

## **Antecedentes franceses en el poema en prosa de la bohemia finisecular vienesa**

Blanca MERCK NAVARRO

Universidad de Huelva

El cambio de siglo europeo es una época de crisis que viene marcada por una insatisfacción ante los valores imperantes en la sociedad establecida. Esta circunstancia se constituye en la causa de toda una serie de pilares sobre los que construye el nuevo artista; estos elementos son el *pathos* crítico, el deseo de originalidad y el inconformismo. Para adentrarnos en el conocimiento y la comprensión de esta nueva forma de hacer literatura es necesario el estudio y el análisis de aquellas realidades que se tornan determinantes en esta nueva etapa de creación literaria, que "pasaba a designar desde entonces a un grupo de elegidos, una élite portadora de novedad y riesgo frente a la norma académica, sostenida por la mediocridad burguesa" (Jiménez Millán, 1995:47).

El siglo XIX había supuesto un gran cambio en las estructuras que regían la sociedad europea hasta ese momento creándose una nueva sociedad regida por la ley de la oferta y la demanda. En ella, el artista opta por la vía de la marginación, de la que las únicas salidas divergentes son el aislamiento y la rebeldía. Una nueva concepción del artista y de su *modus vivendi* modifica radicalmente la forma de entender la obra literaria. Ello supone que esta nueva concepción de la obra de arte se imponga con fuerza en los jóvenes de las últimas décadas del XIX y primera del siglo XX.

Hasta el siglo XIX, el escritor era un ser respetable y normalmente sofisticado, de elevada posición social y alto nivel de cultura, que cultivaba el arte para mayor gloria de Dios y de los hombres. La revolución industrial provoca que la producción artística pase a tener un valor de cambio y no ya solamente valor de uso como antes. Y no solamente el arte se mercantiliza sino que la nueva situación envuelve al artista, que pasa a depender del valor de cambio de sus creaciones. Además junto a él, y a veces por encima de él, aparece el mundo editorial que mercantiliza, si cabe, aún más la obra

de arte. Como consecuencia de este cambio social aparecen los primeros autores que escriben por un nuevo motivo, ganar dinero; firman contratos a destajo y deben escribir día y noche para pagar sus deudas y entregar sus cuartillas repletas en la fecha fijada.

Todos estos condicionantes externos provocan que nazca la teoría del arte por el arte de la que Baudelaire se erige en el gran y primer defensor. Defiende fundamentalmente un arte desprovisto de cualquier objetivo extrínseco a sí mismo, bien sea moral, político, social o pedagógico. El arte ya no es un medio, se ha convertido en el fin último de sí mismo. Esta novedosa teoría artística se ve reforzada por la importante influencia de un profeta relevante de este nuevo movimiento en los Estados Unidos: Edgar Allan Poe. En general, puede decirse que los románticos norteamericanos de mediados de siglo se orientan hacia el simbolismo y uno de los acontecimientos de primera importancia en la historia temprana del movimiento simbolista europea es el descubrimiento de Poe por parte de Baudelaire. Cuando Baudelaire lee por primera vez a Poe en 1847 experimenta una extraña conmoción. Cuando empieza a buscar escritos de Poe por las revistas norteamericanas, halla narraciones y poemas que confiesa haber él mismo ya pensado vaga y confusamente alguna vez escribir y el interés se le vuelve verdadera pasión. En 1852, Baudelaire publica un volumen con sus traducciones de los cuentos de Poe y desde entonces la influencia del poeta norteamericano desempeña un importante papel en la literatura francesa y, por extensión, en la europea. Los escritos políticos de Poe se convierten en la más temprana Biblia del movimiento simbolista, pues, equivalentes a un nuevo programa literario, en ellos Poe corrige las libertades románticas y desmocha sus extravagancias, a la vez que propone efectos ultrarrománticos y no naturalistas. Pero Poe, al insistir sobre ciertos aspectos del romanticismo y especialmente al cultivarlos, contribuye a transformar este movimiento literario hasta convertirlo en algo diferente.

