



Estética *fin de siècle*: el “estilo de decadencia” tensionado entre las ideas de “obra de arte total” y “fragmentación”. Un debate franco-alemán

Julieta Videla Martínez*

Algunas aproximaciones a la noción de *décadence* y al “estilo de decadencia”

Tanto Théophile Gautier como Paul Bourget serán, luego de la muerte de Charles Baudelaire, los grandes divulgadores de su estética, aunque es Gautier el primero que arriesga la noción de “estilo de decadencia” en la necrología de Baudelaire escrita en 1868. Asimismo, vincula dicha noción con la lengua y la enfermedad en términos de neurosis a la vez que recupera la idea de correspondencia sobre las artes que Baudelaire ya había comparado con la de “obra de arte total” en el artículo *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* publicado en 1861. Así, en la necrología, Gautier escribe:

[...] le style de *décadence*, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême [...], style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et des recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, de 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 le 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 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

* Universidad Nacional de Córdoba - CONICET / julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus

[[...] el estilo de decadencia, y que no es otra cosa que el arte llegado a este punto de madurez extrema [...], estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de investigaciones, que siempre hace retroceder los límites del lenguaje, toma préstamos de todos los vocabularios técnicos, utiliza los colores de todas las paletas, las notas de todos los teclados, se esfuerza por expresar el pensamiento en su carácter más inefable, y la forma en sus contornos más vagos y más fugaces, escuchando para traducir las sutiles confidencias de la neurosis, las confesiones de la pasión avejentada que se deprava y las extrañas alucinaciones de la idea fija que se convierten en locura. Este estilo de decadencia es la última palabra del Verbo requerida para expresarlo todo y empujada al exceso extremo. Podemos recordar, a propósito de esto, la lengua ya veteada de los verdores de la descomposición y de una madurez pasada del bajo imperio romano y los refinamientos complicados de la escuela bizantina, última forma del arte griego caído en decadencia; pero tal es el idioma necesario y fatal de los pueblos y de las civilizaciones donde la vida artificial reemplazó a la vida natural y desarrolló en los hombres necesidades desconocidas].¹ (Gautier, 1929, p. 286)

De esta manera comienza la definición de lo que se llamará el “estilo de decadencia”, expresión que hará referencia a un lenguaje literario que ha llegado a un punto de madurez extrema. Su caracterización a partir de la metáfora de la vejez o de la enfermedad indica un esfuerzo lingüístico por romper sus propios límites, adoptando el vocabulario de otras disciplinas y artes. Como manifiesta Gautier, este lenguaje o estilo toma prestados los colores de la pintura y las notas de la música para lograr la expresión de la neurosis en una escritura difuminada que busca captar lo inefable. Esa difuminación parece hablarnos de un impresionismo literario al que Baudelaire solía llamar “correspondencia” entre las artes. Así, la definición del estilo de decadencia se construye, en este primer escrito, a partir de dos rasgos fundamentales: la metáfora de la enfermedad o la vejez y la correspondencia entre las artes.

1 Las traducciones son propias.

Roger Bauer (2012) explica el significado del término *décadence* desde su etimología e indica que las palabras *déchoir* y *déchéance* en francés, o decaer y decaimiento en español, correspondientes a las lenguas romances y que se utilizan desde hace mucho tiempo, remiten al verbo «decadere» propio del latín tardío desde el siglo IV (p. 25) y, en relación con el término común francés *déchéance*, sostiene que tanto *déchoir* como *décadence* refieren a disminución de la fuerza, de vitalidad o a un sujeto afectado por la vejez o la enfermedad (p. 27). Asimismo, Bauer afirma que el término *décadence* se utilizaba en sentido figurado ya desde el siglo XVII con Perrault o en el siglo XVIII con Rousseau para hacer referencia a un estado particular del arte y de la lengua literaria causado por la intromisión de la inmoralidad. Mariano Sverdloff (2015) señala que dicha palabra es empleada para referirse a fenómenos históricos, sociales y literarios que interpretan determinadas épocas caracterizadas por inmoralidad o declinación, y atraviesa tópicos como el envejecimiento, la enfermedad, el lenguaje o la disolución, entre otros. Ambos concuerdan, entonces, en que el término *décadence* tiene una dimensión estética, ya sea metonímica o metafórica, y que suele emparentarse con la enfermedad, la senilidad o la vejez a través de los recursos literarios recientemente mencionados.

Ya desde finales del siglo XVIII, en el campo de la literatura, los escritores, como por ejemplo, Madame de Staël en *De la littérature considérée dans ses rapports avec ses institutions sociales* [1800] y Victor Hugo en el prefacio de *Cromwell* [1827], dan cuenta de una sociedad que pretende ir en ascenso hacia la “perfectibilidad”; de hecho, este será el rasgo predominante en la primera etapa del romanticismo francés (Hugo, Vigny y Lamartine) apoyado en la idea de Mme. de Staël. Aunque esta sea la idea fortalecida durante la primera mitad del siglo XIX, Chateaubriand, por ejemplo, profundizará, por su ideología reaccionaria, en una imagen inversa a la de progreso, que será la de decadencia de un presente y el sentimiento melancólico de los tiempos pasados. Así las cosas, escritores como Charles Nodier, Gautier y Nerval ya estarán hablando, desde la década de 1830, de momentos de decadencia. En el ensayo “Du fantastique en Littérature” (1998), Nodier explica que, en cada época de decadencia —designadas aquí como agonía o muerte—, como la del Bajo Imperio romano, la del prerrenacimiento o la de la Revolución francesa, es la ironía la que toma partida en el asunto literario. De esta manera, podemos observar la manifestación de la consciencia acerca de un correlato entre una época

que declina por diversos aspectos, ya sean morales o sociales, y un estilo literario que dialoga con ella:

Quand les fables d'un peuple ont vieilli, l'impitoyable instinct de changement qui réside en lui se manifeste à son jour et à son heure, et il vient manifester aux hommes, par des signes certains, qu'il faut recommencer la vie sociale sur nouveaux frais, sans égard aux traditions et aux sympathies du passé. Il déchaîne alors des esprits de dérision, poussés d'une haine irréfléchie, qui se font des hochets de ce tous les siècles ont vénéré, et qui jouent avec ces débris d'une civilisation expirante, en proférant des paroles d'ironie et de dédain, comme Hamlet, pensant le cendre des morts [...]. C'est ainsi que Lucien fut envoyé à la fin du paganisme, Cervantes après la chevalerie, Érasme et Rabelais avec la réforme, et Voltaire au-devant des révolutions politiques [...]. Quand un ordre de choses meurt, il y a toujours quelque ingénieux démon qui assiste en riant à son agonie [...]

