

# LIRISMOS NEGROS, NOVELAS CANALLAS: LAS LOBAS DE ARRABAL, POR ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

Begoña SÁEZ MARTÍNEZ

Universitat de València

## RESUMEN

A partir de *Las lobas de arrabal* (1920) y su relación con el decadentismo se reflexiona sobre los cambios efectuados en la narrativa del cambio de siglo. La novela modernista se impregna de artificiosidad en busca de un efecto lírico, que a menudo se logra mediante la tensión entre lo bello y lo feo, lo sublime y lo canalla, lo elevado y lo abyecto. Surge de este modo un lirismo negro que constituye una pieza clave del modernismo español y que, sin embargo, en muchas ocasiones ha sido desatendido y hasta despreciado por el discurso crítico.

**Palabras clave:** Modernismo, decadentismo, malditismo, novela española, lirismo, Hoyos y Vinent.

## ABSTRACT

From *Las Lobas de arrabal* (1920) and its relationship with the decadence one reflects on the changes effected in the narrative of the turn of the century. The modernist novel permeates with artificiality for lyrical effect, which is often achieved through the tension between beauty and ugliness, the sublime and the rabble, the high and the abject. Thus, there arises a black lyricism that is a key piece of Spanish modernism and that has, however, often been neglected and even scorned by the critical discourse.

**Key words:** Spanish modernism, decadence, «malditismo», spanish novel, lyricism, Hoyos y Vinent.

Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;  
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

César Vallejo, *Los Heraldos Negros* (1918).

## 1. DESLINDES

Como sucede con cualquier etiqueta literaria, varios han sido los esfuerzos críticos por desentrañar el significado de novela lírica. El problema, sin embargo, es que al final ese esfuerzo de aclaración parece llevarse a cabo con el objetivo de facilitar al crítico su tarea de clasificar unas obras literarias determinadas. De hecho, cuando en el panorama literario español hablamos de novela lírica siempre pensamos en los mismos nombres y autores a los que la historia de la literatura nos ha acostumbrado. Ya Freedman (1963) en un estudio clásico planteaba que el concepto de novela lírica era «una paradoja» (1972: 13) y clarificando que este tipo de novela no se define esencialmente por un estilo poético o una prosa refinada, llegaba a la conclusión de que asistíamos a un «género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema» (13), o a crear «un efecto poético» (16). Gullón (1984), siguiendo el camino trazado por Freedman, no rehúye la vaguedad del concepto y hasta apunta que «surge el lirismo en autores y textos que no se pensarían propios a su contagio, en Pío Baroja, por ejemplo» (12). En la misma línea Villanueva (1983) considera que no existe una forma específica de novela lírica, sino que «hay varias configuraciones artísticas (...) que posibilitan la identificación de una narrativa asimilada, sin menoscabo de su propia esencia novelesca, a la poesía» (10).

Más allá de etiquetas evanescentes o no, lo que los críticos citados tratan de analizar son los cambios producidos en la novela desde fines del siglo XIX, pero asimilados a unos autores concretos y por supuesto a un concepto específico de poesía o a una noción concreta de qué es lo lírico. Lo vemos, por ejemplo, en el comentario de Gullón sobre Baroja, como si este novelista de entrada no pudiera identificarse con las propuestas narrativas de un Azorín, un Valle o un Pérez de Ayala, entre otros. Mi intención no es convertir la novela lírica en un término abarcador que pueda aplicarse a cualquier libro de prosa, en un saco donde cabe todo. Me interesa ver la novela como síntoma, como manifestación de una actitud general ante el modelo literario hegemónico en el siglo XIX, cuyo pilar fue la estética mimético-realista.

Entre la definición que la *Enciclopedia Universal* nos da de lirismo hallamos la siguiente acepción negativa: «abuso de las cualidades características de la poesía lírica, o empleo indebido de este género de poesía o del estilo lírico en composiciones de otra clase». Cuando Valle (1912) al comentar *La pata de*

*la raposa* nota como defecto técnico la omnipresencia del protagonista y de su sentir y pensar y registra que hay episodios que se aproximan a la «poesía lírica» (1970: 323), está diagnosticando un síntoma, la variación y transformación que en unos casos y dentro de los cánones de una determinada poética no corresponde a la realidad, una hibridación, leída como un desajuste. Por su parte, Edmundo González (1919) al referirse a Baroja utiliza las categorías de lirismo y costumbrismo porque nota que no es un escritor exclusivamente costumbrista, sino que en él hay todo un «lirismo interno y psicológico». Para este crítico, Baroja sabe armonizar lo objetivo y lo subjetivo, al observador y al artista. Lo hace partiendo de la idea de que el pesimismo y lo negativo es la nota que caracteriza a la literatura española contemporánea: «La clásica serenidad estética ha muerto definitivamente a causa del largo desaliento que viene trabajando a las naciones como un veneno lento», afirma<sup>1</sup>. Esta línea caudalosa y a veces «turbia» se aprecia a su modo de ver en *Las horas solitarias* (1918), donde hallamos «el singular carácter de presentar unidas la objetividad y la subjetividad, el costumbrismo delicado y la desenfrenada imposición lírica».

Lo que nos interesa, en suma, de todas estas observaciones es esa idea de mezcla con la que tanto Valle-Inclán como González Blanco, más allá de sus gustos literarios, están consignando un cambio y lo están consignando en escritores que convencionalmente se encasillan en diferentes estéticas. No en vano, Lozano Marco (2006) al ocuparse del simbolismo en España subraya, frente a las ideas preconcebidas, la importancia que la fuerza de la sensación y de lo sugestivo tiene en la obra de Baroja y llega a la conclusión de que «lo mejor» de este movimiento «lo encontramos en las obras que nunca se definieron así, pero que lograron situarnos ante horizontes sugestivos e intimidantes complejas» (31).

