artístico en la expansión del mercado” (28)⁶. El estilo definiría las distintas maneras de pensar y declarar el texto como mercancía. Si en la búsqueda de la musicalidad de la prosa a través del símbolo y la analogía para romper la concepción lógica del lenguaje ya estaba implícita la concepción del texto como producto, este rasgo se acentuaría si pensamos en las relaciones que estos trabajos —ensayos

y crónicas— establecen con los medios donde se insertan —revistas y periódicos— y deben dialogar con el diseño heterogéneo de los mismos. Las reflexiones sobre el estilo no obliteran las preocupaciones de los mismos escritores sobre el hecho de estar tratando con un producto sometido a las leyes del mercado.

III

Creo que uno de los puntos claves en las discusiones de Dominici con los diferentes campos intelectuales de la época — académicos e hispanistas, nacionalistas y criollistas—, radica en la proposición de narrar la decadencia como acontecimiento literario, hacer del suceso decadente una trama que niegue la idea de plenitud corporal, pero también la noción de origen del relato. Frente a las narrativas épicas, fundadoras de un linaje nacional y paternal —como *Venezuela heroica* (1881), de Eduardo Blanco (1839-1912)—; frente a las narrativas sumariales del positivismo, lectoras del *desvío* familiar como rasgo irracional de la nacionalidad —como *Peonía* (1890), de Manuel Romero García—, Dominici expone su corpus narrativo con el gesto destructivo de la negación: del héroe y sus victorias. Su primera novela, *El triunfo del ideal*, celebra la idea del acontecimiento puro —el ideal—, es decir, aquello que genera el relato y a la vez lo anula; su segunda novela, *La tristeza voluptuosa*, juega con la otra condición de la alegría, el simulacro, planteado no como un principio negativo, de falsedad, sino como circunstancia vital, profesional, familiar, de la vida moderna.

Hay que tener en cuenta que en el propósito de anular la vida —como sucede con los personajes Eduardo Doria o Enrique Aracil—, estaba arraigado otro compromiso, el de revocar una forma de relato, aquella fábula fundada en lo filial, en la heredad paterna, en la formación familiar. En este sentido, la narrativa decadente de Dominici reescribe la relación del relato literario con la noción de origen, enunciando otra secuencia —digamos decadente, desviada—, lejana de la normatividad fundadora del lenguaje. Si el orgullo del renunciamiento era una de las marcas del héroe romántico liberal, con sus narrativas heroicas y genealógicas, la sensibilidad del personaje

decadente formaliza un registro desintegrador de la realidad, anulando cualquier percepción épica de la realidad social.

¿No podría acaso relacionarse la noción de exceso —de escritura y de placer— con aquella de Bataille de *gasto* en tanto valor que reúne no sólo las condiciones de las actividades productivas sino aquellos argumentos que revisten otro tipo de interés, de pérdida, de negación, un interés no utilitario sino *improductivo*? Frente a una apreciación científica del derroche, y que busca sus causas en linajes marchitos o corrompidos, esta noción de *gasto improductivo* adquiere relevancia en relación con las ideas sobre el origen que los mismos textos postulan. Los personajes de estas novelas se colocan en el espacio del destierro familiar, de la nacionalidad, de sí mismos, como afirmación de un no reconocimiento de la identidad —personal, nacional, familiar—, como declaración de un alejamiento, negación y derroche de todo aquello ligado al *origen*. Dentro y fuera de esta renuncia por conservar el lugar de origen está la disposición a la crisis, a la angustia: dentro, porque es el derroche material lo que posibilita una conducta de desgaste constante, y fuera porque se cancelan los lazos afectivos orientados en principio a la conservación y la reproducción. La excesiva expansión de la imaginación y las sensaciones vuelven compleja la personalidad de los personajes, aclaran el desequilibrio entre sensibilidad e instintos. La entrega al gasto económico y sexual bajo argumentos vitalistas identifican las oscilaciones de los personajes entre la aflicción y la avidez, la lucidez y la ceguera, una especie de economía del deseo que tiene como soporte lo material. La decadencia, desde el punto de vista de sus temas, es definida según las nociones de gasto y pérdida; se trata de textos narrativos que hablan de desgastes y renunciaciones, pero también de intereses y de resistencias. A contrapelo incluso del mismo manifiesto de Bajú, podemos decir que la decadencia no se constituye a partir de un modelo de organicidad como tampoco sobre el modelo de plenitud; no busca aquello que resarciría un vacío, sino más bien sueña con un “exceso” que se hace más desesperante “a medida que se colma”. El exceso, como apunta Blanchot, a propósito de Bataille, “no es sólo lo demasiado lleno” sino “la exigencia nunca satisfecha de la insuficiencia humana” (1992: 17).