[Cuando las fábulas de un pueblo han envejecido, el despiadado instinto del cambio que reside en ellas se manifiesta en su propio día y su tiempo, y viene a manifestar a los hombres, por ciertos signos, que es necesario volver a comenzar la vida social de cero, sin tener en cuenta las tradiciones y las simpatías del pasado. Desencadena entonces espíritus de burla, impulsados por un odio irreflexivo, que se hacen sonajeros de lo que todos han venerado, y que juegan con las ruinas de una civilización que expira, profiriendo palabras de ironía y de desdén, como Hamlet, pensando las cenizas de los muertos [...]. Es así como Luciano fue enviado al final del paganismo, Cervantes, después de la caballería, Erasmo y Rabelais con la reforma, y Voltaire frente a las revoluciones políticas [...]. Cuando un orden de cosas muere, siempre hay algún ingenioso demonio que asiste risueño a su agonía [...]]. (1998, pp. 85-86)

Théophile Gautier en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin* [1835] y Gérard de Nerval en *Sylvie* [1853] —quienes conforman el *petit cénacle* o la segunda generación del romanticismo francés según Bénichou (2017)— darán cuenta de una época convulsa, liderada por periódicos que dejan afuera a los escritores y a cierto estilo de literatura. La consecuencia de que los escritores no se sientan oídos por el pueblo —puesto que han sufrido la “pérdida de la aureola” (1954), dirá Baudelaire— será la del encierro de este

petit cénacle en la “torre de marfil” de la que hablarán Sainte-Beuve y Nerval. Es esta juventud la que empezará a sintomatizar y rechazar su época a través de la melancolía y la soledad y, dentro de este grupo, sólo Baudelaire será —según Paul Bourget— el “teórico de la decadencia” (2008) por excelencia que, en lugar de rechazarla, sabe comprenderla y abrazarla. Es por esto que, en *La belle décadence*, Roger Bauer dice que, a partir de 1815 y 1871, muchos escritores sufren y expresan la idea de una fatal decadencia en Francia (2012, p. 9). Al mismo tiempo, Sverdloff (2012) afirma que la noción de *décadence* es difundida, a partir del Segundo Imperio, por quienes se oponen a la ideología del progreso.

El estilo de decadencia que Gautier y Bourget reconocen en la obra de Baudelaire y que luego divulgarán tiene un prelude, el artículo sobre Wagner en París escrito por el mismo Baudelaire. Al mismo tiempo, este texto es un testimonio de los inicios del wagnerismo en Francia. Allí ya aparecerán algunas de las características propias del “estilo de decadencia” que Gautier señala en la necrología anteriormente mencionada. Este texto sobre Wagner, además, es relevante en la historia de las ideas estéticas porque es previo a la escritura de la tesis doctoral de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, efectuada entre 1871 y 1872 y, por ende, también es anterior al famoso “Ensayo de autocrítica” que su autor agregará en 1886. Allí, Nietzsche tomará un rumbo muy distinto con respecto al de su época temprana influenciada por Wagner. A su vez, este pensamiento ulterior en la estética de Nietzsche se verá influenciado por la teoría baudelaireana propagada y tamizada por Bourget.

La “obra de arte total” y las “correspondencias entre las artes”: el diálogo francoalemán como fundamento del estilo de decadencia

Tal como indica Botero García (2014) en la introducción a su traducción de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, “El lector asiste en este texto a la conjunción de dos pensamientos básicos de las artes occidentales en la segunda mitad del siglo XIX: el de Richard Wagner y el de Charles Baudelaire” (p. 510). Esto se hace evidente ya desde el título y los primeros trazos, donde el francés, encantado por la segunda presencia de Wagner en París a partir de 1859 —puesto que la primera, ocurrida desde 1839 a 1842, no había sido significativa—, describe al compositor circulando por la ciudad bajo el pleno desconocimiento de sus habitantes o sometido a severas

críticas e injurias sobre sus obras. Con el paso de los meses, los anuncios de los conciertos de Wagner se presentan y se experimentan como “una verdadera batalla de doctrinas, como una de estas solemnes crisis del arte” (Baudelaire, 2013, p. 512). A su vez, esta irrupción de Wagner en París que genera crisis en las concepciones sobre el arte implica para Baudelaire un despertar en la vida intelectual de una nación porque los críticos y artistas renuevan y reanudan debates y diatribas abandonadas en torno a la esencia del arte desde la mejor época de Victor Hugo. En verdad, Baudelaire no es el primero en defender a Wagner frente a un público y una crítica hostiles, sino Champfleury, aunque parezca extraño por sus estéticas tan opuestas. Sin embargo, lo que aprecia este último crítico y escritor en el músico es más una actitud revolucionaria que sus ideas, de tal modo que Wagner se constituye, para Champfleury, “un autre Courbet, le Courbet de la musique” [“otro Courbet, el Courbet de la música”] (Guichard, 1963, p. 36), con quien entablará una relación de cercanía. No ocurrirá lo mismo con Baudelaire en términos personales, pero las afinidades estéticas serán evidentes; de hecho, Guichard sostiene que Baudelaire se reconoce en Wagner tanto como se reconoce en Edgar Allan Poe (p. 39).