Siguiendo las teorías del otro lado del Atlántico, Baudelaire, a quien se unirá rápidamente Gautier, defiende que el arte no es un medio para lograr un fin predeterminado, sino que constituye un fin en sí mismo. Esta novedosa concepción no cuenta con el apoyo de lo establecido ya que el autor de dicha máxima y su obra no cuentan con el beneplácito de la academia. Pero aún así, Baudelaire se erige en prototipo de una poesía moderna y reaccionaria. En su mundo no cabe ese hastío

provocado por el progreso; es, al igual que Poe, un reaccionario que revoluciona la poesía. Si bien ciertamente el arte no tiene por objeto moralizar a nadie, una obra bella es al mismo tiempo buena, por lo que existe de modo invisible un componente moral. El poeta, por tanto, es moralista aún sin pretenderlo.

Frente a esta función moralizante, Baudelaire resucita la figura del dandi. El dandismo se erige en componente constitutivo de la literatura vienesa del cambio de siglo y constituye un pilar temático y vivencial de gran importancia en los poetas vieneses. En Baudelaire es manifestación de impotencia, de choque entre el ideal y la realidad de la vida. En su obra, plagada de seres marcados por la frustración, se eleva, frente a esa masa informe, el dandi que encarna la belleza, es el prototipo de artista.

El dandi de Baudelaire es consciente de encontrarse en una situación marginal frente a la sociedad, posición que supone para él una cuestión de principios, ya que es él mismo quien dicta sus propias normas de conducta.

El hombre rico, ocioso y que, incluso escéptico, no tiene otra ocupación que correr tras las pistas de la felicidad; el hombre criado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a obedecer a los demás hombres, aquel que, en fin, no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta y completamente fuera de lo normal. (Baudelaire, 1974: 107)

Es un ser lleno de fuerza innata; posee vigor suficiente para resistir solo a la nueva situación social: la democracia y la vulgaridad que ella transporta intrínsecamente. Pero esa resistencia está llena de un profundo pesimismo del que sale una fuerza capaz de emprender la tarea de configurar un nuevo ideal de la personalidad. Este ideal sólo podrá llegar a buen término si el dandi es capaz de sobreponerse a la naturaleza humana. Baudelaire incluso llega a considerar el dandismo como una religión, cuyo fin último es la lucha feroz por vencer lo natural. El dandismo no es para Baudelaire otra cosa que una aplicación ético-antropológica de su conciencia particular de lo bello. Este autor juzga el dandismo como una institución al margen de las leyes, pero a la vez considera que este fenómeno goza de unas “leyes rigurosas a la que están estrictamente sometidos todos sus adictos, sin importar la vehemencia ni la independencia de su carácter” (Baudelaire, 1974: 107). Aquí se encuentra el punto de enlace baudelaireiano entre el dandismo y su concepción estética.

Esos seres no tienen otro problema que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Por lo tanto, poseen en gran medida y a su completo antojo, el tiempo y el dinero sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas si puede traducirse en acción. Desgraciadamente es muy cierto que, sin el ocio y el dinero, el amor sólo puede ser una orgía de provinciano [...] o el simple cumplimiento de un deber conyugal: en lugar del capricho abrasador, se siente poseer algo de una repugnante utilidad. (Baudelaire, 1974: 107-108)

Para el dandi, el mal en sí mismo no es causa de condenación, sino el mal que emana de la falta de espíritu y de la vulgaridad. El dandi sólo se verá excluido del círculo al que pertenece, cuando el mal que cometa esté determinado por una causa trivial. Al igual que la vulgaridad, la naturaleza será repudiada por el dandi, ya que la considera llena de plenitud vital y por tanto, carente de fantasía. Es esa fantasía, esa originalidad y distinción a la que éste aspira. Podemos incluso hablar casi de misoginia, ya que la mujer está creada para la maternidad; su cuerpo y su alma tienen marcas propias que la distinguen del sexo masculino y que la capacitan para dar vida a un ser distinto a ella en su propio cuerpo, que depende de ella durante un largo periodo temporal. Esta esencia de la mujer se convierte a los ojos del dandi en algo negativo ya que para él, la mujer representa la fecundidad de la naturaleza; la mujer es natural, y por tanto, abominable.