Quizá haya sido esa «retórica del tono menor» protagonizada por el poeta Verlaine, que el propio Baroja (1917) identificaba con su ideal literario, lo que empaña la mirada crítica. Este tono menor es, siguiendo al novelista, el estilo sencillo, «un poco gris, para que se destaquen los matices tenues», un ritmo «en consonancia con la vida actual, ligera y varia y sin aspiración de solemnidad», una lengua «disociada, macerada, suelta» (1999: 366). Antirretórico, antilírico o prosaísmo lírico lo cierto es que asistimos a la desarticulación de unas fórmulas heredadas que cada escritor llevará a cabo por un determinado camino. Además ese «prosaísmo» se observa también en el caso específico del género lírico en poetas como Manuel Machado o Emilio Carrere, hasta el

---

1. Para todas las citas actualizo la ortografía según la norma vigente.

punto de que pueda hablarse de un «realismo modernista». En Darío hay tanto lirismo como en Manuel Machado o en figuras tenidas por mediocres como Manuel Reina, Enrique de Mesa o Pedro Luis de Gálvez, pero no es el mismo lirismo: la diferencia es importante. En unos casos se tenderá a lo ornamental, refinado, exótico, cosmopolita, oriental o frívolo, en otros a lo truculento, feísta, arrabalero, sórdido o canalla. Pero en ambos casos el objetivo es crear una tensión, una disonancia, evitando sistemáticamente la rutina.

La relectura de *El mal poema* de Manuel Machado, como una lírica moderna y dialógica, deliberadamente heterogénea, mezcla de géneros, estilos, registros, recursos, voces y ritmos, realizada por Alarcón (2008) enriquece este planteamiento. De hecho Friedrich (1958) cifra como clave de la poesía moderna «un dramatismo agresivo que impera en relación entre los temas o motivos más bien «contrapuestos» que «yuxtapuestos», como domina también en la relación entre éstos y un estilo inquieto, que trata de dislocar cuanto sea posible la correspondencia entre los signos y lo designado» (1959: 17). Inquietud, tensión dramática, impresión de contemplar algo anómalo son claves de este nuevo lirismo.

Asimismo esa disonancia es lo que caracteriza a gran parte del arte modernista. La pintura a la vez aristocrática y plebeya de Romero de Torres es un buen ejemplo. Sus mujeres con cuchillos y medias de seda dan el aspecto de bailarinas flamencas con aires de seductoras mujeres fatales. Pero también el arte déco decadente, mundano y cosmopolita de Federico Beltrán reúne lo elegante y lo gitano, pero por medio de una estilización que hace de majas y toreros una muestra de galantería y casticismo aristocrático<sup>2</sup>. Y en ambos lo que predomina es una puesta en escena, donde por debajo de lo ornamental se transparenta una inquietud y desasosiego. La interpretación que en 1920 hace Hoyos y Vinent del cuadro «Venecianas» de Beltrán da la clave de esta duplicidad del modernismo. Es «el sutil olor de podredumbre», según sus palabras, que encarna Venecia, uno de los mitos de fin de siglo. Para Hoyos, junto a los lujosos hoteles y los palacios ducales están los barrios mal afamados y las tabernas sórdidas, junto a lo exquisito emergen «todas las miserias, todos los vicios, todas las abyecciones de la pobreza y las deformaciones monstruosas de cuerpo y almas». Ese contraste que para Hoyos se define como un «espíritu proteiforme, confuso y magnífico, camaleónico e incoherente», es el que refleja el cuadro de Beltrán.

---

2. Sobre estos aspectos véase Pérez Rojas (1990), en especial «Casticismo y cosmopolitismo en el arte español de principios de siglo XX» (pp. 227-59).

Por su parte, Peña (1989) en su análisis del feísmo modernista como una categoría de valor expresivo en sí, de la que el poeta saca un nuevo encanto y no como un término antagónico de lo bello, afirma con acierto:

La escenografía enseñará la pata por debajo de la puerta. Y veremos que es pata de lobo y no de oveja, aunque lleve la harina por quintales. De este juego de guiños, entre lo almibarado y lo amargo, entre lo exquisito y lo sórdido, nacerá el carril del embaucamiento modernista. El arte, rescatado del necio objetivismo, volverá a ser mentira una vez más.

Y cumplirá su eterna función de contarnos, a través de la mentira, la verdad (11-12).

En cuanto al campo específico del género novelesco, Tenreiro (1912) parte de la idea de que ha variado mucho el concepto de la novela porque se exigen mayores atractivos literarios, más cuidado del estilo o más rica imaginación. Por ello, marca la diferencia entre dos tipos de novela:

tanto o más que los lances del mundo nos importa el pequeño universo incierto y oscuro que el poeta lleva en su interior; volvemos hacia la novela lírica y novelesca en reacción contra la novela objetiva y naturalista (65).

Tenreiro no simplifica el cambio refiriéndose a innovaciones exclusivamente temáticas, no es sólo un asunto de ideas, sino que es consciente del valor de la forma, lo que él denomina de forma genérica los «primores de prosa» (65). Ahora bien, a mi modo de ver, esos artificios podrán ser por exceso o por defecto, hacia lo alto o hacia lo bajo, tendiendo a lo retórico o descendiendo a lo coloquial, sazonzando o desnudando la prosa, o bien mezclándolo todo, pero en todos los casos creando un «efecto lírico» para escapar de la objetividad que hace verosímil la literatura.