Uno de los puntos nodales del artículo de Baudelaire radica en las coincidencias que percibe entre su propia estética y la de Wagner: lo que le permite pensar a este último su idea de obra de arte total, según Baudelaire, es cierta laguna que le presenta el arte a su auditorio, ya sea en el caso de la música, la pintura o la literatura. Frente a dicha laguna, es la imaginación la que socorre al auditorio. La correspondencia entre las artes, la sinestesia que la melodía y la arquitectura producen —analiza Baudelaire teniendo en cuenta la crítica que escriben otros artistas como Berlioz o Liszt sobre la obertura de *Lohengrin*, entre otras composiciones del músico alemán— generan una sugestión de manera más rápida y justa, pero, por sobre todo, la experiencia de “la belleza inefable” (2013, p. 514). Estas reflexiones de otros artistas lo habilitan a expresar también las “ensoñaciones” (p. 515) que la obra de Wagner suscita en él y cuyas sensaciones se hermanan con las de Berlioz y Liszt, mostrando así que, de hecho, los tres perciben, a través de la sinestesia, “*beatitud espiritual y física, del aislamiento, de la contemplación de algo infinitamente grande e infinitamente bello*” (p. 516).²

2 El subrayado en las frases es propio del original.

Dicho sentimiento de “beatitud espiritual y física” que remarkan los franceses ante la obra de Wagner se logra, según la teoría del compositor, a través del drama, que es “la más alta obra de arte” (Wagner, 2007, p. 143). Este pone en común unión a todas las modalidades artísticas, contraponiéndose así el drama a las fragmentaciones e individualidades. La percepción y el entendimiento de cada arte individual por parte del pueblo se efectúa de manera plena sólo a través de la comunicación y la colaboración con las otras artes en el drama. De este modo, todas las artes se encuentran unidas y colaboran para un fin común que es el arte mismo. En esta reunión de las artes dada en el teatro, Wagner, por un lado, invierte la idea de que el arte sirve al ser humano y sostiene que “la suprema finalidad humana es el arte, y la suprema finalidad artística es el drama” (p. 143) y, por otro lado, constituye una estética de la comunión y de la comunidad en la que el drama convierte al individuo que lo contempla en “el ser humano comunitario de la completa manifestación pública” (p. 146) a través de la hermandad entre las artes. De esta forma, el alma de cada individuo se unifica, se hace una. Cuando la arquitectura carece de color, la pintura la auxilia y la complementa, permitiéndose ambas comprender más plenamente, lo que no ocurre si, por ejemplo, la pintura se halla sola colocada en un cuarto o en un museo. Del mismo modo, en el artista confluyen el canto, la mímica y la actuación. Paradójicamente, la asistencia de todas las artes en el drama las dota, a su vez, de autonomía y libertad, porque su expresión y comprensión es plena. Dicho de otra manera, la estética de la obra de arte total se destaca por el fuerte rechazo a cualquier aspecto individual e individualista tanto en las artes como en el ser humano, puesto que, como dice Wagner, deben “controlar toda tendencia arbitraria y egoísta a inoportunas expansiones perjudiciales para el conjunto, para, de ese modo, poder colaborar con mayor fuerza en la consecución del supremo propósito común” (p. 152).

La obra de arte total, al hacer coincidir las distintas artes en una unidad, opera desde la sinestesia, recurso estético que Baudelaire trabaja de manera insistente en su poesía y que a la vez se hermana con sus “Correspondencias”. Asimismo, la sinestesia habilita referencias constantes a los nervios que se busca afectar con la obra, de ahí que, en el cuarto apartado de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Baudelaire sostenga que lo que define el estilo de Wagner es “la intensidad nerviosa, la violencia en la pasión y en la voluntad” (2013, p. 530). Si volvemos a la necrología escrita

por Gautier que citamos al principio, podemos dar cuenta de que la superposición de las artes y las correspondencias entre estas, incluso dentro del lenguaje poético, juegan con el recurso de la sinestesia y el estremecimiento de los nervios o la expresión de la misma neurosis. Dicho en otras palabras, la obra de arte total y el recurso principal del que se sirve, la sinestesia, habilitan significaciones vinculadas con los nervios, la neurosis y, por lo tanto, la enfermedad.

De la obra de arte total al estilo de decadencia

Como indica Guichard (1963, p. 56), hacia 1870, Wagner todavía era objeto de disputa en la prensa, sin embargo, los escritores franceses se interesan especialmente por su obra. Conforme transcurren los años, el wagnerismo crece y la oposición disminuye, hasta que Edouard Dujardin funda la *Revue wagnérienne* en 1885. La revista se imprime periódicamente y se focaliza tanto en la crítica musical como en la creación literaria. Algunos de sus redactores serán el mismo Dujardin, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé y Huysmans. Guichard señala que el interés de Dujardin en fundar esta revista está puesto en la profundización de un aspecto que no le interesa a la multitud, esto es, "l'aspect philosophique et symbolique" ["el aspecto filosófico y simbólico"] (p. 60), lo que hará anexar a Wagner ya no tanto al romanticismo que Baudelaire reconocía en él, sino al simbolismo, en un contexto en el que sus miembros están intentando definirse a sí mismos. Como el tono decadente de la revista no le complacía a quienes la financiaban, desaparece en 1888, pero el estilo de decadencia que había iniciado con Baudelaire y que ya se reflejaba en la obra de Wagner se profundiza en estas últimas décadas del siglo XIX.

J-K. Huysmans, uno de los redactores del primer número, publica sus impresiones sobre la Obertura de Tannhäuser. Si el artículo no llevara su nombre al final, de todas maneras se lo podría adjudicar a él por su estilo recargado y pictórico. Sea por sinestesia, por influencia familiar —su padre y su abuelo se dedicaban al dibujo y la pintura— o por un defecto sensorial, todo lo que Huysmans contempla lo reescribe en paleta. Esto ocurre con la obra de Wagner, que es interpretada, desde sus primeras palabras, en clave pictórica:

dans un paysage où le soleil s'apâlit jusqu'à l'exquise et suprême dilution du jaune d'or, dans un paysage sublimé où sous un ciel maladivement lumineux, les montagnes opalisent au-dessus des bleuâtres vallons le blanc cristallisé de leurs cimes; dans un paysage inaccessible aux peintres, car il se compose surtout de chimères visuelles, de silencieux frissons, et de moiteurs frémissantes d'air, un chant s'élève (...)