El logro sublime del dandi es hacer de su propia persona una obra de arte, es decir, convertirse él mismo en belleza. Una belleza entendida como acto de la fantasía, del entendimiento y de la voluntad. Esa belleza expresada en la obra poética de Baudelaire sufre una crisis que arrastrará también al dandismo. Para Baudelaire, el vivir para la belleza es el último destello del heroísmo de las sociedades decadentes. Este heroísmo está marcado por la tragedia porque, como bien sabe el dandi moderno, todas sus luchas y sacrificios por la realización de la aristocracia espiritual están condenados al fracaso.

Baudelaire utiliza esta concepción para ejemplificar su crítica de la cultura. Ésta pasa a ser un capítulo más de su apasionada polémica contra el delirio del progreso, contra la contaminación de Europa por la civilización norteamericana, contra la aparición de una burguesía, en cuyas manos habría que encontrar el poder.

El dandismo es el último destello del heroísmo de las decadencias; y el tipo de dandy hallado en América del Norte por el viajero no invalida en absoluto esta idea, porque nada

impide suponer que las tribus que llamamos salvajes puedan ser los despojos de grandes civilizaciones desaparecidas. El dandismo es un sol poniente: al igual que el astro que declina, es soberbio, privado de calor y pletórico de melancolía. (Baudelaire, 1974: 110)

Además, el poeta parisino representa la reivindicación lírica de la palabra, una técnica depurada en la elaboración de las imágenes y el rigor estético de la composición. Si tenemos presente que en el segundo cuarto de siglo XIX, la literatura francesa se encuentra todavía en un momento de transición presidida por la figura de Victor Hugo, la originalidad de Baudelaire en este entorno radica en su afán de depuración del sentido poético, en el misterio de los conflictos íntimos o en la angustia de la búsqueda de las combinaciones de fenómenos psicológicos que desembocan en una expresión poética cargada de múltiples significados y llena de infinitas sugerencias. Baudelaire rompe la diferencia entre la poesía y la prosa, verdadera revolución en las formas líricas. Tampoco admite ni imaginación, ni improvisación; la poesía es un ejercicio, un esfuerzo, un trabajo sistemático. Baudelaire centra todo su esfuerzo en desembarazar la poesía de todo ornamento vano y en proyectar la obra de arte hacia el ideal de la pureza poética.

Con todo este bagaje cultural y los antecedentes de la literatura austriaca, que durante todo el siglo XIX ha tenido un desarrollo profundamente localista con una temática popular, la vanguardia es, a la vez, unificadora -denota la categoría de modernidad- y divergente, ya que no se trata de una tendencia ideológica o estética, sino que agrupa corrientes tan diferentes como el futurismo o el surrealismo. Los elementos que congrega la vanguardia como corriente artística de comienzos de siglo son, por un lado, el experimentalismo y, por otro, la provocación al público, unida al desprecio por la cultura heredada. Si las actitudes románticas se caracterizaban por la individualidad, en los movimientos de vanguardia será propia la característica de grupo. Esto es especialmente válido si se atiende a la proyección política de las distintas vanguardias, que pretenden constituirse en forma de protesta para cuestionar la estructura total de la sociedad y las relaciones que en ella se mantienen. Además, desde el punto de vista social, estético y literario, todos los movimientos vanguardistas poseen un carácter de antítesis, de negación.

Una característica de los artistas de vanguardia vienesa, característica llena de rasgos bohemios, es su pasión por los folletines, los espectáculos populares y los cabarets. La literatura del cambio de siglo es realizada por "una generación crecida y educada en el ambiente cultural burgués y capitalista" (Vega, 1985: 55), que empieza a escribir en contra de todo lo vivido. Las vanguardias se presentan con voluntad unitaria de rechazo y mejora, a través del arte, de lo social y culturalmente existente. Mientras que la sociedad en la que se inscribe el naturalismo -anterior a las vanguardias- "adolecía de una falta de horizontes socio-culturales" (Vega, 1985: 55), los nuevos movimientos tienden a colocarse fuera de esa sociedad, a la que consideran poco sensible al arte y a la literatura. Los bohemios, marginados sociales que nacen dentro de estos parámetros, rechazan el sistema estético establecido y se instalan fuera de él. Frente al imperio desindividualizador de la razón investigadora -tarea que había desarrollado el naturalismo en el siglo anterior- se potencia el interior del individuo. Mientras el naturalismo se rige por la seriedad científica dentro del contexto social a través de la observación global, del análisis de la realidad y de la descripción detallista, el impresionismo viene marcado por un diletantismo, que llevará a sus seguidores a la observación momentánea de la realidad, a través de la descripción a grandes rasgos de esa realidad parcial.