Algunos de los contemporáneos de Dominici evaluaron su narrativa trazando una línea que aísla y pone en diálogo conflictivo la noción de acontecimiento de la novela decadente. Para Picón Febres, Enrique Doria —protagonista de la novela *La tristeza voluptuosa*— es un personaje “sin posible consistencia de verdad”, pues en Dominici domina una “concepción falsa del hombre” (1947: 379). Su trama novelística está tejida de “ficticios pormenores”, inverosímiles, extranaturales. Su otra novela, *El triunfo del ideal*, tiene como base “la negación de la fatal ley del progreso” (380). Estas palabras de Picón Febres —negación, falsedad— hablan de ese lugar raro de Dominici en la narrativa finisecular venezolana, y aluden a una convención literaria hecha de trazos morales, verdaderos, positivos, y a unas leyes de verosimilitud narrativa ancladas en el optimismo teleológico de la historia y la ciencia. Estas convenciones y leyes actúan como rayas fronterizas, circunscribiendo la “consistencia de verdad” a una forma de narrar y organizar lo social, dejando fuera otras maneras de mirar la experiencia literaria —las llamadas falsas y negativas por Picón Febres⁷.

Y aquí está el gesto raro, el estilo afectado, de Dominici, pues junto a estas formas literarias se desarrollan otras narrativas con sus notas pedagógicas sobre el Estado liberal moderno.

Como ejemplo de estas narrativas pedagógicas tenemos el libro de Francisco González Guinán, *Lo humano* (1897). Para el autor, la presencia del avance modernizador debe recusarse en nombre de una nueva *organización* de los afectos familiares, la postulación de nuevos *pactos* sociales y el reforzamiento de la *ciencia del hogar* como tropos legitimadores de la felicidad ciudadana. Dentro de esta propuesta de filiación entre familia, sociedad y nación, asoma el fantasma de la impureza, de sujetos que carecen de una conciencia de sí mismos, sujetos improductivos, sin responsabilidades ni deberes que cumplir. La mirada del impuro se dibuja como una mirada llana, desjerarquizadora, sin acceso al orden; en fin, una mirada que corrompe el “seno de la sociedad”, y el “seno de la familia”: “así como no puede haber familia honesta formada con seres libertinos, no puede concebirse sociedad honorable compuesta de familias degradadas” (97); son familias atacadas por “la neurosis de la opulencia” (107), enfermas de tanta exhibición. Dentro de esta idea

de exposición y libertinaje, no podía pasarse por alto la alusión al movimiento anarquista que para ese momento hacía irrupción en distintos países de América Latina: “Los que proclaman el Estado sin Dios, quieren al hombre sin conciencia, a la humanidad sin vínculos sagrados, a la sociedad sin freno y sin ninguna responsabilidad a la criatura humana” (119), en otra palabras, “quieren un estado embrionario, mezcla de racionalismo y barbarie, en pugna con los pactos social y público” (í.d.). Con este diagnóstico finisecular, el *perfeccionamiento* y la *coerción* se constituyen en las dos fuerzas constantes, unitarias y garantizadoras de la felicidad ciudadana: “Es preciso vivir conteniéndolo todo” (164)⁸.