[en un paisaje en el que el sol se desvanece hasta la exquisita y suprema dilución del amarillo de oro, en un paisaje sublimado en el que, bajo un cielo enfermizamente luminoso, las montañas opalizan sobre azulados valles el blanco cristalizado de sus cimas; en un paisaje inaccesible a los pintores, porque se compone sobre todo de quimeras visuales, de estremecimientos silenciosos, y de humedades temblorosas de aire, un canto se eleva (...)]. (Huysmans, 1993, p. 59)

El diálogo con la obra de Wagner adquiere cada vez más interacciones con otras artes. Si comenzaba con la coincidencia que Baudelaire hallaba entre su poesía y el drama del compositor, hacia las últimas décadas del siglo XIX los escritores llevan a cabo el forzamiento de la lengua y buscan convertirlo en paleta o en melodía, tal como lo anuncia Gautier no sólo en la necrología del 68, sino también en el famoso prospecto que le dedica a la nueva inauguración de la renovada propuesta del periódico *L'Artiste*.³ Esto es, la estética de la obra de arte total que hace dialogar a todas las artes se convierte también en una estética de la recepción y de la creación en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. Así procede Huysmans con las breves impresiones que escribe del drama de Wagner: este le inspira los colores pálidos de la paleta y él, como escritor-pintor, se atreve a dar pinceladas literarias de la obertura, incluso cuando los pintores no pueden acceder al paisaje de Tannhäuser. Quizás su posibilidad para percibir el paisaje que suscita el drama radica en su carácter bifronte de escritor-pintor.

3 Se trata de un prospecto publicado en 1857 en el que se promueven, para las colaboraciones de la nueva propuesta de la revista, las ideas del diálogo entre las artes y la autonomía del arte. Allí mismo Gautier afirma: "Después de haber visto, nuestro mayor placer ha sido el de transportar monumentos, frescos, cuadros, estatuas, bajorrelieves, a nuestro propio arte, a menudo bajo el riesgo de forzar la lengua y transformar el diccionario en paleta" (Gautier, 2024, p. 40).

Convertir la literatura en paleta, la pintura en literatura y, en este caso, el drama en literatura pictórica es un hábito en Huysmans. Un año antes de esta publicación, en 1884, este escritor se hace reconocido por su novela catálogo *À rebours*. Esta obra es, para Huysmans, un esfuerzo por separarse de la escuela del naturalismo, que consistía en “situar personajes reales en ambientes exactos” (2000, p. 99), y dichos personajes, particularmente los de la poética de Zola, “carecían de alma, se regían simplemente por impulsos y por instintos” (2000/2005, p. 102). Así, esta novela, considerada como la biblia del decadentismo, inicia parodiando la novela naturalista, pero poco a poco se alejará y tomará otro camino, como indica Ette (2024, p. 224), el camino del aislamiento y del interior. Des Esseintes se retira a la casa que hace construir en Fontenay-aux-Roses a modo de “Tebaida”⁴ cuya arquitectura interior corresponde —como aspiración a la idea de obra de arte total wagneriana— a mundos artísticos que despiertan diversas experiencias y sensaciones en el alma de des Esseintes. Entre todos esos mundos contruidos en habitaciones diferentes que edifican el universo artístico, se halla el cuarto de las pinturas donde el lugar principal está reservado para las obras de Gustave Moreau. Además, su hogar se llenará de plantas exóticas que recuperan *Les fleurs du mal* de Baudelaire y que habilitan la imaginación mórbida de los sueños. Así, Huysmans actualiza la noción de obra de arte total wagneriana en la metáfora de la “Tebaida” de des Esseintes.

Además del trabajo arquitectónico de la “Tebaida” que habilita el espacio para todas las artes, dos elementos son esenciales a la hora de entender el sentido de esta arquitectura: por un lado, la neurosis y los nervios, referencia que hemos visto desde los textos más tempranos que delimitaban el estilo de decadencia y, por otro lado, la soledad y el aislamiento del protagonista. En cuanto a la neurosis, es decir, la enfermedad, esta aparece desde la *Notice* —el primer apartado de la obra— como parodia de las novelas naturalistas al presentar a dicho protagonista como el último descendiente del linaje de los Floressas des Esseintes. Todos han desaparecido por causa de sus enfermedades de los nervios, dejándole al duque la neurosis y el afeminamiento como la herencia más relevante de la familia. A lo largo de la novela, además, cada capítulo se dedica al montaje de las diversas

4 La Tebaida es una región del Antiguo Egipto que adquiere el nombre por su proximidad a la ciudad de Tebas. A partir del siglo III, este lugar se utilizó como retiro para ermitaños cristianos.

artes dispuestas para exacerbar los nervios de Jean Floressas. El tema del aislamiento se relaciona también con la neurosis del protagonista, sujeto inhábil para el trabajo en la vida burguesa pero eficiente para el mundo de la reflexión y el arte. El aislamiento de des Esseintes es explícitamente un rechazo a la vida burguesa y laboral, a la dinámica que hizo ingresar Estados Unidos en el Viejo Mundo:

A la vieja aristocracia de la cuna y el linaje, le había sucedido ahora la aristocracia del dinero; ahora reinaba el califato de las factorías, el despotismo de la Rue Sentier, la tiranía del comercio con sus ideas estrechas y venales, sus instintos vanidosos y bribones. (Huysmans, 2000, pp. 363-364)