## 2. EL MODERNISMO COMO ZONA DE TRANSFORMACIÓN: EL LUGAR DEL DECADENTISMO

Tanto se ha escrito y teorizado sobre el modernismo literario del cambio de siglo que al final el término más que resultar clarificador, abruma y desconcierta. Por ello, deseo recuperar esa libertad que siempre estuvo asociada al modernismo y que con el tiempo las cárceles de la crítica han ido mermando. Esa libertad es a la que se refiere Borges en el «Prólogo» a *El oro de los tigres* (1972), cuando afirma:

Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas, cuyo instrumento común es el castellano (1989: 459).

Esa misma libertad es la que reclama Schulman (1993) al plantear la necesidad de una aproximación más abierta y flexible al modernismo que permita abordar la variedad y los múltiples códigos de su escritura. En la misma línea Santiáñez (2002), tras realizar un detallado repaso crítico a las distintas teorías, propone «volver a los textos y dejarles hablar» (130) para así llegar al sistema abierto de Schulman. Por ello, su propuesta de trabajo consiste «en «mirar» los objetos considerados como «modernistas», en establecer unas «semejanzas de familia» y en trazar una frontera, digamos, flexible, que nos permita «ver» si algunos objetos, habitualmente considerados como no modernistas, lo son» (125). Esta perspectiva lejos de caer en el relativismo permite superar la visión monolítica de este periodo literario.

En este sentido, me interesa ver el modernismo como zona de transformación en el significado dado por Benn (1950), es decir, como terreno que «no siempre transcurre en una dirección determinada, no siempre desemboca en un despliegue de formas y de procedimientos de expresión que van generalizándose» (2003: 140). El desgaste de una serie de fórmulas literarias, la transformación de los modelos tradicionales de representación mimética llevará a distintos resultados literarios según la ruta que elija cada escritor no sin que por ello exista una afinidad comunitaria. Esa transformación es como el «lamer de las olas en la playa, sin que esté claro que significan ola y playa, aunque, juntas, forman los contornos de los continentes» (Benn: 139).

En este continente llamado modernismo ocupó un lugar importante el decadentismo. Es obvio que el naturalismo preparó el terreno a las innovaciones modernistas. En el caso concreto de la literatura francesa, Huysmans lo deja muy claro. En el «Prólogo» de 1903 a *À rebours* (1884), describe esa necesidad de escapar del callejón sin salida en que le ha situado el naturalismo y de «sacudir los prejuicios» y «romper los límites de la novela» (1984: 113). La reacción que el naturalismo generó en su contra al cruzarse con poéticas como el simbolismo delimitó nuevas posibilidades llamadas en nuestro caso modernismo. Sin embargo, la tendencia general es olvidar la importancia de una narrativa específicamente decadente sepultada muchas veces bajo el confuso término de literatura galante, término dieciochesco para referirse a una suerte de engendro, mezcla de naturalismo y decadentismo de importación francesa. En realidad el decadentismo fue ese híbrido surgido del cansancio del naturalismo y del idealismo del simbolismo que pasó a explorar aspectos que o bien fueron desatendidos o no tenidos en cuenta por la doctrina naturalista. No en vano, afirma Gullón (1980):

Sin entender el ingrediente «naturalista», tan visible en no pocas páginas modernistas, no se apreciará con justeza lo ocurrido en la literatura finisecular.

Este fue el fallo de los obstinados en ver el modernismo habitado tan solo por cisnes y princesas, sin advertir a las histéricas y los neuróticos que, herencia de Poe, transitan por él, ni los tigres escondidos en la alcoba, listos para saltar y desgarrar. Díaz Rodríguez, Clemente Palma, Valle-Inclán y tantos más dejaron testimonios transparentes de cómo y dónde operaban las fieras (10).

Histéricas, neuróticos o fieras, ese lado oscuro y enfermizo de la visión naturalista cobra una fuerza importante en el decadentismo pero con otra perspectiva. Más que el estudio de la sociedad interesa el individuo. El escalpelo del escritor decadente mostrará a un sujeto discontinuo, hastiado y solitario, entregado a experiencias y sensaciones cada vez más refinadas, exacerbadas y perversas. Un individuo excepcional que se precipita a todas las degradaciones y en su desprecio de las medianías oscila entre el lujo y lo sórdido, el esplendor y la miseria.

El decadentismo abre una brecha enorme en el arte de la ficción. El poder de lo artificial, del exceso, el atractivo de la neurosis, las actitudes perversas, el sabor consciente de la corrupción o la introspección morbosa son varios de los motivos que llegan a esta literatura más por un interés estético que científico. A la novela decadente ya no le importa tanto la ciencia para explicar los males de la sociedad, porque su horizonte es otro: el arte en sí mismo, la experiencia estética cada vez más refinada y a contrapelo del héroe solitario, del personaje único y pasivo, para quien el mundo, siguiendo a Freedman, «se reduce a un punto de vista lírico» (21). Los versos con que Villaespesa cierra *El libro de Job* (1909), un poemario en el que el yo se regodea en su dolor, responden a ello: «Pintar flores, / no como son, y si como las vemos». La importancia está en la mirada y no en las cosas que se contemplan.

En este contexto cabe situar gran parte de la producción narrativa de Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940). Con acierto Francés (1918) describe su universo literario como un «mundo heteróclito y polícromo donde se funden por el mismo fuego concupiscente los aristócratas y los plebeyos, seres que portan coronas y seres que arrastran harapos». La obra de Hoyos en su fusión de lo aristocrático y lo canallesco ejemplifica muy bien la duplicidad del modernismo. El propio novelista en 1916, a la pregunta de si prefiere la vida de la alta sociedad o el desorden de la bohemia, responde: «me gusta *el todo* que integran ambas; el *contraste* es lo que realmente da encanto a las cosas» (en El Caballero Audaz, 1916).

