

El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura

Irene Gras Valero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesi doctoral

*EL DECADENTISME A CATALUNYA:
INTERRELACIONS ENTRE ART I
LITERATURA*

IRENE GRAS VALERO

UNIVERSITAT DE BARCELONA

2009

CAPÍTOL I

FIN- DE- SIÈCLE: SENTIMENT CREPUSCULAR DE LA CULTURA

«Fin-de-siècle! Fin-de-siècle! *Literature is a thing of
beauty, blood, and nerves.*»

L. Johnson, *The Cultured Faun* (1891)

Abans d'analitzar el decadentisme com a tal, és de vital importància parlar del context en què aquest es situa, tant a nivell cronològic com ideològic. És a dir, cal veure els trets que caracteritzaven l'àmbit espiritual i cultural de finals del s. XIX i començaments del s. XX. I per fer-ho és imprescindible partir d'una expressió significativa, la de "la *fin-de-siècle*", el sentit de la qual va molt més enllà que la de fer referència a un període cronològic determinat.

El sol fet d'utilitzar l'esmentat terme en francès li atorga un valor específic que el permet diferenciar-lo de la resta de finals de segle, atès que la idea de la *fin-de-siècle* apareix per primer cop - designada a través d'aquest terme- a la França de la dècada dels anys vuitanta. No serà, però, fins els voltants del 1890 que dita expressió adquirirà un èxit prodigiós. Sense dubte, es tractava d'un terme que estava de moda. Com explica A. de Liedekerke, «*on était fin-de-siècle par lassitude, par dandysme, par snobisme, pour être dans le ton.*»⁷

A l'època, el concepte "*fin-de-siècle*" feia referència a un determinat estat d'ànim - associat especialment a la idea de decadència- i a un tipus de comportament que, segons l'autor,

«...ne furent souvent que l'expression du sentiment, tout à la fois voluptueux et angoissé, d'assister aux dernières heures d'une civilisation dont on pressentait confusément la fin prochaine, inéluctable.»⁸

En aquest sentit, l'expressió "*fin-de-siècle*" no només està relacionada amb nocions com les de "decadentisme", "pessimisme" i "nihilisme", que van condicionar enormement el clima espiritual de l'època, sinó també amb una altra de fonamental que estableix lligams amb totes

⁷ LIEDEKERKE, A. DE, *La Belle Époque de l'opium*, Paris: Éd. de la Différence, 2001, p. 79. L'autor, a mode d'exemple, cita el següent fragment, extret d'un dels assaigs de l'època: ésser *fin-de-siècle* «*c'est subir de façon presque fatale l'influence du temps et du milieu; c'est prendre tout simplement sa petite part de la lassitude et de la corruption générales; c'est pourrir avec son siècle et déchoir avec lui...Le luxe s'y étale avec tous ses raffinements. Le vice y devient savant, ingénieux, habile. Les consciences, complaisantes et molles, trouvent une complicité bienfaisante dans l'affaissement universel.*» SÉRIZIER, "Fin-de-siècle", *Le Voltaire*, 4-5-1886, citat a *ibid.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*

elles: la del “mal-du-siècle”⁹. És important determinar, així mateix, quin és el tipus de relació a la qual fem referència en fer esment de tots aquests termes. A través del mot “fin-de-siècle”, més enllà de la seva definició com a malestar existencial i cultural, sovint s’acostumen a aglutinar diversos corrents a l’època, tant espirituals com artístics. Això és el que, per exemple, apunta C. de Sobregrau en el seu assaig publicat a *Estetas y decadentes*:

«El “Fin-de-siècle” no debe considerarse como un movimiento, sino como una situación dinámica y confusa donde proliferan múltiples tendencias de límite, e incluso autores, imprecisos (dandysmo, decadentismo, simbolismo, misticismo, ocultismo, nihilismo). No como algo homogéneo, pero sí con claro deseo de innovador del lenguaje artístico y la sociedad.»¹⁰

Des d’aquest punt de vista, amb el terme “fin-de-siècle” no estariem designant a una sola i específica tendència, sinó a un conjunt heterogeni d’elles. G. Allegra, en el seu pròleg a l’obra de L. Litvak intitulada *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, també defineix la *fin-de-siècle* de la mateixa manera, tot i que en aquest cas ja trobem una especificació de caràcter cronològic. Per G. Allegra aquest concepte fa referència a l’època compresa entre la crisi del positivisme i els primers símptomes de l’avantguarda, en la qual convergeixen diversos corrents artístics i estètics que coincideixen en ser portadors d’un sentiment de melangia i d’insatisfacció que no desapareixerà fins l’esclat de la primera guerra mundial¹¹.

En la mateixa línia, L. A. de Villena atribueix a l’expressió “fin-de-siècle” un caràcter de conjunt, però relacionant-lo amb altres conceptes com són els de “simbolisme” i “modernisme”. Segons l’autor, tots tres designen

⁹ Vegeu el cap. I. 1.

¹⁰ DE SOBREGAU, C., “Dandysmo y decadentismo: una nota aclaratoria”, dins *Estetas y decadentes*, Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1985, p. 73.

¹¹ ALLEGRA, G., “Prólogo”, dins LITVAK, L., *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Antropos, 1990, p. 5.

«La denominació d'una època amb una sèrie de característiques cosmovisionàries. Alguns d'aquests termes incideixen sobre una d'elles, d'altres sobre les altres, però en conjunt només es refereixen a una època.»¹²

Cal, a més, com fa l'autor, destacar un dels aspectes fonamentals que caracteritzen la *fin-de-siècle*: el fet de sentir-se al final d'una època, o, fins i tot, de tota una civilització.

A nivell cronològic, un dels estudis més precisos a l'hora de marcar els límits del fenomen *fin-de-siècle* en un àmbit específicament francès, és el de K.W.Swart. Es tracta de *The sense of decadence in XIX century France* (1964)¹³, on l'autor fa esment de dues dates significatives: el 1877 i el 1905. Durant aquest període a França el pessimisme va imperar de manera decisiva en tots els àmbits: la idea de que l'estat francès es trobava en immers en una situació de crisi i de decadència va anar prenent força de manera alarmant i progressiva¹⁴. Certament, el pessimisme es fonamentava en una situació *real* de declivi, provocada en bona part pel fet que l'actual sistema polític francès estava desproveït de cap principi ferm, tret del seu acusat anticlericalisme. Alguns crítics, fins i tot, van arribar a comparar la deplorable condició del seu país amb la d'altres països llatins com Itàlia o Espanya. Al voltant dels anys vuitanta, ja havia estat elaborada una teoria nacional de la decadència, tal com mostra *La France vraie* (1887), de S. Y. d'Alveydre, o *La fin d'un monde* (1888), d'E.Drumont. K. W. Swart parla extensament de la consciència de crisi experimentada pel francesos, a nivell, no només polític, sinó també econòmic, social i cultural. Sobre aquesta idea de decadència, i en un sentit més general, aprofundirem en el cap. I. 1. 3. Entre 1905 i 1914, tanmateix, i segons l'autor, tindria lloc a França un canvi d'orientació de pensament. A partir del 1905, i arran del revifament nacionalista que va seguir a la crisi del Tànger, el pessimisme va anar minvant progressivament i van començar a predominar les idees de regeneració i de renaixement. Una bona mostra d'això seria l'assaig d'E. Rey intítulat *La renaissance de l'orgueil français* (1912).

¹² VILLENA, L. A. De, "Oscar Wilde i el drama de l'esteticisme", dins *Esteticisme i decadentisme a la fi de segle*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 19-34 (20).

¹³ SWART, K. W., "Fin-de-siècle 1877-1905", dins *The sense of decadence in XIX century France*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1964, pp. 139-192.

¹⁴ Cal fer esment, en aquest sentit, de l'estudi publicat el 1878 sobre la influència d' Schopenhauer i de Hartmann en els intel·lectuals francesos, per REINACH, J., "De l'influence de l'Allemagne en France", *Revue bleue*, 4-5-1878. Vegeu especialment el cap. I. 1. 2 sobre el pessimisme a l'època

P. Jullian, per la seva banda, parla igualment dels conceptes de declivi, pessimisme i *mal-du-siècle*, a propòsit del tema que ens ocupa, però sense establir una cronologia concreta:

«Du moins on redoutait la fin de la civilisation une sorte de millénium dont les forces destructrices ne seraient plus les anges de l'Apocalypse, mais pour les uns, le socialisme, pour les autres, les machinisme, ou encore le péril jaune.»¹⁵

Ho fa en relació a tot l'àmbit europeu en general i també a Rússia, tot i que estableix diversos graus en el sentiment de decadència, segons es tracti d'un indret o altre. Així, segons l'autor, «Si l'Angleterre donc était esthète la France fut décadente»¹⁶, per la qual cosa només trobem només uns pocs decadents a Anglaterra i solament uns pocs estetes a França. D'aquesta manera, afegeix P. Jullian, el sentiment de *décadence* fou més remarcable a França que a altres bandes, fins i tot tractant-se de l'imperi austrohongarès, atès que les manifestacions artístiques que trobem en aquest darrer conserven encara quelcom de robustesa. Per aquest motiu, l'esmentat terme no s'acostuma a emprar en el context vienès; més aviat, i per damunt de tot, s'utilitza l'expressió "*fin-de-siècle*", tal com fa C. E. Schorske a un dels seus estudis¹⁷. En aquest cas, la noció "*fin-de-siècle*" posseiria un significat més restringit i estaria centrada en una àrea geogràfica concreta. Cal tenir present, doncs, la doble dimensió semàntica del terme

Abans de tancar el present capítol, però, cal encara aprofundir una mica més en els aspectes cronològics de la *fin-de-siècle*. Com hem assenyalat, l'esmentat concepte ja comporta en sí mateix uns determinats límits: els corresponents als darrers anys del segle XIX i als primers del segle XX¹⁸. Ara bé, com és natural hagut i encara haurà molts altres finals de segle a la història¹⁹,

¹⁵ JULLIAN, P., "Fin-de-siècle", dins *Esthètes et Magiciens: L'art fin-de-siècle*, París: Librairie académique Perrin, 1969, pp. 29-46.(29)

¹⁶ RANCY, C., a *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914*, París: Éditions du CNRS, 1982, també afirma que en el cas anglès no existeix un predomini de les idees de decadència i de pessimisme sobre les d'optimisme i de regeneració, sinó una coexistència equilibrada de totes elles.

¹⁷ SCHORSKE, C. E., *Viena Fin-de-siècle. Política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. Vegeu el cap. I. 1. 3. 2

¹⁸ Des d'aquest punt de vista potser seria més explícit el terme "tombant de segle", utilitzat en l'àmbit català, que designa perfectament el cavalcament entre dos segles.

¹⁹ És interessant, en aquest sentit, la relació que diversos estudis estableixen entre els diferents finals de segle, especialment entre el del segle XIX i el del XX, com ara: CASALS, J., "Entre dos fines de siglo", *D'Art*, núm. 22, 1996, pp.

motiu pel qual S. West, a banda de parlar del fenomen de la *fin-de-siècle* a les darreries del segle XIX, intenta posar-lo en relació a altres finals de segle que han compartit un clima d'angoixa i de pessimisme similars. I és que

«The idea that the world would come to an end did not always relate to the approach of a century's end, but otherwise the characteristics of the fin-de-siècle phenomenon remain similar throughout history.»²⁰

En aquest sentit, l'autor destaca diversos fins de segle, com ara el de l'any 1000, el del 1490 o el del 1790. En tots ells, en especial en els darrers, trobaríem un acusat sentiment de desastre i d'apocalipsi que mantindria nombroses semblances amb el del tombant de segle XIX.

En conclusió, podem afirmar que l'expressió "*fin-de-siècle*" acostuma a fer referència al clima espiritual que va predominar a les darreries del segle XIX i a començaments del XX, i que va estar caracteritzat per una profunda sensació de decadència i de dissolució del món actual, això és, per l'anomenat "*mal-du-siècle*". Englobats dins aquest terme genèric, altrament, trobem situats tot un seguit de corrents artístics i espirituals, entre els quals podem incloure el decadentisme. Tots aquests conceptes seran analitzats acuradament en els propers apartats.

13-82; JARAUTA, F., "*fin-de-siècle*: ideas y escenarios", *D'Art*, núm. 22, 1996, pp. 91-98; i SALA, T.-M., "El trànsit entre dos segles: un paisatge complex", *D'Art*, núm. 22, 1996, pp. 99-116.

²⁰ WEST, S., *Fin-de-siècle. Art and society in an age of uncertainty*. London: Bloomsbury, 1993, p. 1.

I. 1. MAL-DU-SIÈCLE

«La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation délirante. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, du luxe, de jouissances: névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale»

La Rédaction, *Le Décadent*, 10-4-1886

Una de les expressions més relacionades amb la idea de la *fin-de-siècle* és la del *mal-du-siècle*. En certa manera i en bona part, aquesta darrera s'utilitza per tal de caracteritzar el clima anímic i espiritual propi del primer. Amb tot, a nivell cronològic cal tenir en compte que aquest clima ja començaria a forjar-se amb el romanticisme, per la qual cosa podem dir que el *mal-du-siècle* no només seria propi del tombant de segle - i, per tant, de la sensibilitat *fin-de-siècle*-, sinó també, en certa mesura, de finals del segle XVIII²¹ i de tot el segle XIX. A l'època, de fet, E. Caro, ja va definir el *mal-de-siècle*, una «malaltia de l'esperit modern», com «la malaltia de Werther», personatge goethià inspirat en determinats sentiments del seu temps, com ara «una melancòlia enamorada de sí misma» i «un escepticismo vanidoso que desea replegarse sobre sí mismo en una verdadera idolatría»²². Aquest, al seu torn,

²¹ Vegeu MAUZI, R., "Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle", *Revue des sciences humaines*, 10/12-1960, pp. 459-493. Com apunta l'autor, en el s. XVIII ja trobem constituïda la idea d'una «crisi de l'existència», així com els símptomes característics del «mal de vivre»: spleen, inquietud, malenconia, vapors...: «Tous se rapportent à la même prise de conscience, à la découverte du vide et de l'insécurité à l'intérieur de l'être. Le néant se révèle par une double expérience: les marécages de l'ennui et les menaces, explicites ou confuses, venant du monde».

²² CARO, E., *El suicidio y la civilización*, Madrid: La España Moderna, 1893, pp. 71-81. Traducció de la següent edició original: *Nouvelles Etudes sur le temps présent*, Paris: Hachette, 1869.

«...inspiró a toda una generación y le dió ese punto de melancolía, esa curiosidad de la muerte, esa susceptibilidad penosa, esa pasión por el análisis, (...) Habiendo nacido la novela de un dolor verdadero y de una emoción general, Goethe propagó el gusto (o más bien el culto) de ese dolor»²³.

Per aquesta raó, més aviat caldrà parlar de *diversos mals-de-siècle*, atès que l'atmosfera espiritual de finals del segle XVIII no és pas la mateixa, ja entrats en el segle XIX, de la de les dècades dels anys trenta, seixanta o vuitanta²⁴. En aquest sentit, per exemple, N. Jonard parla del *mal-du-siècle* propi de la segona generació romàntica dels anys trenta; del «*mal bourgeois*» de la dècada dels seixanta- arran, el 1857, de la publicació de dues obres cabdals, *Les Fleurs du mal* de Ch. Baudelaire, i *Mme Bovary* de G. Flaubert -; i finalment, de l'«ennui «*fin- de- siècle*», sorgit a la dècada dels anys vuitanta. En aquesta investigació, doncs, cal que ens centrem en aquesta darrera, però sense deixar de tenir en compte en tot moment els seus precedents.

En 1880 F. Brunetière va referir-se al *mal-du-siècle* com «*una maladie subtile, mystérieuse et profonde*», posant de relleu la dificultat que suposava mirar de definir aquesta expressió amb exactitud²⁵. Pel general, acostumava a associar-se a diversos sentiments, els quals trobem expressats a la literatura de l'època. De manera que quan E. Caro parla del *mal-du-siècle*, ho fa de mode més aviat indeterminat:

«*Esta inquietud, este fastidio del mundo, esta laxitud de la vida, este anhelo engañado a menudo, pero indomable hacia las cosas invisibles;*»²⁶

En tot cas, es tracta de sentiments que no es troben a cap altra època històrica, sinó que són propis de l'esperit modern. Així ho considera l'autor en analitzar la tendència cap al suïcidi al llarg de la història, amb l'objectiu d'oferir una explicació al greu problema del suïcidi

²³ *Ibid.*, p. 91.

²⁴ JONARD, N., a *L'Ennui dans la littérature européenne Des origines à l'aube du Xxè siècle*, París: Honoré Champion Éditeur, 1998.

²⁵ BRUNETIÈRE, P., «Le mal du siècle», *Revue des deux mondes*, 15-9-1880, p. 454. L'autor redacta l'article a propòsit de la publicació de l'obra de P. Charpentier, *Une Maladie morale. Le Mal du siècle*. París: Didier, 1880.

²⁶ CARO, E; *El suicidio y la civilización, op. cit.*, p. 95.

contemporani²⁷. El menyspreu cap a la vida, ens diu E. Caro, és un fenomen que es produeix amb major intensitat en tots els segles «en decadència» i és característic de societats esgotades, cansades de «plaers sense objecte», que només poden deixar-se morir perquè ja no tenen forces per encarar l'existència. Aquest fenomen es donava ja entre els grecs i els romans, i fins i tot va romandre amb l'adveniment del cristianisme, però no hi ha res comparable al pessimisme i a l'escepticisme moderns²⁸:

«Hay aquí una vaguedad terrible, por no sé qué de indeciso e indeterminado, que ofrece un singular atractivo. La imaginación se pierde en delicias, la voluntad se anonada. Su existencia no es más que un sueño.(...) El alma aplicada eternamente a analizarse se hace irritable hasta el exceso, e impaciente ante los obstáculos, se fatiga de la vida.»²⁹

Pocs anys després, P. Bourget, dedicava els *Essais de psychologie contemporaine* (1883) a tot un seguit de literats francesos que denotaven un alt grau de pessimisme i que mostraven, segons ell, la rebrotada del «mal-du-siècle»: «une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort»³⁰. Tanmateix, no només a França trobem una mena de «nàusea» vital, sinó que aquesta es troba present en totes les «races»: l'eslava, la llatina i la germànica. Com explica E. Caro, aquesta «se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous-mêmes par de solitaires et bizarres névroses»³¹. Cal dir, però, que aquest sentiment de nàusea va més enllà d'aquell anhel de felicitat romàntic, atès que arriba a condemnar l'existència mateixa i, aspira a la negació suprema, tal com propugna la filosofia schopenhauriana³².

²⁷ Com reconeix el mateix E. Caro, el seu estudi es troba inspirat en el rigurós estudi científic d'A. BIERRE DE BOISMONT, A., *Du suicide et de la folie suicide*, París: Germer-Baillièrre, 1856.

²⁸ Vegeu l'anàlisi que E. Caro elabora d'aquests corrents espirituals al cap. I. 1. 2.

²⁹ CARO, E; *El suicidio y la civilización*, op. cit., pp. 77-79.

³⁰ Ho fa al prefaci de l'edició de 1885. L'edició emprada per nosaltres és la següent: BOURGET, P., "Avant-propos de 1885", dins *Essais de psychologie contemporaine*, París: Librairie Plon, 1924, p. XXII. Cal dir que els *Essais* van aparèixer publicats per primer cop a *La Nouvelle Revue*, de 1881 a 1882. Els autors als quals van estar dedicats van ser Ch. Baudelaire, G. Flaubert, E. Renan, M. Taine i Stendhal. A aquests encara van afegir-se, a la segona edició del recull – editada el 1885 –, A. Dumas, Ch. Leconte de Lisle, J. De Goncourt, I. Turgenev i H. Amiel.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² Vegeu el cap. I. 1. 2.

Com podem comprovar, tant el pessimisme com el nihilisme són trets característics del *mal-du-siècle*, però hi ha encara d'altres conceptes associats, com ara l'esperit de decadència, la idea de degeneració de raça, la malenconia, l'*ennui*, el *spleen*, la neurastènia, l'hipertròfia, la histèria, les *névroses*, les addiccions... Atesa, l'enorme i complexa diversitat d'aquests conceptes, caldrà analitzar-los per separat, agrupats en un seguit de subcapítols, que al seu torn es veuran complementats amb els temes sobre la decadència (cap. I. 1. 3) i la malaltia (cap. I. 1. 1). En tot cas, cal recordar que totes aquestes nocions, relacionades íntimament entre sí, configuren el clima espiritual i anímic de la *fin-de-siècle*. Tanmateix, és important tenir en compte que aquest darrer no és l'únic existent al tombant de segle, sinó que al costat del malestar i de l'escepticisme manifestats a través d'un seguit d'autors, es situa una visió optimista, de caràcter regeneracionista. Hem de parlar forçosament, doncs, d'una actitud o d'una sensibilitat duals, posseïdores d'uns trets específics en funció de l'àmbit geogràfic en què es movem. Aquest fet permet entendre com el sentiment generalitzat del *mal-du-siècle* no es donà amb la mateixa intensitat als principals centres europeus. Malgrat tot, l'esmentat sentiment va ser compartit, en major o menor mesura, per bona part dels escriptors i dels artistes de l'època. D'aquí que nombrosos estudis, com els anteriorment citats de P. Bourget, E. Caro i P. Charpentier, tractessin d'analitzar-lo i de descobrir les seves causes.

I. 1. 1 Ennui fin-de-siècle³³

«Oh! Ce spleen n'est point celui des empereurs blasés de pouvoir, de femmes et d'orgies: il est plus noir, plus intense, plus irrémédiable, puisqu'il porte à maudire l'existence, appeler la Mort et souhaiter le Néant».

A. Baju, *École décadente* (1887).

Com acabem de dir, són nombrosos els termes que giren al voltant del *mal-du-siècle*. Un d'ells, el d'"ennui", ha estat escollit per tal d'encapçalar el present apartat, atès que juntament amb el de "spleen", és un dels més representatius i definitoris de la sensibilitat decadent. Malgrat això hi ha d'altres, encunyats per la medicina de l'època, que es troben igualment relacionats amb aquest tipus de sensibilitat. Per aquest motiu, i malgrat partir de l'*ennui* propi del tombant de segle, també analitzarem la significació de diversos conceptes associats al *mal-du-siècle*, com ara els de malenconia, *névrose* o histèria, entre d'altres.

G. Sagnes assenyala l'any 1857 com a una data central en la història de l'*ennui*. No només perquè, com ja hem apuntat anteriorment, apareixen publicades *Les Fleurs du Mal* de Ch. Baudelaire i *Madame Bovary*, de G. Flaubert, sinó també perquè és l'any en què mor A. Musset³⁴, autor romàntic que ja havia reflexionat sobre el *mal-du-siècle* en obres com *La coupe* (1832), *Rolla* (1833) o *Confessions d'un enfant du siècle* (1836)³⁵. Com va sentenciar a la mateixa època J.-J. Weiss, «l'année 1857 a vu s'accuser nettement chez nous une évolution littéraire et morale»³⁶.

³³ Títol d'un dels capítols de l'obra de JONARD, N., *L'Ennui dans la littérature européenne...*, op. cit., pp. 181- 202. Tot i centrar-nos en aquest tipus d' *ennui*, el finisecular, ja hem apuntat abans la necessitat de parlar, ni que sigui breument, dels seus precedents. Això és el que començarem a fer a l'iniciar el present apartat.

³⁴ SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert a Laforgue (1848-1884)*, París: Arman Colin, 1880, p. 8.

³⁵ Com explica A. Musset en aquesta darrera obra, de caràcter autobiogràfic, un profund malestar va començar a estendre's entre la joventut francesa després de les guerres napoleòniques: «Pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse désespérance marchait à grand pas sur la terre (...) les enfants du siècle roidissaient leurs mains oisives et buvaient

A *Les Fleurs du Mal* (1857), Ch. Baudelaire recull un extens nombre de poemes - del I al CVII- sota el significatiu títol de "*Spleen et idéal*". Quatre d'aquests, a més - del LXXII al LXXX -, són intitulats "*Spleen*"³⁷. Ch. Baudelaire, de fet, és considerat «el poeta de la malenconia» per excel·lència³⁸. Reproduïm a continuació el LXXX, ja que ens sembla especialment adient per tal de mostrar com l' *ennui* baudelериà, percebut com un personatge més - com un «monstre»-, anuncia l' *ennui* dels decadents³⁹:

«Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étant ses immenses traînées

dans leur coupe stérile le breuvage empoisonné. (...) Une littérature cadauèreuse et infecte, qui n'avait que la forme, mais une forme hideuse, commença d'arroser d'un sang fétide tous les monstres de la nature.(...) Les hommes doutaient de tout: les jeunes gens nièrent tout. Les poètes chantaient le désespoir:» [l'edició emprada és la següent: MUSSET, A., *Confession d'un enfant du siècle*, París: Charpentier, 1864, p. 17].

³⁶ WEISS, J.-J., *Essais sur l'histoire de la littérature française, de l'époque actuelle, 15-1-1858*. Recollit a SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 8.

³⁷ L'edició emprada per nosaltres és la següent: BAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres complètes. I. Les Fleurs du Mal*, París: Michel Lévy, 1868. D'altres poemes inclosos en el mateix recull de "*Spleen et idéal*", són igual de representatius, com ara "*Le Gout du néant*" (LXXXII) o "*Alchimie de la Douleur*" (LXXXIII).

³⁸ KOPP, R., "«Les limbes insondés de la tristesse». Figures de la mélancolie romantique", dins *Melancolie. Génie et folie en Occident*, París: Gallimard - Réunion des musées nationaux, 2005, pp. 328-340 (332). BOURGET, P., als *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 15, parla durant tot un apartat del pessimisme de CH. Baudelaire i ens diu el següent: «du pessimisme il a le trait fatal (...): l'horreur de l'Etre, et le goût, l'appétit furieux du Néant.»

³⁹ MATHIAS, P., "De l'imaginaire au psychosomatique dans la sensibilité décadente", dins *L'esprit de décadence*, II vol., París: Librairie Minard, 1984, pp. 27- 39 (27). Hem utilitzat el terme *ennui*, en comptes del de *spleen*, perquè és l'emprat per l'autor. En aquest cas ambdós expressen la mateixa idea; tot seguit, però, analitzarem els matisos diferencials entre un i altre concepte.

*D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,*

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtement.*

*- Et de longs cobillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.»⁴⁰*

Cal dir, però, que sovint s'utilitzen els diferents conceptes relacionats amb el *mal-du-siècle* de manera indistinta, per la qual cosa, com posa de relleu G. Sanges, és important - especialment si ens situem al voltant de la dècada del 1859-, donar una significació exacta a cadascun d'aquests termes.

I. 1. 1.1 La malenconia

Etimològicament, el mot "malenconia" prové del grec "μελαγχολία" (en llatí "melancholia"), derivat del verb "μελαγχολάν", que vol dir "estar biliós" o "colèric". Com ens explica P. Demont,

«Le verbe mélancholán renchérit sur le verbe simple cholán, «avoir de la bile», «être colérique», et plus généralement «être fou». La «bile» (cholè) et la «colère» (cholos) sont des mots apparentés en grec et en français, «cholère» signifiait aussi «bile». Un autre composé, picrocholos, «individu de bile amère (...) associe la bile à un saveur; malencholân suppose

⁴⁰ BAUDELAIRE, Ch., "Spleen", dins *Oeuvres complètes. I. Les Fleurs du Mal*, op. cit., pp. 202-203.

*une coloration de la bile, devenue noire (melan-), et liée à une certaine espèce de folie, qu'on peut à l'occasion rendre par une image encore vivante en français, «avoir les idées noires.»*⁴¹

Veiem així com originàriament- segons les teories hipocràtiques -, l'estat malenconiós o l'humor negre es trobaven relacionats amb un enfosquiment del color de la bilis, és a dir, amb una patologia física. A finals de segle, però, la malenconia representava un dels símptomes de la *dégénérescence*⁴², sobre la qual en parlarem extensament en el capítol I. 1. 3. 4.

I. 1. 1. 2 El *spleen*

El terme "*spleen*", al seu torn, ha estat utilitzat per designar l'antiga "malaltia negra", produïda per una alteració en les segregacions de la melsa. De fet, *spleen* significa literalment "melsa", i a mitjans del s. XIX es va universalitzar com a sinònim «*de un estado de melancólico, poético, dulce, desesperado y nostálgico*», característic de la sensibilitat finisecular⁴³. Al tom XXI de *L'Encycopédie des gens du monde* (1844) ja trobem definit el *spleen* com una malaltia pròpia de la bromosa Anglaterra, la qual genera en aquell que la pateix un profund disgust per la vida, una tristesa contínua i una apatia incurables que poc a poc acaben desembocant en la desesperació i empenyent al malalt cap al suïcidi⁴⁴. Com veiem, el terme anglès aporta un seguit de connotacions associades a la idea de boira, de grisori i de pluja, que han estat inspirades directament en el paisatge londinenc⁴⁵. Com apunta J. Starobinski a *La Mélancolie au miroir* (1989), el mot "*spleen*" designa el mateix mal que la malenconia, però «*par un détour qui fait de lui une sorte d'intrus, à la fois élégant et irritant*»⁴⁶. Com expressa J. Vallès a *L' Insurgé* (1886),

⁴¹ DEMONT, P., "La mélancolie dans l' Antiquité: de la maladie au tempérament", dins *Melanconie. Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard - Réunion des musées nationaux, 2005, pp. 34-37 (34). El catàleg de l' exposició analitza el sentiment de la malenconia i el seu reflex en la cultura i el pensament, des de l' Antiguitat fins els temps actuals.

⁴² BOSSI, L., "Mélancolie et dégénérescence", dins *Melanconie. Génie et folie en Occident*, Paris: Gallimard - Réunion des musées nationaux, 2005, pp. 398-411 (398).