Justamente a este lenguaje optimista de moderación y contención citadina del discurso cívico, le responden otras escrituras que llevan en su interior otros lugares, otros bordes, y es por estos intersticios que se va a introducir lo irracional, lo enigmático, los sueños de aquella razón modernizante, “la curiosidad y el atractivo por las ‘situaciones-límite’ sensoriales, psíquicas y éticas en nombre de la deseable profundidad y originalidad de la experiencia” (Real de Azúa, 1987). Algunos personajes novelescos tratan de saltar o esquivar esta fachada jurídica-literaria del Estado liberal y, para lograrlo, viven lo *irracional* como algo vital y no como caos. Por el alejamiento de la ley, de lo impersonal, se llega a la única fuente de legitimidad: lo subjetivo. Varios relatos finiseculares latinoamericanos expresan estas ideas. Así, el dandy-anarquista uruguayo Roberto de las Carreras (1873-1963), *acólito* del amor libre, expresaba en 1901 lo siguiente: Como anarquista, no reconozco el matrimonio, esa piltrafa del tiempo negro, este sofisma supersticioso, ese catafalco bíblico que hay que deshacer a patadas, en el que no veo otra cosa que un aquelarre burgués donde se compran mujeres” (1967:62). Agregaba:

Yo, amante de nacimiento, hidrofobia de los maridos (...), me sujeto a tu dictamen, oh Lucifer de Lujuria, hermano mío por Byron, Parca fiera del País, obsesión de pecado, autopsista de una raza de charrúas disfrazados de Europeos. ¡Yo imploro tu absolución suprema, oh Pontífice del libertinaje! (64).

El mismo Pedro César Dominici exponía en un tono hobbesiano el sentimiento egoísta como cohesionador de la sociedad: “Yo no llamo

egoísmo solamente al egoísmo individual; yo también llamo egoísmo, al egoísmo de la familia, al egoísmo de la nación, al egoísmo de la raza”. Y puntualizaba: “El amor a sí mismo, el amor a todos los que se aman, el amor a la sociedad en que se vive, el amor a la patria, todo eso es egoísmo” (Dominici, 1894: 13-14). Desde la literatura cívica, estos *desvíos* se hacían acompañar del fantasma de un lenguaje corruptor y amoral que sería inapropiado a los fines regenerativos de lo nacional.

Sin embargo, ¿qué puede querer decir *desvío* en este contexto finisecular? En su libro, *Ideas e impresiones*, editado en París en 1897, Dominici coloca, como entrada al mundo editorial europeo, un extraño “Prólogo” que revela las deudas, quizás con la apariencia de una petición simbólica pero también económica, de ese viaje cultural para un escritor latinoamericano a la hora de negociar su posición como artista. Habla, por ejemplo, de las relaciones tensas, incómodas, disconformes, entre el artista y el medio en que vive; al no vivir “en un centro” apropiado “para su espíritu”, el artista debe tomar los atajos de la fantasía, suplir “con la imaginación lo que el medio social le niega” (1897: V-VI). Ahora bien, ¿dónde está ese centro ajustado a la medida de la sensibilidad artística? ¿Puede acaso ese centro ocupar las condiciones de elección de lo considerado literario? ¿Incluso puede quizás determinar las selecciones de lectura, de lo que debe contener o no un libro? Aclara Dominici:

No he querido introducir en este libro mis artículos y polémicas en defensa de la llamada *escuela decadente*, no porque yo opine como Max Nordau que los jefes del modernismo son degenerados ni mucho menos, sino porque la creo perjudicial en América, en donde debemos trabajar por la cultura del espíritu (1897: VI).

¿Qué delimita tan sorprendente posición?, ¿acaso la mera idea de libro?, ¿la resonancia editorial? Si bien no se niegan los ensayos sobre el decadentismo, ocurre algo más particular: se excluyen. ¿Por qué es perjudicial la escuela decadente? ¿Y las novelas posteriores de Dominici no son entonces decadentes? ¿O Dominici no las consideró así? Continúa:

Debemos evitar la influencia de la escuela decadente que vive de la imaginación, creando dolores no sentidos y solicitando refinamientos escépticos y sensaciones ignoradas. En Francia esas capillas de artistas tienen su razón de ser, y no perjudican ni detienen el progreso de las letras y de las artes, aunque el sensualismo, cristiano y pagano, sea la base de sus obras; pero en la América latina (sic) debemos estudiar y trabajar por el poder de la Idea, para destruir los atavismos de nuestro suelo y de nuestra raza (VII).