La dinámica del contraste surgida a partir del acercamiento de lo bello y lo feo o a partir de la fealdad en sí misma, es como ha estudiado Friedrich, una de las claves de la poesía moderna. En el estilo lírico esbozado a partir de Baudelaire, lo bello y lo feo no son valores opuestos, sino estímulos opuestos.

Las nuevas experiencias que procura la modernidad exigen una poesía dura y negra. Son los «negros Poemas» para «el Siglo infernal», una «lira para himnos de hierro», que reclama Rimbaud en «Lo que se le dice al poeta a propósito de las flores» (1871). De una parte de estos lirismos negros da cuenta M. Machado en «Prosa» (1909). Para el poeta existe también una poesía «sin ritmo ni armonía» que es como «una silvestre flor de cardo», un «poema gris o pardo / de lo pobre y lo feo», que habla de «enfermedades», «negras soledades» y «ansiedades prosaicas». Pero también esos lirismos se extraen, como muestran *Las flores del mal*, del atractivo misterioso y malsano de la ciudad. En lo urbano, el escenario en negro por excelencia<sup>3</sup>, halla el poeta moderno un material excitante: el crimen, el dolor, la prostitución, la enfermedad, lo tétrico, lo mísero o lo sórdido. El escritor no podrá resistirse a esa llamada de la ciudad «febril y jadeante, apresurada, / con su aliento metífico, / y su llanto y sus máquinas, / sonora de metales / infecta de palabras», que nos describe M. Machado en el poema «Regreso» incluido en *Ars moriendi* (1921).

Este oscuro lirismo que adquiere la aspereza de un aguafuerte anima muchas de las composiciones poéticas del cambio de siglo<sup>4</sup>. Esta lírica rompe con la estética de lo luminoso y firme para concentrarse en una estética de lo crepuscular, de lo sombrío y lo desconcertante. Así en las páginas ilustradas de *Nuevo Mundo*, junto a las crónicas de sociedad, los anuncios de cosméticos o las noticias de actualidad aparecen también algunas de las «canciones de la calle» de Carrere que posteriormente se integrarán en *Ruta emocional de Madrid* (1935). Es significativo al respecto «Nocturno de la Plaza del Progreso» de 8 de junio de 1928, donde se traza una estampa de la transformación del espacio en la noche. Para el poeta, dentro de la ciudad se alberga «otra ciudad sombría» y este es el gran motivo de la narrativa decadente de Lorrain y su gran seguidor en España, Hoyos y Vinent:

La Plaza del Progreso, aguafuerte inquietante,  
fauna triste e impura,  
cataduras de Gorki, telón alucinante  
para los tipos turbios de Lorrain.  
Vivo jirón de la literatura,  
del narciso nocturno y embrujado,  
del marqués de Vinent,  
el artista que ama la noche y el pecado<sup>5</sup>.

3. Véase al respecto Resina (2009).

4. Una buena antología sobre el tema es la de Peña (1989).

5. Transcribo el poema según la versión incluida en *Ruta emocional de Madrid* (1935: 143), donde hay cambios en los signos de puntuación con respecto a la publicación de 1928.



El pecado y la noche es como el propio novelista comenta en la entrevista que en 1916 le hace El Caballero Audaz, el motivo central de casi todos sus libros:

Vagar por las calles extraviadas a las altas horas de la madrugada, curiosear todos los rincones, asomarse a los antros (...) el encanto hechicero de las noches de Venecia y de Constantinopla y el misterio canalla de la vida de París y Londres.

Esa itinerancia por toda la periferia del vicio suburbial, por las ciudades secretas y golfas caracteriza a los protagonistas de Hoyos. Por ello, Cansinos en 1919 acierta al afirmar que su obra es la «glorificación estética del pecado» (230). Con esta caracterización el crítico subraya su concesión a un gusto literario que hace de la transgresión de los valores de la tradición en el seno de la normalidad burguesa, su punto de partida y su meta.

Es obvio que detrás de la palabra pecado hay toda una herencia cristiana, pero nada tiene que ver con una fe cristiana en la redención. En el imaginario decadente hallamos ese cristianismo en ruinas del que nos habla Friedrich a propósito de Baudelaire. La tensión desmesurada que el héroe decadente experimenta hacia lo alto y lo bajo, la cima y la sima, sirve para acentuar la escisión interna de un sujeto que se enfrenta a su irreparable vacío. De ahí que en esta literatura la noche, como el abismo o el naufragio sean imágenes clave del fracaso del sujeto. A fin de cuentas como analiza Blanchot (1955), la noche es el afuera, el límite de lo que no debe ser franqueado y la necesidad de un límite. Por ello, «el vagabundo nocturno, la inclinación a errar cuando el mundo se atenúa y se aleja y hasta los oficios de la noche que es necesario ejercer honestamente, atraen sospechas» (Blanchot, 1992: 254). Son sospechosos porque son inestables, dispersos al no aferrarse a la estabilidad de un centro, a unos límites y a unas fronteras.

Los escritores decadentes celebran los nuevos poderes del mal: el burdel, la ramera, el arrabal, la sífilis, el esplín, la violencia sexual o el crimen y en ese lado oscuro sabrán encontrar un nuevo lirismo. Posteriormente autores como Genet lo expresarán muy bien en sus relatos y hasta llegarán a teorizar sobre ello. En *Diario del ladrón* (1949) nos dice que la meta de su narración es embellecer sus aventuras pasadas: «sacar de ellas la belleza» (1983: 176). Para obtener la poesía: «comunicar al lector una emoción» nueva, sus palabras apelan a la «belleza de las épocas muertas o moribundas» (148). Su conclusión es sumamente significativa de lo que venimos comentando:

Este libro no quiere ser, prosiguiendo en el cielo su trayectoria solitaria, una obra de arte, objeto aislado de un autor y su mundo. Mi vida pasada podía narrarla en otro tono, con otras palabras. La he heroizado porque tenía en mí lo necesario para hacerlo: el lirismo (228).