⁴³ VILLENNA, L. A. De, "Spleen", dins *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid: Valdemar, 2001, p. 185.

⁴⁴ Recollit a SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 61.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶ STAROBINSKI, J., *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris: Julliard, 1989, p. 16.

«Le spleen ronge avec la glotonnerie d'un cancer la place où jadis ils croyaient avoir une âme, et fait monter la nausée du dégoût jusqu'à leur narines qui palpitèrent aux odeurs d'encens.»⁴⁷

Altrament, el poema que E. Dowson dedicà a A. Symons, amb el títol de "Spleen" (1896), resulta igualment significatiu:

*«It was not sorrowful, I could not weep,
And all my memories were put to sleep.*

*I watched the river grow more white and strange,
All day till evening I watched it change.*

*All day till evening I watched the rain
Beat wearily upon the window pane.*

*I was not sorrowful, but only tired
Of everything that ever I desired.»⁴⁸*

I. 1. 1. 3 *L'ennui*

L'"ennui" és, al seu torn, un terme francès que posseeix un significat similar al de "spleen". De fet, ambdós acostumen a ser emprats de manera indistinta. Tanmateix, per G. Sagnes

⁴⁷ Recollit a SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 63. Aquest és només un dels múltiples exemples que ens dona l'autor.

⁴⁸ Recollit a BECKSON, K., (intr. i notes), *Aesthetes and decadents of the 1890's. An Anthology of British Poetry and Prose*, Academy Chicago Publishers, 2004, p. 94.

és important tenir present els matisos diferencials entre un i altre. Així, segons l'autor, mentre que l'*ennui* faria referència essencialment a l'àmbit dels *sentiments*, el *spleen* es trobaria íntimament lligat al de les *sensacions*, atesa la relació d'aquest darrer amb l'òrgan de la melsa. En certa manera, doncs, el *spleen* designaria una percepció orgànica de l'*ennui*, manifestant-se sempre exteriorment i sovint de mode violent. És per aquest motiu, ens diu l'autor, que Ch. Baudelaire emprà el mot "*spleen*" per titular els seus poemes en què parla de l'*ennui*: perquè cerca tornar perceptible aquest sentiment i comunicar al lector, no tant la idea o la causa d'aquest *ennui*, com la seva sensació⁴⁹.

Com explica E. Bauchet, el mot "*ennui*" no provindria etimològicament del llatí clàssic. Els termes llatins que en aquest sentit es correspondrien serien els de "*fastidium*" i, sobretot, "*taedium*". Més aviat hem de cercar el seu origen en el llatí tardà, concretament en el mot "*inodium*", el qual va originar el verb "*inodiare*" que, segons les lleis de la fonètica evolutiva, va acabar esdevenint "*ennuyer*"⁵⁰. La seva forma ulterior, "*s'ennuyer*", posseeix un sentit vague. De fet, així és com sovint ha resultat definit: com una «*melancolia vague*»⁵¹. En tot cas, l'*ennui* ha estat relacionat principalment amb un tipus de patiment o disgust provocat per un sentiment de manca o d'absència - sovint indeterminat -, o bé per un desacord entre la consciència i l'existència⁵². Aquesta absència, expressió d'un profund fàstic vital, afecta a tots els àmbits de l'existència i s'experimenta de manera crònica. Així mateix, i malgrat els seus lligams amb la malenconia, existeixen en relació a aquesta alguns trets diferencials. Com explica N. Jonard, l'home melangiós és essencialment un subjecte sentimental que, ferit pel món exterior, es construeix tot un altre univers en el qual poder refugiar-se, donant així via lliure a la seva imaginació. L'ésser *ennuyé*, pel contrari, dóna l'esquena a la realitat quotidiana, però per altres motius:

«C'est par absence d'intérêt, parce qu'ayant sondé le fond des choses il n'a trouvé que le vide, et non parce que sa sensibilité morale a été douloureusement affectée, qu'il se réfugie

⁴⁹ SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 61.

⁵⁰ BAUCHET, E., "*Ennui*", dins Grassin, Jean-Marie (ed.), *DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)*, http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/ENNUI_n.html [consulta: 15-6-2009].

⁵¹ SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 68.

⁵² MAUZI, R., "*Les maladies de l'âme...*", op. cit., p. 463.

dans sa tour d'ivoire en prétendant qu'il n'y a rien qui vaille la peine d'être vécu. D'un côté, nous avons le romantisme de la désillusion, de l'autre le réalisme de la lucidité, qui est absence d'illusions sous l'effet dissolvant de l'analyse.»⁵³

A diferència de l'*ennui*, altrament, la malenconia no s'acostuma a conceptualitzar. La sensibilitat corpresa per aquest primer, en canvi, atès el total desinterès per tot allò que l'envolta, es gira sobre sí mateixa i acaba caient en un excés d'autoanàlisi. La mirada que aquesta dirigeix al món, resulta ser profundament freda, irònica, orgullosa, distant..., efectuada des de la més absoluta passivitat. Ni tan sols el passat pot despertar en ella el menor entusiasme, com sí succeeix en el cas de la malenconia. L'ésser *ennuyé* sent així «*peser sur lui le poids d'un temps qui s'écoule goutte a goutte comme dans une clepsydre, un temps inerte parce que ressenti comme une durée vide*»⁵⁴. El temps esdevé per aquest monòton, etern: no hi ha passat ni futur, només un present ensopidor, una successió de dies gairebé tots iguals. El patiment que provoca l'*ennui* és en aquest sentit molt més acusat que el de la malenconia. Aquesta pot adquirir, associada al somni, certa dolçor, però l'*ennui* és sempre negatiu. Ch. Leconte de l'Isle, en una de les seves primeres poesies, posava de relleu aquesta distinció:

*«Si l'inquiet bonheur, ce charme du désir,
Ne produit qu'un plus cher, un plus clame plaisir;
Si la mélancolie est douce au coeur tranquille,
La tristesse est amère et n'est point su mobile.
Mon Dieu! S'ils savaient bien le malheur d'être seul,
Car ne n'est pas l'ennui, comme un vivant linceul,
Qu dessèche la vie et nous fait chercher l'ombre,
Car l'ennui c'est la vide...»⁵⁵*

J. Laforgue, per la seva banda, és un dels autors que millor han sabut descriure la terrible soledat a la qual resulta condemnat el subjecte *ennuyé*:

⁵³ JONARD, N., *L'Ennui dans la littérature européenne...*, op. cit., p. 206.

⁵⁴ JONARD, N., *L'Ennui dans la littérature européenne...*, op. cit., p. 209.

⁵⁵ LECONTE DE L'ISLE, CH., *Premières poésies et lettres intimes*, Paris: Fasquelle, 1902. Citat a SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 48.

«...quand tout vous répugne excepté vous pelotonner en vous-même un dimanche, en écoutant le bruit de la rue (gens revenant de vêpres!) et que pelotonnés en vous-mêmes, vous n'avez plus de la vie que pour ne pas voir le seul hôte que vous y trouvez c'est-à-dire la Mort...alors c'est l'ennui.»⁵⁶

El mateix Des Esseintes, protagonista d'*À rebours* (1884), es reclou a la seva pròpia torri d'ivori presa d'un *ennui* immens que l'oprimeix faci el que faci⁵⁷.

Aquest discurs literari va originar a l'època un altre tipus de discurs, de caràcter científic o pseudocientífic, que mirava de definir les característiques de l'*ennui* i determinar les seves causes. Cal en aquest sentit, fer esment d'estudis com el clàssic de B. de Bosimont, intitulat "De l'ennui" i publicat als *Annales médico-psychologiques* el 1850⁵⁸, o el més tardà d'E. Tardieu, que du per títol *L'Ennui. Étude psychologique* (1903) i que no es troba fundat sobre experiències clíniques, sinó sobre textos literaris abundantment citats. Evidentment, com apunta N. Jonard, aquestes primeres temptatives de descripció fenomenològica de l'*ennui* es trobaven del tot influenciades per una ideologia que condemnava moralment el *mal-du-siècle*⁵⁹.

I. 1. 1. 4 La neurastènia i les *névroses*

En el vocabulari mèdic de mitjans i finals de segle trobem igualment tot un seguit de mots que miren de descriure les malalties mentals detectades a l'època. Com per exemple el de "neurastènia", encunyat per primer cop per G. Beard en el seu treball publicat al *New York Medical Journal* el 1879. Amb aquest mot l'autor feia referència a un tipus de malaltia del sistema

⁵⁶ LAFORGUE, J., "L'ennui", *Pensées et paradoxes, Mélanges posthumes*, recollits a *Oeuvres complètes*, París: Société du Mercure du France, 1917, p. 16. La primera edició és de 1903.

⁵⁷ L'edició utilitzada és la següent: HUYSMANS, J.-K., *À rebours À rebours. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman*, París: au Sans-Pareil, 1924. El terme *ennui* apareix en diverses ocasions al llarg de la novel·la.

⁵⁸ Aquest estudi serà el que donarà lloc, pocs anys després, a l'anteriorment esmentat *Du suicide et de la folie suicide* (1856), que al seu torn inspirarà E. Caro en els seus: *Nouvelles Etudes sur le temps présent* (1869).

⁵⁹ JONARD, N., *L'Ennui dans la littérature européenne...*, op. cit., p. 185.

nerviós, associat al mode de vida de les societats industrialitzades. La literatura científica de l'època aviat es féu ressò de l'esmentat assaig, d'aquí l'aparició d'estudis com el de *La neurasthénie, épuisement nerveux* (1890), del Dr. L. Bouveret, o el de *La neurasthénie* (1891), del Dr. F. Levillain. Malgrat haver-hi autors que atorgaven a l'origen d'aquesta malaltia un component principalment orgànic, S. Freud, entre d'altres, s'inclinà per donar una major proporció als factors de caràcter psíquic. Per aquest motiu, el 1895, va publicar un escrit intítulat «*Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als "Angstneurose" abzutrennen*» (*Sobre la justificació de separar de la neurastènia un determinat síndrome en qualitat de "neurosi d'angoixa"*).

En general, tanmateix, el mot "neurastènia" venia substituir el de "nerviosisme" o , en francès, el de "névrosisme". Aquesta darrera paraula fou creada el 1860 pel Dr. Bouchut a fi de reemplaçar els termes vagues de «vapors»⁶⁰ o «febre nerviosa». El mot francès "névrose" era, però, en realitat un derivat de l'anglès "neurosis", encunyat per primer cop el 1777 per W. Cullen i introduït a França per Pinel el 1785, amb tal fortuna que va acabar englobant tot tipus d'afeccions: des de la histèria fins a la psicoastènia⁶¹. De fet, tota la literatura finisecular es troba farcida de personatges decadents afectats pels nervis. Es tracta, com assenyala P. Bourget a propòsit de les *Névroses* (1883) de M. Rollinat, d'una

«...poésie, psyche et maladie, d' une époque si désespérément décadente, (...) poésie du spleen et du spasme, de la peur, de l' anxiété, de la rêverie angoissée, du frisson devant l' invisible, (...) poésie adorée dans leurs œuvres par des générations qui n' ont plus que des nerfs,»⁶²

Bona part dels personatges de G. D'Annunzio, en aquest sentit, pateixen disfuncions en el sistema nerviós, com per exemple el protagonista del *Trionfo della Morte* (1894), el qual, constantment inquiet i atrapat en l'autoanàlisi, es pregunta: : «*Io sono soltanto in preda all'eccitabilità*

⁶⁰ Vegeu l' apartat intítulat "Melancolie et les vapeurs" de MAUZI, R., "Les maladies de l' âme..." , *op. cit.*, pp. 467-473.

⁶¹ JONARD, N., *L' Ennui dans la littérature européenne...*, *op. cit.*, p. 185.

⁶² BOURGET, P., "Un Poète à l' horizon!", *Le Constitutionnel*, 1-6-1882.

*de' i miei nervi malalti?»⁶³. De fet, a l'obra, tots els personatges que apareixen es troben malalts, ja sigui física o psíquicament. «Ieri passai gran parte della giornata intorno a un trattato su le malattie nerviose, per conoscere il tuo male»⁶⁴, li diu la seva amant, Hipòlita, convalescent d'una malaltia crònica. De la mateixa manera, Andrea, heroi d'*Il Piacere* (1889), posseeix una sensibilitat nerviosa tant aguda «que la más mínima sensación producida por las cosas exteriores parecía causarle una herida profunda»⁶⁵. El resultat d'aquesta sobreexcitació, característica del poeta «*dégénéré, ou décadent*» és, en definitiva, i segons el Dr. E. Laurent, una «*poésie névrose*», sovint obscura, tenebrosa i incompreensible⁶⁶.*

I. 1. 1. 5 La histèria

Una altra malaltia de caràcter nerviós, sobre la qual es van escriure força tractats mèdics a l'època fou la histèria. Aquest mot, que prové del grec, fa referència a una afecció de la matriu (*istera*). Per aquest motiu i durant molt de temps, la histèria va ser considerada una malaltia exclusiva de les dones, relacionada d'alguna manera amb les alteracions de l'aparell genital i, en darrera instància, amb problemes de desig i de repressió sexuals. Com explicava el Dr. J. J. Virey, l'histerisme acostumava a sorgir en les noies com a conseqüència de la negació de les pròpies necessitats sexuals, provocades per l'«estat d'orgasme dels seus ovaris i de l'úter»⁶⁷. De manera

⁶³ De la següent edició: D'ANNUNZIO, G., *Trionfo della Morte*, Milano: Fratelli Treves, 1896, p. 162. Cal assenyalar que hi ha també una traducció al castellà: D'ANNUNZIO, G., *El Triunfo de la Muert* (trad. T. Orts-Ramos), Barcelona: Maucci, 1900, 2 vols., però no ens ha estat possible tenir-hi accés.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁵ La novel·la va ser traduïda al castellà el 1900. Aquesta és l'edició utilitzada per nosaltres: D'ANNUNZIO, G., (trad. E. Reverter), *El placer*, Barcelona: Maucci, 1900, vol. 1, p. 91.

⁶⁶ LAURENT, E. Dr, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris: Alexandre Maloine, éditeur, 1897, p. 8. Vegeu especialment el capítol II, intitulat « Poésie et névrose ». L'autor ens parla igualment d'altres aspectes característics de la sensibilitat decadent, com ara el seu «*gout prononcé pour la mélancolie*» i la seva complaença en «*une tristesse vague, une langueur un peu morbide*». En definitiva, ens explica Laurent, els decadents «*semblent frappés d'un désenchantement et d'une désespérance précoces*», p. 82.

⁶⁷ Recollit per FERNÁNDEZ, M. L., a *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid: A. Machado Libros, 2006, p. 75.

que, prosseguia el doctor, la ninfomania o el «furor uterí» eren sovint fruit d'un histerisme eròtic insatisfet. Amb la inauguració de la medicina moderna, el s. XVII, tanmateix, aquesta malaltia va estendre's també al gènere masculí, per bé que aleshores es parlés d' hipocondria. En tot cas, es va generalitzar la teoria que la causa immediata de la histèria-hipocondria era una alteració del sistema nerviós, idea que ja es troba en la base de l'obra *Synopsis nosologiae methodicae* (1769) de W. Cullen, creador del terme "neurosi". En ple segle XIX cal destacar el paper que va jugar J. M. Charcot, el qual, juntament amb el seu company A. Vulpain, van contribuir en gran mesura a assentar les bases de la neurologia moderna. J. M. Charcot, per tal de definir els símptomes de la histèria i oferir-ne testimonis gràfics, va annexionar al seu estudi de l'hospital de la Salpêtrière un laboratori fotogràfic, regentat per P. Régnard. El 1877 apareixeria així el primer tom de la famosa *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, publicat a raó d'un volum per any, fins el 1880. El 1888 esdevindrà la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*⁶⁸. Atès el fet que en moltes d'aquestes fotografies els posats de les malaltes recordaven les visions i els èxtasi religiosos, nombrosos simbolistes van sentir-se inspirats per les imatges d'aquest recull, tal com per exemple ens mostren diverses de les obres exposades als Salons de la Rose+Croix. Com explica R. Rapetti,

*«Avec le symbolisme, se fait un jour une propension très nette pour la tension immobile, la crispation nerveuse ou encore une certaine ostentation de l' extase sexuelle, toujours dans la perspective d' un corps arrêté sur un geste significatif.»*⁶⁹

Al contrari que en el cas del naturalisme, del tot interessat en l'estudi de la histèria com a subjecte o document clínic- vegeu, per exemple, *Les Amours d' un interne* (1881) de J. Claretie -, el simbolisme se sentia fascinat per «*la manière dont le système nerveux déploie, dans l' attitude du corps, l' expression du visage, une situation de l' esprit en marge de l' équilibre rationnel et des normes habituelles.*». Més enllà d'aquesta voluntat de penetrar en l'àmbit d'allò insondable i irracional, però, no cal dir-ho, els espasmes que produïen els atacs d'histèria en les dones eren assimilats a les convulsions d'un desig eròtic no satisfet, la qual cosa reflectia la profunda misogínia que dominava a l'època⁷⁰

⁶⁸ RAPETTI, R., "De l'angoisse à l'extase: le symbolisme et l'étude de l'hystérie", dins *Paradis perdus, L'Europe symboliste*, Musée des Beaux-Arts de Montreal, 1995, pp. 224-234 (224). El catàleg ens mostra diverses d'aquestes fotografies.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁰ FERNÁNDEZ, M. L., a *La imagen de la mujer en la pintura española...*, op. cit., p. 76. Vegeu el cap. III. 6.

I. 1. 2. Pessimisme i nihilisme

«La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence Le pessimisme est dans l'air, nous vivons en un temps de crise qui, pour mille raisons et de mille manières, engendre un découragement profond.»

E. Metman, *Le pessimisme moderne* (1892).

Un dels fenòmens més significatius del clima espiritual de la *fin-du-siècle* fou sense dubte el pessimisme⁷¹. De fet, la seva repercussió a nivell europeu va esdevenir tant destacada, que el nombre d'estudis dedicats a analitzar les seves causes i la seva naturalesa fou considerable⁷². Un dels més primerencs, el de J. Sully, publicat el 1877⁷³, no dubtava en assenyalar la filosofia d' A. Schopenhauer i la dels seus deixebles – E. Von Hartmann, J. Buhnsen o J. Frauenstadt –, com a fundadora del pessimisme modern⁷⁴. L'autor explicava la difusió d'aquest corrent més enllà de les fronteres alemanyes, pel fet de no ser propi d'un determinat país, sinó de respondre a «*certaines conditions généraux du sentiment européen contemporain*»⁷⁵. I és que, certament, com apuntà E. Caro

⁷¹ Sobre aquest tema vegeu: GRAS, I., "El pessimisme d'influència schopenhauriana i oriental a la *fin-de-siècle*. Les consideracions de Sully, Caro i Bourget", *Ex Novo*, núm. 4, 12-2007, pp. 101-112.

⁷² Com per exemple: HUBER, M., *Der Pessimismus* (1876); DAUDINE, A., *Il pessimismo poetico* (1880); BARLOW, J., *The Ultimatum of Pessimism. An ethical study* (1882); OLIVELLI, V., *Pessimismo e ottimismo*, (1884); THOMSON, J., *Modern Pessimism* (1885); WILLIAMS, Ch., *Modern Pessimism: its cause and cure* (1885); ROBERTY, E., *Causes actuelles de l'extension du pessimisme*. (1888); JOUVIN, L., *Le pessimisme* (1892); HOPPS, J., *Pessimism, Science, and God. Spiritual solutions of pressing problems*, (1894); WENLEY, R. M., *Aspects of pessimism* (1894); o VEEH, Leonhard. *Die Pädagogik des Pessimismus* (1900), entre d'altres.

⁷³ SULLY, J., *Pessimism. A history and a criticism* (1877). L'edició utilitzada per nosaltres és la següent: SULLY, J., *Le pessimisme. Histoire et critique*. París: G. Baillière, 1882.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 30. En aquest sentit, l'autor detalla els motius pels quals A. Schopenhauer exercia tanta fascinació dins i fora d'Alemanya: d'una banda, pel seu estil literari, i, d'una altra, per la natura mateixa de la seva filosofia, sustentada sobre una àmplia base científica i més fàcil d'aprehendre que la dels seus predecessors, Kant i Hegel. Vegeu especialment els cap. IV i V.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 425. Pel que fa a la recepció de les doctrines d'A. Schopenhauer en el cas concret de França, cal dir que, si bé aquestes ja havien estat introduïdes cap a mitjans de segle, no fou fins el 1874, amb la publicació de *La Philosophie de*

poc després, el pessimisme, sota la forma sistematitzada en què es presentava a l'actualitat, constituïa un mal del to modern, o, com defineix, una «malaltia de la decadència»⁷⁶. Es tractava de la darrera etapa «*de un movimiento filosófico que todo lo ha destruido: la realidad de Dios, la realidad del deber, la realidad del yo, la moralidad de la ciencia, el progreso*»⁷⁷. Segons l'autor, és inqüestionable que hagin existit pessimistes al llarg de la història - d'aquí que comenci per realitzar una gènesi d'aquest fenomen -, però tal com observa, ni el pessimisme propi del món clàssic, ni el del cristianisme o, fins i tot, el d'alguns filòsofs del XVIII que han proclamat el mal de l'existència, com Voltaire, pot comparar-se al pessimisme modern. Aquest, únic en la cultura occidental, només té relació directa amb un pensament originat en el si de les civilitzacions orientals, el del budisme, la influència del qual posa de relleu el propi A. Schopenhauer a *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) (*El Món com a voluntat i representació*)⁷⁸. J. Sully ja s'havia fet ressò d'aquesta relació en el seu esmentat estudi, però E. Caro examina amb més deteniment els aspectes essencials d'aquesta religió oriental, prenent com a referència, en bona part, els *Essais sur l'histoire des religions* (1872), de F. M. Müller. A partir d'aquí, l'autor analitza els lligams establerts entre la filosofia alemanya contemporània i la cosmovisió dels «pessimistes de l'Extrem Orient», i expressa la seva incredulitat davant aquesta associació, ja que, a priori,

Schopenhauer de Th. Ribot, que la seva filosofia incidiria de manera clara en el pensament simbolista [CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona: Curial Edicions-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 166].

⁷⁶ CARO, E., *Le pessimisme au XIXe siècle. Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*. París, 1878. Hi ha una edició espanyola d'aquest estudi, *El pesimismo en el siglo XIX*, Madrid: La España Moderna, 1892, pp. 26 i 298, que és l'utilitzada per nosaltres. Tanmateix, cal dir que existeix encara una traducció anterior, a cura d'A. Palacio Valdés, que data del 1878. Aquesta edició, però, no reproduïx íntegrament l'obra original d'E. Caro, sinó només part dels capítols I, II, III i IX.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 297-298.

⁷⁸ No hi ha dubte que, des de finals del s. XVIII, va començar a sorgir a Europa un interès cada cop més acusat per la cultura oriental - fruit, en bona part, de les traduccions dels texts sàncrits -, fet que es mostra en l'aparició d'un extens nombre d'estudis versats sobre el tema [Vegeu, en aquest sentit, les referències que ens dona el mateix A. Schopenhauer a la següent edició: *El Mundo como voluntad y representación*, Madrid: La España moderna, 18??, IV, § 68, p. 334, així com l'exhaustiu annex bibliogràfic de publicacions orientalistes aparegudes entre 1800 i 1890 - especialment referents al budisme, però també de caràcter general -, recollit per DROIT, R. a *Le Culte du néant: les philosophes et le Buda*, París: Éditions du Seuil, 1997, o l'estudi de LAPUERTA, F., *Schopenhauer a la luz de las filosofías orientales*, Barcelona: Cims, 1997]. L'influx d'aquesta filosofia, així mateix, també va deixar-se sentir en l'àmbit de les arts plàstiques, tal com ho exemplifiquen les següents obres: *Christ et Bouddha* (1895), de P. Ranson; el cicle de pintures de la sèrie *la Lussuriose* i de la *Cattive madri* (1891-1896), de G. Segantini; *Nirvana* (1904) d'I. Csók; o *Le Bouddha*, d'O. Redon (1905).

«Que trescientos millones de asiáticos beban el opio de estas doctrinas fatales que enervan y adormecen la voluntad, es cosa ya muy extraordinaria; pero que una raza enérgica, disciplinada, tan fuertemente construida para la ciencia y para la acción, tan práctica al mismo tiempo, calculadora, fría, belicosa y dura, todo lo contrario de una raza sentimental; que una nación formada de estos elementos robustos y activos acoja triunfalmente las teorías de la desesperación reveladas por Schopenhauer, que su optimismo militar acepte con entusiasmo la apología de la muerte y de la nada,(...) parece inexplicable.»⁷⁹

I és que, com observa E. Caro, la idea central sobre la qual es sustenten tant el pessimisme budista com l'anomenat «budisme modern», propugnat per A. Schopenhauer i pels seus deixebles, és la mateixa: el mal és l'existència. Com afirma el mateix filòsof alemany:

«La vida oscila, como un péndulo, entre el dolor y el hastío, que son, en verdad, sus elementos constitutivos (...) en sí misma es un mar sembrado de escollos y de rompientes, que el hombre evita con cuidado y prudencia extremos, aunque sabe que (...) cada paso que da le acerca á un naufragio mucho más terrible, al naufragio total, inevitable é irreparable, á la muerte, hacia la cual navega directamente.»⁸⁰

D'aquí, dedueix E. Caro, la necessitat "científica" del no-res, defensada tant per Çâkyamouni, segons el qual, la veritable saviesa consisteix en «comprender la nada de todas las cosas, en desear la nada, extinguirse, entrar en el nirvana»⁸¹, com per A. Schopenhauer, per al qual

⁷⁹ CARO, E., *El Pesimismo...op.cit.*, p. 27. Amb aquest tipus de reflexions es fa palesa la percepció negativa que, cap a mitjans i el darrer quart de segle, es tenia sobre el budisme. Tanmateix, al llarg dels anys aquesta anà modificant-se, i, cap a finals del segle, el budisme va deixar de ser considerat com un culte del no-res i començà a ser entès com una doctrina del "coneixement", en un sentit molt més proper a l'actual [DROIT, R., *Le Culte du néant...*, pp. 222-228].

⁸⁰ SCHOPENHAUER, A., *El Mundo como voluntad...op. cit.*, IV, § 57, pp. 219-220. Per la seva banda, tal com recull E. Caro, Çâkyamouni - un dels diversos noms amb què es coneix el buda històric - es lamentava en el seu jardí de que «Nada es estable sobre la tierra (...); Si no hubiera vejez, ni enfermedad, ni muerte! ¡Si la vejez, la enfermedad y la muerte fuesen para siempre encadenadas! Todo fenómeno es vacío, toda sustancia está vacía; fuera no hay más que el vacío. (...) El mal es la existencia; lo que produce la existencia es el deseo; el deseo nace de la percepción de las formas ilusorias del ser» [CARO, E., *El Pesimismo...op.cit.*, pp. 23-24].

⁸¹ *Ibid.*, p. 231.

«...la única perspectiva que puede consolarnos lentamente, cuando nos hallamos convencidos de que el inexorable dolor y la infinita miseria son la esencia de este fenómeno de la voluntad que llamamos mundo, es ver al mundo desvanecerse, quedando sólo ante nosotros la nada.»⁸²

E. Caro no pot deixar de deplorar aquests arguments, preguntant-se com es possible que en ple segle XIX, algú tan savi com A. Schopenhauer «quiera volver a la teoria del nirvana, pretenda destruir, no solo la vida, sino el ser, que empiece de nuevo con la seriedad de un Buda esta obra irracional, la deificación de la nada, esto supera a toda creencia; y, sin embargo, to hemos visto en nuestros dias»⁸³.

Tanmateix, com adverteix el mateix autor, els deixebles del filòsof alemany encara van arribar molt més lluny que el seu mestre. E. von Hartmann, per exemple, a la *Philosophie des Unbewussten (Filosofia de l'inconscient)* (1870), propugnava, no ja el suïcidi individual o col·lectiu de l'espècie humana, sinó l'anul·lació del principi mateix de les coses: el suïcidi de tot un món⁸⁴. Amb tot serà la humanitat mateixa, cansada de viure i d'anar morint lentament, «la destinada a conducir el processus del mundo a su coronación, a su anulación final (...) Este sí que será el suicidio grandioso, absoluto, definitivo, sin amanecer posible; será el suicidio cósmico»⁸⁵. Arribats a aquest punt, com explica E. Caro, un altre dels deixebles d' A. Schopenhauer, J. Bahnsen, autor de *Zur Philosophie der Geschichte (Filosofia de la Història)* (1872) i de *Das Tragische als Weltgesetz (Allò Tràgic com a llei del món)* (1877), acabarà sentenciant: « "Tu [pessimisme] no llegarás más lejos" »⁸⁶

F. Nietzsche, per la seva banda, també va analitzar el fenomen del pessimisme a diverses obres. Una de les primeres fou *El naixement de la tragèdia*, publicada per primer cop el 1872 amb el títol original de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. [El naixement de la tragèdia a partir de l'esperit de la música]. La tercera edició, de 1886, va patir, però, un canvi significatiu: va modificar-se el títol, que ara passava a ser *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus*, [El naixement de la tragèdia o Grècia i el pessimisme] i s'hi va incorporar un "Assaig d'

⁸² SCHOPENHAUER, A., *El Mundo como voluntad...op. cit.*, IV, § 71, p. 370. Sobre el pensament schopenhaurià i la seva incidència en literats i artistes, vegeu igualment el cap. III. 3.