Esta propuesta se cierra con el llamado a realizar una “obra sana”, bella y útil, que contribuya “al perfeccionamiento del medio social” (id.). Pero, ¿cómo se trazan estas relaciones entre el artista y la razón teórica de su escritura? La cuestión del valor de la imaginación es clave en este punto, pues si por un lado la imaginación del escritor indemniza las carencias del *medio-periferia*, por otro la imaginación artística de la escuela decadente encuentra su lugar de realización en el *centro*. Se trata de una distribución valorativa en cuyos bordes se argumenta y elabora un mapa de las relaciones políticas entre las letras y el progreso, las sensibilidades acreditadas de sentido y el vacío refinamiento “de nuestro suelo y de nuestra raza”. Pero es necesario introducir en este esquema el deslinde ya planteado por Rama entre los aportes formales del decadentismo y el tratamiento de los temas de estudio, pues va a ser en ese eje formal donde el artista trama una transacción con el centro, insertándose en él y reordenando las dicotomías de exceso y carencia, así como la circulación de su obra y la legitimación de su imagen finisecular. En su *Libro apolíneo. Discurriendo y soñando*, declarándose “entusiasta defensor del modernismo”, aún hacía las siguientes aclaraciones a propósito de la “prosa rimada”: “el ritmo de la prosa es muy diferente al del verso, y lo que en éste constituye virtud, es en aquella defecto”; por lo tanto, “ni por el acento prosódico, ni por el ortográfico deben confundirse” (1909: 319). Al dejar constancia de su antigua adhesión a las líneas dominantes del simbolismo y del decadentismo en Hispanoamérica, no olvida sin embargo reivindicar lo siguiente: “la principal cualidad de esas escuelas estriba en la belleza de la forma, en su estructura puramente artística” (1909: 319).

IV

Los textos ensayísticos de Dominici desarrollan en el cuerpo de la lengua reflexiva estas experiencias formales, intentan organizar esa búsqueda de una nueva forma de decir, de narrar el caso decadente. Esta postura que interroga la noción de decadencia en el lenguaje literario, en otras palabras, la posibilidad de insertar el suceso decadente en una estructura literaria, pone en juego a la vez, como hemos señalado anteriormente, otras cuestiones elementales para la narrativa finisecular: las nociones de origen y genealogía como experiencias y relatos de la modernidad y como ideologías heroicas del discurso épico. Estas nociones operan muchas veces como el eje valorativo y estético que sustenta algunas de las polémicas sobre el lenguaje literario en este fin de siglo⁹. El suceso decadente entendido como *resistencia* —vital y genética, familiar y social— resquebraja la imagen del cuerpo —individual y social— como metáfora jurídico-política, re-escribe la imagen del cuerpo como signo razonado al presentar una subjetividad vacilante, “hostil a la vida”, según expresión de Derrida (1984: 80). La idea de convertir todo exceso en economía sexual es contestada por el texto literario decadente haciendo emerger un cuerpo y una prosa sensual, sin purezas, proyectando sus deseos en un contenido polémico, en imágenes y texturas ritualizadas como límites de la experiencia y del lenguaje.

Pero en la palabra degeneración, en el interior del proyecto de una literatura decadente, aparece, más allá de las referencias a un agotamiento orgánico, el deseo de una exigencia regeneradora en la esfera de lo político y lo social, exigencia que podemos ver traducida en el cuestionamiento de los procesos democráticos de principios del siglo XX, en la interpelación a la imagen de unas masas urbanas fuera de control, en los reclamos a una modernización social voraz, destructora de ciertas posiciones ligadas al reconocimiento público del artista. Estas posiciones remiten no sólo a la comúnmente llamada “aristocracia del espíritu”, consignan además el conflicto, traducido en forma de rechazo, de una particular subjetividad con las formas de autoridad civil, militar o religiosa. En este punto sería significativo abrir una reflexión sobre los diversos caminos a través de los cuales se relacionaron estos escritores finiseculares de la decadencia con

las nuevas figuras de paternidad que la modernidad estaba creando, unas relaciones donde se jugaban ideas de libertad y de goce, de autonomía y de pérdida, de separación y de agotamiento.