### 3. LAS LOBAS DE ARRABAL

#### 3.1 *Lirismos del mal*

Uno de los mayores hallazgos del decadentismo fue poner de manifiesto el mal haciendo que sus personajes experimenten todos los pecados, se adhieran al mal. Por esta razón, lo que es un aspecto literariamente sugestivo ligado a una herencia cultural cristiana puede dar pie a interpretaciones morales. *Las lobas de arrabal* publicada en 1920 parece con su título acogerse a uno de los temas literarios centrales en el naturalismo español: la prostitución. Sin embargo la novela no trata del mundo de la prostitución en sentido estricto, aunque este sea su telón de fondo y conserve algunas marcas de esta narrativa, y ni mucho menos desde una mirada social y reformista. El drama de la lujuria es otro: el del aristócrata que se encanalla para conocer el estremecimiento del vicio. La novela muestra el refinamiento del goce, los fantasmas de un cliente como el duque de Moracha que trata de satisfacer sus exigencias eróticas. Lorenzo Álvarez de Salazar es un escritor famoso cuyo gran deseo es «tornarse en algo anónimo» (23) y siente una necesidad irresistible por «lo bajo, lo abyecto, lo miserable» (24) que culminará en su muerte. Héroe en busca de algo más y de un desorden de los sentidos, en el que no falta el componente trágico.

Pero el autor antes del desarrollo del relato ofrece al lector unas interesantes aclaraciones divididas en cinco bloques y agrupadas bajo el título de «Varias consideraciones y observaciones conducentes al perfecto esclarecimiento de lo que va a leerse después». La primera es una «Advertencia preliminar», en la que se define el tema central de la novela: el pecado en mayúsculas, en sí mismo, según «una concepción absolutamente cristiana», y su tratamiento estético literario: «algo viscoso, frío, repulsivo» (10).

Lo que la novela, a mi modo de ver, va a poner en escena es el mal radical como campo de fuerzas en el interior del sujeto. Asistimos a una reflexión sobre el mal que sitúa en su centro únicamente al individuo con toda su impotencia, su miseria y su locura. Por ello, el autor lo describe como un libro en que «las gentes se revuelcan en el fango, pero con una náusea, con la angustia de macularse; en que viven en el pecado sin el gesto magnífico de los antiguos, que lo glorificaban, sino con la mueca espantada de los poseídos que no pueden librarse de él» (10). Es el furor, el arrebato o el deseo de abandonarse a una fuerza ajena más fuerte que hace del sujeto moderno un sujeto desposeído en un infierno que es muy de este mundo. De hecho los posesos, siguiendo a Starobinsky (1974), son «seres separados: no tienen acceso a la luz. Su miseria, su culpa, está en haber dejado de pertenecerse al dejar de pertenecer al día» (1975: 7).

Una vez clarificado el asunto del libro, queda definir la opción estética para su tratamiento. Ante todo constituye un libro «denso y opaco», «turbio y espeso», matices distintos con lo que se remite a lo sombrío y oscuro y para el que no sirve una prosa ornamental o exquisita. Por ello, se afirma:

no hay en él ese brillo, convencional pero grato y cautivador, de las descripciones sonoras y magníficas con que los modernos engalanamos nuestras miserias y que viene a ser como un manto de púrpura y de oro arrojado sobre las llagas de Lázaro (9).

Lo que sigue a esta advertencia es una reiteración sobre estos mismos aspectos bajo una aparente lógica argumentativa. La segunda observación, «El concepto clásico y el concepto cristiano del amor», pone el acento en la brecha que abre el cristianismo al crear «el espíritu en el deseo, el amor» (12) y haber introducido la «inquietud» en el alma humana. Por ello, en esta novela «los personajes piensan demasiado y padecen demasiado; hay en sus vidas preguntas sin contestar, y no saben gozar de la hora feliz, que roe el gusano del pecado» (13)

En la tercera consideración, «Definición y demolición de las torres de marfil», se aboga por un arte que dé cabida a todo, en el que nada se ignore y que sobre todo no trate de velar lo crudo y violento con una «semiclaridad deformadora» (14). Se trata de un arte «a plena luz» (14), descarnado, que supere la mentira del artista encerrado en su mundo autónomo. Por ello, es un libro «casi obsceno» (13), un adjetivo con el que Hoyos parece apelar a su doble sentido de ofender el pudor y mostrar lo que está fuera de escena, una concepción de la literatura como máquina de mostrar las cosas ocultas. En este caso, como se define en la cuarta aclaración, «El buitro y la paloma», se trata de desvelar el amor cruel y violento, la pasión que desgarrar y devora y que hace del sujeto «un peligro» o «una presa» (16).

Por último, la quinta observación, «Este libro...», funciona como conclusión de estas disertaciones. El lector está ante un libro «cruel y triste» (17), en el que no faltan dos referencias ineludibles para este imaginario decadente: «Job ha colaborado en él; Kempis *ha puesto su sombra* en un asco infinito por el pecado y la carne» (17). Por un lado, Job, un sujeto que queda abandonado en su soledad por la voluntad de un Dios que se retira, un mártir que se revuelca en la abyección. Por otro, Kempis y su formación del perfecto cristiano basada en el autodomínio y en la constatación de la sombra, la muerte. Este autor medieval para quien «los lascivos y lujuriosos se verán sumergidos en pez ardiente y hediondo azufre» (2008: 76), tuvo una extraordinaria difusión

en España en la segunda mitad del siglo XIX<sup>6</sup>. Pero la referencia al «asco infinito por el pecado y la carne» está muy lejos de abrir en la novela una perspectiva ascética. Muy al contrario, revela un pesimismo muy de época. Es el asco de la opulencia y está más cerca de la queja de Mallarmé: «La carne es triste» («Brisa Marina»), con la que el poeta nos habla del aburrimiento y la derrota.