En el pasado, el duque llevaba una vida de soltero, lo que implica vínculos de amistad y repetidas visitas a los prostíbulos, sin embargo, en el tiempo en el que decide recluirse en su “Tebaida”, su soltería se exagera hacia la soledad para adorar religiosamente el arte, convirtiéndose en algo similar a un “Monje amante del arte”.⁵ Des Esseintes está tan enfermo de los nervios que casi no es un ser humano con alma, sino más bien, un sujeto en proceso de desintegración. Prueba de ello es que la novela no lleva como título un sustantivo propio como lo hacían las novelas de un par de décadas antes: *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Bouvard et Pécuchet*, o *Marthe*. En lugar de ello, se titula con la locución adverbial *à rebours*, que indica desplazamiento a la inversa, es decir «a contrapelo» o «al revés» (Videla Martínez, 2024, p. 56). Así, el duque rompe todo vínculo social, se aísla en su casa de Fontenay-aux-Roses y, como dice Melmoux (1999), carece de una personalidad que se construya y se transforme a lo largo de la novela. Por el contrario, lo único de lo que vive es de la exacerbación de los nervios. Si volvemos a pensar en la teoría wagneriana de la obra de arte total, podemos observar que, aunque la Tebaida pretenda ser la arquitectura del drama wagneriano, se presenta aquí un elemento nuevo que Wagner rechaza: la idea de individuo y de aislamiento. Mientras Wagner pretende que el drama haga partícipe al individuo en la obra, Huysmans disocia por completo a su individuo de la sociedad. En cierto modo, el drama de Wagner está hecho para la construcción de un pueblo alemán. A través de su estética de la comunión entre las artes construye

5 *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, obra de W. H. Wackenroder publicada de manera anónima en 1796.

también un ser humano comunitario. En otras palabras, mientras Wagner promueve la pérdida de la individualidad en la comunidad, Huysmans, y con él, el simbolismo y el decadentismo, promueve la exacerbación de la individualización en el proceso de aislamiento.

La crítica a Wagner y a los wagnerianos: Bourget, Nietzsche y Tolstoi

Un año antes de la novela de Huysmans, en 1883, Paul Bourget —quien, junto con Gautier, se encarga de sistematizar y difundir la estética baudelaireana— publica los *Essais de psychologie contemporaine*. Estos estarán dedicados a la obra de escritores como Stendhal, Flaubert, Renan, Taine y, por supuesto, Baudelaire, con el propósito de explicar la época finisecular francesa y el estilo literario que se gesta en ella. La primerísima definición que plantea Bourget sobre la palabra decadencia es la de una “civilización que envejece” (2008, p. 90), para continuar explicando a través de la óptica positivista y científicista heredada de Hyppolite Taine que una sociedad se encuentra en estado de decadencia, tal como lo está un organismo, cuando produce una gran cantidad de “individuos inadaptados a la vida común” (p. 91). Estos individuos, cual células que funcionan mal, en lugar de producir energía para el organismo de manera subordinada a éste, generan energía para sí mismos, de modo que se independizan del mayor, ocasionando anarquía entre las otras células y, en consecuencia, enfermando al cuerpo social. Aquí vemos cómo, echando mano de la fisiología y de la psicología —y este es el rasgo renovador en la noción respecto de lo que planteaba Gautier—, se apela a las ideas de envejecimiento y enfermedad desde una visión positivista, tal como sostiene Giuliano Campioni (2004, pp. 293-294) para explicar esta época finisecular como época de decadencia. Pero Bourget no se limita a hacer un diagnóstico socio-epocal: aunque su objetivo sea estudiar la sociedad finisecular, reflexiona más sobre la literatura que sobre la sociedad, analizando el lenguaje y el estilo de esa época. De la misma manera en que habla de un cuerpo social en decadencia, teoriza también sobre un estilo de decadencia, que “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” (p. 92). En este sentido, Bourget vuelve a establecer una vinculación entre decadencia y estilo literario, puesto que el diagnóstico social ejemplificado con

el caso de la decadencia del Imperio romano —referencia que ya hemos visto tanto con Nodier como con Gautier—está subordinado, en verdad, a su interés, que es el del estilo literario de decadencia. La decadencia se presenta en el estado de sociedad, en la literatura, en los escritores y en algunos individuos, por lo tanto, el paso innovador en cuanto a esta noción será hablar de la “teoría de la decadencia” que es la que explica el estado general de las cosas y del arte.

Siguiendo con la noción del estilo de decadencia, Bourget ya afirma hallar muchos ejemplos de este tipo en la literatura contemporánea, como es el caso de los hermanos Goncourt. Se hace evidente que el ensayo pretende promover el estilo baudelaireano en el momento en que afirma que aquellos que lo componen, si no son hábiles como “obreros de la grandeza del país” (p. 93) para la acción y la vida públicas y estériles para la reproducción humana, es porque son hábiles o superiores como artistas “del interior de su alma” (p. 93) para el pensamiento solitario y son estériles sociales pero abundantes en sensaciones estéticas y sensoriales. Asimismo, tal como sostenía Gautier, el lenguaje que utilizan estos decadentes es copiosamente trabajado en detalle e incompreso como así también considerado como “corrupciones del estilo” (p. 95) por los otros sectores sociales que no entienden las preferencias individuales de los decadentes. El estilo de decadencia es, para Bourget, formulado por una raza aristocrática y refinada. Resalta de esta raza su superioridad intelectual, su carácter reaccionario en la inacción, su individualización —por oposición al cuerpo social o al pueblo— que no se desempeña en el campo político: “Dentro de cincuenta años el estilo [...] no será comprendido más que por especialistas. ¿Qué importa? Podrían responder los teóricos de la decadencia. ¿Es el fin del escritor el de proponerse como perpetuo candidato ante el sufragio universal de los siglos?” (p. 95). Así, esta “raza” no pretende ser comprendida por generaciones ni colectivos, sino por unos pocos. Se trata de una raza tan selecta que parece una secta reaccionaria ante todo lo que significa trabajo, acción, reproducción, producción, comunidad, público y comunicación. El decadente prefiere la reclusión, la soledad, el otoño y la melancolía, como Baudelaire, quien se enorgullece de su condición. Este produce una obra difícil e inaccesible para el gran público. Observemos, entonces, qué lejos estamos ya de las intenciones wagnerianas de efectuar una obra que se construya para comunicarse con el pueblo, en oposición al arte que

se ha convertido en el coto privado de un tipo de artistas: sólo disfrutan de él aquellos que lo *comprenden*, para lo que se precisa de estudios especiales, alejados de la vida real: los de la *erudición artística*. [...] Por eso nuestro arte culto se parece en el mejor de los casos a quien desea comunicarse con un pueblo en una lengua extranjera. (Wagner, 2007, pp. 141-142)