⁸³ CARO, E., *El Pesimismo...op. cit.*, p. 238.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

autocrítica". En aquest darrer F. Nietzsche deixa ben clar el seu desig de distanciament dels preceptes schopenhaurians que tant l'havien influït en la composició de la seva obra, i parla del pessimisme dels grecs i de la tragèdia en un sentit força diferent del que ho havia fet seu mestre a *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) (*El Món com a voluntat i representació*). I és que si en aquesta darrera, segons A. Schopenhauer, es posen de manifest

«... el aspecto terrible de la vida, los dolores sin nombre , las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder sarcástico del azar y la infalible pérdida del justo y del inocente, pues encontramos ahí una indicación significativa de la naturaleza de este mundo y de la existencia»⁸⁷

per a F. Nietzsche aquesta manifestació dels aspectes terribles i negatius de l'existència, dels quals van ser plenament conscients els grecs – d'aquí el seu pessimisme -, no va conduir aquests a un estat de negació, sinó a un de plena afirmació de la voluntat de viure. L'esperit dionisiac és, abans que res, un esperit d'afirmació, d'acceptació de la vida en tots els seus aspectes. El punt de partida és, doncs, parcialment el mateix - el reconeixement, a través de la tragèdia, de l'horror de l'existència - però la valoració que F. Nietzsche fa d'aquest fet difereix substancialment de la que fa A. Schopenhauer. F. Nietzsche, de fet, en el seu "Assaig d'autocrítica", acaba parlant *positivament* del pessimisme. D'aquí la formulació de la següent pregunta, que posa en qüestió la seva total negativitat:

«Es el pesimismo, necesariamente, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados?(...) ¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud »⁸⁸

Efectivament, a l'igual que els grecs, que en el seu moment més àlgid van sentir «la voluntat d' allò tràgic», també l'home modern, en aquest moment d'extraordinari

⁸⁷ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad...op. Cit.*, III, §51, p. 132.

⁸⁸ De la següent traducció: NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia ó helemismo y pesimismo* (trad. L. J. García de Luna), Madrid: B. Rodríguez Serra, 1900?, p. 27

desenvolupament econòmic i tecnològic, se sent atret pels aspectes més obscurs i terribles de l'existència, però això no ha de ser *necessàriament* negatiu. Com tampoc ho és, en sí mateix, el concepte de «*décadence*». Tal com ens diu F. Nietzsche en els seus escrits pòstums (1885-1888)⁸⁹:

*«La caída, la descomposición, el desechar, no son nada que tuviera que ser en sí condenable: son una consecuencia necesaria de la vida (...) El fenómeno de la decadence es tan necesario como el nacer y crecer de la vida.»*⁹⁰

Tanmateix, si bé F. Nietzsche valora la lucidesa del pessimisme pel seu sentit crític, és a dir, pel fet d'haver descobert – i reconegut – que el «mundo no valía lo que habíamos creído», deplora igualment la seva actitud davant aquest coneixement. El món esdevé aleshores per als pessimistes,

*«...un medio de desencantarse del mundo, para “deshumanizarse” a sí mismo lo más posible; un sinsentido que finalmente se comienza a comprender después de funestos rodeos, una comedia de malentendidos, algo languideciente que se pierde bochornosamente en la nada.»*⁹¹

El filòsof critica així el fet de romandre en la incredulitat i en la *nàusea*. Els mateixos grecs van aconseguir viure amb aquesta darrera, a través de la tragèdia, transformant-la en representacions amb les quals es pogués viure. L'home modern, en canvi, no ha pogut encara sobreposar-se al copsament de l'absurd de l'existència. F. Nietzsche denuncia aleshores als anomenats «tísics de l'ànima», o «predicadors de la mort», els quals «*apenas han nacido cuando empiezan ya á morir, y sueñan con las doctrinas del cansancio y la renuncia*»⁹². El pessimisme, definit

⁸⁹ Aquests fragments, escrits durant els anys 1885-1888, van ser recollits en tres volums per G. Colli i M. Montinari, entre 1970 i 1974, sota el nom de *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Nachlassene Fragmente*. La base d'aquesta edició crítica és la que ha utilitzat G. Mayos en la seva selecció de textos a: NIETZSCHE, F., *El Nihilismo. Escritos póstumos*, Barcelona: Península, 2002. Aquesta darrera edició és l'emprada per nosaltres.

⁹⁰ *Ibid.*, frag. 14 [75].

⁹¹ *Ibid.*, frag. 3[14].

⁹² De la següent traducció castellana: NIETZSCHE, F., *Así hablaba Zarathustra. Un libro para todos y para ninguno* (trad. A. De Vilasalba), Barcelona: Impr. De F. Badia, 1905, p. 39.

en aquest sentit negatiu com a malaltia⁹³, no és sinó, però, la conseqüència d' un tipus de nihilisme, l' «ímplicit», que no sap ni que ho és i es troba profundament dominant en la tradició occidental. Cal dir, abans que res, que aquest terme apareix tardanament a l'obra del filòsof alemany. Com explica G. Mayos, F. Nietzsche pren el mot dels *Essais de Psychologie contemporaine* (1883), de P. Bourget⁹⁴; tanmateix, la paraula ja es trobava des de feia temps en el seu pensament, malgrat s'expressés a través de termes com «pessimisme», «decadència», «degeneració vital», «mort de Déu» o «voluntat de No-Res»⁹⁵. A partir d'aquí, G. Mayos diferencia dos tipus de nihilisme: aquell que es reconeix com a tal, i que per tant és «explícit», i un altre que no ho fa, i del qual ja hem fet esment, «l'ímplicit». El primer, com va fer el propi F. Nietzsche, pot ser dividit altrament entre un tipus de nihilisme «actiu» - dins el qual es situaria ell mateix -, que reacciona de manera creativa i destructiva, canviant els valors vells i caducs per altres de nous i revulsius - «si se quiere: nuevas máscaras y fábulas» - , i un de «passiu», propi dels nihilistes o dels anarquistes russos. Aquest darrer encara viu en la protesta i l'enyorament per tot allò perdut, i genera en l'esperit una visió tan incrèdula i desenganyada de la vida, que sovint condueix aquest cap a l'autodestrucció⁹⁶. Per aquest motiu, i en contraposició a aquest darrer, F. Nietzsche arribarà a definir-se a sí mateix d'«antinihilista». Tanmateix, com afirma a *Zur Genealogie der Moral* (*La Genealogia de la moral*), serà el *super-home* aquell que

«...nos librerà del ideal actual y de su natural consecuencia, el gran fastidio, el nihilismo; ese sol del Mediodía y del gran juicio; este salvador de la voluntad, que devolverá al mundo su finalidad y al mundo su esperanza; este antinihilista, este vencedor de la nada, es necesario que venga un día...»⁹⁷

Sigui com sigui, el pitjor nihilisme, omnipresent en la tradició occidental des de Sòcrates i Plató, és aquell que refusa la vida i el món present, com fa la religió cristiana, o aquell que

⁹³ Com afirma F. Nietzsche, en darrera instància, «el movimiento pesimista no es más que la expresión de una decadencia fisiológica»[NIETZSCHE, F., *El nihilismo...op. cit.*, frag. 17 [8]].

⁹⁴ Aquest l'havia utilitzat en parlar especialment de Flaubert. Vegeu BOURGET, P., *Essais de Psychologie contemporaine, op. cit.*, cap. III.

⁹⁵ MAYOS, G., «Presentación», dins *ibid.*, pp. 7-14 (11).

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 12-14.

⁹⁷ NIETZSCHE, F., *Genealogia de la moral* (trad. P. González Blanco), València: F. Sempere y Compañía, 1906?, p.

«*prefiere la voluntad de la nada, á la nada de la voluntad*»⁹⁸, com mostra el pessimisme. Per aquest motiu, F. Nietzsche veu, en els instints de «compasió» i «renúncia» propugnats per A. Schopenhauer,

«...*el principio del fin, el alto en la marcha, el cansancio que mira atrás, la voluntad que se rebela contra la vida, la última enfermedad anunciada por los síntomas de ternura y de melancolía: ¿comprendía que esta moral de compasión (...) era el síntoma más peligroso de nuestra civilización europea, el síntoma de su regreso al budismo, hacia un budismo europeo, hacia el nihilismo!...*»⁹⁹

A banda de l'influx d'aquest tipus de filosofies, tanmateix, cal tenir en compte altres factors que alimentaren el pessimisme finisecular, com són un sentiment generalitzat de degeneració i decadència – sobre el qual aprofundirem tot seguit –, les teories sobre la llei implacable de l'herència biològica, o el fatalisme còsmic. A propòsit d'aquest darrer, cal fer esment de determinats supòsits de l'astronomia moderna, segons els quals, la humanitat sencera podria desaparèixer davant el fet que, fins i tot els planetes, tenen que acabar finint un dia o altre de manera inexorable¹⁰⁰. Altrament, no cal tampoc oblidar les similituds establertes entre el final de segle actual, i aquell de l'any 1000, de caràcter marcadament apocalíptic. En definitiva, existia el convenciment, justificat per un o altre motiu, que la mateixa espècie humana es trobava en greu perill d'extinció, la qual cosa va contribuir en gran mesura a nodrir el clima anímic i espiritual del *mal-du-siècle*.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁹⁹ *Ibid.*, p. XIII.

¹⁰⁰ PIERROT, J., *L'imaginaire décadent(1880-1900)*, París: Presses Universitaires de France, 1977, p. 62.

II. 3. L'esperit de decadència¹⁰¹

«Notre époque, fleurie de crimes forfaitures, de cabarets et de tavernes aux prétentions littéraires et aux vitraux peints, de prostitution étonnamment raffinée, de perversité cruelle et de blâsement général, nous est l'image fidèle de l'ère des derniers Césars...»

Leó d' Orfer, "La décadence" (1886).

Tal com comprovarem en el cap. I. 2. 1, el mot "decadència" – o la seva traducció francesa, "*décadence*" - posseeix diverses accepcions. D'una banda designa un corrent o moviment determinat de la *fin-de-siècle*, sent sinònim, per tant, del concepte de decadentisme. D' una altra, però, fa referència a una decadència en el sentit estricte del terme, percebuda en tots els àmbits – a nivell històric, orgànic, social, polític, econòmic, artístic...-, i relacionada doncs amb les idees de *dégénérescence* i de degeneració¹⁰². Cal insistir, tanmateix, en el següent: més que tractar-se d' una decadència *real* – existent, sens dubte, en determinats aspectes -, ens trobem davant d'una decadència *subjectiva*, és a dir, d'un *sentiment* o d' un *esperit* de decadència, el qual, a més, coexistiria amb un optimisme de caire positivista fonamentat sobre la idea de progrés. Com declara J. Lethève al seu article intitulat, precisament, "Le thème de la décadence dans les lettres françaises a la fin du XIXe siècle" (1963),

«Cette notion de décadence apportaient à la philosophie de l'histoire: à qui embrasse, en effet, la suite des civilisations, il est facile de déceler des époques de déclin succédant à des époques brillantes, et tentant d'expliquer ces variations au moyen de principes permanents.»¹⁰³

¹⁰¹ Aquest va ser, precisament, el títol del col·loqui organitzat per l'Institut des Lettres de l'Université de Nantes del 21 al 24 d' abril de 1976 i recollit en la següent publicació: *L' esprit de décadence*, 2 vol , Nantes: Librairie Minard, 1984. Vegeu especialment: DÉCAUDIN, M., "Définir la décadence", pp. 5- 12. Cal dir, així mateix, que aquest apartat es complementa amb el cap. III. 1 del repertori.

¹⁰² Vegeu més endavant.

¹⁰³ LETHÈVE, J., "Le thème de la décadence dans les lettres françaises a la fin du XIXe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, núm. 1, 1/3-1963, pp. 46-61 (47).

Malgrat que no deixa de ser un *sentiment* de decadència, cal tenir present en tot moment que aquest va ser experimentat tant per assagistes, com per poetes, filòsofs, doctors, artistes...; és a dir, que no només va ser percebut per un seguit de sensibilitats pessimistes i decadents, sinó que tots els sectors de la cultura - tant els més conservadors com els més lliberals - se'n van fer ressò. Com apunta A. E. Carter,

«Presque tous les auteurs qualifient leur temps de période de décadence. Et ce n' était pas là fantaisie de quelques excentriques, mais opinion calculée de pathologistes, de philosophes et de critiques. (...) Pourquoi une telle époque, qui vivait avec vigueur une vie ardente, a-t-elle perdu tant de temps à rêver avec tristesse de sa propre "décadence", réelle ou imaginaire?»¹⁰⁴

Es va tractar així d' un fenomen del tot generalitzat, íntimament relacionat amb aquell de la *fin-de-siècle*, que va traspasar fronteres i generacions¹⁰⁵. Tanmateix, cal tenir en compte que la consciència d' ésser en decadència, en comparació amb un passat millor, no és pas moderna. Si ho és, en cavi, la utilització del terme "*décadence*" per tal de qualificar aquesta nova situació. I en aquest sentit va ser a partir de mitjans del segle XIX que es va produir una progressiva popularització del mot, fins arribar a esdevenir-ne un veritable esclat al tombant de segle XX.

I. 1. 3. 1 Declivi i *décadence*

A mitjans del segle XVIII, la paraula "*décadence*" començà a ser aplicada per caracteritzar una determinada època de la història: la corresponent al declivi de l' imperi romà. Ho va fer Ch. de Montesquieu, el 1734, a les seves *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur*

¹⁰⁴ Citat a ELLENBERGER, H. F., *Histoire de la découverte de l' inconscient* (1970), París: Fayard, 1994, p. 308 i recollit per BOSSI, L., "Mélancolie et dégénérescence", *op. cit.*, p. 399. LITVAK, L., a *España 1900...op. cit.*, en el capítol intitulat "Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913", pp. 245-258 (245), incideix igualment en aquest sentiment apocalíptic que es deixava sentir a l' època: «Sonaba como tenue música la fatiga del mundo, y el reloj marcaba, más que la muerte del siglo; el final de la civilización occidental para algunos, el fin del mundo para muchos, el término de las ilusiones para todos».

¹⁰⁵ SÁEZ, B., a *Las sombras del modernismo*, *op. cit.*, p. 21, posa de relleu igualment la identificació de la *fin-de-siècle* europea amb un programa cultural de decadència.

décadence. Com indica el seu títol, l'autor analitza les causes de la caiguda de l'imperi romà d'occident i d'orient - a través d'un recorregut al llarg de la seva història -, fent referència a les seves febleses, debilitats, divisions, desordres i corrupció¹⁰⁶. Diversos anys més tard, E. Gibbon publicaria en sis volums la seva magna obra intitolada *The history of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), tot un clàssic - encara que ja superat - de la historiografia moderna, a propòsit d'aquest convuls període.

Pocs anys abans, el 1770, Voltaire també havia fet ús del mot «*décadence*» en fer referència al declivi del gust literari i prendre partit pels autors clàssics de l'antiguitat:

«*Mon cher enfant, n'espérez pas rétablir le bon goût. Nous sommes en tout sens dans le temps de la plus horrible décadence.*»¹⁰⁷

En el mateix àmbit filològic, i ja entrats de ple en el segle XIX, D. Nisard, admirador de Lucreci, Virgili i Horaci, va emprar el terme «*décadence*» en relació a la poesia llatina conreada pels poetes que els van succeir, com ara Lucano. Ho féu en els seus *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, publicats el 1834¹⁰⁸. En aquest treball, l'autor realitza una anàlisi biogràfica i crítica d'aquests darrers poetes, als quals qualifica de «decadents», a fi de posar-los en relació amb un seguit de literats del seu propi temps. A partir d'aquí, D. Nisard arriba a la següent conclusió: tant en la poesia d'aleshores com en la d'ara, existeix un excés d'individualisme. Ara bé, com apunta F. García,

«*Nisard no sospechaba probablemente la trascendencia que su ejercicio de comparación entre la circunstancia antigua y la moderna iba a tener para el desarrollo de la literatura francesa de su tiempo, pues el término «decadente» sería aceptado por el propio Baudelaire,*

¹⁰⁶ La nostra edició és la següent: MONTESQUIEU, Ch. DE, *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los romanos*, Tarragona: Imprempta de Miguel de Puigrubí, 1835.

¹⁰⁷ VOLTAIRE en un carta escrita a La Harpe el 23-4-1770. Citat a CASSOU, J. (i al.), *Encyclopédie du Symbolisme*, París: Club France Loisirs, 1988, p. 279.

¹⁰⁸ L'edició utilitzada per nosaltres és la següent: NISARD, D., *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, París: Librairie de L. Hachette et Cie, 1867.

buen conocedor, por cierto, del latín como de la poesía latina, y adquirir así un nuevo sentido estético, ahora unido a la idea de renovación y, en definitiva, a la modernización.»¹⁰⁹

Ch. Baudelaire, efectivament, realitza una comparació similar a l'efectuada per D. Nisard, però atorgant a la poesia llatina un valor del tot diferent, tal com ens fa saber T. Gautier al pròleg de *Les Fleurs du Mal* (1868):

«Ne semble-t-il pas au lecteur comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine -suprême soupir d'une personne robuste et déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle - est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a compris et sentie la monde moderne?»¹¹⁰

D'aquí, ens explica T. Gautier, la inclinació de Ch. Baudelaire per poetes com ara Apulei, Petroni o Juvenal, en comptes de per Virgili o Ciceró: perquè els primers són capaços d' expressar amb més propietat els sentiments que pertorben l' ànima moderna.

Cal tenir en compte, com indica igualment F. García, que el mot «*decadentia*» no pertany al llatí clàssic¹¹¹. De fet, quan D. Nisard trasllada al francès una frase de Sèneca, utilitza el terme «*décadence*» per traduir l' expressió llatina «*ad infimum*», referida al punt més baix de la degradació¹¹². Així mateix, l'admiració que el decadentisme francès va sentir pels poetes llatins tardans - i no pas pels clàssics, defensats per la crítica oficial, com aquella de D. Nisard - va ser

¹⁰⁹GARCÍA JURADO, F., "Virgilio entre los modernos. Un singular capítulo de la lectura de las *Geórgicas* en Joris-Karl Huysmans, José María Eça de Queiroz y Cristóbal Serra (ensayo de Literatura Comparada)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, núm. 16, 1999, p. 53. Sobre el tema de la relació entre Ch. Baudelaire i la filologia clàssica, l'autor fa esment del treball de P. Labarthe, "La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'oeuvre de Baudelaire", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1997, pp. 67-80.

¹¹⁰ Cita recollida per GAUTIER, T., "Charles Baudelaire", a BAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres complètes. I. Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 18.

¹¹¹ L' autor es fa ressò de l'estudi de GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 1985, el qual fa esment breument de la utilització del terme «*décadence*» a la literatura, pp. 372-373.

¹¹² GARCÍA JURADO, F., "La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdós y Huysmans", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 24, núm. 1, 2004, p. 132.

prou significativa, com bé ens mostra el fet que J- K. Huysmans dedicués tot un capítol sencer del seu *À rebours* (1884) – el III - a parlar de les obres d'aquests poetes, les quals, com ens fa saber el mateix autor, eren designades per "les intel·ligències domesticades" sota el nom genèric de «*la décadence*»¹¹³.

L'atracció que tant historiadors, com filòlegs, literats o artistes van sentir pel període de declivi de l'imperi romà va sorgir, en bona part, per les analogies establertes entre la decadència d'aquesta època i la contemporània. Tal com mostren les següents paraules de T. de Ferrière, declarades el 1835, el sentiment d'identificació amb el passat va ser molt acusat: «*nos sommes tous empereurs du Bas-Empire. Ne sommes-nous pas en décadence?*»¹¹⁴

El cas francès, en aquest sentit, resulta destacable, i no pot explicar-se sense tenir en consideració criteris de caràcter extra-artístic. Com explica F. W. J. Hemmings, la derrota de la gran armada napoleònica del 1812 i la consegüent conquesta de sòl francès per part de les tropes de cosacs, van provocar l'establiment d'una analogia entre la invasió francesa duta a terme pels genets de l'estepa ucraïnesa, i la perpetrada pels bàrbars en traspasar les fronteres romanes durant els segles IV i V d. J. C.¹¹⁵. L'enfonsament dels ideals lliberals, com a conseqüència del fracàs de la revolta de 1848 i, molt especialment, de la derrota de la guerra franco-prussiana, el 1870, va accentuar el clima de pessimisme ja existent i va provocar que el «mite de decadència» s'estengués a tots els nivells: el familiar, el social, l'econòmic...fins i tot pel que fa al tema de la raça mateixa. Allò que més cal tenir en consideració, però, és l'*actitud* que hom va adoptar enfront la decadència: de denúncia, d'acceptació o bé de complaença. Com assenyala F. W. J. Hemmings, en el primer cas es va establir una comparació negativa entre la relaxada i permissiva moral de l'imperi de Napoleó III i el desenfrenament orgiàstic de la Roma de Neró i de Calígula, la qual cosa provocà un allau de crítiques per part de certs escriptors contraris al sistema. D'aquesta manera, es va acabar explotant el mite de decadència nacional, recordant el fet que, tres segles i

¹¹³ HUYSMANS, J.K, *À rebours*, *op. cit.*, p. 36. Sobre aquest tema vegeu els citats estudis de F. García.

¹¹⁴ BACH, S.[seudònim], "Il vivere", *La France littéraire*, 1835, p. 86. Citat a LETHÈVE, J., "Le thème de la décadence...", *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁵ HEMMINGS, F. W. J., *Culture and Society in France 1848-1898: Dissidents and Philistines*, , Lodon: B. T. Batsford, 1971, p. 210.

mig més tard que l'imperi romà assolís la seva màxima extensió territorial - coincidint amb el seu llibertinatge pagà -, aquest es va enfonsar. En el terreny de les arts plàstiques, aquesta idea es va plasmar a través de la paradigmàtica obra de T. Couture, *Les Romains de la décadence* (1847), en la qual podem observar una multitud de personatges en diferents actituds hedonistes i d'abandonament.

Bizanci, per la seva banda, també va esdevenir objecte de fascinació per part d'escriptors i d'artistes a la fi de segle. Com tindrem ocasió de comprovar, l'elevat grau de luxe, ostentació, refinament i misteri que envoltava aquest món, va captivar la febril imaginació dels decadents¹¹⁶. Sense dubte, allò que més interessava aquests darrers era precisament el declivi moral de l'estat bizantí, provocat com a conseqüència dels seus excessos. D'aquí la proliferació d'un tipus de literatura inspirada en la descomposició d'aquests grans imperis, els quals, un cop assolit el màxim desenvolupament, només podien començar a finir. La llista de títols és extensa: *L'Agonie* (1888) i *Byzance* (1890) de J. Lombard ; *Thaïs* (1890) d'A. France; *La Gynandre* (1891) de J. Péladan; *Les Princesses byzantines* (1893) de P. Adam; *Quo vadis* (1896) d'H. Sienkiewicz; *Aphrodite* (1898) de P. Louys; *Basile et Sophia* (1900) també de P. Adam; *Messaline* (1900) d'A. Jarry¹¹⁷... A nivell plàstic, G. Moreau seria un dels artistes que millor va recrear aquests paradisos orientals a través de les seves representacions.

Incidint, però, sobre la decadència percebuda als temps moderns, cal dir que, malgrat els avenços tecnològics i el progrés actuals, hom sentia que també el seu propi món estava arribant a la fi. I, en aquest sentit, les paraules declarades per A. Musset a la primerenca data de 1836, a *La Confession d'un enfant du siècle*, resulten per sí mateixes prou significatives:

¹¹⁶ Vegeu cap. III. 1. 2.

¹¹⁷ Vegeu el V capítol intitulat "Bizance" de PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999, pp. 517-762.

«Notre siècle n'a point de formes. (...) En fin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque: l'éclectisme est notre goût; (...) en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche.»¹¹⁸

Uns anys més tard, el 1850, van publicar-se a França i a Anglaterra dos assaigs de títol força similar: *De la décadence de la France*, per C. M. Raudot, i *De la décadence de l'Angleterre*, per A. Ledru-Rollin. Veiem, doncs, com aquest sentiment de decadència era compartit arreu d'Europa, encara que en el nostra investigació ens centrem majoritàriament a França. Pel que fa aquest segon estudi, només posar de relleu que el seu autor, sense negar la grandesa d'Anglaterra, allò que posà en dubte és la *durada* del seu poder, advertint que fou també en la cúspide del seu creixement exterior i de la seva riquesa que l'imperi romà va ser ferit de mort i es va iniciar la seva decadència¹¹⁹. Sobre Anglaterra hi ha altres estudis semblants, ja més tardans, que qüestionen el seu apogeu, com per exemple: *The Law of Civilization and Decay* (1896), de B. Adams o *The Decline and Fall of The British Empire* (1905), escrit per un anònim¹²⁰.

Tornant a França trobaríem assaigs com *Les Odeurs de Paris* de L. Veuillot o *Les Français de la décadence* de H. Rochefort, ambdós publicats en 1866. Uns anys més tard apareixerien els de *La France vraie* (1887) de S. Y. D' Alveydre, *La fin d'un monde* (1888) d' E. Drumont o *Grandeur et décadence des Français* de G. Routier (1898). Sobre aquestes darreres obres, K. W. Swart destaca el contrast que els tradicionalistes feien entre la grandesa de la vella França i el deplorable estat de l'actual, mirant de fer recordar que la història de França - plena d'èxits a tots els nivells- demostrava la falsedat de les modernes lamentacions que concebien el país com a una nova Sodoma i Gomorra¹²¹. Segons l'autor el pessimisme amarg d'E. Drumont arriba fins al punt de

¹¹⁸ MUSSET, A., *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 38.

¹¹⁹ LEDRU-ROLLIN, A., *De la décadence de l'Angleterre*, Paris: Escudier frères, 1850, pp. 1-19.

¹²⁰ Sobre aquest tema del sentiment de decadència anglès, relacionat amb el seu propi context històric, vegeu, entre d'altres: THORTON, R. K. R., "Decadence' in Later Nineteenth-Century England", dins *Decadence and the 1890s*, Nova York: Holmes & Meier, 1980, pp. 15-30; THORTON, R. K. R., "The Climate of Decline", dins *The Decadent Dilemma*, London: Edward Arnold, 1983, pp. 1-7; BECKSON, Karl, "The Damnation of decadence", dins *London in the 1890 s: a cultural history*, New York-London: W. W. Norton & Company, 1992, pp. 32-69; o PITTOCK, M. G. H., *Spectrum of decadence: The literature of the 1890 s.*, London: Routledge, 1993.

¹²¹ Citat a SWART, K. W., *The sense of decadence...op. cit.*, p. 146.

negar ja que romanguí qualsevol resta de la vella França. En aquest sentit, a la indignació vers l'explotació capitalista s'afegia encara l'alarma per la pèrdua dels valors espirituals:

« "Mon erreur fondamentale", a confessé, "a été de croire qu' il existait encore une vieille France, un ensemble de braves gens, gentilshommes, bourgeois, petits propriétaires fidèles aux traditions de leur race, et qui, égarés, affolés par les turlutaines qu' on leur débite depuis cent ans, reprendraient conscience d' eux-mêmes si on leur montrait la situation telle qu' elle est, se réuniraient pour sauver leur pays.»¹²²

I. 1. 3. 2 *Finis Austriae*

Hi ha un altre centre cultural al qual s'associa indefectiblement aquesta idea de decadència, o potser encara més, la noció de *final*: l'imperi austrohongarès. De fet, quan el 1938 Àustria és incorporada a Alemanya a través de la proclamació de l' *Anschluss* i S. Freud es veu obligat a exiliar-se a Londres, aquest escriurà en un dels seus quaderns una expressió del tot significativa: «*Finis Austriae*».¹²³ I ho és en doble sentit, ja que no només fa referència al final d'un imperi - aquest ja havia estat desmembrat amb la derrota de la I Guerra Mundial - sinó al de tot un món. Com assenyala J. Casals «*la especificidad de Viena es ser la imagen del destino final de una cultura.*»¹²⁴ El 1862, anys abans de que es produís el fatal desenllaç de la guerra i sense arribar a imaginar l'horror que aquesta acabaria desfermant, Ch. Fr. Hebbel ja havia declarat : «*esta Austria es un pequeño mundo en el que el mundo grande hace sus pruebas*»¹²⁵. De fet, per parlar - gairebé a mode de referència - de l' inici de la fi de l'imperi, ens hauríem de remuntar fins el 1867. Aquesta

¹²² DRUMONT, E., *La fin d' un monde. Étude psychologique et socielle*, París: A. Savine, 1888. Citat a SWART, K. W., *The sense of decadence...op. cit.*, p. 147. Vegeu sobre el tema el capítol "Fin de siècle", pp. 140- 192.

ZX¹²³ CASALS, J., *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona: Anagrama, 2003, p. 39. Vegeu igualment BETTELHEIM, B., "La desintegración de un mundo", dins *La remoción de lo moderno. Viena del 900*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, pp. 73-84 i HUBER, G., *Vienne 1938 : Finis Austriae*, París: Safed Editions, 2004.

¹²⁴ CASALS, J., *Afinidades vienesas...op. cit.*, p. 30.