En realidad, se trata de una reinterpretación de muchas figuras de la religión llevada a cabo en el cambio de siglo y que responde a una crisis espiritual de enorme proporciones. Todo ello remite a lo que Gutiérrez Girardot (1983) denomina la secularización del mundo, la ausencia de Dios. El modernismo invierte, por ejemplo, la forma de la poesía mística al ser utilizada para expresar lo profano, usa el vocabulario religioso para hablar del amor físico o se interna por otros «camino de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes» (Gullón, 1990: 109).

Pero ante todas estas consideraciones surge la pregunta: ¿Por qué tanta necesidad de aclarar y orientar la lectura de la obra? En una reseña de 1920, Gómez de Baquero capta muy bien la filosofía latente en la novela y lo atribuye, ya que aparece sin licencia del ordinario, probablemente a una forma de asegurar su publicación. Para el crítico más que de una novela cristiana, se trata de una «novela patológica», una «novela de pesadilla», lo que no por ello quiere decir que sea anticristiana. A su modo de ver, no nos presenta una tesis ni un asunto cristiano, ni un tema tratado según principios cristianos. Ni siquiera aparece la lucha entre la conciencia y el pecado. Ante todo, afirma el crítico:

El protagonista es un degenerado, completamente amoral, que se siente atraído hacia lo más vil de las heces sociales. La suciedad, la degradación, lo más abyecto y repulsivo ejercen sobre él una seducción morbosa, muy semejante al caso de los enfermos dominados por la manía de ingerir inmundicias. Su estética es la del escarabajo. Este desgraciado personaje sucumbe de un navajazo en uno de sus descensos al infierno del hampa más repugnante, pero por mucho que nos esforcemos no es fácil descubrir en él la psicología de un anacoreta asaltado de apariciones en la Tebaida, ni sencillamente la de un creyente presa de tentaciones repugnantes.

Pero el hecho de que en la novela no haya concordancia de ideas y sentimientos con el espíritu cristiano, no implica para Gómez de Baquero que no haya residuos del cristianismo. En *Las lobas de arrabal* en realidad hay una

---

6. Véase al respecto Urrutia (2002). Ya con anterioridad Hiterhäuser (1977) señaló como el librito de Kempis es citado constantemente en la literatura de fin de siglo: «por lo visto, gozó precisamente entonces de especial –y significativa– popularidad» (1980: 24), nos dice.

concepción que arranca de un «seudo cristianismo literario de última hora» y que se describe en estos términos:

un brote tardío de romanticismo, según el cual el pecado, que era una cosa vulgar y sin importancia antes del Cristianismo, ha adquirido refinados atractivos desde que va acompañado de los escrúpulos de conciencia o del aparato dramático de la tentación. Huysmans y singularmente su novela demoníaca *Là-Bas*, es un buen ejemplo de esta concepción entre filosófica y literaria, más literaria que filosófica, que pinta al cristiano moderno rodeado de tentaciones y demonios como los antiguos padres del yermo.

Gómez de Baquero sitúa con acierto la novela de Hoyos al adscribirla a esta moda literaria. Sus impresiones de lectura iluminan mucho de lo que venimos comentando. Pero toda moda es un modo de representación. Uno de los grandes descubrimientos de la *belle époque* fue mostrar que los monstruos están en nosotros y no fuera de nosotros. La literatura de fin de siglo, que sin duda recupera muchos motivos del romanticismo como estudió Praz (1948), ahondó en la parte secreta de la violencia, en su intimidad. Supo mostrar, en suma, el mal como ese enigma que persiste en el corazón de cada hombre y sobre el que Sichère (1995) o Roudinesco (2007) han reflexionado en profundidad. No en vano, afirma el primero:

El mal, como mal radical, surge paradójicamente como la evidencia de algo extraño y amenazador que el sujeto experimenta y que desde el interior lo quebranta hasta el punto de arrancarlo de su propia cohesión (1996: 19).

Por todo ello, resulta sumamente ilustrativa la relectura que hace Carrere en 1919 de *Là-bas*, para comentar la crónica negra de los periódicos relativa a las violaciones y asesinatos de niños. Esta conjunción de lujuria y sangre muestra el «inextricable laberinto en el que se desorienta nuestra menguada cordura». En realidad, a su modo de ver, el libro de Huysmans es «una prolongación escalofriante del ambiente inquietador que nos envuelve». A fin de cuentas lo que para Carrere asoma en la «carátula lúgubre» de la prensa es el «monstruo (...) eterno en la turbia alma de los hombres», la «espantosa realidad» que está en el fondo tenebroso del ser.

En este sentido, para evaluar mejor su novedad hay que tener presente lo que la literatura omitía hasta entonces y uno de sus ejemplos ilustrativos fue la búsqueda de aventuras depravadas en los suburbios, el ambiente sexual de las zonas marginales. Una muestra ejemplar de ello es la producción de Lorrain, pues como afirma Carter «without the sexual underworld, he would have had practically nothing to say» (150). La narrativa de Hoyos es sin duda su hija bastarda.