Se hace evidente así que, aunque el estilo de decadencia de Baudelaire, Gautier y Huysmans pretenda reunir diversas artes en busca de una obra de arte total, ya sea en las correspondencias, en el forzamiento de la lengua o en la Tebaida de des Esseintes, el objetivo ya no está en comunicarse con el pueblo ni convertir a los individuos en parte de la comunidad participando del drama. Lejos de ello, el estilo de decadencia se vuelve, en ese forzamiento de la lengua, cada vez más obtuso e incomprensible, tal como ocurre con muchas de las obras de Huysmans, que apelan a un trabajo sobre el lenguaje como lo haría un orfebre con su materia: latinismos, lenguaje proveniente de la pintura y de diversos campos como la botánica, el argot, entre muchos otros. Desde luego, *Bouvard et Pécuchet* ha sido, en este trabajo sobre el lenguaje y la erudición, una inspiración. Así, el estilo de decadencia ya no busca la comunidad o la estrecha relación entre sociedad y arte, sino, por el contrario, la separación de estas esferas.

La teoría de la decadencia de Bourget fue leída y reescrita desde distintas ópticas, desde ensayos sobre arte y literatura hasta obras literarias mismas, fue personificada en novelas y también puesta en crisis. En este sentido, se convirtió tanto en modelo de pensamiento como en objeto de crítica. Lo cita Nietzsche en *El caso Wagner* publicado en 1888, aunque rechazando la estética decadente; Huysmans, como hemos visto, lo personifica en À rebours y en otra novela posterior titulada *En rade*, donde replica su famosa frase de manera casi idéntica, y también lo hace Italo Svevo tanto en sus personajes ineptos como en su crítica al diletantismo de 1884. De este modo, la crítica literaria bourgetiana —influida por el pensamiento de Baudelaire— es interpretada como un modo de estudio de la sociedad de la época y de su moral que se traduce en el lenguaje literario.

La cultura y la literatura francesas, París como capital del siglo XIX, la fiebre del wagnerismo en Francia y los textos psicológicos de Taine y Bourget son una gran influencia para las reflexiones estéticas y para la noción de *décadence* en Friedrich Nietzsche, sin embargo, la gran diferencia entre uno y otro es que el alemán toma distancia del aspecto moral que

define al término, mientras que Bourget sí tiene una visión moral sobre el asunto. En un estudio acerca de la música, Nietzsche diagnostica el arte que se está produciendo en esos momentos a raíz de una caracterización que realiza sobre Wagner como el artista de la decadencia por antonomasia, aproximando la figura del decadente y la enfermedad:

Estoy lejos de la actitud del cándido espectador cuando este *décadent* nos arruina la salud —y, además, la música! ¿Es Wagner un ser humano en absoluto? ¿No es, más bien, una enfermedad? Todo lo que toque, lo pone enfermo— ha hecho que la música se ponga enferma—. (2003, p. 190)

De este modo, continuando con la perspectiva positivista de Taine y Bourget, Nietzsche parte de la obra de Wagner para pensar el arte europeo moderno que, hacia finales de 1880, tal como hemos visto con la *Revue wagnérienne*, ha influenciado a gran parte de los artistas franceses —un arte tan distinto, a la vez, del arte meridional, sereno, africano o cálido de Bizet—. Lo percibe como una enfermedad misma que a su vez propaga la enfermedad a quien lo contempla. Es un arte seductor, atrae con aquello que debería provocar espanto, es estimulante en tanto enfermedad misma, lleva a cabo como temas problemas de histéricos, tiene una sensibilidad sobreexcitada, se trata de un gusto enfermo que exige condimentos y perfumes intensos, sus protagonistas son enfermos, “¡una sala de enfermos!” (p. 191). La enfermedad más común de estos decadentes es, para Nietzsche, la neurosis —él mismo es un *décadent*, en consecuencia, un neurótico, y lo reconoce a su pesar—, y llega a esta conclusión a través de la lectura del *Journal* de los hermanos Goncourt, pero también a partir de la literatura francesa de su siglo, en la que la neurosis ocupa un lugar central en muchas obras, tanto poéticas como novelísticas. Si Gautier, Baudelaire y Huysmans se complacían en la expresión de la neurosis a través de un lenguaje refinado, Nietzsche, por el contrario, necesita calmar sus nervios, y este arte sólo lo induce a exacerbar la enfermedad, tal como lo indica aquí. Además, define el arte europeo moderno como una “dolencia integral [...] una sobreexcitación del mecanismo nervioso” (p. 192) que mezcla tres componentes atractivos: lo brutal, lo artificial y lo inocente. A su vez, tomando distancia de la oposición a la lógica burguesa, popular y utilitaria que marcaba Bourget de este estilo y arte decadentes, Nietzsche cree que este arte enfermo es un anzuelo para generar dinero precisamente por su