Notas

- ¹ Mario de Micheli, en su obra *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, agrega la siguiente lista de pintores decadentes: Gustave Moreau y Odilon Redon, citados por Huysmans en su novela; otros nombres citados por Micheli: “Stefan George en Alemania, Swinburne y Wilde en Inglaterra, Sologub y Zinaida Gippius en Rusia; pintores como Félicien Rops o los prerrafaelistas Rosetti, Hugues o Millais” (1979: 59). La poética decadentista se caracteriza por un exaltado “espiritualismo, misticismo erótico, simbolismo, crueldad y rechazo romántico de la chata ‘normalidad burguesa’. Un mundo de flores venenosas, de lívidos mohos, de maniquies de cera, de espectros sulfúreos, de mitos orientales, de pálidos, ambiguos y extenuados amantes dominaba los versos y los lienzos de estos fieles oficiantes de la perdición decadentista” (69). Micheli cita además la obra de Marinetti, *Mafarka el futurista* (1910), nacida “de los lívidos lomos del decadentismo francés”.
- ² Este corpus estaría integrado por *De sobremesa* (1896), de José Asunción Silva; *El extraño* (1897), de Carlos Reyles; *Tres novelas inmorales* (1919), de Enrique Gómez Carrillo, que incluyen *Bohemia sentimental* (1899), *Del amor, del dolor y del vicio* (1898) y *Maravillas* (1899, reeditada luego como *Pobre clown*); *Sangre patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez; *La tristeza voluptuosa* (1899) y *El triunfo del ideal* (1901), de Pedro César Dominici.
- ³ Sobre los avatares del término decadente en este contexto, remito al trabajo de Meyer-Minnemann, 1997: 19-64. Acerca de las diversas búsquedas y tendencias narrativas finiseculares fuera de los cauces objetivadores del naturalismo, ver pp. 105-137. En este capítulo Meyer analiza la polémica entre el escritor uruguayo Carlos Reyles y el español Juan Valera, a propósito de las orientaciones de la *nueva novela*.
- ⁴ En su ensayo “Dos maestros de la decadencia”, a propósito de la obra de Huysmans y Mallarmé, Gómez Carrillo precisaba algunos rasgos del estilo decadente. Hablando de Mallarmé puntualizaba: “En sus poemas las palabras se descomponen, cambian de sentido, toman colores exóticos y exhalan un perfume sutil de plantas malsanas o de estanques envenenados. Su sintaxis laberíntica, conduce las frases en carabanas (sic) lentas, sacerdotales, casi místicas, obligándolas a girar

- muy a menudo sobre sí mismas o a dispersarse en grupos reducidos, con objeto de dar a cada período un aspecto inquietante y majestuoso de cuadro evocativo” (1895: 1).
- ⁵ Precisamente contra esta condición de la escritura reacciona el escritor venezolano José Gil Fortoul (1861-1943), lo que él llama “la epidemia del *decadentismo* afrancesado”, “las sectas parisienses llamadas *decadentismo*, *simbolismo*, *impresionismo*”. Respecto al estilo decadente, señala: “El tintero se convirtió en paleta, la pluma se tornó, pincel; paleta donde se dispusieron los colores sin otro propósito que producir un efecto raro, imaginado, soñado o imposible en la naturaleza, y pincel que diríase movido en esfera extrahumana por duendes ebrios o locos” (1904 :20); “voces raras”, “giros tortuosos”, “profusión de galas retóricas”, en pocas palabras, “el espectáculo del universo, visto al revés” (í.d.). Dos años después aparece el libro *El modernismo*, de Carlos Brandt (1875-1964), quien, atrincherado en las ideas de Lombroso, Morel y Nordau, somete a un severo juicio a los modernistas y al arte modernista, arte “disparatado” y “extravagante” practicado por “degenerados”. Brandt alude con el término modernismo a los “movimientos artísticos que se denominan *simbolismo*, *decadentismo*, *diabolismo*, *misticismo*, *prerrafaelismo*, *realismo*, *parnasianismo*” (1994: 147). El libro de Manuel Díaz Rodríguez, *Camino de perfección* [1910], es una respuesta al libro de Brandt.
- ⁷ Según Aníbal González, la “prosa artística” del modernismo es resultado de la relación “entre la literatura y la filología: es una prosa en que las palabras se manejan como cosas” y, por lo tanto, atiende con interés los ecos, “los vínculos fónicos y semánticos, de las palabras” (1987: 25). Agrega más adelante: “la problemática fundamental del decadentismo literario era la cuestión acerca de los límites, los linderos, de la literatura”; los innumerables “ismos” finiseculares originados tanto en las artes plásticas como en las letras, “son sintomáticos del ansia que entonces sentían los artistas por definir y delimitar la naturaleza de su quehacer” (85).
- ⁸ Rafael Di Prisco apunta lo siguiente: “No es, pues, Dominici el ‘caso aislado’, por exótico, que la crítica tradicional —Picón Febres, Angarita y otros— nos ha obligado considerar”, al contrario, se presenta como una manifestación epocal cuya sensibilidad “deja de ser exclusiva de un escritor para convertirse en forma de creación de manejo general y ordinario” (1995: 43). Sobre la “retórica de la enfermedad” que preside los ensayos de Dominici, ver el trabajo de Silva B., 2000: 207-210.