¹²⁵ Citat a VALVERDE, J. M^a., *Viena, fin del Imperio*, Barcelona: Planeta, 1990, p. 13.

resultar à ser una data clau: l'emperador Francesc Josep - arran de la derrota de Sadova-Königgratz, a mans de Bismark, i de la pèrdua de Venècia - es va veure obligat a adquirir un compromís amb Hongria i a dividir l' imperi en dos estats, de tal manera que aquest darrer va acabar esdevenint, en paraules de R. Musil, «*biològicamente un monstruo*», o, com descriu J. Casals, «*un águila bicéfala - sin una base identitaria-*»¹²⁶ El desembre d'aquell mateix any, altrament, l'emperador va haver d'acceptar l'aprovació d'una constitució, la qual cosa representava l'inici de l'era lliberal. Amb tot, aquesta darrera va començar afeblida, atès que, com assenyala C. E. Schorske, si els lliberals aconseguiren establir un règim constitucional no va ser pel propi poder, sinó més aviat per les derrotes de l'antic règim perpetrades pels seus enemics estrangers. D'aquesta manera, i des d'un bon començament, aquests es van veure obligats a compartir el seu poder amb l' aristocràcia i la burocràcia imperial¹²⁷. Finalment cal fer esment d'un esdeveniment que provocarà la caiguda de la borsa de Viena, arran de l'enorme dèficit econòmic que van comportar la celebració de l'Exposició Universal d'aquell mateix any. A partir d'aquí només podem enumerar, gairebé de passada, alguns fets destacats que van contribuir a la progressiva decadència de l'imperi austrohongarès. D'una banda, la proclamació, el 1870, a París, del «Segon Reich» per part de Guillem II, la qual cosa va donar lloc a la configuració d'un altre imperi, el germànic, que acabaria per eclipsar l'austriac. D'una altra, el progressiu auge que van anar adquirint els partits de masses originats per desafiar l'hegemonia lliberal, com el Partit Socialcristià i el Partit Socialdemòcrata, fundats ambdós el 1889. El 1895, definitivament, Viena era «*absorbida por una marejada socialcristiana (...) Los demagogos socialcristianos iniciaron en Viena una década de dominio que combinó todo lo que era anatema para el liberalismo clásico: antisemitismo, clericalismo y socialismo municipal*»¹²⁸. De fet, només dos anys més tard, els lliberals perdrien el govern municipal. El 1907, així mateix, tindria lloc l'aprovació de la llei del Sufragi Universal, i el 1914, finalment, l'Imperi es veuria obligat a declarar la guerra a Sèrbia, desencadenant l'apocalipsi en què derivà la I Guerra Mundial. El 1918, desfet ja l'imperi i sense possibilitats d'unir-se a la també derrotada Alemanya, Àustria es convertiria en una república.

¹²⁶ CASALS, J., *Afinidades vienesas...op. cit.*, pp. 30-31.

¹²⁷ SCHORSKE, C. E., *Viena Fin- de- siècle...op. cit.*, p. 27.

¹²⁸ *Ibid.*.

Fins aquí hem realitzat un seguiment dels esdeveniments històrics més destacats que propiciaren el sorgiment dels conceptes de decadència i de *final* en la Viena del tombant de segle. Tanmateix, és important tenir en compte un dels aspectes fonamentals d'aquesta Viena finisecular: la seva «ambivalència». Com apunta J. Casals: «Viena es a la vez la capital de la verdad y de la simulación»¹²⁹. Per aquest motiu, malgrat la necessitat de veritat, de l'afany de penetrar i descobrir els abismes d'aquest gran desconegut, la psique humana - d'aquí els estudis de S. Freud o del mateix O. Weininger-, l'organització político-social de l'imperi es sustentava en gran mesura sobre l'aparença. Hi regnava un emperador però governaven els lliberals. Aquests, al seu torn, van anar acumulant riquesa mentre perdien progressivament el poder a mans dels partits de masses. El sentiment de superioritat va esdevenir així indissociable del de frustració i d'impotència. Ballant al son del vals mentre l'imperi s' enfonsa, Viena va suscitar anys més tard en H. Broch les següents i significatives paraules: «alegre apocalipsi»¹³⁰. La *Ringstrasse* representava, en aquest sentit, el símbol per excel·lència d'aquest *simulacre*: els ostentosos edificis públics erigits per la classe dirigent es trobaven tant desposseïts de poder fàctic com aquesta, i eren el resultat, tant d'una voluntat d'autoprojecció política i cultural, com d'un innegable temor vers les forces revolucionàries replegadas a la perifèria dels suburbis. Així mateix, com explica C. E. Shorske, els mateixos fills d'aquesta burgesia que havia monumentalitzat *La Ringstrasse*, criticaven l'obra dels seus pares i buscaven quelcom més enllà de l'aparença: cercaven «la *verdad sociológica y la sinceridad psicológica*.» La imatge que apareix al plafó anunciador de la I Exposició de la Secession de 1897, amb la figura de Tesseu lluitant contra el Minotaure amb el propòsit d'alliberar la joventut atenenca, és prou il·lustrativa. Ara bé, allò que aquestes noves generacions d'artistes i literats seguirien compartint amb els seus pares seria el culte a l'art¹³¹, això és, el seu esteticisme. Aquest, a Viena, i a diferència d'Europa, no va convertir-se en una protesta *contra* la civilització burgesa, sinó més aviat en l'expressió dels valors d'aquesta civilització, «en afirmación de una actitud hacia la vida en la que ni los ideales éticos ni los sociales jugaban un papel protagónico.»¹³² Evidentment, aquesta concepció de l'art en tant que bàlsam i refugi va originar-se fruit del

¹²⁹ CASALS, J., *Afinidades vienesas...op. cit.*, p. 33.

¹³⁰ Aquesta expressió va ser emprada per H. Broch a l'assaig *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie* (1947-1948), concretament als caps. 1.4 i 1.6, intitulats respectivament: "Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880" i "Soziologie der fröhlichen Apokalypsen" [AA. VV., *Literatur und politische Aktualität*, Àmsterdam: Rodopi, 1993, p. 284].

¹³¹ Atès que l'art va ser una de les escasses vies que els lliberals van tenir ver assimilar-se amb l'aristocràcia, malgrat que mai ho aconseguissin fer del tot.

¹³² SCHORSKE, C. E., *Viena Fin- de- siècle...op. cit.*, p. 312.

descontentament sociopolític que patien els lliberals davant una situació cada cop més amenaçadora. D'aquí que, finalment, com segueix C. E. Schorske, els estetes austríacs no estiguessin tant escindits de la classe burgesa com ho van estar els francesos, sinó que compartissin la seva frustració i impotència vers una societat de masses - cada cop més important - que refusava els seus valors.

Altrament, cal afegir que la imatge de la lluita de Tesseu amb el Minotaure no només representa simbòlicament el conflicte de generacions existent, sinó, i potser encara més, la voluntat combativa i regenerativa de la Secession. Així ho fa palès, altrament, el títol de la seva revista oficial: *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada). Com explica I. Sármany-Parsons, aquest

«...evokes the specific link between Vienna and the end of century and the artistic heritage of antiquity; Modernism appears unexpectedly under the mask of archaism and is interpreted as a release of dammed up Dionysian forces. Since Nietzsche had altered the world's perception, the heritage of antiquity was no longer only the classical canon of beauty and balanced harmony, but also a Janus-faced instrument of a primordial world of instinct embodied in myth. »¹³³

A nivell general, podem dir que els sentiments d'angoixa, d'incertesa i d' impotència - suscitats per aquest sentir-se *al final* de tot - eren majors que el de decadència, malgrat que la *idea* de declivi estigués present en tot moment¹³⁴. En aquest darrer sentit, per exemple, només tenim que parar atenció als següents títols: *Die Letzen Tage der Menschheit* (Els darrers dies de Menschheit) (1920) de K. Krauss¹³⁵ - escrit poc després d' acabar la guerra - o *Über die Letzen Dingen* (Sobre les Darreres Coses) (1904) d' O. Weininger¹³⁶. Igualment l'esmentada noció queda

¹³³ SÁRMÁNY-PARSONS, I., *Viennese painting at the turno f the century*, Budapest: Corvina Books, 1991, p. 11.

¹³⁴ Com explica SCHORSKE, C. E., *Viena Fin- de- siècle...op. cit.*, p. 28, el definitiu fracàs, cap el 1900, de les forces lliberals, «No despertó ánimos de decadencia sino de impotencia. El progreso parecía haber tocado a su fin. (...) Angustia, impotencia, una elevada conciencia de la brutalidad de la existencia social: estas características adquirieron nueva posición central en un clima social en el que el credo del liberalismo era aplastado por los acontecimientos».

¹³⁵ Hi ha una traducció al castellà: *Los últimos días de la humanidad*, Barcelona: Tusquets, 1991.

¹³⁶ Les dues obres són referenciades a WEST, S., *Fin de siècle. Art and society in an age of uncertainty*. London: Bloomsbury, 1993, p. 16.

reflectida als següents versos de *Ballade des äußeren Lebens* (*La Balada de la vida interior*) (1895), d'H. von Hofmannsthal:

«Y con profundos ojos, crecen niños
que no saben nada; crecen, mueren,
y los hombres prosiguen su camino.
Y se hacen frutos dulces de los ácidos,
y caen de noche, como muertas aves,
y ahí quedan unos días y se pudren.
Y siempre sopla el viento, y otra vez
oímos y decimos palabras
con placer y fatiga en nuestros miembros.
Y hay sendas por la hierba, y hay lugares
con antorchas con árboles y estanques,
o amenazantes y agostados, muertos...»¹³⁷

H. von Hoffmannsthal, al seu torn, fou qui va qualificar d'«àguiles malaltes» als artistes del seu temps, durant el transcurs d'una conversa amb T. Mann.¹³⁸

I. 1. 3. 3 «L'art de mourir en beauté»¹³⁹ o la complaença dels decadents.

Probablement siguin els estetes francesos, però, aquells que més van complaure's en la decadència que percebien al seu voltant. Aquesta actitud els permetia allunyar-se de la prosa

¹³⁷ Traducció de VALVERDE, J. M^a., *Viena, fin del Imperio*, op. cit., p. 140.

¹³⁸ MANN, T., *Meerfahrt mit Don Quijote*, Insel Bücherei, núm. 637, p. 55. Citat a HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980, p. 11.

¹³⁹ Vegeu nota següent

quotidiana, del mercantilisme i del positivisme que els ofegava, però alhora representava també una manera d'abandonar-se, de deixar-se morir, amb refinament i un somriure lànguid als llavis. Com va dir P. Verlaine, la «*décadence*» és «*l'art de mourir en beauté*».¹⁴⁰ I no podem oblidar tampoc aquell emblemàtic poema intítulat “*Langueur*” (1883), en el qual el literat francès enuncïava una de les frases més cèlebres del decadentisme: «*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*». Atesa la importància d'aquest darrer, seria interessant reproduir-lo complet:

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

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

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

*Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!»¹⁴¹*

¹⁴⁰ Cita recollida per RAYNAUD, E., a *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et souvenirs*, París: A. G. Nizet, 1971, p. 64 (la primera edició és de 1918). Vegeu el cap. I. 2. 1. 2, on apareix reproduïda la cita sencera.

¹⁴¹ VERLAINE, P., “*Langueur*”, *Chat noir*, núm. 72, 26-5-1883, p. 77.

En 1862, però, S. Mallarmé ja havia declarat: «*j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot: chute*»¹⁴², mentre que T. Gautier, el 1868, havia definit l'«*estil de la décadence*» a propòsit de l'obra de Ch. Baudelaire¹⁴³. El mateix farà P. Bourget als *Essais de psychologie contemporaine* (1883), pel que fa al mateix autor. Tanmateix P. Bourget no es va limitar a caracteritzar un determinat estil, sinó que va elaborar tota una «*théorie de la décadence*» al voltant de la figura de Ch. Baudelaire¹⁴⁴. Aquest, explica P. Bourget, no es lamenta com A. Musset d'haver arribat «*tard dans une civilisation vieillissante*», sinó que més aviat se n'alegra orgullosament. És per aquest motiu que l'autor considera Ch. Baudelaire un «*théoricien de décadence*» i un dels literats que han exercit «*la plus troublante séduction sur un âme contemporaine*.» A continuació P. Bourget procedeix a definir el mot de «*décadence*», i ho fa aplicant les lleis de la biologia a nivell social- com també ho farà en el camp de la llengua -, fet que mostra l'influx que van tenir en les seves idees determinades teories de l'època:

«*Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme.*»¹⁴⁵

Com succeeix en el cas dels organismes, la societat es compon de diferents organismes menors, els quals al seu torn estan constituïts per diverses cèl·lules socials. Per tal que la totalitat de l'organisme - ja sigui aquest biològic o social - funcioni correctament, les cèl·lules individuals que el componen no poden deixar de proporcionar energia al conjunt. Si, pel contrari, l'energia d'aquestes cèl·lules «*devient indépendante*» aleshores s'estableix un estat d'«anarquia» que acaba provocant «*la décadence de l'ensemble*». En el cas concret de l'organisme social, assenyala P. Bourget, «*il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité*»¹⁴⁶. El mateix va succeir amb l'imperi romà, que com veiem, torna a esdevenir una referència a l'hora d'analitzar la situació actual. En aquest sentit, P. Bourget

¹⁴² MALLARMÉ, S., *Plainte d'automne* (1864). Citat a LETHÈVE, J., "Le thème de la décadence...", *op. cit.*, p. 49.

¹⁴³ GAUTIER, T., "Charles Baudelaire", *op. cit.*, p. 17. Vegeu el cap. I. 2. 3.

¹⁴⁴ BOURGET, P., "Théorie de la décadence", *Essais de psychologie contemporaine, op. cit.*, pp. 19-26.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 25. Cal observar l'influència del determinisme en tots aquests postulats.

enumera les «*plaies sociales*» que van dur aquest a la ruïna - i que igualment podem trobar en el present -: «*l'entente savante du plaisir, le scepticisme délicat, l'énervement des sensations*» i «*l'inconstance du dilettanisme*». Ara bé, ens planteja l'autor, precisament perquè els individus d'aquest organisme en decadència són «inferiors» - en tant que treballadors incapaçs de mantenir el bon funcionament del sistema -, no seran des d'un altre punt de vista «superiors» en la seva condició d'individus particulars, això és, com artistes? Dit d'una altra manera:

«*S'ils sont de malhabiles à l'action privée ou publique (...) n'est-ce point que l'abondance des sensations fines et l'exquisité des sentiments rares ont fait des virtuoses, stérilisés mais raffinés, des voluptés et des douleurs?*»¹⁴⁷

Des del punt de vista de la psicologia és possible així valorar positivament aquesta riquesa i complexitat anímica, l'individualisme, l'excentricitat...tots aquests aspectes, doncs, contraris a l'estandardització que actuen de manera perjudicial per al conjunt. De manera que, segons l'autor, tant és que l'art o el llenguatge «*de décadence*» no puguin ser entesos pel públic general, en gran mesura «ignorant», ja que en definitiva:

«*Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et notre heure.*»¹⁴⁸

Així mateix, altres literats que també es complauran amb les subtileses i refinaments de la decadència seran els redactors de l'efímera publicació intitolada, precisament, *La décadence* (1886), que només duraria quatre números.

Dos anys abans, tanmateix, J. Péladan havia iniciat la publicació del seu cicle d'*Etudes passionnelles de décadence* - que esdevindrien *La décadence latine* - amb l'aparició de *Le Vice suprême*. El darrer d'aquests estudis, el XXI, *La Torche renversée*, sortiria publicat el 1925, set anys després

¹⁴⁷ BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine...op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

de la mort de l'autor ¹⁴⁹. J. Barbey d'Aurevilly, al prefaci que va redactar per a *Le Vice suprême*, resumiria perfectament el significat de l'obra en només dues frases:

«Ce n' est pas de la synthèse d' une société entre toutes qu' il s' agit dans son livre, (...) mais de la synthèse de toute une race, - de la plus belle race qui ait jamais existé sur terre, - de la race latine qui se meurt.(...) Il y a tous les vices qui, depuis le commencement du monde, pourrissent les nations, et avant même qu' elles aient disparu dans la mort, dansent la danse macabre de leur agonie...»¹⁵⁰

De fet, l' obra finalitza amb una expressió prou significativa: «FINIS LATINORUM», que al seu torn serà el títol del XIII volum de la *décadence latine*, publicat el 1899. El 1891 serà el mateix Sâr Péladan qui declari aquestes fatídiques paraules:

«Jo crois à la fatale et imminente putréfaction d'une latinité sans Dieu et sans symbole...Je juge que la fin de la France n'est plus qu' une question d' années...»¹⁵¹

Un any més tard, en el prefaci del catàleg del Primer Saló de la Rosa + Croix - celebrat del 10 de març al 10 d' abril -, l'autor tornarà a reafirmar aquesta idea de la decadència de la raça i del món llatins, aquest cop, però, des d'un punt de vista estètic: «*Tout est pourri, tout est fini, la décadence lézarde et fait trembler l'édifice latin*»¹⁵².

¹⁴⁹ Vegeu BEAUFILS, Ch., "Bibliographie", *Joséphin Péladan (1858-1918). Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble: Jérôme Millon, 1993, pp. 467- 495.

¹⁵⁰ BARBEY D' AUREVILLY, J., "Prefaci", dins PÉLADAN, J., *Études passionnelles de décadence: Le Vice suprême*, París: Librairie des auteurs modernes, 1884. La nostra edició és la següent: París: Les Éditions du Monde Moderne, 1926, IX-XIII. Sobre aquesta obra i el tema de la decadència de raça, vegeu el cap. III. 1. 1.

¹⁵¹ Recollit per HURET, J., *Enquête sur l' évolution littéraire*, París, 1891, p. 37 i citat a SWART, K. W., *The sense of decadence...op. cit.*, p. 164.

¹⁵² SÂR PÉLADAN, "Preface au catalogue du premier salon de la Rose+Croix", recollit per DA SILVA, J., *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, París: Ed. Syros-Alternatives, 1991, pp. 117- 119 (18). Vegeu el cap. II. 2. 1. 1.

Des d' un altre punt de vista, i en defensa dels artistes i literats de l' època que són titllats de decadents, A. Symons, a l'àmbit anglès, acusa el materialisme de la classe burgesa de ser la causant de la veritable decadència que pateix la civilització actual. Ho fa, però, en una data ja tardana, el 1908, quinze anys després de publicar el seu article intitulat "Decadent Movement in Literature", on defineix la noció de «*décadence*» en tant que tendència o moviment¹⁵³:

«There has been great talk to late of degeneracy, decadence, and what are supposed to be perversities: such as religion, art, genius, and individuality. But it is the millionaire, the merchant, the money-maker, (...) who are the degenerates of civilisation, and as the power comes into their hands all noble and beautiful things are being crushed out one after another, by some mechanical device for multiplying inferiority.»¹⁵⁴

I. 1. 3. 4 *Dégénérescence* i degeneració

Fins ara hem analitzat el fenomen de la decadència des d'un punt de vista essencialment històric i de sensibilitat. Però a l'època, com ja hem assenyalat, la idea de declivi es va estendre a una multitud d'àmbits: el biològic, el social, el de raça...Com apunta Ch. L. Talcott, la decadència era percebuda com una «*moral aberration, a destined historical peaking followed by decline, a refutation of theological principles, the foil to religious purity, a physical/neurological degeneration, an aesthetic posturing, an incapacity to produce and to reproduce.*»¹⁵⁵ En aquest segon apartat, ens centrarem així en l' estudi de la decadència en relació a dos altres conceptes: aquells de «*dégénérescence*» i de degeneració.

Fins a finals del segle XIX les nocions de progrés i d'evolució eren sinònims, però, com explica R. K. R. Thorton, l'influx de les teories darwinianes els va atorgar un nou significat, atès

¹⁵³ Vegeu el cap. I. 2. 1. 2.

¹⁵⁴ SYMONS, A., In Praise of Gypsies", *Journal of the Gypsy Lore Society*, 4-1908. Citat a BEKSON, K., *London in the 1890 s: a cultural history*, op. cit., 1992, p. 45.

¹⁵⁵ TALCOTT, Ch. L., *From exhaustion to exuberance writing the decadent body in fin-de-siècle french literature 1870-1914*, USA: Uni Dissertation Services, 1999, p. 8.

que aquestes darreres podien interpretar-se de manera diversa. En aquest sentit, resulta significatiu l'estudi d'E. Ray Lankester, intitulat *Degeneration. A Chapter in the Darwinism* (1880), en el qual es descriuen alguns exemples d'evolució degenerativa, tant a nivell zoològic, com lingüístic o històric. En darrer terme, aquest autor ens planteja la següent reflexió: realment podem pensar que hem evolucionat respecte els nostres avantpassats? :

«Are all the inventions and figments of human superstition and folly, the self-inflicted torturing of mind the reiterated substitution of wrong for right, and of false hold for truth, which disfigure our modern civilisation - are these evidences of progress?»¹⁵⁶

La resposta no és gaire optimista: *«in such respects we have at least reason to fear that way may be degenerate»*. De fet, com assenyala altrament Th. Ribot, principal divulgador de la filosofia schopenhauriana a França¹⁵⁷, i malgrat pugui semblar paradoxal,

«...la civilisation, à force de grandir, constitue positivement un état morbide où l'humanité ne sachant plus que raffiner, se surmener et s'épuiser, finit par périr sous l'excès de ses propres richesses.»¹⁵⁸

En realitat, allò que havia canviat era el mode de percebre l'evolució: en comptes de fer-ho en sentit lineal i ascendent, ara aquesta era concebuda de forma circular. Segons aquests preceptes, i a l'igual que succeïa amb qualsevol organisme, l'univers, la raça o la nació també experimentaven diversos períodes d'infantesa, creixement, maduresa i declivi, immersors en un cicle orgànic de desenvolupament i decadència¹⁵⁹. En el cas dels pobles europeus, però, el problema encara s'agreujava més, tant per l'avenç inexorable de la seva decrepitud com de l'assajament de pobles de natura més vigorosa¹⁶⁰. D'aquesta manera, podem comprovar com el fatalisme finisecular no es nodria únicament de les concepcions darwinianes aplicades a l'

¹⁵⁶ Citat a THORTON, R.K.R., *The Decadent Dilemma*, op. cit. p. 11.

¹⁵⁷ Vegeu nota núm. 54.

¹⁵⁸ RIBOT, TH., *La Philosophie de Schopenhauer*, París: Germer Baillière, 1874, p. 174.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 1.

¹⁶⁰ LITVAK, L., *España 1900...op. cit.*, p. 246.

individu - segons les quals aquest no era més que el producte adaptat d'un seguit de processos biològics condicionats per la seva herència i el seu medi -, sinó que també es fonamentava sobre aquelles teories relacionades amb el declivi de raça i de civilitzacions¹⁶¹.

És en aquest context, i associada al concepte d'organisme, que trobem la idea de «*dégénérescence*». En un sentit general, aquest terme designaria

«...l'altération d'un organisme ou d'un organe qui l'amène à une forme "jugée inférieure". Cette infériorité consiste le plus souvent en ce que l'organisme ou l'organe en question ne peuvent plus accomplir tout ou partie des fonctions auxquelles ils étaient adaptés. Elle consiste aussi, mais exceptionnellement, dans le retour du sujet considéré à un stade d'évolution antérieur.»¹⁶²

Aplicat a l'individu, el Dr. B. A. Morel, al *Traité des dégénérescences phsyques, intellectuelles et morales de l'especie humaine* (1857), va agrupar sota l'esmentat mot gairebé totes les malalties mentals cròniques conegudes fins aleshores. Segons les seves teories, «*les dégénérationes sont les déviations malades du type normal de l'humanité héréditairement transmissibles et évoluant progressivement vers la déchéance*»¹⁶³. Com explica L. Bossi, aquestes desviacions contenen elements de transmissió d'una natura que duu en sí mateixa el germen que incapacita l'individu d'acomplir la seva funció en el conjunt de la humanitat. El progrés intel·lectual, aturat igualment en la seva persona, es troba encara amenaçat en la seva descendència. En darrera instància, la «*dégénérescence*» dona com a resultat un individu que ja no pot reproduir-se¹⁶⁴, associant-se, per tant, al concepte d'esterilitat. I en aquest sentit, la idea de *final de raça* és molt significativa¹⁶⁵. El Dr. B. A. Morel, descriu igualment aquelles manifestacions de caràcter físic i psicològic que mostren signes de degeneració, com ara un desenvolupament cranial o genital anormal, la

¹⁶¹ LARSON, B., "La génération symboliste et la révolution darwinienne", dins *L'âme au corps. Arts et sciences. 1793-1993*, París: Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 322-342 (325).

¹⁶² LALANDE, A. "Dégénérescence", dins *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, París: Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1992, p. 212.

¹⁶³ Citat a BOSSI, L., "Mélanconie et dégénérescence", *op. cit.*, p. 399.

¹⁶⁴ *Ibid.*.

¹⁶⁵ Vegeu el cap. III. 1. 1. 1.

bogeria, l' alcoholisme o una conducta excessivament sexual. En tot cas, com veiem, el determinisme hereditari jugava un paper fonamental en el procés degeneratiu. Com explica S. West, «*he saw it as an inherited disorder that developed through several generations: the first was merely nervous, the second had specific central nervous system conditions such as epilepsy, the third was insane, and the fourth was lethally insane. Ultimately, these "degenerating" families became extinct.*»¹⁶⁶. En una línia similar i diversos anys més tard, F. Galton, cosí de Ch. Darwin, assenyalava a la seva obra *Hereditary Genius. An Inquiry into its Laws and Consequences* (1869), que la mala qualitat de vida que duia la gent de la ciutat - cada cop més nombrosa que la del camp - provocava una fertilitat menor i d'escassa qualitat, per la qual cosa la civilització, encara que no ho semblés, anava degenerant progressivament, «*until the time comes when the whole political and social fabric caves in, and greater or less relapse to barbarism takes place, during the reign of which the race is perhaps able to recover its one.*»¹⁶⁷

De fet, foren nombrosos els estudis mèdics que posaren de relleu el declivi fisiològic i psicològic de les races modernes, la qual cosa fa palès com l' esperit de decadència va arribar fins i tot a l' àmbit pseudocientífic. A més dels esmentats, per exemple, podríem afegir-ne d'altres, com ara els *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité* (1881), del Dr. P. Jacoby; *Body and Will, Being an Essay Concerning Will in its Metaphysical, Physiological and Pathological Aspects* (1883), d' H. Maudsley; *La famille névropathique* (1884), de C. Féré; o "Des héréditaires dégénérés", recollit a *Recherches sur les Centres nerveux* (1893), de V. Magnan¹⁶⁸. El psicòleg anglès H. Maudsley, seguidor del positivisme d'A. Comte, conclou el seu treball amb la idea que la humanitat està definitivament condemnada:

«*...we fix attention too much perhaps on the process of evolution, to the overlooking of the correlative process of degeneration that is going on, not only in low but in high organisms (...)* not only in body but in mind not only in individuals but in societies... (...) What an awful

¹⁶⁶ WEST, S., *Fin de siècle...op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁷ Recollit per THORTON, R.K.R., *The Decadent Dilemma, op. cit.* pp. 11-12.

¹⁶⁸ A mitjans de segle, tanmateix, ja havien aparegut diversos d'aquests estudis, com ara *Du nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses* (1856), d'E. Bouchut, o *La Psychologie morbide* (1859), del Dr. Moreau de Tours. Sobre el tema de les malalties nervioses i mentals, vegeu el cap. I. 1.

contemplation, that of the human race bereft of its evolutionary energy, disillusioned, without enthusiasm, without hope, without aspiration, without an ideal.»¹⁶⁹

Cal dir, però, que aquesta teoria de l'evolució degenerativa aplicada a la raça i a la humanitat, va utilitzar-se igualment com a referent en el camp artístic i literari. I en aquest sentit, és fonamental fer esment de l'estudi del Dr. C. Lombroso intitulat *Genio e follia* (1864), que en la seva 5^a edició adoptaria el títol de *L' Uomo di Genio in rapporto alla psichiatria alla storia ed all'estetica* (1888). En el seu treball, C. Lombroso vincula el geni creatiu amb la bogeria - en un sentit que no té res de platònic¹⁷⁰ -, i desenvolupa l'anomenada «teoria patològica del geni», segons la qual aquest darrer posseeix o pot posseir caràcters clars de degeneració. Anys més tard, l'autor encara profunditzaria sobre aquestes idees a *Genio e degenerazione* (1897). Cal afegir que les seves obres van obtenir una gran repercussió a l'època.

M. Nordau, per la seva banda, també assolí un gran ressò amb *Entartung* (1892), assaig que denotava precisament la influència de treballs com els esmentats de C. Lombroso, B. A. Morel i H. Maudsley. L'obra de M. Nordau va ser traduïda al francès el 1894 amb el títol de *Dégénérescence*, i, un any més tard, a l'anglès amb el de *Degeneration*. La traducció castellana arribaria més tard, el 1902¹⁷¹. Com posa de relleu K. Beckson, M. Nordau fa servir els termes «degeneració» i «decadència» de manera absolutament indiscriminada a l'hora de parlar del declivi racial, social o artístic¹⁷². El primer capítol de l'obra s'intitula precisament «*Fin-de-siècle*», expressió utilitzada excessivament pels francesos, atès que com assenyala, més aviat s'hauria de parlar de la «fi de raça». I és que no tots els francesos, segons M. Nordau, són uns degenerats o es troben en vies d'extinció: només ho són o ho estan aquells que ell anomena «*los diez mil superiores*», és a dir, «*los ricos habitantes de la grandes ciudades, los que se titulan a sí mismos "la sociedad", cuya descomposición establezco; ellos son los que han encontrado el "fin de siglo" y á ellos*

¹⁶⁹ Citat a BECKSON, K., *London in the 1890 s: a cultural history, op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁰ Plató, al seu *Fedre*, ja relacionava bogeria i geni però en un sentit del tot positiu, atès que la bogeria o furor que inspira al geni és de caràcter diví.

¹⁷¹ L'edició emprada ha estat: NORDAU, M., *Degeneración*, 2 vol., Madrid: Librería de Fernando Fé, 1902.