No debemos pasar por alto la ausencia en Austria de un movimiento naturalista propiamente dicho, ya que al ser lo industrial y la megalópolis los elementos que constituyen el ambiente por excelencia del naturalismo, estos no se dan en la Austria cacania en la medida europea. Por otro lado, la literatura del naturalismo, que se nutría temática y contextualmente de la relación patrón/empresario-asalariado, no halla terreno abonado en una Austria en la que predominan unas relaciones feudales -con todos sus componentes negativos y positivos- y pequeño-burguesas de cuño tradicional. "Es evidente pues, que, cuando el proletariado industrial austriaco se ha organizado, la hora literaria del naturalismo ya ha pasado" (Vega, 1985: 76).

El desmesurado ambiente esteticista de la capital, Viena, centró el interés de la población en otro orden de cosas, cuya expresión literaria más adecuada difería de la seriedad y minuciosidad del naturalismo. "La austriaca es la literatura de una sociedad burguesa, burocrática y comercial. Todo este cuadro factorial, pues, ha determinado la

inexistencia del naturalismo y una vigencia extraordinaria del impresionismo y simbolismo que nacen en Austria no como reacción, sino espontáneamente. El ambiente esteticista suministraba a la poesía elementos cuantitativa y cualitativamente importantes: el hecho polirracial y supranacional, unas variantes confesionales -un catolicismo operante en un contexto agnóstico y tolerante que englobaba con un sentido bastante progresista, numerosas confesiones-, una fuerte tendencia al localismo costumbrista, la ausencia de traumas nacionales, el hecho monárquico y dinástico, tan agitado -matrimonios morganáticos, falta de descendencia, suicidio del príncipe y magnicidio de la emperatriz- y, finalmente, el problema semita, con su complejidad y sus tensiones entre asimilación y segregación y pérdida de identidad, son hechos que influyen decisivamente en la configuración de esta literatura cuyo factor unitario más importante es la versión lingüística alemana y el modo de vida austriaco-vienés.

El impresionismo austriaco, marcado filosóficamente por el empiriocriticismo de Mach y se perfila como un movimiento que pone de manifiesto una voluntad de originalidad. Propone una ruptura radical con la tradición inmediata, que viene marcada por la simplificación estética. La sensación es un hecho global, constituye una forma de adaptación del organismo viviente al medio ambiente: por ejemplo, la acomodación de la vista y el oído, el fenómeno del contraste de colores y formas, el reconocimiento del mismo objeto en diferentes condiciones de iluminación o del reconocimiento de un ritmo musical. La sensación hace referencia al individuo, pero es resultado de la evolución de la especie humana. Como base de la ciencia existe algo, pero este algo no son los hechos, sino las sensaciones. La imaginación somete a prueba a la naturaleza con una gran multiplicidad y riqueza de ideas, que deben ser cribadas para constatar si concuerdan o no con los hechos, es decir, si son verdaderas o falsas.

Junto al impresionismo, el simbolismo también nace de esa saturación que experimentan los artistas ante la sociedad establecida; partiendo de la impresión, la elabora subjetivamente y la hace portadora de una realidad interior. Esta impresión queda reducida a una mera motivación, a inspiración de una efusión subjetiva, del yo poético. El movimiento simbolista rompe aquellas normas de la métrica francesa que los románticos habían dejado intactas y al fin logra arrojar por la borda la claridad y la lógica de la poesía clásica francesa que los románticos en gran parte habían respetado.

Se nutre de muchas fuentes europeas, alemanas, flamencas, del griego moderno y, en especial, inglesas. El simbolismo puede definirse como un intento, por medios meticulosamente estudiados, de comunicar sentimientos personales únicos.

Este nuevo procedimiento estilístico quiere expresar lo conocido por lo desconocido. En él existe toda una serie de rasgos estilísticos orientados a la expresión refinada de la sensibilidad y de poses sociales que le hacen coincidir por entero con los que muestran los maestros impresionistas. Esta percepción fenoménica justifica la consideración comunitaria de impresionismo y simbolismo como dos aspectos estilísticos -aquél referido al procedimiento, éste más bien a la concepción del manierismo finisecular.