- ⁹ En el ámbito venezolano podemos pensar, junto a las novelas de Dominici, en el libro de relatos *Confidencias de psiquis* [1896], de Manuel Díaz Rodríguez. El texto de Díaz Rodríguez está integrado por breves narraciones que ceden un espacio/lenguaje a los actos privados (la mayoría de ellas son cartas); relatan y celebran aquello que el discurso médico diagnosticaba como *enfermizo*. Contra la *medicina de las pasiones*, la narrativa de Díaz Rodríguez exhibe personajes en conflicto, tensiones que emergen desde la subjetividad de los personajes. Tenemos así sujetos esquizofrénicos (“Celos”), neuróticos obsesivos (“Tic”), amores necrofilicos (“Mi secreto”) e individuos impotentes (“Un diletante”) (sigo las caracterizaciones de estos dos últimos cuentos propuesta por Gabriela Mora, 1997). Vale aclarar la importancia del libro de relatos de Díaz Rodríguez al titularse *confidencias* y no *confesiones*.
- ¹⁰ Las polémicas rebasaban los círculos literarios, como puede verse en una publicación de la época ligada al gremio farmacéutico, desde donde se re-escribe paródicamente el tema decadente. En *La Farmacia Moderna. Revista Quincenal. Ciencias-Letras-Artes-Variedades*, Año I, N° 3, Caracas, 05 de junio de 1896, pág. 44, podemos leer en la “Sección Letras”, el artículo “Literatura decadente”:
“Un químico escribió a su amada la siguiente epístola:
”Mi etérea Clorodina: Bajo una opresión amorosa de 102 grados Reamor, te confecciono esta carta impermeable, que tú leerás, o con anodina indiferencia, o con sulfurosa pasión. El cloro de los abatimientos se ha alcanforado con tu promesa combustible; pero si es cierto que tu cariño es asimilable el mío también, es verdad que el ozono de tu resentimiento no purifica las emanaciones que se desprenden de la combinación hipotética de tu indiferencia, con mis vehementes filtraciones espirituosas.
”Hay más: yo comprendo que tú puedas sulfurarte con mi insistencia alcohólica; pero yo también puedo precipitarte en el fondo del sifón de este amor cáustico, que no reconocerá más límite que la ampollita levantada por la presión del choque de tu agitado padre.
”Piénsalo bien, Clorodina mía, y no dejes que este extracto de amor se convierta en un sublimado corrosivo de indiferencia: piensa que el almíbar de mi afecto, puede ser mañana el arceniato de mi indignación efervescente. Ve que este amor no muera asfixiado en el vacío de tu desprecio, y cesará la pena latente que hace días se manifiesta al rojo en mi corazón.
”Tuyo inmaleable,
- Cloruro de Sodio”