¹⁷² BECKSON, K., *London in the 1890 s: a cultural history, op. cit.*, p. 65.

mismos se aplica el "fin de raza"»¹⁷³ . És significatiu observar com aquells que es troben en decadència no siguin els que pertanyen a les classes més baixes sinó tot el contrari, ja que la decadència a la qual fa al·lusió l'autor no és pas econòmica, sinó moral i vital. De manera que l'expressió «*fin-de-siècle*», com segueix M. Nordau:

*«.. está destinada á definir existe de hecho en los grupos directores; la disposición del alma actual es extrañamente confusa, hecha á la vez de agitación febril y de triste desfallecimiento, de temor á lo porvenir y de alegría desesperada que se resigna: la sensación dominante es la de un hundimiento, la de una extenuación»*¹⁷⁴

La diferència fonamental entre els conceptes «*fin-de-siècle*» i «fi de raça» seria així la següent: mentre la primera designa un estat anímic subjectiu, un esperit de decadència, la segona faria referència a un fenomen real i objectiu, causant en bona part de l'anterior. Segons M. Nordau, és innegable la infecció de caràcter moral que pateix Europa - i sobretot França -, la qual queda reflectida en el rebuig dels valors tradicionals i en l'escepticisme imperant. La crítica que exerceix M. Nordau sobre les classes elitistes també s'estén sobre els artistes que aquestes generen i després aplaudeixen. Artistes, d'altra banda, que, tot i provenir d'aquestes mateixes classes, són els primers en intentar oposar-se i desacreditar-les. Entre aquests M. Nordau inclou els naturalistes, els parnassians, els simbolistes, els decadents, els preraphaelites...als quals considera afectats pel mal de la bogeria moral, tal com succeeix en el cas dels criminals corrents. A diferència d'aquests darrers, però, els esmentats autors són uns degenerats d'intenció, no pas d'acció; és a dir, que en comptes de materialitzar els seus deliris perversos, només els imaginem i s'hi recreen. Tots ells, tanmateix, són igual d'egoistes - només miren de satisfer les seves perversions -, de pertorbats i de perillosos per a la societat.

Amb tot, aclareix M. Nordau, no tots els genis poden considerar-se uns degenerats. N'hi ha que conserven la seva rectitud moral i no pateixen cap desordre de tipus patològic o nerviós. Qui rep les crítiques de M. Nordau no és altre que aquell l'autor denomina «*el hombre del*

¹⁷³ NORDAU, M., *Degeneración*, vol. I, op. cit., pp. 4-5.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

Crepúsculo de los Pueblos», un ésser posseït per un profund fàstic vital que el fa avorrir contínuament la seva pròpia persona i el món que l'envolta. Per aquest motiu, adiu M. Nordau, aquest mira d'omplir el seu buit existencial proveint-se de tot tipus d'emocions «negatives» i «malsanas»; d'aquí la seva inclinació per les filosofies pessimistes i neobudistes que tant de moda estan en el seu temps, com ara les d'A. Schopenhauer o E. Hartmann.

Més enllà del caràcter negatiu d'aquest tipus de sensibilitat, però, M. Nordau denuncia el perill que suposa la seva influència a nivell social. L'autor parla així d'aquells «falsos profetas» que enverinen la societat al proclamar, «bajo el efecto de una obsesión», «un dogma literario cualquiera: el realismo, la pornografía, el misticismo, el simbolismo, el diabolismo», de manera, a més, «violenta y penetrante, con sobreexcitación.»¹⁷⁵ Arribat a aquest punt, l'autor anuncia el seu propòsit d'analitzar les esmentades tendències estètiques des d'un punt de vista clínic i demostrar, així, el «carácter patológico» que posseeix cadascuna d'elles. D'aquesta manera, i seguint l'estela de diversos estudis científics de l'època - que l'autor esmenta -, M. Nordau intenta trobar una justificació de caire mèdic per tal d'explicar les causes que originen aquest tipus de manifestacions culturals o espirituals. Així ho veiem, per exemple, en el cas del misticisme que nodreix les tendències simbolistes i decadents:

«La falta ó la debilidad de atención, conduce pues, en primer lugar, á formar falsos juicios sobre el universo, sobre las cualidades de las cosas y sus relaciones entre ellas. La conciencia obtiene una imagen desfigurada y vaga del mundo del mundo exterior (...) las representaciones -fronterizas desdibujadas, apenas posibles de reconocer-, son percibidas al mismo tiempo que las apercepciones centrales bien iluminadas; el juicio se convierte en vacilante y fugitivo como las brumas que disipa el viento de la mañana; la conciencia que apercebe las representaciones fronterizas espectralmente transparentes, informes, trata en vano de penetrarlas y las interpreta sin seguridad, como se atribuye á los contornos de las nubes semejanzas con las cosas ó los seres.»¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 90-91.

Segons explica M. Nordau, allò que provoca en el místic la sensació que el món que l'envolta constitueix una font inesgotable de misteris - en els quals no pot penetrar més que a través de la intuïció, de la sospita o de l'endevinació -, no és altra cosa que la seva incapacitat neurològica per captar els fenòmens exteriors de manera correcta. D'aquí, dedueix M. Nordau, que el místic es senti atret cap als aspectes més irracionals de l'existència: no tant com a resultat d'una lliure disposició de l'ànima, sinó com a producte d'una «*inaptitud orgánica natural para el saber*»¹⁷⁷.

El Dr. E. Laurent, per la seva banda, a *La poésie décadente devant la science psychiatrique* (1897), va mirar de demostrar que, en certs individus «*la poésie n'était qu'une sorte d'extériorisation du détraquement cérébral, une manifestation de leur état d'infériorité mentale*», encara que admetia dos graus de degeneració: el propi dels «degenerats superiors», com ara P. Verlaine o P. Moréas, i el dels purament «desequilibrats»¹⁷⁸. En el primer grup, admet l'autor, hi ha certament grans literats, però si els estudiem amb deteniment podrem observar com «*leur côté faible apparaît avec les tares psychiques ou morales qui les marquent du sceau de la dégénérescence.*»

En definitiva, allò que pretenien aquest tipus d'estudis- dels quals només hem exposat una petita mostra -, no era altra cosa que justificar, amb arguments de caràcter pseudocientífic, els trets de determinades manifestacions artístic-literàries, associant les sensibilitats que les produïen a la *dégénérescence* i potenciant, així, la seva consideració negativa.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷⁸ LAURENT, E. Dr, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit.

I. 2 DECADENTISME I DÉCADENCE. QÜESTIONS

CONTROVERTIDES

«The most representative literature of the day (...) has all the qualities that we find in the Greek, the Latin decadence: an intense self-consciousness, a restless curiosity in research, and oversubtilizing refinement upon refinement, a spiritual and moral perversity.»

A. Symons, "The Decadent Movement in Literature" (1893).

A l'hora d'endinsar-nos en l'anàlisi del decadentisme europeu, no pretenem, atesa l'extensa bibliografia publicada sobre el tema i per motius d'obligada restricció, realitzar un estudi complet sobre la matèria. El que farem serà tractar el tema a partir del plantejament d'un seguit de qüestions controvertides, és a dir, dels seus aspectes més problemàtics, com són les dificultats de definició, la relació del decadentisme amb altres tendències o moviments, o les qüestions referents a l'estètica.

I. 2. 1 Complexitats terminològiques

I. 2. 1. 1 El decadentisme: problemes de definició

A nivell europeu, i contràriament al que succeeix a l'àmbit català, existeixen una multitud d'obres dedicades a l'estudi de la literatura i de l'art decadentistes. Tanmateix, cal tenir en compte que la terminologia per referir-se a aquest tipus d'art i de literatura és diversa i depèn

en bona part del país en el qual estigui centrat l'estudi. Així doncs, trobem mots similars, però ensems diferents, a l'hora d'englobar l'art i la literatura decadents, com ara "*décadence*", "moviment decadent", "decadentisme", "*décadisme*" o fins i tot "simbolisme"¹⁷⁹. Sovint, però, simplement s'utilitza l'adjectiu "decadent" per tal de tractar determinats aspectes en els quals l'autor vol aprofundir, com per exemple, "l'estil" o "l'imaginari" decadents.

Cal tenir present que en tots aquests casos, l'adjectiu "decadent" equival al de "decadentista" i que per tant s'adscriu a un període cronològic ben determinat: el de la *fin-de-siècle*. És important tenir clara aquesta consideració, ja que el terme "decadent" – a l'igual que el de "*décadence*" – pot aplicar-se a diversos moments de la història; l'epítet "decadentista", pel contrari, no posseeix pas un sentit transhistòric¹⁸⁰.

Malgrat l'abundància d'estudis sobre el tema del decadentisme, el cert és, però, que aquest concepte resulta difícil de definir. Un dels seus investigadors, J. de Palacio, ho constata només començar el seu article: «*le decadentisme se dérobe à toute définition, à toute mise en formule*»¹⁸¹. Davant la impossibilitat de presentar una definició precisa – fet que, d'altra banda, tampoc van poder assolir a l'època –, les esmentades obres ens ofereixen en tot cas *diverses* definicions. Així, i de manera sintètica, podríem dir que per "decadentisme" o "*décadence*" s'acostuma a entendre, o bé un determinat corrent, moviment o fenomen artístic-literari de la *fin-de-siècle*, o bé, com hem comprovat al capítol I. 1. 3. 1, un cert estat d'ànim o d'esperit. Aquestes dues significacions no són oposades sinó més aviat complementàries - d'aquí que apareguin sovint en un mateix estudi -, ja que, certament, qualsevol tendència artística o literària es troba caracteritzada per una sensibilitat determinada - i a l'inrevés. Amb tot, és important veure on recau l'accent a l'hora de definir els esmentats mots, atès que el decadentisme s'acostuma a associar molt més amb un fenomen anímic - relacionat amb el *mal-du-siècle* i amb l'esperit de decadència - que no pas amb una estètica específica. Per aquest motiu trobem moltes més caracteritzacions del decadentisme a

¹⁷⁹ Com podem comprovar al cap. I. 2. 3 hi ha molts estudis dedicats al simbolisme que fan referència a conceptes relacionats amb el decadentisme o amb l'art decadent, sense gairebé utilitzar aquests darrers termes. Cal dir que la majoria d'aquests estudis solen pertànyer al camp de la plàstica.

¹⁸⁰ Vegeu SÁEZ, B., *Las sombras del modernismo...op. cit.*, pp. 15-17.

¹⁸¹ DE PALACIO, J., "Liminaire. Aspects du decadentisme européen", *Revue des sciences humaines*, 1-1974, pp. 7-9 (7).

nivell temàtic o de sensibilitat que no pas a nivell estilístic o formal. En aquest darrer cas, a més, el decadentisme s'acostuma a relacionar de manera quasi indissociable al simbolisme¹⁸², fins al punt de parlar-se habitualment d' un «esperit de decadència» i d'una «poètica del simbolisme»¹⁸³. Així que cal preguntar-se: podem considerar que l'art decadentista posseeix un estil propi? O dit d' una altra manera: podem parlar d'una *estètica* pròpiament decadent? A aquesta qüestió mirarem de respondre en el capítol I. 2. 3.

A propòsit de la utilització dels termes “decadentisme” o “moviment decadent”, que són els que més ens interessin per tal de justificar el títol de tesi, cal efectuar encara algunes puntualitzacions. Primer de tot, que són emprats principalment en l'àmbit literari. I en segon lloc, que s'utilitzen majoritàriament a propòsit de dos països en particular: França i Itàlia. En els estudis centrats en Anglaterra es fa servir més aviat el mot «*decadence*», i en els dedicats a Viena és habitual trobar l'expressió «*fin-de-siècle*». És important insistir en el fet que amb aquest darrer mot, però, es designa molt més que un determinat corrent cultural: principalment s'està fent referència a tot un clima espiritual.

Pel que fa al cas francès, és del tot comprensible que es faci esment del “moviment decadent” o del “decadentisme” a propòsit de la seva literatura perquè, en un sentit estricte del terme, va ser a París, al voltant dels anys vuitanta, on va sorgir un petit grup de literats que van acabar autodenominant-se a sí mateixos “decadents”. Per tant, i en un sentit estricte de l'expressió, hauríem de parlar de “moviment decadent” bàsicament en relació a aquest centre, d'on és originari¹⁸⁴. Fou una mica més tard, cap a la dècada dels noranta, que l'esmentat

¹⁸² Vegeu el cap. I. 2. 2. 3.

¹⁸³ HEINSTEIN, J., “decadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes: Recull d'études”, *Romanica Wratislaviensia XXVIII*, Acta Universitatis Wratislaviensis, núm. 1019. Wrocław, 1987, p. 13. L' autor es fa ressò d' altres estudis, com l' esmentat de DÉCAUDIN, M., “Définir la *décadence*”, *op. cit.*, però assenyala que l' «esperit de la decadència» i la «poètica simbolista» són unes nocions que, malgrat estiguin relacionades, no pertanyen pas a les mateixes categories de pensament.

¹⁸⁴ Fins i tot l'anglès A. Symons, al seu article intitulat “The Decadent Movement in Literature”, *Harper's New Monthly Magazine*, 11-1893, fa esment essencialment d'autors francesos i belgues, atès que, com ell mateix declara: «*the typical literature of decadence (...) is entirely French. But those qualities which we find in the work of Goncourt, Verlaine, Huysmans – qualities which have permeated literature much more completely in France than in any other country – are not wanting in the recent literature of other countries.*» [fragment extret de la següent edició: BECKSON, K. (ed.), *Aesthetes and decadents of the 1890s. An Anthology of British Poetry and Prose*, Academy of Chicago Publishers, 2004, pp. 134- 150].

moviment va arribar a d'altres indrets, com ara Anglaterra, Alemanya, Itàlia, Bèlgica, Polònia o Espanya, amb menor o major retard, i arrelant més o menys profundament¹⁸⁵. I és que, com apunta B. Sáez, «*más allá de las obras de Verlaine, Moréas o Laforgue, lo que dio sentido general, longevidad y poder de irradiación al movimiento fue esa cualidad llamada «decadencia», el «espíritu» y la «sensibilidad» decadentes que persistieron a escala universal y cosmopolita y se hicieron extensibles autoconscientemente a todo el fin de siècle europeo»*¹⁸⁶. En tots els casos, però, - fins i tot el francès -, cal tenir en compte que el decadentisme *coexisteix* amb altres tendències culturals, com per exemple, el naturalisme, l'impressionisme o el simbolisme. Malgrat les diferències entre unes i altres, com apunta J. Pierrot, és clar que el decadentisme coincideix amb el naturalisme o el simbolisme en el punt de partida, això és, una concepció pessimista de l'existència, de manera que amb ells mantindrà una relativa simbiosi¹⁸⁷. Per aquest motiu és necessari veure quina és la relació del decadentisme amb tots aquests corrents i determinar de quins aspectes en participa i què és allò que li és propi. En especial en relació amb el simbolisme, atès que, com hem assenyalat abans, són molt els autors que fan servir indistintament els mots "simbolista" i "decadent", o bé que engloben l'art decadent dins del marc general del simbolisme, com si aquest en constituís únicament un vessant.

Per acabar, cal assenyalar que el nostre anàlisi es trobarà centrat en gran part - que no de manera exclusiva- en París, pel fet de constituir el centre d'on és originari el decadentisme i, a més a més, per exercir una atracció destacada sobre Catalunya. D'aquí que el proper apartat estigui dedicat a parlar de la formació i desenvolupament del moviment decadent francès.

¹⁸⁵ Vegeu el treball de HEINSTEIN, J., "Decadentisme, simbolisme...", *op. cit.*, que parla en profunditat no només del decadentisme francès sinó també de l'italià i del polonès.

¹⁸⁶ SÁEZ, B., *Las sombras del modernismo...op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁷ PIERROT, J., *L'imaginaire décadent, op. cit.*, p. 8.

I. 2. 1. 2 El decadentisme com a moviment: la seva formació a França

Són diverses les obres que expliquen la formació, el desenvolupament i finalment la dissolució del moviment decadent a França. Tanmateix, aquí resulta impossible aprofundir en tots els aspectes d'aquest procés - la seva gestació, els seus òrgans d'expressió, les lluites amb els autodenominats "simbolistes"...-, de manera que únicament ens trobem en condicions d'efectuar fer un breu repàs i recollir tot un seguit de referències bibliogràfiques sobre el tema¹⁸⁸.

Per començar cal advertir que és complicat parlar de la formació del "grup", "escola" o "moviment" dels decadents perquè el seu debut va ser força imprecís. Com assenyala L. Marquèze-Pouey, els seus grans iniciadors havien estat en realitat membres importants de tendències anteriors, i només quan aquests van adquirir consciència de les seves veritables concepcions estètiques van decantar-se per aquest nou llenguatge literari¹⁸⁹. L'aparició del moviment decadent, així mateix, ha d'emmarcar-se dins un efervescent clima cultural que es va anar gestant a la dècada dels anys setanta, quan diversos escriptors van començar a reunir-se al Sherry Globber, un cafè del Boulevard de Saint-Michel. A la dècada dels vuitanta van anar apareixent d'altres cafès literaris, com ara el *Voltaire*, freqüentat per uns joves futurs decadents. El més destacat de tots, però, va ser el cafè-cabaret artístic del *Chat Noir*, fundat el 1881 per R. Salis i E. Goudeau, que de 1882 a 1895 va publicar una revista que duia per títol el mateix nom que l'establiment. Al voltant d'aquests cafès, altrament, van començar a agrupar-se tot un seguit de cercles literaris, com ara la *Société des Hydrophates* - fundada precisament per E. Godeau el 1878 -, els hirsutes, els zutistes o els jemenfouistes..., tots ells de breu durada. Tanmateix, el seu paper

¹⁸⁸ De l' àmplia bibliografia existent, volem destacar els següents estudis: MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, París: Librairie Nizet, 1947 (especialment la segona part intitulada "La révolution poétique"); RAYNAUD, E., *La Mêlée symboliste...op. cit.*; RICHARD, N., *A l'aube du symbolisme: Hydrophates, Fumistes et Decadents*, París: Nizet, 1971 i *Le mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, París: Nizet, 1968; MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent en France*, París: Presses Universitaires de France, 1986; i ADAM, P., *Symbolistes et décadents*, (ed. M. Pakenham), Exeter: University of Exeter, 1989 (recull d'articles publicats per O. Malivert [P. Adam] a *La Vie Moderne* del 20-11-1886 al 22-1-1887).

¹⁸⁹ MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent... op. cit.*, pp. 63-64. La major part de la informació referent a aquest tema ha estat extreta d'aquest estudi.

«dans l' apparition et le modelage d' un mouvement intellectuel nouveau, moins mouvement actif et organisé que mouvement d' idées et de tendances», fou destacable¹⁹⁰.

Al seu torn, tots aquests cercles van expressar les seves idees en diverses publicacions, de les quals cal destacar-ne especialment una, *Lutèce*, apareguda el 1882 amb el títol *La Nouvelle Rive gauche*¹⁹¹. Certament, en aquesta data, com assenyala L. Marquèze-Pouey, no es parlava encara de poetes «decadents» sinó només de «joves» poetes amb idees poc clares, però entre els redactors de la revista ja es comptava els noms dels literats al voltant dels quals s'acabaria organitzant la «renovació poètica». Pel que fa a la orientació ideològica i estètica de *Lutèce*, cal dir que si bé en principi la revista tenia la voluntat de ser neutral, finalment van confrontar-se en el seu si dues posicions aparentment paradoxals: una oberta a les noves manifestacions poètiques i una altra, més conservadora, que no perdonava els excessos de les primeres. Aquesta darrera, finalment, va passar de dirigir les seves crítiques cap un literat o cap una obra en concret, a desqualificar tot un grup de gent i un gènere literari determinat. D'aquesta manera s'arribà a parlar dels «*poetes maboulescents*», dels poetes «*evanescents*», de «*les décadents de l'allittérature*»¹⁹², o, fins i tot, de l'«*école décadente*», en un sentit marcadament pejoratiu.

Eren en els anys 1884 i 1886. Diversos anys abans, però, el 1876, P. Bourget ja havia declarat «*nous accepterons sans humilité comme sans orgueil ce terrible mot de décadence*»¹⁹³. I el 1881 començaria a escriure -recordem- els seus *Essais de psychologie contemporaine* on formulava una «*théorie de la décadence*» a propòsit de Ch. Baudelaire. El mateix P. Bourget ens indica, amb tot, que l'esmentada teoria va ser redactada abans que aquesta no esdevingués «*l'ordre d' une école*»¹⁹⁴. A banda de definir la noció de «*décadence*» a nivell històric i social, tal com hem vist en el capítol I. 1. 3. 3, l'autor també va descriure l'«*estil de décadence*», atès que «*une même loi gouverne le*

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 56.

¹⁹¹ Efectivament, del núm. 1, 9-11-1882, al 61, 30-3-1883, la revista va publicar-se amb el títol de *La Nouvelle Rive gauche*; a partir del núm. 61 bis, però, ho va començar a fer amb el de *Lutèce*, fins la data de la seva desaparició, el 3-10-1886.

¹⁹² Els dos primers mots van aparèixer a l'article signat per Un Touriste, "Coup de botte", *Lutèce*, núm. 256, 26-9-1886, mentre que el tercer ho féu a "Lettre d' un bourgeois", *Lutèce*, núm. 142, 12-10-1884, i, el quart, a "Les Maboulescents", *Lutèce*, núm. 257, 3-10-1886 [MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent...op. cit.*, pp. 81-82].

¹⁹³ Citat a HEINSTEIN, J., *decadentisme, symbolisme...*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁴ BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 19, nota a peu de pàgina núm. 1.

développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage»¹⁹⁵. Tanmateix, fou a través de l'obra de P. Verlaine i de J.-K. Huysmans que aquesta teoria es va materialitzar. El primer va publicar, el 1882, l'«Art poétique», «on fut séduit par la formule d' une poésie vague et vaporeuse, chargée d' impressionnisme»¹⁹⁶, i el 1884, *À rebours*, considerada com la Bíblia del decadentisme. De P. Verlaine, altrament, cal destacar el poema “Langueur” (1883), un dels cants més emblemàtics a la decadència¹⁹⁷.

Aquest darrer autor, de fet, és qualificat per M. Barrès de “decadent”, juntament amb S. Mallarmé i M. Rollinat. Ho va fer el novembre de 1884, al primer número de les *Taches d' encre* - revista de la qual ell n'era el fundador, el director i l'únic redactor -, en un sentit desposseït de qualsevol consideració negativa. Per aquest motiu L. Marquèze-Pouey parla d'un ús *original* del terme, atès que per primer cop aquest no només feia referència a una societat en declivi, sinó que també designava l'escriptor que professa i conrea a ultrança el gust cap allò *decadent*. Com explica l'autor, «ce deuxième emploi, substitué à l' emploi éminemment péjoratif des critiques, est libre de toute notation subjective et sert désormais à l' identification objective d' une tendance, sinon d' une école nouvelle; aussi a-t-on parfois attribué à Barrès la paternité du terme même.»¹⁹⁸

Aquest enfocament neutral, però, constituiria un exemple aïllat. La major part de la crítica seguia referint-se a la nova poesia amb apel·latius carregats de sentit negatiu. I no només la crítica. L'any següent es publicaren *Les Délivrescences, poèmes décadents d' Adore Floupette*, de G. Vicair i H. Beauclair¹⁹⁹. Aquesta darrera obra, que constitueix un perfecte model de poesia decadent, no era sinó una sàtira irònica que pretenia ridiculitzar aquest tipus de literatura. Ara bé, els seus autors ni van poder preveure l'èxit que tindria, ni les reaccions negatives que originaria per part de la crítica més conservadora - que no va saber captar la seva intencionalitat i van titllar-la de decadent en sentit pejoratiu -, ni, en definitiva el paper que acabaria jugant en la

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 25. Recordem, tanmateix, que diversos anys abans T. Gautier ja havia parlat de l'«estil de la decadència», a propòsit igualment a Ch. Baudelaire. Vegeu els caps. I. 3. 1. 1 i I. 2. 3. 2.

¹⁹⁶ Ho féu al *Paris moderne* [ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E., *Littérature française XIX-XX siècle*, Canadà: Librairie Larousse, 1972, p. 145].

¹⁹⁷ Vegeu cap. I. 1. 3. 3.

¹⁹⁸ MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent...op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 144-147.

història del moviment que pretenia combatre. Perquè finalment l'obra va donar més publicitat a aquest tipus de literatura que no pas les veritables obres decadents.

Un dels articles que van publicar-se aquell mateix any, arran d'una segona edició de *Les Déliquescences*, fou altrament el de P. Bourde. El títol ja és, de per sí, prou significatiu i remet força a l'esmentat article de M. Barrès: "*Les poètes décadents*"²⁰⁰. Tanmateix, aquest cop la descripció del «*parfaite décadent*», malgrat que acurada, no era pas neutral sinó del tot negativa, tal com també ho havien estat altres descripcions una mica més primerenques²⁰¹. Tots aquests autors, com apunta encertadament L. Marquèze-Pouey, cometien l'errada imperdonable de confondre els herois decadents de les obres amb els poetes que les escrivien, és a dir, que feien «*de quelques cas particuliers -plus ou moins imaginaires- une loi générale*» atès que «*des Esseintes et Floupette ne sont ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Tailhade, Moréas ou Laforgue*»²⁰². De tota manera, si tenim en compte aquesta apreciació diferencial i passem per alt la càrrega pejorativa que acompanya la major part d'aquests tipus d'estudis, trobarem que molts cops aquests realitzen una caracterització de la poesia decadent més precisa i completa que la feien els mateixos autors decadents quan pretenien teoritzar sobre la literatura que cultivaven. Només tenim que parar atenció, per exemple, a la descripció efectuada per P. Bourde a propòsit d' allò que més fascina i atreu als decadents, això és, dels seus *ideals*:

«*Les peaux décolorées par les fards, les yeux cerclés de vert ou de bleu, les sangs pauvres et les nerfs détraqués des races vieilles, les humeurs fantastiques précédant les maladies mentales, les vierges d'une perversité précoce, les vices qui s'épanouissent comme des moisissures sur le fumier des sociétés en décomposition, toutes les dépravations savantes des civilisations faisandées, ont naturellement la séduction des choses rares pour le décadent qu'horrifient les simples amours comprises de tout le monde. Il les assaisonne de religion, car il est catholique. (...) mélange de mysticisme désespéré et de perversité satanique.*»²⁰³

²⁰⁰ BOURDE, P., "Les poètes décadents", *Le Temps*, 6-8-1885.

²⁰¹ Com per exemple les d'ARÈNE, P., "Les Décadents", *Gil Blas*, 17-5-1885 o (TRÉZENIK), L., "Chronique Lutécienne: Les Décadents de l' Allittérature", *Lutèce*, núm. 169, 19-4-1885.

²⁰² *Ibid.*, p. 155.

²⁰³ BOURDE, P., "Les poètes décadents", *op. cit.*

Pel crític aquesta fascinació per la corrupció i l'horror, però, no era pas nova sinó que ja es trobava latent «dans les Jeune-France de 1835. De Gautier à Baudelaire, de Baudelaire au Parnasse, du Parnasse aux décadents». De fet, P. Bourde considera Ch. Baudelaire com el «pare» dels decadents - cosa admesa per aquests mateixos - i a P. Verlaine i a S. Mallarmé, com els seus pilars. Tanmateix, hi ha un doble aspecte que P. Bourde valora de manera positiva: el de la llengua i el vers. Segons l'autor:

«Autant ils mettent de vanité à rechercher des sensations inédites, autant ils apportent de soins à les exprimer dans des rythmes rares et dans une langue renouvelée.»

El to crític generalitzat de l'article, però, va molestar greument alguns literats, com per exemple J. Moréas, la resposta del qual no es va fer esperar. A través d'un llarg article intitulat "Les décadents", el poeta refutava els atacs de P. Bourde. Allò més significatiu, però, és que J. Moréas proposava reemplaçar l'apel·latiu de «decadent» pel de «simbolista», atès que «les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole»²⁰⁴. Aquest fet resulta significatiu perquè serà el mateix J. Moréas qui un any més tard, a *Le Figaro*, publicarà el conegut manifest en el qual mirarà d'imposar el mot «simbolisme», a fi de fer referència a la nova poesia i de diferenciar-se així d'aquells que acceptaven sense reserves el qualificatiu de «decadents».²⁰⁵ En el fons, allò que desitjava J. Moréas era sostreure tota la càrrega negativa que fins aleshores aquest havia posseït aquest tipus de poesia. Aquesta voluntat de desvinculació i de diferenciació per part de J. Moréas, però, no era pas gratuïta. Aquell mateix estiu, segons ens explica E. Raynaud, P. Verlaine havia pronunciat un discurs en el qual reivindicava el valor dels mots «*décadence*» i «decadent»:

«J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierreries. Il est fait d'un

²⁰⁴ MORÉAS, J., "Les décadents", *Le XIX siècle*, 11-8-1885.

²⁰⁵ MORÉAS, J., "Un manifeste littéraire", *Figaro*, 18-9-1886. Recordem que aquell mateix any va sortir igualment a llum el *Traité du verbe* de R. Ghil - amb el famós prefaci de S. Mallarmé - el qual assentarà les bases teòriques sobre les quals es pretén fonamentar el simbolisme. En aquesta darrera obra R. Ghil va exposar per primer cop la teoria poètica de "La Instrumentation verbale".

*mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les splendeurs violentes du bas-empire.
(...) La décadence, c'est Sardanapale allumant le brasier au milieu de ses femmes, c'est Sénèque
s'ouvrant les veines en déclamant des vers, c'est Pétrone masquant de fleurs son agonie.(...)
C'est l'art de mourir en beauté.»²⁰⁶*

Certament, el front es trobava del tot obert. Durant el transcurs d'aquell any van aparèixer una multitud de revistes que defensaven la nova estètica literària: unes decadents i d'altres declaradament simbolistes. En la nova revolució poètica, doncs, començaven a postular-se obertament dues tendències diferenciades. Els defensors de la primera van prendre partit per la poesia de S. Mallarmé, mentre que els de la segona ho feren per la de P. Verlaine. Amb tot les diferències ideològiques entre ambdós grups no van ser pas irreconciliables, ja que alguns autors anaven passant-se d'un grup a l'altre, i col·laborant alhora en publicacions que aparentment defensaven una estètica diversa. En tot cas, cal destacar aquesta voluntat de posicionament i de teorització que animava tant a uns com a altres.