### 3.2 Lirismos del margen: Al otro lado del muro infranqueable

El perspicaz crítico Cansinos Assens (1924) en su interpretación del tema del arrabal en la literatura marcaba su analogía con el mar, por representar «líricamente una efusión indeterminada» (24); debido a su «arbitraria libertad» es «un elemento disolvente» (24), dinámico, aventurero, que ha hecho «más viva y libre» (26) la literatura. La interpretación estética del «alma vivaz» (27) y «contradictoria» (28) del arrabal la ha llenado de diversos y enérgicos matices. Esta diversidad se observa al comparar el realismo con el decadentismo, la saludable belleza y sana energía en el primero, frente a la misteriosa fisonomía de las zonas fronterizas, en el segundo:

Los escritores realistas interpretan sobre todo este aspecto de recia salud y de libertarios anhelos futuros, mientras otros novelistas más sutiles, como Jean Lorrain, se aplican a desentrañar el misterio de sus noches sin faros, atisbando las escenas de lascivia y de crimen que la luna de los arrabales ve más allá de las últimas líneas urbanas. Verlaine y Baudelaire, en tanto exaltan temas miserandos y tiernos de los suburbios sórdidos (27-28).

Esta última interpretación literaria es la que se observa, por ejemplo, en *El obscuro dominio* y *Las lobas de arrabal*, novelas de Hoyos en las que, para este crítico, se desentraña «el misterio de lascivia y de crimen que perdura en esos antiguos palenques de aquellarre» (29).

Pero además el arrabal como elemento disolvente es el espacio en el que el individuo, como *El hombre de la multitud* de Poe, puede extraviarse y hacerse anónimo. La pérdida de la identidad asegura el ocultamiento del sujeto y produce ese vértigo ante el poder irresistible de sumirse en una total irresponsabilidad. El comienzo de la obra, que funciona como «Introducción» y es encabezada por el título «La llama de alcohol y la lluvia de sangre», nos sitúa ante estas cuestiones y lo hace por medio de una escena impersonal: un hombre sigue en la semipenumbra de los callejones «inmundos» (25) a una prostituta que le lleva hasta la habitación de un miserable burdel. Poco después sabremos que ese hombre es un escritor consagrado, «artífice exquisito» (26), autor de un libro atrevido titulado precisamente, *Al otro lado del muro infranqueable*.

Estamos ante el modelo del artista «frío» y «analítico», a la par que «enfermizo y apasionado» (22), dandi y flâneur, que experimenta un sentimiento radical: el vértigo ante el abismo. Este abismo que guarda relación con el terror a la degradación ejerce sobre él una atracción de la que es difícil escapar y ante la cual deja de ser dueño de sí mismo. No en vano esta experiencia se plasma en la imagen de una posesión: «el misterioso íncubo que se aposentaba en su cuerpo y le impelía en sed inextinguible, al través del silencio y de

la soledad, en busca de monstruosos espasmos» (22). Este constante descenramiento que padece le obliga a encaminarse al arrabal mal iluminado donde puede «ser como habitante de otro planeta» (25), donde dejar de ser alguien para ser uno:

¡Uno! Le gustaba la impersonalidad del pronombre indefinido, aquel convertirse en un número, como en la cárcel o el hospital. ¡Un número! He ahí su gran deseo: tornarse en algo anónimo, hecho para sumarse a otros (23).

Asimismo esta «peregrinación absurda, trágica» (25) le hace romper las divisiones sociales y urbanísticas y atravesar por igual las calles céntricas que los sucios lodazales, frecuentar los bailes aristocráticos o los «Maxim's e Ideal Room» (25), o, como una «bestia olfateadora» (26), dirigirse a inmundos hostales de amor. Pero la atracción por el suburbio de entre cuya bruma es más fácil que surjan monstruos tan inquietantes como la Venus Anadiomena de Rimbaud o la Señorita Bisturí de Baudelaire, está ligada también al vértigo que provoca lo grotesco. De hecho, muchos temas de la literatura decadente participan de la esencia de lo grotesco<sup>7</sup>, del deseo de expresar la marginalidad y la transgresión. Uno de los recursos estéticos explotados por lo grotesco es la cosificación de lo humano que convierte al otro en un objeto repulsivo y al mismo tiempo deseable. En este sentido es muy significativa la visión que tiene Lorenzo de la ciudad como una «urbe muerta» poblada de «muñecas grotescas de cera, cuyos resortes rechinaban al andar» (26). La ciudad es un escaparate o vitrina en la que las prostitutas son como máquinas ridículas que exhiben el interno estado de corrupción del cuerpo y crean el efecto inquietante de la máscara:

Eran unas muñecas informes en los raídos pañuelos de lana, unas marionetas que debían de estar llenas de trapos, y de las que sólo las caretas tenían vaga apariencia de rostros humanos. Mofletudas o enjutas, todas las caretas estaban embadurnadas de bermellón y de albayalde, todas coronábanse de pelote negro, gris o amarillo, y todas mostraban las bocas desportilladas, como si el surtido de dientes no hubiese bastado para ellas, y las muñecas se movían, andaban y desandaban el mismo camino mecánicamente, y agitaban los labios para repetir iguales palabras (26).

De este modo, el horror y lo grotesco, en su ambivalencia de asqueroso y morboso, se ligan al deseo y a la voluntad de destrucción y muerte. Lorenzo elige a *la Tomates*, «la más miserable, la más astrosa, la más *inarticulada*» (26), con «pasos de palmípedo» (21) y pelos hirsutos, que despide tufaradas de tabaco

---

7. Para una buena aproximación al tema véase Diego y Vázquez (1996) y para su tratamiento específico en el decadentismo, el artículo de Diego, «Estética de la perversión decadente».

y ajos, un «montón informe de trapos» (22) y que reúne en sí lo monstruoso y lo contagioso, la posibilidad de ser dañado. Es el deseo de lo grotesco como un «licor que embriaga sin placer y mata» (26) y que se nos describe en estos términos:

Sentía con una violencia física intensísima el hedor, la pegajosidad, la repugnancia de los parásitos, el temor al contagio de las enfermedades hediondas, la densidad de aire que como una atmósfera especial rodea a los miserables; pero en aquella misma violencia estaba una rara voluptuosidad que le atraía y sacudía sus nervios a trallazos (26).