alto nivel estimulante. De esta manera reformula la relación entre el arte y el pueblo, este no sabe apreciar lo bello, tiene necesidad de lo sublime, lo grande, lo profundo o lo avasallador. Recordemos aquí que Bourget en realidad manifestaba que el arte producido por los decadentes era para unos pocos. El arte, según Nietzsche, deja de ser arte para convertirse en mentira y el artista deja de ser artista para convertirse en actor, y entiende este proceso de transformación como una “degeneración fisiológica del arte” (p. 198). Esta transformación que es llevada a cabo por el “estilo de decadencia”, noción que ya toma de Bourget, genera a su vez una crisis del gusto. Este último punto en el que el filósofo alemán cuestiona la aglutinación de diferentes artes bajo el teatro, o más bien, la transformación de la música en teatro, puede leerse paralelamente al texto de Baudelaire sobre Wagner, donde el francés aplaude el descubrimiento wagneriano de hacer corresponder las artes (2013, pp. 515- 516); así, los escritos contra Wagner se pueden leer también contra Baudelaire, y como ya es de saberse, contra la primera etapa estética del mismo Nietzsche. De hecho, esto declara en su “Ensayo de autocrítica” de *El nacimiento de la tragedia* cuando se autopercibe, en el momento de escritura de su tesis doctoral, como un jovencito influenciado por las ideas wagnerianas como por las del *Sturm und Drang* (1884, p. 28). Así, Nietzsche se apropia de la famosa frase de Bourget ya mencionada más arriba, genera su propia interpretación y, por lo tanto, una teorización: es un estilo que ocasiona anarquía de los átomos, libertad del individuo, y esto produce “parálisis, fatiga, entumecimiento [...] hostilidad, caos [...]. El todo ha dejado en absoluto de vivir. Es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto” (2003, p. 198). Este estilo es miniaturista, anima a las partes, las resalta, pero esta técnica hace que el todo pierda la vida, el sentido, es una “poetización del detalle” (p. 200). Así, se genera desorden, no hay coordinación entre los componentes. Esta desincronización, que es una “discapacidad”, se convierte en principio y tiene una finalidad que es persuadir a las masas. Se trata de un estilo de “mucho ruido y pocas nueces” o sublime, estruendoso y sin sentido, “mucho ruido para no decir nada” (p. 200). Wagner, como *décadent par excellence* deja de lado toda legalidad o todo estilo musical para convertir su obra en retórica teatral, en medio de expresión de “potenciación de los gestos” (p. 202).

La descripción del filósofo sobre la estética wagneriana y el estilo de decadencia no puede pasar desapercibida en cuanto que, si el objetivo

principal de la obra de arte total, de las correspondencias y de la Tebaida es promover la común unión entre las artes, hacia la década del 80 y bajo la influencia de Bourget, Nietzsche llega a la conclusión de que en realidad este arte alcanza todo lo contrario de lo que se proponía: una poética del miniaturismo que, en lugar de hacer perder la individualidad incitando al contemplador a formar parte de la obra, la exacerba —como ocurre en el proceso de soltería a soledad en des Esseintes—,⁶ y, por si fuera poco, se caracteriza también por la desincronización y la fragmentación de la obra, rasgos opuestos a los del diálogo y la hermandad entre las artes. Lo que augura, además, la desincronización y el miniaturismo o el trabajo sobre el detalle, es lo que Bourget entiende como “autonomización de la página, la frase y la palabra”, idea que Nietzsche, a su vez, adopta para plantear, de manera burlesca, la “poética del miniaturismo”.

De esta manera, el estilo de decadencia que se respira hacia fin de siglo —construido a través de la influencia de la obra de Wagner y de la de Baudelaire— se ve tensionado entre la búsqueda de la hermandad entre las artes y la fragmentación. Un breve ejemplo de esto es uno de los ensayos de crítica de arte del mismo Huysmans que publica en *Certains*. Allí presenta un texto sobre Gustave Moreau, el pintor que también marcó su carrera literaria, y dice lo siguiente:

En 1886, sin embargo, una serie de sus acuarelas [de Gustave Moreau] fue expuesta por Goupil en sus galerías de la calle Chaptal [...].

Sobre estos fondos de estrépito terrible, mujeres silenciosas pasaban desnudas o ataviadas con telas engastadas con cabujones como si fueran viejas encuadernaciones de evangeliarios, mujeres de cabello de seda floja, de ojos de un azul pálido, fijos y duros, de carnes de una blancura heladas de lechas; Salomé sujetando, inmóvil en una bandeja, la cabeza del precursor que irradiaba [...].

Lejos de esta sala, en la oscura calle, el recuerdo deslumbrado de estas obras persistía, pero las escenas no aparecían más en su conjunto, se diseminaban en la memoria, en sus infatigables detalles, en sus minucias de accesorios extraños, (Huysmans, 2016, pp. 151-152)

6 Para ampliar este tema, consultar Videla Martínez, 2024.

La crítica de arte que ejecuta Huysmans no es una mera crítica académica, se trata, en general, de écfrasis que se abren a la escritura creativa, constituyéndose así como obras literarias en sí mismas. Por un lado, su crítica de arte dialoga con la pintura de Moreau, pero a la vez la reconstruye caprichosamente según su percepción y revela la hermandad entre la literatura, la crítica y la pintura. Sin embargo, la totalidad de la pintura y, por consecuencia, la écfrasis que realiza, se ven asaltadas por la fragmentación y los detalles que se conservan en la memoria como consecuencia del trabajo del detalle y de los “colores muy agudos” (2016, p. 152). De este modo, sólo queda en la memoria y en la écfrasis una especie de collage entre joyas, plantas de cañas enmarañadas, cálices, algas y flores acuáticas.

Finalmente, entre los importantes críticos a la estética wagneriana que no podemos dejar de mencionar, se nos presenta Tolstoi. Se pronuncia fuertemente en 1897 con su ensayo *¿Qué es el arte?* donde define el arte de Wagner como falso. Sostiene que es imposible que “dos obras de diferentes dominios artísticos sean, de una parte, excepcionales, sin ninguna semejanza, y que, sin embargo, coincidan y puedan formar un todo” (1957, p. 116). No obstante, para Tolstoi, como lo era para Nietzsche en 1888, el resultado de Wagner y, por consecuencia, de todo el arte moderno francés y alemán inspirado en él, está muy lejos de alcanzar el objetivo que buscan, la unidad, que es, a su vez, el carácter esencial del arte verdadero. Además, Tolstoi considera que las obras de Wagner, quien para él carece de talento, tienen éxito debido a su “gusto grotesco”, a que “todo es en el más alto grado atractivo y efectista” y a que “todo es interesante” (p. 127), de modo que, con “mucho ruido y pocas nueces”, como diría Nietzsche, “hipnotizan al espectador” (p. 128). Es muy interesante observar que, aunque Nietzsche y Tolstoi se encuentren en las antípodas en cuanto a su definición del “arte verdadero”, la unidad y el sentido —ya que hablan de estas nociones pero el primero desde un lugar opuesto a la moral y el segundo desde la óptica de la moral cristiana— sin embargo, su crítica a la obra de Wagner y el arte finisecular coincide. Ambos sostienen que se trata de un arte de la mentira, de lo falso y de lo artificial que hipnotiza, que son obras “enfermizas” (1957, p. 109) o que llevan a “condiciones de espíritu anormal” (p. 129). Finalmente, lo que Baudelaire entiende por correspondencias y Wagner por obra de arte total, para Tolstoi es la perversión del arte:

Hay, además, otro efecto de esta categoría [la falsificación del arte] que hoy es común a todas las artes: consiste en hacer expresar por un arte lo que sería natural que expresara otro, y por ejemplo, se encarga a la música que nos describa acciones o paisajes (esto es propio de la “música de programa” de Wagner y de sus sucesores). O bien, como los decadentes, se pretende obligar a la pintura, al drama o a la poesía a sugerir ciertos pensamientos. (1957, p. 97)

Conclusiones: el estilo de decadencia, una estética contradictoria de larga trayectoria

En este capítulo hemos intentado reconstruir lo que se conoce como el estilo de decadencia, principalmente en Francia, partiendo de la etimología del término *décadence*. Observamos que sus usos se refieren a épocas caracterizadas por cierta declinación moral y social pero también a la relación que el arte y la literatura entablan con esas épocas. Sin embargo, el estilo de decadencia propiamente dicho se define a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX y, para ello, ha sido fundamental tanto el ingreso de la obra de Wagner en Francia como el apoyo de grandes figuras y materiales de la época: Champfleury, Baudelaire y la *Revue wagnérienne*. El punto de partida de dicho estilo es la coincidencia que Baudelaire reconoce entre sus correspondencias y la idea de obra de arte total wagneriana. Esta piedra angular desencadena toda una literatura que reflexiona sobre su propia lengua y sobre las posibilidades de forzarla para hacer ingresar en ella los materiales propios de otras artes como la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Sin embargo, el forzamiento de la lengua literaria o de otras artes para adoptar elementos que no les son propios como consecuencia de la ilusión de una obra de arte total es fuertemente criticada por figuras tan disímiles como Nietzsche y Tolstoi. Estos observan que el producto artístico es tan estimulante como invasivo y enfermizo, que lejos de sostener una unidad como rasgo esencial del arte verdadero, se fragmenta en collages de detalles, al punto tal de que partes de las obras como las de Huysmans o Proust pueden tomar autonomización del todo: esto se puede leer en las éfrasis que Huysmans hace de Moreau, en los capítulos de *À rebours*, cuyas relaciones entre sí son prácticamente nulas concentrando la narración de cada uno en las experiencias sensoriales de diversos objetos estéticos, o en “Un amour de Swann”, la segunda parte

de *Du côté de chez Swann*, relato del que críticos como Klossowski (2021) suelen reconocer su independencia pero a la vez la condensación del movimiento completo de la *Recherche*, con lo cual, podría considerársela también como una superación de esta tensión. Así, podemos dar cuenta de que uno de los rasgos principales del estilo de decadencia es la tensión entre el esfuerzo de hacer dialogar todas las artes e incluso la crítica de arte en el arte mismo —como si fuera una catedral sonora y poética que se refiere a sí misma— y el trabajo de orfebre, de engaste y de detalle que resalta la individualidad de cada modalidad artística cuya pretensión era comunicarse con la que tenía a su lado.

Referencias

- Bauer, Roger. (2012). *La belle décadence: Histoire d'un paradoxe littéraire*. Paris: Honoré Champion.
- Baudelaire, Charles. (2013). Richard Wagner y Tannhäuser en París de Charles Baudelaire. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6 (2), 509-536. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012655>
- Bénichou, Paul. (2017). *La escuela del desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourget, Paul. (2008) *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: El copista.
- Botero García, Mario. (2013). Richard Wagner y Tannhäuser en París de Charles Baudelaire. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6 (2), 509-536. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012655>
- Campioni, Giulio. (2004). *Nietzsche y el espíritu latino*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata.
- Ette, Ottmar (2024). Écfrasis, erotismo y fin de siglo: Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau. *Letras* “Ut pictura poesis”, n° 89. Pp 223-241. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/18825>

Gautier, Théophile. (1929). *Souvenirs romantiques*. Paris: Librairie Garnier Frères.

Gautier, Théophile. (2024). en Videla Martínez, J. «Prospecto» de L'Artiste, por Théophile Gautier. Nota preliminar y texto traducido. *El Hilo De La Fábula*, (27). <https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0049>

Guichard, Léon. (1963). *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*. Paris: Presses Universitaires de France.

Huysmans, Joris- Karl. (1993). L'Ouverture de Tannhäuser. *Revue wagnérienne*. Tomo I 1885-1886. Genève: Slatkine Reprints.

Huysmans, Joris- Karl. (2000). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.

Huysmans, Joris- Karl. (2016). *El arte moderno. Algunos*. Madrid: Tecnos.

Melmoux Montaubin, Marie- Françoise. (1999). *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX siècle*. Paris: Klincksieck.

Klossowski, Pierre. (2021). *Sobre Proust*. Buenos Aires: Cactus.

Nodier, Charles. (1998). *Oeuvres complètes. V- VI*. Genève: Slatkine Reprints.

Nietzsche, Friedrich. (1984). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Nietzsche, Friedrich. (2003). El caso Wagner. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Tolstoi, Leon. (1957). *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: Tor.

Videla Martínez, Julieta. (2024). Enfermedad y estilo en Huysmans: desintegración de la figura del soltero en À Rebours. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. vol. 15, n.33. Pp. 44-60.

[https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/
view/9425/9645](https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/view/9425/9645)

Wagner, Richard. (2007). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València.