La primera de les revistes que podem considerar com a veritablement decadent és *Scapin* (1885-1886). El setembre de 1886, però, aquesta anunciava l'aparició del seu complement, *La décadence*, que - recordem - només duraria quatre números. El títol d'aquest darrer és prou significatiu. En un dels articles del primer número, intitulat "*Le sac de Scapin*", s'arremetia contra la crítica més conservadora i es declarava el següent:

*«Aucun des journalistes qui se sont occupés de nous ne s'est aperçu que Le Scapin
n'était l'organe d'aucune école: nul d'entre eux n'a paru se douter qu'il pourrait bien ne pas
être l'organe exclusif des Décadents, dont La décadence est le journal attribué.»²⁰⁷*

Entre els seus col·laboradors es comptaven autors com ara P. Verlaine, P. Bourget, J.- K. Huysmans, A. Villiers de L'Isle Adams o J. Lorrain, però també ensems d'altres com ara S. Mallarmé, R. Ghil o S. Merrill, pertanyents al moviment simbolista²⁰⁸.

²⁰⁶ RAYNAUD, E., *La Mêlée symboliste...op. cit.*, p. 64.

²⁰⁷ "*Le sac de Scapin*", *La décadence artistique et littéraire*, núm. 1, 1-10-1886, p. 3.

²⁰⁸ D'aquí la dificultat - i el sense sentit- d'efectuar diferenciacions estrictes entre simbolistes i decadents. S. Mallarmé, a més, és considerat un dels precursors del decadentisme, malgrat esdevingués després el model a seguir pels

Una altra de les publicacions més representatives del moviment decadent, dirigida per E. Bajú, va ser *Le Décadent* (1886-1889). En el segon número de la revista, aquest publicava tota una declaració de principis:

«Nous sommes Décadents. Toutes les Nuances de la décadence sont représentées dans notre journal: décadence de la forme, décadence de l'idée jusqu'à la déliquescence pure.»²⁰⁹

Atès que, fins aleshores, no havia hagut cap temptativa per part dels decadents de definir o clarificar els seus pensaments, E. Bajú va mirar d'esdevenir el cap del moviment. En aquell mateix número, i sota el pseudònim de P. Vareilles, l'autor acceptava desafiant el mot amb què la crítica els pretenia desqualificar, i del qual J. Moréas pretenia desmarcar-se: el de «decadent»:

«Nous devons avoir une langue et une littérature en harmonie avec le progrès de la science. N'est-ce pas notre droit? Et c'est ce qu'on appelle la décadence? - décadence, soit. Nous acceptons le mot. Nous sommes des Décadents, puisque cette décadence n'est que la marche ascensionnelle de l'humanité vers des idéals réputés inaccessibles»²¹⁰

Amb tot, E. Bajú va acabar proposant un altre mot, a fi de deslliurar el moviment de qualsevol càrrega negativa: el de «*décadisme*». Com explica E. Raynaud, quan P. Verlaine se n'assabentà va exclamar exultant: «*Bravo! (...) C'est barbarisme est une miraculeuse enseigne. Il est court, commode, sonne littéraire, sans pédanterie, enfin fait balle et fera trou!*»²¹¹. E. Bajú va redactar igualment un recull dels seus principis en un text intítulat *L' école décadente* (1887). En aquest, el teòric apuntava a Ch. Baudelaire com a precursor de l'escola, i a S. Mallarmé i a P. Verlaine, com els seus iniciadors. Així mateix, exposava quins eren els objectius i els mitjans de l'esmentada escola. En relació a això, cal dir que, tot i emprar el mot «*décadisme*», E. Bajú seguia reivindicant

simbolistes. En tot cas, el literat mai va considerar-se «*chef*» de cap grup o escola, fins al punt de declarar: «*J' abomine les écoles*» [CASSOU, J. (et alt.), *Encyclopédie du Symbolisme*, op. cit., p. 195].

²⁰⁹ BAJU, A., "A nos lecteurs", *Le Décadent*, 17-4-1886 [citat a RICHARD, N., *Le mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, París: Nizet, 1968, p. 24. Gairebé tot el seu estudi està consagrat a l'estudi d'aquesta publicació.]

²¹⁰ VAREILLES, P., "Aux Jeunes", *Le Décadent*, 17-4-1886 [citat a *ibid*, p. 25].

²¹¹ RAYNAUD, E., *La Mêlée symboliste ...op. cit.*, p. 65.

l'apel·latiu de «decadent», fins al punt de «*le prendre pour drapeau*». Poc després, sintetitzava els punts essencials del seu programa en el següent fragment:

«*La littérature décadente se propose de refléter l'image de ce monde spleenétique. Elle ne prend que ce qui intéresse directement la vie. Pas de descriptions: on suppose tout connu. Rien que une synthèse rapide donnant l'impression des objets. Ne pas dépeindre, faire sentir; donner au coeur la sensation des choses, soit par des constructions neuves, soit par des symboles évoquant l'idée avec plus d'intensité par la comparaison. Synthétiser la matière, mais analyser le coeur.*»²¹²

Tot i admetre que la poesia decadent era fruit del pessimisme imperant, E. Baju posava de relleu igualment les ànsies de renovació lingüística que impulsava els decadents, així com la seva voluntat expressa d'anar més lluny que el naturalisme. Cal tenir en compte així el component regeneracionista que animava el moviment, reconegut també a nivell teòric. Per aquest motiu, són diversos els autors que insisteixen a parlar d'una veritable «revolució» poètica.

Pel que fa al simbolisme, aquest també va posseir els seus propis òrgans d'expressió – com ara *Le Symboliste* –, impulsat per la voluntat de diferenciar-se del decadentisme. Tanmateix, aquest procés és força complex i resultaria impossible de descriure aquí amb l'atenció que mereixeria. En tot cas, cal fer esment del sorgiment, el 1888, d'una tercera via divergent: la de la poesia anomenada «instrumentista», encetada per R. Ghil²¹³. Aquest, a la tercera edició del *Traité du Verbe* (1889), va voler desmarcar-se del moviment simbolista i va suprimir tot el capítol dedicat al símbol. Per la seva banda, J. Moréas, un altre dels teòrics del moviment, va renegar igualment del simbolisme a través del manifest de *l'École Romane*, publicat a *Le Figaro* el 1891. Amb tot, algunes de les revistes representatives del moviment, com ara *La Plume* (1889-1914) o *L'Ermitage* (1890-1906) encara allargarien la seva durada fins ben entrat el segle XX.

Arribats a aquest punt cal preguntar-se si, en definitiva, *veritablement* podem parlar de l'existència d'un moviment decadent a França. El concepte mateix de “moviment” implica la consciència de formar part d'un grup determinat i una certa cohesió, però, com afirma L.

²¹² BAJU, A., *L' école décadente*, Paris: L. Vanier, 1887, p. 10.

²¹³ Vegeu nota núm. 199.

Marquèze-Pouey, no fou fins un cop efectuada la renovació poètica dels primers anys que els escriptors «eurent le sentiment sinon d'avoir participé à une «révolution», du moins d'avoir vécu un important mouvement, avec cela comporte de nouveauté et d'intensité». Tanmateix, com segueix, «peut-être cette prise de conscience n'eut-elle lieu qu'après la disparition du mouvement original»²¹⁴. De manera que per parlar de “moviment” pròpiament dit, probablement ens hauríem de remuntar abans del sorgiment del primer intent de teorització d'aquest, és a dir, del 1886, amb l'aparició del manifest de E. Baju²¹⁵. L'autor de fet assenyala el 1885, data de la publicació de *Les Deliquescences* de A. Floupette, com l'any de naixement del moviment. No obstant, encara podríem avançar-nos un any més si tenim en compte l'article de M. Barrés publicat a les *Taches d'Encre*²¹⁶. Cal tenir present, però, que ens movem a un nivell essencialment teòric, i que des d'un enfocament estricte hauríem de considerar el 1889 – any de desaparició del seu òrgan més emblemàtic, *Le Décadent* - com la fi del moviment. Tanmateix, és important tenir present que a la dècada dels noranta van seguir sorgint intents de definició de la literatura decadent, especialment per part dels sectors crítics – vegeu *Entartung* (1892), de M. Nordau, o l'article del Dr. Laurent (1897), entre d'altres - i que, més enllà de l'àmbit teòric, moltes de les obres considerades com a decadents van veure la llum fins i tot entrat el segle XX. En conclusió, i malgrat que la durada del “moviment decadent” com a tal fos curta – entre el 1884 i el 1889 -, el decadentisme francès abastaria un període cronològic molt més extens.

²¹⁴ MARQUÈZE-POUEY, L., *Le mouvement décadent*, op. cit., p. 263.

²¹⁵ Vegeu nota núm. 206.

²¹⁶ Vegeu nota núm. 192.

I. 2. 2 Confluències i divergències del decadentisme amb altres corrents o moviments

I. 2. 2. 1 Romanticisme *versus* decadentisme

«Le romantisme épuise a donné
cette dernière petite fleur, une fleur
de fin de saison, malade et bizarre.»
P. BOURDE, *Les poètes décadents* (1885).

Sense dubte, són innegables els lligams entre el decadentisme o la *décadence* i el romanticisme de la segona meitat del segle XIX²¹⁷, atès que ambdós moviments comparteixen diversos aspectes d'una determinada sensibilitat i l'atracció per un seguit de temes similars, com ara les civilitzacions en declivi, la mort, la bellesa corrupte o maleïda, les drogues, la *femme fatale*, la natura crepuscular, el satanisme... Ara bé, cal tenir present que no deixen de tractar-se de contextos diferents i que, per tant, les divergències entre ambdós són també importants. D'aquesta manera caldrà determinar, d'una manera relativament breu i concisa, quins són aquests trets coincidents i, sobretot, quines són les diferències.

El primer estudi al qual hem de remetre'ns, des d'un punt de vista general, és el clàssic de W. Binni, *La poetica del decadentismo*, atesa la distinció que aquest estableix entre el

²¹⁷ Cal parlar, en aquest sentit, de diferents romanticismes, o d'un romanticisme en plural, essent el propi de la segona meitat del segle XIX aquell més proper al decadentisme. Vegeu: DE PAZ, A., "Una pluralidad de romanticismos", dins *La revolución romántica*, Madrid: Tecnos - Alizanza Editorial, 2003, pp.33-36. PRAZ, M., per la seva banda, a *La carne, la muerte y el diablo...op. cit.*, diferencia igualment un romanticisme de caire idealista i panteista, d'un altre més inclinat cap allò mòrbid, diabòlic, patològic i sensual, del qual els decadents en resultarien directament els hereus.

“decadentisme” i la “decadència del romanticisme”. En aquest sentit, l'autor qüestiona aquelles teories que consideren el decadentisme en un sentit pejoratiu, identificant-lo amb un romanticisme entrat ja en decadència. «*Ma nel decadentismo c'è assai di più che la fine del romanticismo*», declara, i reivindica el seu valor propi, «*diverso de quello romantico e storicamente, non patologicamente, determinabile*»²¹⁸. A partir d'aquí assenyala una diferència essencial entre romanticisme i decadentisme: en el primer existia una forta religiositat i una empena constructiva – això darrer, especialment en el cas francès²¹⁹ - que va mancar en els decadents. Aquests darrers, tanmateix, sí que van ser hereus d'un altre tret essencial dels romàntics, el misticisme, que van desenvolupar d'una manera pròpia i original.

Un altre dels clàssics que forçosament hem de tenir present, és el de M. Praz, intitulat *La carne, la muerte e il diavolo nella letteratura romantica* i editat per primer cop el 1930. Al pròleg de la 2^a edició, l'autor ja ens indica quin és el propòsit de la seva obra: realitzar un estudi de la literatura romàntica europea en un dels seus vessants més característics, el de la sensibilitat eròtica, sorgida a partir de la tensió entre *Eros* i *Thanatos*. Ara bé, aquest estudi no només gira al voltant del romanticisme històricament parlant, sinó també d'allò que esdevé una de les «conseqüències» resultants del «decadentisme» pròpiament dit²²⁰. Per aquest motiu l'assaig analitza l'obra d'autors com ara P. Shelley, F. Schiller, G. Byron, G. Flaubert, T. Gautier, el Marquès de Sade o Ch. Baudelaire, però també de G. Moreau, G. D'Annunzio, O. Wilde, J. Péladan, J. Lorrain o J. -K. Huysmans. No hi ha, però, capítols diferencials entre autors romàntics i decadents, sinó que M. Praz articula el seu discurs a partir de cinc grans temes: la bellesa “medusea”, el diable, la influència del marquès de Sade, la *femme-fatale* i Bizanci, que al seu torn es subdivideixen en d'altres com ara l'exotisme, l'artifici, allò androgin, la decadència, el vici anglès, la novel·la gòtica...Queden exposats així els motius iconogràfics pels quals es van sentir atrets tant romàntics com decadents. Ara bé, segons B. Croce - a la crítica que realitza sobre la

²¹⁸ BINNI, W., *La poetica del decadentismo*, Florència: Sansoni Editore, 1988, pp. 5-6.

²¹⁹ Com explica DE PAZ, A., a *La revolución romántica...*, op. cit., p. 41, fent-se ressò de les paraules de G. Lukács a *Die Seele un die Formen (L'ànima i les formes)* (1911), mentre que a França va tenir lloc una revolució a nivell polític i social, a Alemanya la revolució fou més de caràcter espiritual: «*ya que un progreso externo era impensable, toda la energía se dirigió al interior*».

²²⁰ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...* op. cit., p. 11. És interessant fer esment també del significatiu títol de l'edició anglesa, publicada per primer cop el 1933, *Romantic Agony*, atès que reforça de manera molt expressiva aquesta continuïtat entre el romanticisme i el decadentisme.

primera edició, tal com ens indica el mateix M. Praz en el pròleg de la segona-, els límits entre uns i altres sembla no quedin suficientment clars, talment com si l'autor no tingués present que en el romanticisme «*además de la patología sexual, lo macabro y lo diabólico, había ideales de libertad, de humanidad, de justicia, de pureza, que luchaban contra aquella patología, o se alternaban con ella,*»²²¹. Evidentment tots aquest ideals, apunta B. Croce, es van anar perdent fins a desaparèixer en el decadentisme. Van ser els postulats propis de la teoria de l'art per l'art, deslligats de tota ètica moral, els que a la fi van provocar la destrucció de «*las barreras que contenían las tendencias morbosas de la sensibilidad romántica*» i «*el enfriamiento del carácter apasionado con que los primeros románticos habían acometido también temas morbosos*»²²². Més enllà del caràcter crític de les idees de B. Croce, el cert és que aquestes ens semblen interessants per elles mateixes. En tot cas, M. Praz, després de destacar els estrets lligams entre el romanticisme de 1830 i el decadentisme finisecular, assenyala igualment les diferències existents entre ambdós. Com per exemple les divergències en qüestió de sensibilitat. En aquest sentit, com apunta l'autor, mentre que en el romanticisme podem parlar d'un «ímpetu d'acció frenètica», en el cas del decadentisme ens trobaríem més aviat amb una «estèril contemplació»: «*la materia es casi la misma: exotismo lujurioso y sanguinario. Pero Delacroix la vive desde dentro, mientras que Moreau la adora desde fuera*»²²³.

Certament, i tret d'algunes excepcions, l'heroi finisecular ha esdevingut en el seu afany d'autoanàlisi un ésser fred, insensible, escèptic, que *contempla* i *analitza* el seu patiment des de la distància, més que no pas el viu. En aquest sentit, la mirada que el decadent dirigeix cap al seu interior, un i altre cop, és molt semblant a la dirigida pel cirurgià vers el seu malalt. I és que, com afirma M. Barrès al pròleg de l'edició de 1905 de *Le culte de moi. Un homme libre* (1889), d'anàlisi en anàlisi s'ha arribat, finalment, a «*la negación del yo*», a un «*yo que no sufre*», que ni s'emociona ni es commociona; és a dir, a un «*hombre libre*»²²⁴. Lluny queda ja aquella intensitat que caracteritzava el sentiment romàntic. Com explica W. Binni, la diferència és clara: entre l'afirmació impetuosa i exaltada del jo romàntic i la seva anàlisi més refinada, pròpia dels decadents, hi ha una

²²¹ CROCE, B. a *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1932, p. 57. Citat a PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...*, p. 23.

²²² *Ibid.*.

²²³ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...*, op. cit., p. 517.

²²⁴ L'edició emprada per nosaltres és la següent: BARRÈS, M., *El culto del yo. Un hombre libre culte du moi. Un homme libre*, València: Sempere [1905].

significativa distància²²⁵. A tot això cal afegir, com posa de relleu B. Sáez, «la osada exploración de otras zonas del yo más allá de lo objetivamente conocido, debido al descubrimiento, decisivo para la nueva sensibilidad, de una nueva región del espíritu: la revelación del subconsciente, no en su significación freudiana, sino en su amplio sentido de zona misteriosa en la que yo y no-yo encuentran su raíz común»²²⁶.

Altrament, l'heroi romàntic conservava una cosa que el decadent ja ha perdut del tot: l'esperança. Malgrat això, cal dir que aquest darrer ni tan sols es *desespera*. Com assenyala K. W. Swart, mentre que la majoria dels romàntics creien encara en la possibilitat d'un canvi de situació, en la regeneració del món a través d'un nou idealisme, els escriptors finiseculars ja no albergaven cap il·lusió sobre això; d'aquí el seu profund pessimisme²²⁷. També G. Sagnes, al seu esmentat estudi sobre *l'ennui* en la literatura, tracta en profunditat el tema de l'escepticisme decadent: «*l'ennui est une mélancolie dont l'espérance et l'orgueil se sont retirés*»²²⁸. Segons aquest autor, el romanticisme havia plantejat un seguit de qüestions i havia ofert les respostes. I en aquest sentit, l'aportació més original del moviment havia estat apassionar l'home pels seus somnis. Les generacions que el van seguir conservaren les seves preguntes però, tanmateix, i a causa de la nova conjuntura en la qual es trobaven, van haver de refusar les respostes.:

«Du romanticisme ils ont reçu le rêve mais ce rêve, déçu par la réalité et pourtant immortel, est devenu pesant (...) le sens impatient de l'infini qu'on avait pris d'abord pour une grandeur est devenu un accablement. (...) L'accent avait été mis jusque-là sur la capacité d'infini que l'on portait en soi et sur l'espérance qu'elle devait nécessairement postuler; désormais l'accent est mis sur l'étendue infranchissable de l'insatisfaction. (...) La vérité est triste et le plaisir de l'avoir découverte n'ôte rien de sa tristesse.»²²⁹

E. Subirats, per la seva banda, a *Figuras de la consciència desdichada*, encara arriba més lluny a l'hora d'analitzar «la crisi de la interioritat romàntica». Aquella individualitat hegeliana, monàdica, que es satisfieia a sí mateixa i en la qual el subjecte podia trobar suport - davant la inseguretat i la incertesa de l'exterior -, va desintegrant-se progressivament a causa de l'evolució

²²⁵ BINNI, W., *La poetica del decadentismo ...op. cit.*, p. 7.

²²⁶ SÁEZ, B., *Las sombras del modernismo, op. cit.*, p. 44.

²²⁷ SWART, K.W., *The sense of decadence...op. cit.*, p. 168.

²²⁸ SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...op. cit.*, p. 478.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 478-479.

d'aquest mateix subjecte²³⁰. D' aquesta manera, com apunta J. Clair al seu article intítulat, precisament, "Le moi insauvable", el jo finiscular «cointrariement au moi flamboyant, hypertrophié du romantisme, c' un moi menacé, assiégé, insauvable en tout cas»²³¹. E. Mach, considerat el filòsof de l'impressionisme, ja feia referència en la seva influent obra *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (*Contribució a l'anàlisi de les sensacions*) (1886), a la dissolució del jo en el flux de sensacions, tot posant de manifest la impossibilitat de diferenciar – condicionats pel nostre sistema perceptiu – allò subjectiu d'allò objectiu, el *noumen* kantià del món fenomènic. Com assenyala J. Casals a propòsit de les teories d'aquest autor:

«...del mismo modo que «la referencia a una invariable desconocida, originaria y no dada (cosa en sí) es puramente ficticia y ociosa», la hipótesis de un yo como «unidad inmutable, determinada y precisamente delimitada» a la que se añaden propiedades pasajeras, es una ilusión inútil e «insalvable».²³²

Tanmateix, i en una línia de pensament similar, T. Ribot, un any abans, havia afirmat al seu estudi sobre les *Maladies de la personnalité* (1885) que «le problème de l'unité du moi est dans sa forme dernière, un problème biologique», atès que aquesta unitat era únicament el resultat de «la cohesión durant un temps donné, d' un certain nombre d' états clairs de la conscience»²³³. Al seu torn, F. Nietzsche, als seus escrits pòstums (1885-1888), declarava:

«El «yo» (¡que no es idéntico a la dirección unitaria de nuestro ser!) es tan sólo una síntesis conceptual»²³⁴

D' aquesta manera arribem a la total fractura - fins i tot *dissolució*- d'un jo que ja en el romanticisme havia començat a escindir-se. Fins al punt, com també apunta R. Argullol a *El Héroe*

²³⁰ SUBIRATS, E., *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid: Taurus, 1979, pp. 136-139.

²³¹ CLAIR, J., "Le moi insauvable", dins *Paradis Perdu. L' Europe symboliste*, Musée des Beaux-Arts de Montreal, 1995, pp. p. 125-136 (125).

²³² CASALS, J., *Afinidades vienesas..op. cit...*, p. 44. Vegeu el capítol dedicat a E. Mach, pp. 39-56, on l'autor analitza en profunditat l'obra del filòsof.

²³³ Citat a CLAIR, J., "Le moi insauvable", *op. Cit.*, p. 127.

²³⁴ NIETZSCHE, F., *El nihilismo: Escritos póstumos, op. cit.*, 1[87], p. 25.

y el Único, que allò que substituirà al «jo heroic-tràgic» - no serà més que una «*subjectividad nihilista, disgregada, absurda*»²³⁵.

Pel que fa a la voluntat d'implicació política i social, també van existir diferències destacades entre romàntics - especialment francesos - i decadents. En aquest sentit, com hem assenyalat amb anterioritat, podem afirmar que a nivell general, i sobretot a França, els romàntics van posseir un esperit actiu, compromès de manera enèrgica amb els afers socials i polítics del seu temps. Això, malgrat estar, en paraules de H. Peyre, «*dévorés par l'ennui, séduits par tout cd qui touchait à la mort et fascinés par la contemplation de leur moi*».²³⁶ De fet, és per aquest motiu que es parla del romanticisme en termes de «*revolució*»²³⁷. De manera que, com segueix l'autor, encara que hagi hagut a França

«...quelques alcooliques et quelques candidats au suicide, et plus encore des phtisiques guettés par la mort (...) la plupart, même ceux qui introduisirent Satan dans leur écrits ou qui cultivèrent quelque excentricité pour choquer le bourgeois, furent des tempéraments vigoureux: assez promptement dans leur carrière, ils se jetèrent vers l'action, la politique, les affaires parfois.»²³⁸

El decadent, pel contrari, desposseït de tot idealisme i de qualsevol esperança, opta per tancar-se a la seva torre d'ivori, a fi d'allunyar-se de la decebedora realitat social i política que l'envolta. Aquesta desvinculació, tanmateix, no va ser absoluta. En alguns casos, com el de G. D'Annunzio, un regeneracionisme de caràcter messiànic es conjugava amb una actitud elitista, refinada i decadent²³⁹. De fet, en països com Itàlia o Polònia - a l'igual que en centres com

²³⁵ ARGULLOL, R., *El Héroe y el Único*, Barcelona: Destino, 1990, p. 363. Hi ha tot un capítol dedicat a aquest tema, intítulat precisament: "El hombre escindido: de lo trágico-heroico a lo trágico-absurdo", pp. 358-367. L'eix fonamental sobre el qual gira l'obra, però, és el de l'escisió del subjecte romàntic.

²³⁶ PEYRE, H., *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Press Universitaires de France, 1974, p. 157.

²³⁷ Ja sigui aquesta política o més aviat de caràcter espiritual. Vegeu "Romanticismo y revolución" de DE PAZ, A., dins *La revolución romántica...op. cit.*, pp. 37-47.

²³⁸ PEYRE, H., *Qu'est-ce que le symbolisme?*, op. cit., p. 158.

²³⁹ Vegeu CAMPS, A., *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996. De fet, G. D'Annunzio va acabar implicant-se plenament en política. Així mateix, el cas de M. Barrès també resulta significatiu, atès que «*es al mismo tiempo decadente y defensor apasionado del vigor*

Catalunya- el sentiment nacionalista i regeneracionista de finals de segle era tan acusat que una bona part dels intel·lectuals de l'època, tot i estar obert a les noves tendències estrangeres - com el decadentisme -, no podien acceptar d'aquestes darreres tots els seus postulats, especialment aquells relacionats amb un individualisme exacerbada que només pretenia evadir-se de la realitat.²⁴⁰ D'altra banda, tampoc és cert que el concepte de "revolució" no pugui associar-se al de decadentisme²⁴¹: els decadents no només es recreaven estèrilment en la decadència configurant paradisos artificials, sinó que també pretenien substituir els valors característics del món burgès - tradicional, positivista i democràtic -, per altres valors que permetessin la instauració d'un nou tipus de llenguatge. De fet, la seva actitud escèptica i distanciada de la realitat quotidiana constituïa en sí mateixa un símbol de protesta contra l'ordre moral, polític i social establert. D'aquesta manera, podem dir que el regeneracionisme també forma part -d' una manera o altra- del decadentisme. En tot cas, el que canvia respecte d'un determinat romanticisme és el tipus de revolució encetada per un i per l'altre.

Altrament, cal dir que tant romàntics com decadents van sentir-se atrets pel *gouffre*, això és, per l'abisme, definit per A. Balakian com «*la frontera entre lo visible y lo invisible, el consciente y el inconsciente, la vida y la no vida.*»²⁴² Tanmateix, el problema poètic, després de Ch. Baudelaire, va ser esbrinar fins a on es podia arribar en aquest perillós descens a l'infern. I els decadents, per aquest camí, van arribar molt més lluny que els seus predecessors, abandonant progressivament els valors de la vida en profit de la seva negació. Com apunta A. Hauser:

nacionlista», com assenyala HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo...op. cit.*, p. 49. I afegeix: «*cosmopolitismo estetizante y nacionalismo voluntarístico: he aquí una de las más inquietantes ambivalencias del fin de siglo.*»

²⁴⁰ HEINSTEIN, J., "Décadentisme, symbolisme..." *op. cit.*, p. 20. L'autor posa com a exemple el cas dels col·laboradors d'aquell que és considerat l'òrgan d'expressió i difusió del decadentisme italià, *Il Convito*: ni tan sols aquests podien aprovar l'abandonament de tots els ideals d'implicació social i política.

²⁴¹ En aquest sentit, són diversos els autors que parlen d'una «revolució» decadent, com per exemple MARQUÈZE-POUEY, L., a *Le mouvement décadent, op. cit.*, o MICHAUD, G., a *Message poétique du symbolisme, op. cit.*

²⁴² BALAKIAN, A., *El movimiento simbolista*, Madrid: Guadarrama, 1969, p. 70. Vegeu també un altre dels clàssics d'ARGULLOL, R., *La atracción del abismo*, Barcelona: ed. Destino, 1994.

«El mismo abismo atare a los románticos y a los decadentes; el mismo placer de destrucción, de autodestrucción, los embriaga. Pero para los decadentes “todo es abismo”, todo está lleno de miedo a la vida y de inseguridad.»²⁴³

D'aquesta manera, i segons C. Rancy, a partir del moment en què la sensibilitat va prendre finalment partit pel «demoníac», a expenses de l'acció i de l'idealisme militant, és aleshores quan podem parlar de veritable *decadence*²⁴⁴.

Un altre dels trets distintius entre romàntics i decadents el trobem precisament relacionat amb aquesta idea de decadència. Com hem pogut comprovar anteriorment, el sentiment de *décadence* comença a deixar-se sentir amb intensitat ja a mitjans del segle XIX. Allò que canvia, però, és l'actitud adoptada per uns i altres envers aquesta. I en aquest sentit, com assenyala K. W. Swart, cal dir que la majoria dels decadents van acceptar la degeneració del seu temps amb un sentit de l'equanimitat, o fins i tot, de delit. Efectivament, fascinats i alhora horroritzats per la corrupció dels seus contemporanis, i contràriament als seus antecessors, els decadents van recrear-se en totes les perversions del món que els envoltava sense sentir cap mena d'indignació moral cap aquestes²⁴⁵.

Per acabar, caldria encara tractar un darrer aspecte que diferencia el romanticisme del decadentisme, i és aquell relacionat amb la seva actitud vers la natura. Com explica R. Argullol, al costat d'un anhel optimista de recuperació de la unitat perduda, del sentiment d'harmonia i de serenitat front una natura consoladora, en el mateix romanticisme va sorgir la intuïció tràgica de la impossibilitat d'aquesta reintegració. Perquè la natura no només era percebuda de manera positiva, sinó que hom també la va sentir «*exteriorizada, enajenada, alejada*», terrorífica per la seva capacitat destructora.²⁴⁶ Serà aquesta darrera natura la que, de fet, acabaria suscitant els diversos sentiments relacionats amb allò *sublim*: fascinació, impotència i horror. El poder il·limitat de la

²⁴³ HAUSER, A., *Historia de la literatura y del arte*. Vol. III, Barcelona: Labor, 1993, p. 217.

²⁴⁴ RANCY, C., *Fantastique et décadence...*, op. cit., p. 444.

²⁴⁵ SWART, K.W., *The sense of decadence...* op. cit., p. 161.