Referencias

- Bataille, G. (2003). "La noción de gasto", en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 110-134.
- Baudelaire, C. (1963). "Edgar Poe, su vida y sus obras", en: *Obras*, 2da. edición, México: Aguilar.
- Blanchot, M. (1992). *La comunidad inconfesable*, México: Vuelta.
- Brandt, C. (1994). "El modernismo", en Díaz Rodríguez, Manuel, *Camino de perfección*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 139-198.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos.
- D'Annunzio, G. (1961). *Obras inmortales*, Buenos Aires: E.D.A.F.
- Darío, Rubén (1989). "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", en: *El modernismo y otros ensayos*, Madrid: Alianza. Selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala.
- De Las Carreras, R. (1967). *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*, Montevideo: Arca Editorial.
- De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza.
- Derrida, J. (1984). *La filosofía como institución*, Barcelona: Ediciones Juan Granica.
- Díaz Rodríguez, M. (1994). *Camino de perfección*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (s.f.). Manuel. *Confidencias de Psiquis*, Barcelona / Caracas: Ediciones Nueva Cádiz. (Prólogo de Pedro Emilio Coll).
- _____. (1988). "Rufino Blanco Fombona", *Desde el silencio*, Caracas: La Casa de Bello, pp. 11-20.
- Di Prisco, Rafael (1995). *La conciencia creadora*, Caracas: La Casa de Bello.
- Dominici, P. C. (1907). "El asunto Dreyfus", en *De Lutecia. Arte y crítica*, París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas – Librerías Paul Ollendorf, pp. 303-309.
- _____. (1894). *El egoísmo es la base de la sociedad*. Caracas: Imprenta Bolívar.
- _____. (1949). *Evocación (La novela de un amor infeliz)*, Caracas: Tip. Americana.
- _____. (1897). *Ideas e impresiones*, París: Librería Española de Garnier Hermanos.

- _____. (1899). *La tristeza voluptuosa*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- _____. (1909). *Libro apolíneo. Discurriendo y soñando*, París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas / Librería Paul Ollendorf.
- _____. (1977). *Tronos vacantes*, 2da. edición Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República. (Prólogo de Pedro Díaz Seijas).
- Gil Fortoul, J. 1904). "Literatura venezolana". *El Cojo Ilustrado*, Año XIII, N° 289, Caracas, 1 de enero, pp. 17-25.
- Gómez Carrillo, E. (1895). "Dos maestros de la decadencia". *Ciencias y Letras. Revista Quincenal de la Sociedad "Amantes del Saber"*. T. IV, N° 37, Caracas 15 de enero, p. 1-4.
- _____. (1998). "El arte de trabajar la prosa", en: José O. Jiménez y Carlos J. Morales, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid: Alianza, pp. 95-98.
- González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid: Gredos.
- González Guinán, F. (1897). *Lo humano. Páginas religiosas, morales, sociales y políticas*. Caracas: Tipografía El Cojo.
- Gutiérrez Girardot, R. (2001). *El intelectual y la historia*, Caracas: La nave va.
- Iglesias, C. (selección, traducción y prólogo) (2007). *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Mattalía, S. (1996). *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Alicante (España): Instituto Juan Gil-Albert / Generalitat Valenciana Editores. Colección: Antología del pensamiento hispanoamericano, Vol. II.
- Mendonça Teles, G. (1978). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*, 5ta. edición, Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Meyer-Minnemann, K. (1997). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, 2da. edición, México: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, G. (1997). "Modernismo decadentista: *Confidencias de Psiquis*, de Manuel Díaz Rodríguez". *Revista Iberoamericana* (Pittsburg) Vol. LXIII (178-179): 263-274, enero -junio.
- Oliveros, J. (1984). *La novela decadente en Venezuela*, Caracas: Ed. Armitano.

- Picón Febres, G. (1947). *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*, 2da. edición, Buenos Aires: Ayacucho.
- Rama, Á. (1985). “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 82-96.
- Real de Azúa, C. (1987). “Ambiente espiritual del 900”, en: *Escritos*, Montevideo: Arca. Selección y prólogo de Tulio Halperin Donghi.
- Reyles, C. (1991). “La novela del porvenir” [1897], en Norma Klahn y Wilfredo H. Corral, *Los novelistas como críticos*, México: Fondo de Cultura Económica / Ediciones del Norte.
- Silva B., P. (2000). *De médicos, idilios y otras historias*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.