Desde el punto de vista social, estético y literario todos los nuevos movimientos que se generan a partir de este punto temporal poseen un carácter de negación. La literatura del fin de siglo es la creación de una generación que, nacida en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, una generación crecida y educada en el ambiente cultural burgués alto-capitalista, empieza a escribir a partir de los años ochenta y continúa hasta los veinte del siglo XX. Tanto el simbolismo como el impresionismo rechazarán la gran ciudad que el naturalismo había plasmado. El primero se centrará en lo natural, vegetal u orgánico, mientras que el segundo, sin salirse de lo urbano, interpretará la gran ciudad desde el bulevar, gran escaparate de la burguesía en el que la sensibilidad refinada del artista recibe un aluvión de estímulos poetizables.

El cuadro de motivos, tipos, géneros y estructuras de la literatura nacional austriaca del fin de siglo presenta una serie de variantes que la distancian de una teórica literatura general europea -representada en esta época, principalmente, por Francia, Alemania y Escandinavia- y que la alinean junto a estas otras más nacionalmente caracterizadas como son la rusa o la española. Y lo mismo cabe decir, en parte, de sus realizaciones estilísticas y de su concepción estética; la acentuación del psicologismo, muy en concordancia con un ambiente en el que Freud desarrollaba y maduraba sus teorías psicoanalíticas; las formas breves y publicísticas -el feuilleton y el aforismo, por ejemplo- y el ensayo filosófico y estético -de Otto Weininger-; los tanteos experimentales, que no llegan, sin embargo a la vanguardia -Musil o Kafka-; la retoma del intento wagneriano del *Gesamtkunstwerk* que pretendía integrar los diversos



géneros; una especial vigencia del ideario y de la simbología nietzscheanos; la realización de una literatura popular, y, en concreto, del *Volkstück* en las obras de Hofmannsthal y Schnitzler, y un gran sentido temporal, que permite la existencia de tonos historicistas dentro del nuevo estilo, son rasgos propios, aunque no exclusivos, derivados de esta peculiar situación socio-cultural.

Estas nuevas tendencias literarias se manifiestan en una serie de autores educados en una época anterior, pero que en su madurez prescinden de todo aquello aprendido dentro de la sociedad burguesa en la que fueron educados y buscan nuevas perspectivas en el ámbito del café. Se constituyen en los *Kaffeehausliterate*-, aquellos autores que hacen de su vida el café, que habitualmente se reúnen alrededor de una mesa en el café y en muchas ocasiones, convierten esta experiencia en inspiración poética. Y todo ellos comparten un único interés: hacer de su propia vida arte.

### **Bibliografía**

- BAUDELAIRE, Ch. (1974) *El pintor de la vida moderna*, Anagrama, Barcelona.
- BAROJA, P. (1979) *El amor, el dandismo y la intriga*, Caro Raggio, Madrid.
- BENJAMIN, W. (1999) *Baudelaire: poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid.
- GNÜG, H. (1988) *Kult der Kälte: Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Metzler, Stuttgart.
- HINTERHÄUSER, H. (1980) *Fin de siglo: figuras y mitos*, Taurus, Madrid.
- KOPPEN, E. (1973) *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, de Gruyter, Berlín.
- JIMÉNEZ MILLÁN, J.M. (1995) *Los gestos del desafío (Sobre las vanguardias literarias en Europa)* en *Entre dos siglos: Estudios de literatura comparada*, Pagès Editors/Universitat de Lleida, Lérida.
- NEUMEISTER, S. (1973) *Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard*, Fink, Munich.
- RASCH, W. (1986) *Die literarische Décadence um 1900*, Beck, Munich.

SCHMIDT-DENGLER, W. (1982) *Decadence and Antiquity. The educational preconditions of Jung Wien en Focus on Vienna 1900*, ed. E. Nielsen, Wilhelm Fink Verlag, Munich.

VEGA CERNUDA, M. A.: (1985) *Arthur Schitzler: aspectos socioliterarios de su obra*, Universidad Complutense, Madrid.