²⁴⁶ ARGULLOL, R., *La atracción del abismo*, op. cit., p. 23. L'autor diferencia en aquest sentit dos tipus natura, que són les que provocaria una dualitat en la consciència romàntica: l'anomenada «saturniana», que és tranquil·litzadora i alliberadora, i la «jupiterina», exterminadora de qualsevol projecte de totalitat. En el seu estudi es centra en l'anàlisi del paisatge inspirat per aquesta segona.

natura feia sentir, precisament, un profund sentiment de *finitud* en l'home. De fet, aquest darrer no només havia deixat de sentir-se protegit per aquesta, sinó que havia arribat a adquirir consciència de la seva absoluta *insignificança*, convertint a la natura en una força del tot amenaçadora. En aquest sentit, les teories d' A. Schopenhauer a propòsit d'aquesta contribuïren en gran mesura a la seva progressiva negativització. I és que, segons el filòsof alemany, la natura no només fa esclau l'individu dels seus propis instints amb l'objectiu d'assegurar la supervivència i la propagació de l'espècie, sinó que

«...está siempre dispuesta a abandonar el individuo, que no sólo se halla en peligro de perecer de mil maneras y por mil causas insignificantes, sino que de antemano está condenado a la desaparición, y la Naturaleza misma le empuja á ella desde el instante en que ha cumplido su misión, que es conservar la especie»²⁴⁷

Uns anys abans, però, el Marquès de Sade, ja havia invertit el precepte rousseunià, que equiparava natura i bondat, en un altre que relacionava de manera intrínseca la natura amb el mal. Això darrer es posa clarament de manifest en aquest fragment de la seva obra *Justine* (1701):

«Quand ses inspirations secrètes nous disposent au mal, c'est que le mal lui est nécessaire, c'est qu'elle le veut, c'est qu'elle l'exige, c'est que la somme des crimes n'étant pas complète, pas suffisante aux lois de l'équilibre, seules lois dont elle soit régie, elle exige ceux-là de plus au complément de la balance ; qu'il ne s'effraye donc, ni ne s'arrête celui dont l'âme est portée au mal ; qu'il le commette sans crainte, dès qu'il en a senti l'impulsion, ce n'est qu'en y résistant qu'il outragerait la nature.»²⁴⁸

Quina serà aleshores l'actitud del decadent front aquesta natura que ja ha estat desposseïda del seu caràcter idíl·lic? D'una banda rebutjar-la. Com? En paraules de C. Rosset,

²⁴⁷ SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad... op. cit.*, IV, §54, p. 165.

²⁴⁸ SADE, D. A., *Justine* dins *L'Oeuvre du Marquis de Sade* (G. Apollinaire ed.), París: Bibliothèque des Curieux, 1912, p. 56. PRAZ, M., *La carne, la muerte...op. cit.*, va fent referències a aquest tema al llarg de la seva obra, i cita també, a mode d'exemple, fragments d'obres com les de l'escriptor anglès A. Swinburne o les del mateix Ch. Baudelaire. Sobre el segon extreu diverses frases de *L'art romantique, Le peintre de la vie moderne* (1863), com ara: «Es esta naturaleza infalible la que ha creado el parricidio, la antropofagia y otras mil abominaciones(...) lo que es bello y noble es resultado de la razón y el cálculo.», p. 294. I, pel que fa a Swinburne, reproduïx un fragment de la seva obra *Atalanta in Calydon* (1865): «Amigos, si queremos identificarnos con la naturaleza, hagamos continuamente el mal con todo nuestro poder (...) querría volver a crear y no puede, a menos que destruya; en todas sus energías está ávida de delito mortal y con todas sus fuerzas trabaja en deseo de muerte», p. 417.

«redoblant l'artifici»²⁴⁹. És el que farà Des Esseintes en recrear un univers del tot particular que substitueixi a la realitat, malgrat que aquesta artificialitat en darrera instància, i com apunta el mateix C. Rosset, no faci més que amagar una actitud de profunda decepció vers la natura²⁵⁰. En tot cas, aquest allunyament vers allò natural de què parlem, no s'estén pas a *tota* la natura en general, sinó essencialment a aquella de caràcter idíl·lic i benefactor. La natura que atraurà els decadents serà així de dos tipus. D'una banda, de caire *sobrenatural*, fantasmagòrica, al·lucinant, misteriosa, nocturna, sagnant... hereva d'aquella natura jupiterina per la qual es van sentir fascinats els romàntics:

«No se trataba de observar la Naturaleza ni de ver en ella un mensaje divino, sino de ponerla en relación con lo insólito, que aleja el espíritu del mundo familiar, da voz a la neurosis y una forma a la angustia, proporcionando un rostro al sueño más profundo, por amenazante que parezca.»²⁵¹

I, de l'altra, *decrèpita*, malaltissa o crepuscular...reflex de la decadència experimentada pels propis decadents, i associada a la idea romàntica de ruïna.

En tot cas, que el decadent es sentís inclinat cap allò artificial, *civilitzat*, en detriment d'allò natural, implica una valoració positiva d'això primer per part d'aquest? Significa que l'artifici el reconfortava de la mateixa manera que la natura ho va fer amb els romàntics? De cap manera. Els decadents foren del tot conscients dels aspectes negatius de la civilització moderna - materialisme, sentiment d'aïllament, desigualtats extremes.... Però fou precisament *a causa* de les seves perversions, que aquesta els va atreure. I, en aquest sentit, al costat d'una concepció que relacionava la natura amb el *mal*, el decadent encara conservava part d'aquell ideal rousseunià que equiparava natura i bondat, i que considerava la degeneració i el vici com a resultants del mode de vida modern. A. E. Carter explica de manera clara aquesta *paradoxa*:

²⁴⁹ ROSSET, C., "L'estètica de l'artifici", dins *Esteticisme i decadentisme a la fi de segle*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 57-70, (61).

²⁵⁰ ROSSET, C., *La anti naturaleza*, Madrid: Taurus, 1974, pp. 102-104.

²⁵¹ GIBSON, M., *El Simbolismo*, Colònia: Taschen, 1997, p. 24.

«The decadents, even when they refused to live by Rousseau's gospel, never denied its truth. They were like unfrocked priests celebrating the Black Mass -perfectly aware that their cult was blasphemous. They accepted Nature as their norm, and primitivism as synonymous with virtue. They admitted, either tacitly or enthusiastically (depending on the individual writer's desire to shock or astonish) that anything different, anything civilized or "artificial" was a priori unnatural and depraved. From the very beginning, decadent sensibility is thus self-consciously perverse, and its cult of the artificial distinguished it sharply from Romanticism, whatever traces of depravity may be found in certain Romantics.»²⁵²

Així doncs, com assenyala l'autor, el decadent s'inclinaria cap allò artificial pel seu caràcter pervers i a causa, justament, de la seva pròpia perversitat.

En conclusió, hem pogut comprovar com si bé el decadentisme rebutjava alguns dels postulats romàntics²⁵³, també va recuperar-ne molts d'altres - relacionats essencialment amb el seu vessant més obscur, mòrbid i sensualista – adaptant-los a la seva estètica i sensibilitat particulars.

I. 2. 2. 2 Naturalisme francès *versus* decadentisme

Si bé les diferències entre decadentisme i naturalisme són clares, tampoc és cert que el primer constituís una reacció del tot oposada a l'altre. Més aviat, com assenyala S. Via, «*le problème essentiel est plutôt celui d'une évolution particulière que d'une réaction*»²⁵⁴. P. Martino, per la seva banda, també posa de relleu que els decadents, al contrari que els simbolistes, no eren hostils al naturalisme: «*ellos también creen en la decadencia de la sociedad moderna y la pintan con satisfacción,*

²⁵² CARTER, A. E., *The idea of Decadence in French Literature, 1830-1900* (1958), citat a BECKSON, K., (ed.), *Aesthetes and decadents...*, op. cit., p. XXX.

²⁵³ Haguéssim pogut també parlar de J. R. Reed, per a qui, a *Decadent style*, Ohio University Press, 1985, p. 11, la *décadence*, tot i constituir la una versió tardana del romanticisme, suposa també una inversió de molts dels valors que aquest defensava.

²⁵⁴ VIA, S., "Une phèdre decadente chez les naturalistes", dins *Aspects du Décadentisme européen*, (*Revue des sciences humaines*, 1-1974), pp. 29 -38 (30).

tal cual es»²⁵⁵. En aquest sentit, cal dir que el decadentisme literari va ser hereu en diversos aspectes del naturalisme formulat per E. Zola, al temps que aquest darrer, com apunta J. De Palacio, posseïa certs elements de caràcter decadent²⁵⁶. Hi ha en aquest sentit un seguit de conceptes - relacionats entre sí- que podem associar tant a un com a l'altre, com per exemple els de "materialisme", "determinisme", "evolucionisme", "degeneració" o "decadència".

L'influx que exerceix un materialisme d'arrel naturalista sobre el decadentisme es fa palès sobretot a nivell estilístic. Segons indica la definició de *décadence* que apareix al *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*, el decadent sent la necessitat de col·leccionar i de refinar objectes estètics - més que no pas de transformar-los, com faria el simbolista- per tal d'omplir el seu buit espiritual. D'aquesta manera,

«...his style is equally materialist; it collects words like aesthetic objects, like possessions, whether they be archaisms, neologisms, technical terms, or exotic images, and sets them, like jewels, in a finely wrought syntax designed to show them off.»²⁵⁷

R. B. Pynsent també coincideix en aquesta idea en assenyalar que tant el naturalisme com el decadentisme es complauen en detallades descripcions d'objectes materials, si bé el primer prefereix el lleig a la bellesa, i el segon, la bellesa - rara, exòtica, artificial- a la lletjor²⁵⁸. Malgrat aquesta inclinació, tampoc és cert que el decadentisme rebutgi aquesta darrera, atès que com ens indica J. Reed, la *décadence* utilitza les tècniques del naturalisme per expressar condicions estètiques extremes. Dit d'una altra manera: fa servir detalls lletjos i encara brutals, a fi de comunicar el sentit d'anhel espiritual²⁵⁹. Amb tot, són les paraules d'un dels autors més emblemàtics del decadentisme, J.-K. Huysmans, les que més posen de manifest les relacions entre aquest darrer i el naturalisme d'aquell qui va ser el seu mestre en els seus inicis, E. Zola.

²⁵⁵ MARTINO, P., *Parnaso y Simbolismo*, Buenos Aires: El Ateneo, 1948.

²⁵⁶ DE PALACIO, J., "Liminaire", *op. cit.*, p. 8.

²⁵⁷ PREMIER, A.; BROGAN, T.V.F. (co-editors), "Decadence", *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, 1993, p. 276.

²⁵⁸ PYNSENT, R. B., "Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation", dins *Decadence and innovation. Austro-Hungarian life and art at the turn of the century*, Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1989, pp. 111- 247 (153).

²⁵⁹ REED, J., *Decadent style*, *op. cit.*, p. 15. L'autor estableix igualment un seguit de relacions entre la «*décadence*» i d'altres fenòmens o moviments culturals com el romanticisme, l'esteticisme o el simbolisme.

Certament, com ens fa saber el mateix J.-K. Huysmans - al prefaci que va escriure vint anys després de la primera edició d'À rebours (1884) -, amb aquesta novel·la pretenia poder deslligar-se del naturalisme que fins aleshores havia seguit, atès que, segons el seu parer, aquest darrer havia arribat ja al límit de les seves possibilitats i no constituïa més que una literatura «moribonda» i sense cap sortida²⁶⁰. Tanmateix, a *Là-Bas* (1893), una altra de les novel·les més representatives del decadentisme, J. -K. Huysmans va referir-se al naturalisme en altres termes. A través d'un dels seus personatges, Hermies, retreu a aquest el fet que rebutgi allò suprasensible i el somni, i, en definitiva, la «immundícia» d'idees que expressa. Però a través d'un altre, Durtal, defensa l'estil propi del naturalisme zolià: «il faudrait (...) garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme»²⁶¹. Allò que cal deixar enrere, en tot cas, és la voluntat d'aquest darrer d'«expliquer le mystère par les maladies des sens»²⁶². De fet, per a Durtal no serveix ni el camí encetat pel naturalisme ni tampoc pels decadents - menys encara, és clar, pel romàntics. Allò que proposa és una tercera via que reuneixi el millor d'ambdós corrents, és a dir, un naturalisme de caire «místic o espiritualista». I mostra com a model perfecte d'aquest tipus d'art el d'un primitiu flamenc del segle XVI, Grünewald, al qual titlla com el més gran dels «realistes» i, alhora, dels «idealistes», pel fet d'haver estat capaç «de sublimer la détresse infinie de l'âme» a través d'un descarnat realisme²⁶³.

D' altra banda, així com el novel·lista experimental investiga, en paraules d' E. Zola, «le corps de l'homme dans les phénomènes cérébraux et sensuels, à l'état sain et à l'état morbide», - talment com el metge estudia els seus òrgans -²⁶⁴ el decadent realitza l'anàlisi de les pròpies emocions d'una manera semblant a la de l'altre: en profunditat, amb distanciament i endut per una obsessiva curiositat que, en el seu cas, té molt d'egotista. Per aquest motiu trobem un elevat nombre d'obres decadents - tant literàries com pictòriques -, en les quals gairebé no esdevé cap acció significativa, sinó que essencialment elaboren una descripció acurada dels pensaments i de

²⁶⁰ HUYSMANS, J. K., *À rebours*, op. cit., p. 5.

²⁶¹ La nostra edició és la següent: HUYSMANS, K. K. *Là-Bas*, París: P.-V. Stock, 1896, p. 6.

²⁶² *Ibid.*.

²⁶³ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁴ De la següent edició: ZOLA, E. *Le roman expérimental*, dins *Lettre à la jeunesse, le naturalisme au théâtre, l'Argent dans la littérature, du Roman, de la Critique, la République et la littérature*, París: G. Charpentier, 1881, p. 20.

les sensacions que afecten als seus protagonistes. És el cas, per exemple, de *Le culte du moi. Un homme libre* (1889), en què M. Barrès detalla els principis pels quals es regeix el perfecte egotista:

«Primer Principio: *No somos nunca tan felices como cuando estamos exaltados. (...)*
Segundo Principio: *Lo que aumenta mucho más el placer de la exaltación, es el placer mismo de analizarla (...)* Consecuencia: *Es preciso sentir lo más posible, analizando cuanto podemos.»*²⁶⁵

Comprovem així de quina manera es fusionen el desig naturalista d'experimentació i d'anàlisi amb els preceptes esteticistes relacionats amb la recerca del plaer a través del refinament sensorial²⁶⁶. Gairebé no succeeix res al llarg de la novel·la: aquesta narra fonamentalment l'evolució emocional i espiritual del protagonista. La preocupació essencial d'aquest es redueix al següent:

«Tengo en la mano el mecanismo de mi alma dispuesta a proporcionarme las emociones más raras (...) ¿Cómo acumular, sin extraviarme, esta mayor suma posible de emociones?»²⁶⁷

Cal tenir en compte encara un altre aspecte: el del desordre nerviós que pateix el decadent i que du al protagonista a afirmar poc després: «*quiero acoger todos los estremecimientos del universo; me divertiré con todos mis nervios*».²⁶⁸

Per la seva banda, Giorgio, heroi d'annunzià d'*El Trionfo della Morte* (1894), també constitueix una altra mostra paradigmàtica de l'egotisme decadent:

«*Che cosa mi manca? Qual è il difetto del mio organismo morale? Qual `la causa della impotenza? Io ho una bramaardentissima di vivere,(...) Una discordia incessante agita e sterilise tutti i miei pensieri. Che cosa mi manca? Chi dunque possiede del mio essere pure m`è*

²⁶⁵ BARRÈS, M., *El culto del yo...op. cit.*, p. 31.

²⁶⁶ REED, J. R., *Decadent style, op. cit.*, p. 14, destaca igualment les relacions entre l'esteticisme i el naturalisme dins la *décadence*.

²⁶⁷ BARRÈS, M., *El culto del yo..., op. cit.*, p. 71.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

necessaria (sento) per continuare ad esistere? O forse quella parte del mio essere è già morta ed io non posso ricongiungermi a lei se non morendo?»²⁶⁹

Hipòlita, la seva amant, conscient dels seus excessos autoanalítics, li acaba fent una advertència: «*L'anatomia presuppone il cadavere*».²⁷⁰

Una observació semblant, però, ja l'havia realitzada T. Gautier a propòsit de Ch. Baudelaire, referint-se al moment en què aquest decideix ser escriptor:

«...il ne vit plus; il est le spectateur de la vie. Toute sensation lui devient motif d'analyse. . Involontairement il se dédouble et, faute d'autre sujet, devient l'espion de lui-même. S'il manque de cadáver, il s'étend sur la dalle de marbre noir, et, par un prodig fréquent en littérature, il enfonce le scalpel dans son propre coeur.»²⁷¹

En definitiva, i com podem observar, aquest estudi obsessiu, fred i descarnat de la pròpia ànima, semblant al que un cirurgià pot efectuar sobre un cos inert estès al seu davant, guarda més relació amb l'actitud experimental d'un naturalista que no pas amb la introspecció pròpia d'un romàntic. Les següents paraules d' E. Zola, que pertanyen al pròleg de la segona edició de *Thérèse Raquin* (1867), editada el 1868, mostren clarament aquesta correspondència:

«J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. (...) je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.»²⁷²

Comprovem així com un dels màxims interessos d' E. Zola va ser l'examen, no ja de la realitat social en sí mateixa, sinó dels instints i de les passions que aquesta fa sorgir en l'home.

²⁶⁹ D'ANNUNZIO, G., *Trionfo della Morte*, op. cit., pp. 96-97.

²⁷⁰ *Ibid*, p. 10.

²⁷¹ GAUTIER, T., "Charles Baudelaire", op. cit., p. 12.

²⁷² ZOLA, E. *Thérèse Raquin*, París: A. Lacroix, 1868, p. 5.

L'objecte d'estudi del decadent no serà la interioritat de l'altre, sinó la seva pròpia, però efectuarà el seu anàlisi amb una fredor i un distanciament similars als del mestre del naturalisme, talment com si estigués realitzant una dissecció. Per aquest motiu és difícil que aquestes mostres d'egotisme extrem aconseguixin commoure'ns. En definitiva, com apunta A. Hauser, «*¿Que era sobre todo la "novela psicológica" de Bourget, Barrès, Huysmans e incluso Proust, sino fruto naturalista, observación interesada en el document humain?*»²⁷³

Un altre dels aspectes que comparteixen naturalisme i decadentisme és la seva inclinació cap a la degeneració i la decadència. Sobre la primera, juga un paper fonamental la idea de determinisme biològic - associat a les teories evolucionistes darwinistes -, segons la qual l'home no és pas lliure sinó que està determinat per la seva herència genètica. Com hem vist anteriorment, l'home decadent sent que forma part d'una raça en plena decadència, especialment a nivell físic - d'aquí els seus vicis i els seus problemes nerviosos, de feblesa, de pobresa de sang...-, fruit d'una degeneració progressiva. E. Zola, per la seva banda, al seu cicle de novel·les *Rougon-Macquart*, posava de manifest com les llavors de la idiotesa i de l'alcoholisme que caracteritzaven als seus protagonistes ja es trobaven en els seus avantpassats. Al determinisme hereditari se li afegia, a més, un determinisme de caràcter ambiental i social, el qual influïa també de manera decisiva en la formació de patologies diverses, com aquelles que queden exposades a l'esmentat cicle de novel·les²⁷⁴. Segons F. W. J. Hemmings, tanmateix

*«It would, of course, be wrong to list Les Rougon-Macquart among the products of the decadent aesthetic; but it is arguable that decadence was its main theme, both on the level of pathology, in the almost morbid interest Zola took in the waning vigor of his central family, and on the social level, since he obviously subscribed to the theory current among left-wing republicans like himself, that of Rome under the later Caesars.»*²⁷⁵

²⁷³ HAUSER, A., *Historia de la literatura y del arte*, vol. III, op. cit., p. 210.

²⁷⁴ Recordem les paraules del mateix E. Zola sobre allò que constitueix el seu model de «novel·la experimental», tot seguint les teories formulades per C. Bernard a l'*Introduction à la médecine expérimentale* (1865): «*posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes*» [ZOLA, E., *Le roman expérimental*, op. cit., p. 19].

²⁷⁵ HEMMINGS, F. W. J., *Culture and Society in France 1848-1898...op. cit.*, p. 220.

Si bé els herois decadents afectats per la degeneració pertanyen generalment - que no sempre - a les classes elevades i els zolians, pel contrari, a les més baixes i desfavorides, és indubtable que tant uns com d'altres mostren una inclinació cap al declivi i cap al paper que l'home ha jugat en aquest²⁷⁶. En aquest sentit, encara que el naturalisme pretengui realitzar una descripció acurada i objectiva de la realitat, el cert és que només para atenció sobre els seus aspectes més negatius, d'aquí que els seus motius sovint estiguin centrats en la pobresa, l'alcoholisme, l'abús, la malaltia o la criminalitat que afecten a la societat. I d'aquí també que diversos autors destaquin el seu vessant pessimista, compartit pels decadents²⁷⁷. Podem corroborar així la coincidència de temes naturalistes i decadents, especialment aquells que giren al voltant de la malaltia, física o mental, i els relacionats amb la dona, concretament amb la prostituta i la *femme fatale*, pels quals E. Zola va estar també força interessat²⁷⁸. Aquesta atracció per la decadència del seu temps mostra, d'altra banda, que E. Zola compartia amb els decadents una certa sensibilitat. A *Mes Haines* (1866) l'escriptor declara unes paraules força significatives:

«Mon goût, si l'on veut, est dépravé; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les oeuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge.»²⁷⁹

De fet, i a l'igual que els decadents, E. Zola va rebre dures crítiques per part dels sectors més conservadors de la crítica. Com assenyala A. Hauser:

«Se afirmaba que el naturalismo eran un arte indelicado, indecente, obsceno, expresión de un concepto del mundo simple, materialista, instrumento de una propaganda democrática grosera y bastamente presentada (...) y en la sociedad sólo la obra del exterminio, la disolución de las relaciones humanas, la destrucción de la familia, de la nación, de la religión; que era, en una palabra, destructor, opuesto a la naturaleza y hostil a la vida.»²⁸⁰

²⁷⁶ PYNSENT, R. B., "Conclusory essay...", *op. cit.*

²⁷⁷ Com per exemple *ibid.*, o bé PIERROT, J., *L'imaginaire décadent*, *op. cit.*

²⁷⁸ Una bona mostra d'aquest interès el constitueixen les novel·les *Madeleine Féralat* (1868) i *Naná* (1880). En aquestes, segons CAUDET, F., a "Introducción" dins ZOLA, E., *Naná*, Madrid: E. Cátedra, 1988, p. 11, l'escriptor francès va fer de la dona «un instrumento del mal, fermento de destrucción», i convertí la figura de la cortesana en «símbolo de degradación de las clases hegemónicas y del propio Napoleón III».

²⁷⁹ Recollit per CASSOU, J., *Encyclopedie du symbolisme*, *op. cit.*, p. 279.

²⁸⁰ HAUSER, A., *Historia de la literatura y del arte*, vol. III, *op. cit.*, p. 210.

Si parem atenció, aquestes darreres acusacions podrien pertànyer perfectament a una crítica dirigida cap al decadentisme. De fet, com explica A. Beckson, a Anglaterra l'arribada del naturalisme va suscitar una reacció crítica força negativa en determinats sectors, els quals, a més, sovint identificaven la *decadence* amb el zolaisme²⁸¹. El mateix M. Nordau, a *Entartung* (1892), va criticar enèrgicament tant a decadents, simbolistes o parnassians, com a naturalistes. Sobre E. Zola i els seus deixebles va dir paraules tant dures com les següents: «*la clase que forma la vanguardia de la civilización se tapa las narices ante las letrinas del naturalismo no atenuado*»²⁸². En la mateixa línia, com podrem comprovar més endavant, trobem les teories de P. Gener expressades a *Literaturas malsanas* (1894), en un capítol dedicat exclusivament al naturalisme zolià. En aquest, l'autor català no només rebutja aquest tipus de naturalisme, el qual titlla de «*bajo, vil y deprimente, incompleto y maléfico*», sinó que en defensa un altre: un naturalisme sorgit igualment de l'observació del natural, però que realitza un procés selectiu a fi d'evitar els aspectes més desagradables de la realitat:

«*Este es el Arte que es digno de la Humanidad, este el único arte posible, a pesar de simbolistas, Zolistas, decadentes, delicuescentes, académicos, cazadores de ripios, ocultistas y toda clase de míopes del arte y de la inteligencia*»²⁸³

Podem veure, doncs, com una determinada crítica del moment situava els naturalistes zolians al mateix nivell que els decadents, precisament per la seva representació *selectiva*, en un sentit del tot negatiu, dels aspectes més sòrdids i patològics de la societat. Com li retreu P. Gener a E. Zola: «*su obra, en lugar de una descripción realista, es una Mitología del vicio*», atès que pel literat francès «*las mínimas, las oscilaciones, las enfermedades, las locuras, los crímenes, constituyen la ley, lo qual no es verdad*»²⁸⁴.

²⁸¹ BECKSON, K., *London in the 1890s...op. cit.*, p. 299.

²⁸² NORDAU, M., *Degeneración, op. cit.*, I, p. 23.

²⁸³ GENER, P. *Literaturas malsanas: estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid: Fernando Fé, 1894, p. 82. Sobre aquest estudi vegeu especialment el cap. II. 2. 1.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 98.

Cal dir, però, que allò que diferencia més clarament naturalistes de decadents - i del qual no sembla adonar-se aquest tipus de crítica- és precisament l'actitud i la *intencionalitat* subjacents d'uns i d'altres vers la decadència que descriuen. Així, com bé apunta F. W. J. Hemmings, mentre que E. Zola i els seus deixebles utilitzen l'esmentada decadència per tal de denunciar-la, amb una clara intenció moralitzadora i regeneradora, els decadents es complauen en ella amb la única finalitat de *gaudir-ne*, talment com si fossin «*the tired patricians of the fifth century composing their elegant verses as they watched the tall, fair-skinned barbarian file past*»²⁸⁵. El mateix E. Zola, a *Le roman experimental* (1880) destaca el seu paper de «moralistes experimentadors»:

«...nous procédons comme le médecin expérimentateur, nous tâchons de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe dont l'action a suivi »²⁸⁶

En definitiva, i malgrat les clares diferències establertes entre naturalistes i decadents, és clar que el decadentisme tampoc va sorgir com a total oposició al naturalisme. De fet, i en determinats aspectes, aquest primer va conservar alguns dels trets que caracteritzaven el segon.

I. 2. 2. 3 Decadentisme i simbolisme

Com hem apuntat abans, la relació entre el decadentisme i el simbolisme és força complexa. D'una banda, perquè habitualment els dos termes són utilitzats de manera indistinta a fi de fer referència a un determinat corrent. I, de l'altra, perquè en cas d'establir-se diferències entre un i altre, el decadentisme no acostuma a posseir una entitat pròpia, sinó que és considerat com un vessant més del simbolisme. És important, en aquest sentit, tenir en compte les desigualtats pel que fa a la fortuna crítica que han patit ambdós corrents, atès que existeixen molt més estudis dedicats al simbolisme que no pas al decadentisme, i més encara quan es tracta d'endinsar-nos en el camp artístic. Podem, doncs, mirar de cercar l'absoluta autonomia d'aquest

²⁸⁵ HEMMING, F. W. J., *Culture and Society in France 1848-1898...op. Cit.*, p. 220.

²⁸⁶ ZOLA, E., *Le roman experimental, op. cit.*, p. 27.

darrer, tot desvinculant-lo d'aquest altre corrent? O cal situar el decadentisme necessàriament dins el simbolisme? Segons hem observat al cap. I, aquest primer constituiria una tendència més – al costat del simbolisme - de les múltiples englobades per la *fin-du-siècle*. I sense dubte posseeix tot un seguit de trets que li confereixen una important especificitat. Tanmateix, seria erroni deslligar-lo del simbolisme, ateses les seves característiques comunes, tant pel que fa a l'àmbit temàtic, com a la sensibilitat o l'estètica. Novament, ens resulta difícil establir tot un seguit de límits que ens permetin una definició clara i concisa d'ambdós termes, ja que aquests s'entrelliguen de manera indissociable. Malgrat això, sí és possible determinar els principals trets comuns, així com especialment les divergències, a fi d'assolir una major caracterització.

A la mateixa època, en el context francès, ja trobem una voluntat de diferenciació entre simbolistes i decadents, declarada fonamentalment a través dels seus respectius òrgans d'expressió²⁸⁷. Tanmateix, com hem pogut comprovar, a la pràctica resultava difícil classificar un determinat autor com a seguidor d'una o altre tendència, pel fet que en darrera instància molts d'ells acabaven col·laborant, tant a les revistes del grup que defensaven, com en aquelles considerades com a rivals. Per aquest motiu, un dels escriptors que va viure de primera mà tots aquests esdeveniments, E. Raynaud, va aplegar sota la denominació de *La Mêlée symboliste (1870-1910)* - títol de l'estudi publicat el 1918 -, tant a simbolistes com a decadents²⁸⁸. Amb tot, al llarg de la seva obra va acabar per diferenciar a uns dels altres, fent referència primer als «poetes decadents», i després a la «generació simbolista». D'aquesta manera, encara que reconeix una mateixa aspiració en uns i altres, això és, la voluntat «*d'introduire dans leur vers plus de mystère, plus de rêve, plus de musique, et de substituer au mode narratif et didactique une méthode synthétique aux raccourcis violents*», també destaca una divergència fonamental, relacionada amb els aspectes estilístics:

«*Les Décadents dissemblaient des Symbolistes en ce sens qu'ils admettaient l'émotion directe, la traduction exacte des phénomènes de la vie au lieu d'en exiger la transposition, qu'ils n'alongeaient pas outre mesure l'alexandrin et qu'ils usaient des poèmes à forme fixe.*»²⁸⁹

²⁸⁷ Vegeu el cap. I. 2. 1. 2.

²⁸⁸ RAYNAUD, E., *La Mêlée symboliste*, op. cit.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 117 i 115, respectivament.

Pel que fa a la historiografia, alguns dels estudis clàssics han considerat la *décadence* o el moviment decadent com a un mer precursor del simbolisme²⁹⁰, la qual cosa, com denuncien treballs més actuals, resulta del tot restrictiu i erroni²⁹¹. La mateixa definició del terme “simbolisme” és, a l'igual que en el cas del decadentisme, vaga i imprecisa, malgrat imposar-se amb força a partir de 1886, amb el manifest de J. Moréas. Com explica J. Pierrot,

«Evangile de Correspondances, importance de la musique, adoption du vers libre et fréquence des discussion techniques, idéalisme philosophique, goût pour l'univers du rêve et des légendes enfin abondance d'oeuvres à double sens, sont des tendances qui coexistèrent sans jamais vraiment s'unifier en une doctrine très cohérente, ou du moins partagée par tous.»²⁹²

Així mateix, el fet de concebre el decadentisme com un estadi previ al simbolisme, implica que aquest s'esvaeix amb la irrupció del segon o que, en tot cas, es transforma i dona lloc a aquest darrer, la qual cosa no és pas certa. Especialment quan es considera la *décadence* en termes de sensibilitat. Des d'aquest punt de vista, i com continua J. Pierrot, és clar que la sensibilitat decadent continua impregnant l'art i la literatura del tombant de segle, fins i tot quan ja s'ha produït un retorn a la natura, amb *l'École Romane*, i a la vida – com a contraposició al somni.

Sigui com sigui, és clar que sovint acostuma a parlar-se d'un “esperit” de la *décadence* i d'una “poètica” del simbolisme, talment com si la primera no posseís un llenguatge propi. Tanmateix, tret de França, on a l'època van sorgir diverses definicions sobre l'estil de la *décadence*, a nivell general resulta veritablement difícil poder descriure una *estètica* del decadentisme sense fer esment de trets atribuïts generalment a l'estètica simbolista, com per exemple la importància de la suggestió a través de la recreació de determinades atmosferes o de la difuminació dels contorns. De la mateixa manera, molts dels aspectes relacionats amb la sensibilitat simbolista, com són l'egotisme, la malenconia, la recerca de paradisos artificials, l'atracció pel somni, el

²⁹⁰ Com per exemple el de DUJARDIN, E., *Mallarmé par un des siens*, París: Messein, 1936, o el de MICHAUD, M. G., *Message poétique du Symbolisme*, op. cit.

²⁹¹ Vegeu PIERROT, J., *L'imaginaire décadent*, op. cit., pp. 13-20, o HEINSTEIN, J., “*Décadentisme, symbolisme, avant-garde...*”, op. cit.

²⁹² PIERROT, J., *L'imaginaire décadent*, op. cit. P. 14.

misteri o el silenci...són considerats com a propis de la sensibilitat decadent. S'ha parlat, en tot cas, de la inclinació d'aquesta darrera cap allò pervers, malaltís, morbós o en declivi, la qual cosa, en efecte, diferenciaria aquest tipus de sensibilitat d'un determinat simbolisme que tendeix més cap a la idealitat. Tot i així, molts estudis fan referència a aquests darrers aspectes igualment a propòsit de la sensibilitat simbolista en general, de manera que un cop més resulta difícil establir uns límits clars entre ambdós corrents. Malgrat aquests trets comuns, però, és possible establir algunes divergències significatives en qüestió de sensibilitat, ja que si bé és certa la fascinació d'un tipus de simbolisme pels vessants més obscurs i tenebrosos de l'existència, l'esperit decadent mai podria sentir atracció per l'idealisme serè d'un P. Puvis de Chavannes, d'un A. Osbert o d'un A. Séon, per exemple, o pel cromatisme lluminós de les darreres obres d'O. Redon.

Per aquest motiu resulta erroni relacionar o fins i tot identificar el decadentisme amb el simbolisme en general – d'aquí la confusió terminològica i la utilització, a voltes indistinta, dels dos conceptes -, sinó que, en tot cas, únicament podem fer-ho amb un determinat simbolisme: el simbolisme "decadent". Això li resta al decadentisme certa autonomia, ja que acaba sent englobat dins l'altre corrent, però alhora permet diferenciar-lo d'aquest darrer.

Finalment, cal tenir en consideració que si en el context francès, d'on són originaris ambdós corrents i on, en conseqüència, va manifestar-se una major voluntat de teorització, ja existien nombrosos problemes a l'hora de definir i delimitar conceptes, quan ens trasllem a la resta de centres europeus les fronteres entre el simbolisme i el decadentisme encara s'esvaeixen més.

I. 2. 3. Llenguatge i estètica de la *décadence*

«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 verbeurs de la décomposition et comme faisandée du Bas-Empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence;»

T. Gautier, Prefaci de *Les Fleurs du Mal* (1868).

Un cop analitzades la sensibilitat i la temàtica decadents, cal preguntar-se si veritablement podem parlar de l'existència d'un *llenguatge* o d'un *estil* característics de la *décadence*. Certament, a l'època trobem diverses definicions sobre aquestes qüestions, però tot i així resulta especialment difícil poder parlar pròpiament en termes d'"estil" - més encara fins i tot que de "llenguatge". En tot cas, ens movem principalment en el camp de la literatura, de manera que ni tan sols trobem descripcions que facin referència al terreny artístic. Per aquest motiu, cal endinsar-se en aquest tema en clau interrogativa i veure a quines conclusions podem arribar.

Pel que fa a la qüestió del *llenguatge*, així mateix, cal primer de tot diferenciar, com assenyala R. Pynsent, «*the decay of language*» i «*the language of decadence*»²⁹³, atès que es tracta de qüestions diferents malgrat estiguin indubtablement relacionades. Començarem doncs parlant d'aquest primer aspecte, recordant que forma part del sentiment de *décadence* característic de la *fin-de-siècle*.

²⁹³ PYNSENT, R., *Décadence and Innovation*, op. cit., pp. 164-178.

I. 2. 3. 1 La decadència del llenguatge²⁹⁴

A l'època la idea del declivi del llenguatge va estendre's a nombrosos àmbits i fou considerada des d'una doble vessant: bé com a conseqüència de la decadència general existent, o bé precisament com una de les causes que havien provocat aquesta mateixa decadència. Com apunta R. Pynsent, «*if European civilization is about to collapse, so is its main transmitter, or: a cause for the collapse is of the decay of its main transmitter*». En aquest sentit, L. Dowling assenyala que:

«... *Decadence, even on the cultural level, emerged from a linguistic crisis, a crisis in Victorian attitudes towards language brought about by the new comparative philology earlier imported from the Continent. For it was the new linguistic science, the investigations of Bopp and Grimm and the Neogrammarians, that raised a spectre of autonomous language (...) that was to eat corrosively away at the hidden foundations of a high Victorian ideal of civilization, an ideal earlier identified by Coleridge with written language in general with the English of Shakespeare and Milton and the King James Bible in particular.*»²⁹⁵

Aquest sentiment sobre la decadència del llenguatge va estar propiciat, en gran mesura, pels estudis sobre lingüística i gramàtica comparada que van anar apareixent al llarg del segle XIX. El paper de J. Grimm i de R. Rask va ser en aquest sentit força destacat, atès que amb ells van començar els estudis pròpiament dits de lingüística històrica i comparada de la família indoeuropea²⁹⁶. J. Grimm va publicar el primer dels quatre toms de la seva *Deutsche Grammatik* [Gramàtica germànica] el 1819, i R. Rask va escriure les primeres gramàtiques sistemàtiques del noruec i de l' anglès antics el 1811 i el 1830, respectivament. En general, i per herència del segle

²⁹⁴ Fixem-nos que en aquest subtítol utilitzem el terme "decadència", mentre que en el proper apartat fem esment del mateix mot però en francès, emprant per tant el de "*décadence*". Amb això pretenem tornar a posar de relleu el doble significat de la paraula: mentre que en el primer cas aquest seria equivalent al de "declivi", la segona concepció fa referència a la decadència en tant que corrent cultural.

²⁹⁵ DOWLING, L., *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton University Press, 1986, p. XII.

²⁹⁶ ROBINS, R. H., *Breve historia de la lingüística*, Madrid: Paraninfo, 1987. Totes les referències sobre l'àmbit lingüístic han estat extretes principalment d'aquesta obra i del clàssic d'ARENS, H., *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días*, 2 vol., Madrid: Ed. Gredos, 1975. Igualment, expressem el nostre agraïment al professor Igmasi-Xavier Adiego (Departament de filologia clàssica de la Universitat de Barcelona) per l'orientació desinteressada que ens ha ofert sobre el tema.

XVIII, com apunta R. H. Robins, el pensament científic de l'època va caracteritzar-se «por considerar que por medio de la comparación se puede llegar a conclusiones de tipo histórico, y por creer que el cambio o mutación se debe a una degeneración de la integridad primitiva»²⁹⁷. És a dir, a partir de l'estudi de les diferents llengües - que ja havia estat iniciat el segle passat - i de la seva posterior comparació, la idea que les llengües primitives eren més pures per la seva menor complexitat sintàctica i gramatical, així com per la major precisió del seu lèxic, en comparació a les actuals, va anar arrelant fortament en el període. La creença més estesa es fonamentava sobre el supòsit que les llengües, més que anar *evolucionat* al llarg de la història, en realitat havien anat *degenerant*, de la mateixa manera que ho feien els organismes, amb les seves fases de naixement, creixement, decadència i mort²⁹⁸. Novament podem advertir l'enorme influència que la biologia va tenir a tots els àmbits de la ciència i de la cultura. I en aquest sentit van tenir molt a veure les teories de la figura més rellevant del camp de la lingüística de mitjans del segle XIX, A. Schleicher, l'obra més destacada del qual va ser el seu *Compendium der verglichen Grammatik der indogermanischen Sprachen* (*Compendi de gramàtica comparada de les llengües indogermàniques*) (1861). Per aquest filòleg, de fet, la lingüística no era pas una ciència humana sinó una de natural, i en aquest aspecte va estar molt influït per les teories darwinistes, tal com queda reflectit al segon tractat sobre *Die darwinische Theorie und die Sprachwissenschaft* (*Teoria darwiniana i lingüística*) (1863). Partint de les idees de Ch. Darwin, A. Schleicher va realitzar una interpretació de la teoria de l'evolució en consonància amb un seguit de nocions imperants en l'època. Com explica H. Arens, pel filòleg alemany «hay un periodo prehistórico de formación del lenguaje y un período histórico de decadencia». Des del punt de vista d'A. Schleicher, el llenguatge primitiu al qual es remunten totes les llengües abans de desmembrar-se en les diferents famílies és l'indoeuropeu, essent amb aquest va assolir-se el grau màxim de puresa i perfecció lingüística. Tanmateix, el declivi de les llengües no ha fet més que accentuar-se, a conseqüència de les constants mutacions i de l'adquisició d'una major i creixent complexitat.

Cal dir que aquest sentiment de crisi del llenguatge va deixar-se sentir de manera especial a Viena, d'aquí les següents, i significatives, paraules de H. von Hoffmannsthal declarades

²⁹⁷ ROBINS, R. H., *Breve historia de la lingüística*, op. cit., p. 174.

²⁹⁸ En efecte, segons un altre dels filòlegs més importants de l'època, F. Boop, calia considerar les llengües «como *objectos orgánicos naturales que crecen de acuerdo con leyes definidas, y siendo portadoras de su propio principio de vida, atraviesan por las fases de crecimiento o desarrollo y al final mueren.*» [*ibid.*, p. 181]

a *Ein Brief* (també traduïda com «La carta de Chandos») (1902): «*las palabras abstractas se le deshacían en la boca como hongos podridos*»²⁹⁹. Amb tot, com apunta J. M^a. Valverde, H. von Hoffmanstahl no va fer més que expressar les seves preocupacions pel llenguatge, sense arribar tampoc més lluny ni caure en el silenci temporalment, tal com faria L. Wittgenstein.

Veiem així com, més enllà de la consideració negativa del llenguatge propi dels decadents o de la *décadence*, a mitjans del segle XIX la idea de la decadència del llenguatge actual va adquirir una importància considerable³⁰⁰, malgrat aquesta tampoc fos pas originària del període. En tot cas, podem dir que aquesta va formar part de l'esperit de *décadence* que descrivíem en el cap. I. 1. 3.

I. 2. 3. 2. El llenguatge de la *décadence*

Pel que fa al llenguatge propi de la *décadence*, foren diversos els autors que van fer esment de l'existència d'aquest tipus de llenguatge, tot posant de relleu els seus trets característics.

Com per exemple, la inspiració en la literatura llatina dels segles II i III d C., fruit de l'interès generalitzat que existia per aquest període. En aquest sentit, cal recordar l'admiració de Ch. Baudelaire pels poetes llatins tardans³⁰¹, o tenir en compte les correspondències que A. Symons estableix entre la poesia de S.Mallarmé i la llengua llatina:

²⁹⁹ Es tracta d'una carta imaginària que li hauria escrit un inexistent lord Chaudos a l'escriptor F. Bacon, a principis del segle XVII. Cita recollida per VALVERDE, J. M^a, *Viena, fin de siglo, op. cit.*, 146. Com explica l'autor, l'esmentat lord anuncia a l'escriptor que no tornarà a escriure sobre qüestions literàries, atès que sent que està entrant en una crisi lingüística que el du a exclamar, en referència al seu propi llenguatge: «*todo se me desmoronaba en partes, y las partes a su vez en partes.*»

³⁰⁰ Vegeu BERNARD, G., «Peut-on dire d' une langue qu'elle tombe?», dins *L' esprit de décadence*, 2 vol., París : Librairie Minard, 1984, pp. 245-251.

³⁰¹ Vegeu cap. I. 3. 1. 1.

«Mallarmé's contortion of the French language, so far as mere style is concerned, is curiously similar to the kind of depravation which was undergone by the Latin language in its decadence. It is, indeed, in part a reversion to Latin phraseology, to the Latin construction, and it has made, of the clear and flowing French language, something irregular, unquiet, expressive, with sudden surprising felicities, with nervous starts and lapses, with new capacities for the exact noting of sensation.»³⁰²

Impel·lits per la necessitat de renovar el llenguatge i de crear noves formes, alguns literats de l'època van cercar inspiració tant en el lèxic, com en la sintaxi, o en els mecanismes de derivació de la llengua llatina. És a dir que, d'una banda, prenen una paraula llatina i l'adaptaven a la fonètica actual, i d'altra, utilitzaven els mecanismes de derivació per crear noves paraules llatinitzants.

A banda dels aspectes purament formals, però, el llenguatge de la *décadence* suggeria una imatge molt particular, relacionada amb el declivi de l'antiguitat:

«The decadent style, then, is the agonizingly beautiful lament of the dying civilization. It portrays the civilized man, with exquisite though involuted taste, expiring like a perfect gentleman - the archetypal Petronius banqueting with choice friends before slowly opening his veins, a deliberated smile playing upon his lips, while he utters a final epigram.»³⁰³

Si parem atenció a aquestes paraules, però, observarem que l'autor parla d'"estil". I aquest fet és significatiu, atès que a l'època ja van ser diversos els literats que van mirar de descriure l'"estil de la *décadence*". Com per exemple T. Gautier, el qual associava un cert tipus de literatura moderna – aquella inaugurada per Ch. Baudelaire - amb la llatina tardana, ja que, segons el seu parer, ambdues posseeixen un aire de «*décomposition*», de «*raffinements*» i de «*déliquescence*»:

*«... le style de la *décadence* (...) n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, recoulant toujours les bornes*

³⁰² SYMONS, A., "The movement decadent", *op. cit.*, p. 142.

³⁰³ ROSS, G., *The Hero in French Literature* (1961). Citat a BECKSON, K., *London in the 1890 s...*, *op. cit.*, p. 45.

de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie.»³⁰⁴

Cal observar com és aquest estil descrit per T. Gautier: nerviós, sensualista, materialista, nebulós, ple de matisos, de colors, al·lucinat...molt adient, doncs, per tal d'expressar les *névroses* característiques del *mal-du-siècle*. És important, altrament, copsar la concepció organicista aplicada a aquest tipus de llenguatge: es tracta d'un estil característic de les civilitzacions en declivi.

Pel que fa a P. Bourget, la seva definició sobre l'estil de la *décadence* als seus *Essais de Essais de psychologie contemporaine* (1883) va arribar a esdevenir veritablement cèlebre:

«Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.»³⁰⁵

Sense dubte, allò més destacat d'aquesta descripció és l'incís que P. Bourget realitza sobre la idea de "descomposició". T. Gautier, recordem, també havia emprat aquest mateix mot, encara que amb un matis de significació diferent: com a sinònim de "putrefacció", en relació a la decadència de civilitzacions³⁰⁶. P. Bourget, en canvi, parla de "descomposició" en sentit de *separació*, de *desintegració*, d'un conjunt. En ambdós casos trobem connotacions biològiques, però les idees esgrimides per P. Bourget a propòsit de l'estil són indissociables de les seves teories sobre la decadència social: a l'igual que succeeix amb qualsevol organisme o societat, que resulten perjudicats quan les cèl·lules o els éssers deixen de funcionar a nivell particular, la unitat de la llengua també acaba per desaparèixer quan es potencia la individualitat. Cal recordar, en aquest sentit, que la concepció d'un jo *unitari* s'esvairia pocs anys més tard amb les tesis de T. Ribot i d'E. Mach: aquest, finalment, era percebut com un mer *conjunt* de diverses experiències i

³⁰⁴ GAUTIER, T., "Charles Baudelaire", *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁵ BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 20.

³⁰⁶ Vegeu la cita que encapçala el capítol.

sensacions³⁰⁷. Aquí els termes semblen invertits, però es tracta d' una concepció similar: el jo ha estat dissolt - o desintegrat - perquè fins i tot aquesta idea de conjunt és pura aparença, atès allò que l' origina, això és, la cohesió de les sensacions, és un fenomen del tot puntual, gairebé accidental. En darrer terme només romanen les pures sensacions que el componen.

Pocs anys després de la publicació dels *Essais* de P. Bourget, E. Baju també caracteritzaria "l'estil" de l'"escola decadent". Seria en el número d'octubre de la revista *Le Décadent*, mesos abans de publicar el manifest de l'*École Décadente* (1887):

«Notre but consiste à éveiller le plus grand nombre de sensations avec la moindre quantité de mots. Notre style doit être rare et tourmenté, parce que la banalité est l'épouvantail de cette fin de siècle et nous devons rajeunir des vocables tombés en désuétude ou en créer de nouveaux pour noter l'idée dans la complexité de ses nuances les plus fugaces.»³⁰⁸

Si, tal com afirmarà dos anys més tard M. Barrès, a *Le culte du Moi. Un Homme Libre* (1889), cal experimentar el major nombre de sensacions possibles, l'estil de la «*décadence*» havia de ser perfectament capaç, com declara E. Baju, d' expressar aquesta riquesa d'emocions. Però no només això: havia de fer-ho emprant la *menor* quantitat de mots, això, és, de manera sintètica. La inspiració, altrament, calia cercar-la lluny del llenguatge convencional, recuperant paraules o expressions que ja no s' utilitzessin - com aquelles pròpies del llatí tardà -, o bé *inventant* noves paraules: d'aquí la proliferació de tants *neologismes* en el decadentisme literari. P. Adam, sota el pseudònim de J. Plowert, va recollir un nombre considerable d' aquests termes a *Le petit glossaire pour servir à l' intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, publicat el 1888. Cal dir, però, com assenyala P. Dumonceaux, que la majoria d'aquests neologismes van ser obtinguts per derivació a partir d'un mot existent, com per exemple succeïa amb els termes "*atzurement*" o "*atzuration*", provinents del mot "*atzur*", o bé "*fugitivité*", derivat de «*fugitif*»³⁰⁹. A. Ortega, així mateix, apunta

³⁰⁷ Vegeu el cap. I. 2. 2. 1.

³⁰⁸ BAJU, A., "M. Champsaur et les Décadents", *Le Décadent*, 16-10-1886. Citat a RICHARD, N., *Le mouvement décadent, op. cit.*, p. 27.

³⁰⁹ DUMONCEAUX, P., "Les «décadents» ont-ils renouvelé la langue?, *L' esprit de décadence*, París: Librairie Minard, 1984, pp. 235-244.

per la seva banda que «*bastaron sólo unos años para que casi la totalidad de la producción literaria de estos neologistas, «verdadero impulso de extravagancia» dice Remy de Gourmont, sufriera un serio desprestigio.*»³¹⁰

A propòsit d'aquest tema, així mateix, cal afegir encara les consideracions del Dr. Laurent a propòsit de l'estil característic dels poetes decadents³¹¹. En aquest sentit, el crític parla de l'«*excessivité des images et l'incohérence des idées*», de «*la coloration des mots*» - sorgida a partir de la correspondència baudeleriana entre perfums, colors i sons -, de la proliferació de nous verbs - com per exemple aquells emprats per J. Moréas, el qual «*aime (...) à ressusciter les mots oubliés, les verbes sonores un peu empanachés de grec et de latin*» i més encara cercar «*mots rares ou hardies, les images neuves et inattendues*» -, o bé de la inspiració en el llenguatge de l'antiguitat tardana, atès que a la poesia decadent hom hi troba «*la même recherche des rythmes heurtés et bizarres, des chûtes imprévues, des baroques assonances*».

I. 2. 3. 3 Existeix un estil de la *décadence*?

Malgrat que, com hem vist fins ara, foren diversos els autors que a l'època van fer referència a l'estil *decadent* o a l'estil de la *décadence*, - particularment a l'àmbit literari³¹²-, resulta difícil poder parlar pròpiament de l'existència d'un estil com a tal, atès que l'obra de cada literat posseïx els seus trets particulars. En tot cas, resulta significativa la voluntat de definir-lo a partir de l'observació de determinades característiques comunes.

De fet, la historiografia de les darreres dècades no acostuma a analitzar el decadentisme des d'un punt de vista estilístic. Fonamentalment ho fa en qüestió de temes i de sensibilitat. Tot i així, hi ha un estudi de J. Reed, l'esmentat *Decadent style*, dedicat per complet a l'estudi d'aquest

³¹⁰ ORTEGA, A., "Prólogo", *Poesía simbolista francesa*, Madrid: Akal Editor, 1984, p. 14.

³¹¹ LAURENT, E., *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit.

³¹² I també al musical, malgrat no haguem pogut incidir en aquest tema. En aquest sentit, per exemple, F. Nietzsche, a *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* [El caso Wagner. Un problema para músicos] (1888) considera pejorativament R. Wagner com el músic emblemàtic de la *décadence*.

tema des de diversos àmbits: el literari, el musical i, fins i tot, el plàstic. Cal, doncs, parar-hi una mica atenció.

En un sentit general, segons l'autor, la qualitat central del «*decadent style*» es troba ja implícita en l'etimologia de la paraula: «*it involves a falling away from some established norm*»³¹³. Tanmateix, encara que la *décadence* es resisteixi a seguir els preceptes tradicionals, no rebutja pas la *forma*, tot el contrari. De fet, l'exalta, de la mateixa manera que cerca potenciar el *detall* ³¹⁴. I, sobretot, és important tenir en compte el seu caràcter *dissolvent*, sobre el qual aprofundirem tot seguit.

A l'hora d'analitzar l'art, la música o la literatura decadents, J. Reed diferencia entre aquells autors que poden considerar-se veritablement com a decadents i aquells que, tot participar de la sensibilitat decadent, no ho són pas. La literatura de J. Péladan seria un exemple representatiu d'aquest segon cas. Segons J. Reed, la temàtica no determina per sí sola que un autor o altre sigui decadent; pel contrari, cal que l'obra d'aquest mostri un seguit d'aspectes estilístics o formals específics - que veurem en el cas de J.-K. Huysmans, per exemple. Aspectes que no trobem ni tan sols en l'extensa sèrie de *La décadence latine* (1884- 1925), atès que la narrativa de J. Péladan, «*though neither slick nor subtle, is essentially linear, a chronological record linked by strong incidents, strange revelations, and dramatic reversals*»³¹⁵. De manera que, tot i que podem considerar les obres de l'esmentada sèrie com a «novel·les de decadència», aquestes no poden qualificar-se de «decadents». Pel contrari, *À rebours* de J.-K. Huysmans (1884) sí que constitueix, a parer de l'autor, un perfecte exemple de «*decadent novel*». A nivell narratiu, «*it is luxuriously composed, consisting not of a traditional unified narrative but a sequence of set pieces, elaborations upon such related topics as gems, perfumes, flowers, art works, Anglophilia, and so forth*»³¹⁶. D'una altra banda, en aquest tipus de composició – tal com ja havia observat el mateix P. Bourget -, adquireix una especial importància el detall. Com explica J. Reed, cada capítol posseeix un marcat caràcter individual i es troba unit als altres a través dels diferents motius expressats al llarg de la novel·la. Aquests motius, al seu torn, es troben subdividits en temes més detallats: «*Moreover, these motifs*

³¹³ REED, J., *Decadent style*, op. cit., p. 11.

³¹⁴ *Ibid.* L'autor fa esment en aquest aspecte dels assaigs de T. Gautier i de P. Bourget, analitzats anteriorment.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

and submotifs are interwoven, forming a complicated rope of incidents. Looking ahead, Huysman's novel seems to be a collection of separate beads; looking back, it reveals its self as a rosary, (...) Each separate segment teases the reader on by hints and suggestions. Its method is provocation and irresolution»³¹⁷.

Finalment, i pel que fa a l' àmbit artístic, el mateix autor reconeix els artistes decadents acostumen a considerar-se des de la denominació de "simbolistes". Tanmateix, segons J. Reed, l'art decadent posseeix uns trets diferencials en relació al simbolisme: «*the Decadent style, while retaining a realistic mode of rendering images, violated formal conventions by breaking up compositions into independent, even contending parts, the order and significance of which could be recovered only through an intellectual effort at comprehension*»³¹⁸, de manera similar a com succeeix en el cas de la literatura. L'art de G. Moreau, seria, en aquest sentit, un dels més clars exponents de l'estil decadent, ja que tot i que en determinats aspectes formals no arribi a trencar amb la tradició, la seva obra es troba relacionada amb altres manifestacions decadents per un fet essencial: pel seu sentit fragmentari. Com apunta J. Reed, les pintures de G. Moreau es troben composades a partir de diversos fragments o de detalls que en sí mateixos ja posseeixen una significació o entitat pròpies. En aquest sentit, J.-K. Huysmans - gran admirador de l' artista - ja havia descrit les pintures de G. Moreau com un art *trenca*t en multitud de fragments. De fet, resulta difícil recomposar-lo del tot: només en la memòria o a partir d' un acte de reflexió, les parts poden fusionar-se a través d'un procés de construcció imaginativa.

En conclusió, segons l'autor, si bé una determinada temàtica pot fer associar una obra – ja sigui aquesta literària, plàstica o musical³¹⁹ - a la *décadence*, allò que provoca que aquesta pugui considerar-se, a més, decadent, són un seguit d' aspectes estilístics i compositius de caràcter específic.

Malgrat totes aquestes consideracions, tanmateix, i com ja hem anat assenyalant al llarg de la nostra investigació, la majoria d'estudis caracteritzen el decadentisme a partir d'una determinada temàtica i sensibilitat, fent molt poc incís en els trets formals. Per aquest motiu,

³¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

³¹⁹ Cal dir, encara que nosaltres no puguem endinsar-nos en aquest àmbit, que un capítol del treball de l'autor, concretament el V, està dedicat a la música decadent.

malgrat les teories de J. Reed, segueix resultant difícil, sobretot pel que fa en el terreny artístic, parlar pròpiament d'un "estil" decadent. Fonamentalment pel fet que cada artista posseeix un estil particular. En tot cas sí podem destacar un tret essencial: la suggestió, «synthèse de l'expression» com defineix A. Fontaine³²⁰. Aquesta idea va ser descrita per S. Mallarmé en unes paraules emblemàtiques, recollides per J. Heuret a l'*Echo de Paris* el març de 1891:

«Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve.

C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbolisme : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements»³²¹.

Com podem observar, S. Mallarmé fa referència al simbolisme. De fet, aquest text és un dels més representatius de la teoria associada a aquest darrer. Els lligams entre decadentisme i simbolisme, doncs, tornen a ser evidents. I més quan parlem d'una estètica que, a manca d'uns trets estilístics concrets, es troba caracteritzada per la voluntat de *suggérer*, més que no pas d'esmentar o de descriure, de transcendir el món real per anar més enllà i evocar estats d'ànima. D'expressar allò inexpressable, inefable, fins i tot a través de l'absència, del silenci, o del pur pressentiment. *L'atmosfera* adquireix així un protagonisme destacat, sovint a través de la difuminació dels contorns de les figures i de l'accentuació de la sensació de *vaguetat*. Cal emprar aquesta darrera paraula, però, més enllà de l'àmbit purament formal. En conclusió, i com hem pogut comprovar, la *vaguetat* és allò que millor caracteritza qualsevol intent de definició d'una estètica pròpiament decadent. D'aquí el títol del present capítol, formulat significativament en clau interrogativa.

³²⁰ FONTAINE, A., *Mes souvenirs du Symbolisme*, p.31. Recollit per MÀRQUEZE-POUEY, L., a *Le mouvement décadent en France*, op. cit., p. 257.

³²¹ HURET, J., "Enquête sur l'évolution littéraire", *Echo de Paris*, 14-3-1891.