Pero el azote de la voluptuosidad en la abyección se relaciona también con el sentimiento de destrucción de lo que causa horror, con la crueldad en sí misma. De ahí que la tendencia del protagonista sea hacia el sadismo consciente y el deseo abrumador de estrangular a una mujer en lugar de poseerla. Emerge así una las obsesiones del erotismo fin de siglo y del héroe decadente. Por esta razón, la descripción de Lorenzo responde a muchos tópicos del dandi finisecular. Posee una belleza ambigua, adolescente, una apariencia de retrato, elegante y afectado, en el que se destacan sus manos de «depurado aristocratismo» y un rostro pálido marcado por unos labios femeninos «rabiosamente rojos» (32). Se trata de la imagen de un hombre enfermizo y sensual como muestra su semblante con un «no sé qué de triste, de fatigado, de sádico, de obsceno y de ansioso», así como la mueca de «hambre o lascivia» de su «boca voraz» (32). Como contrapunto, *la Tomates* se caracteriza por su apariencia repulsiva, con zapatones hombrunos, lívida, y sobre todo por «el escalofriante horror» (33) de su boca que recuerda a las «ventosas de los pulpos» (33).

La visión de la mujer como desecho y podredumbre llega al extremo de querer observarla desnuda, orden que la prostituta interpreta como si le pidiera «algo nefando y absurdo» (33) y a lo que se niega operándose inesperadamente una inversión de los papeles sexuales. La contemplación de la belleza del varón despierta en ella un deseo comparable al de las «salvajes faunesas» (35). Su hipersexualidad es descrita precisamente como la propia de una «mujer de las cavernas, cuya vida se refugiaba en el sexo y que no era sino como un útero monstruoso» (35). De manera explícita el hombre se convierte en objeto de deseo de la mujer. Es la imagen de la belleza del cuerpo masculino impregnado de «*La cup d'or* de Poiret» (36), lo que se exhibe para ser admirado, «como una panida contemplaría al ídolo» (836), pero también para ser poseído.

De este modo es la prostituta quien restriega y frota su cuerpo repulsi-vo contra el cuerpo hermoso de Lorenzo, se arroja encima de él y pega sus labios «succionadores» (36) a su boca. La lucha por desasirse a golpes de



esta hembra devoradora, vampírica, muestra una clara repulsa hacia la mujer presente en el imaginario de muchos escritores homosexuales, como Hoyos, adheridos a las filas del decadentismo. Lo que a Lorenzo le irrita de la mujer es además la violencia misma de su carnalidad y su masoquismo, su sumisión de «la hembra primitiva por la brutalidad» (36). Se entabla así un juego de sadismo, primero defensivo y después ofensivo:

Pegaba con toda su alma; primero, asqueado, rabioso, sintiendo la náusea atroz de aquella boca babosa que le causaba la impresión de una alimaña gelatinosa y glacial; luego, con la voluptuosidad de pegar; al fin, borracho de sadismo. El olor seco a chacal, a calentura, a lepra, un olor extraño de corteza quemada, le enervaba, enfureciéndole (36-37).

El deseo de *la Tomates* se estimula con los golpes y ordenando a su torturador que le pegue:

Ella se retorcia con gemidos, cimbreándose dolorida y lasciva, quejándose siempre, pero sin soltarlo, sino absorbiendo ansiosamente sus labios, que sangraban:

– ¡Pega, pega, más fuerte, lobezno!... ¡Ay, que me muero, clavel! (37).

Por último, la escena culmina con la voluntad de ahogar a la prostituta. Lorenzo bordea el crimen. Sus dedos aprietan furiosamente «el pescuezo rugoso y flácido» (37) de la mujer, lo que le provoca una «sensación gelatinosa» (37) cuya repugnancia estimula aún más su violencia. El narrador no omite detalles a la hora de describirnos el momento de angustia en el que la prostituta se debate «con espasmos de real agonía, desorbitados por el espanto de los ojos fríos y sin mirada, fuera la lengua negra» (37). Gracias al mordisco en el puño de Lorenzo con el que logra desasirse y su grito de socorro, logra salvarse. Por su parte, Lorenzo tras ser vapuleado por gentes del burdel es arrojado a la calle.

### 3.3 *Lirismos del declive*

A partir de esta parte introductoria, que es en sí misma un relato corto, la novela se estructura en cuatro partes compuestas en torno a un centro: el protagonista y su inquietud existencial, mediante la contraposición entre el mundo aristocrático y el mundo del arrabal, una antítesis cuya tensión se disuelve al cristalizar en la muerte, la nada. La primera parte, «Los lobos negros en el blasón de oro» se subdivide a su vez en tres partes a modo de capítulos y sirve para situarnos ante el individuo singular. En el primer capítulo, «La raza», de la calle y de las alcobas pestilentes pasamos al interior lujoso perfumado de ámbar, donde triunfa lo decorativo y donde se refugia el yo. El gabinete de Lorenzo tiene «algo de capilla» (42). No falta un misterioso navío pintado de

azul y estrellado de oro en el techo, ni un diván donde «por esnobismo» (41) duerme Lorenzo entre «almohadones de áureos brocados y oscuros toisones de alimañas feroces» (41). Se trata de un lugar saturado de objetos en el que se mezcla la liturgia cristiana, los ritos paganos y obscenos y una «bárbara modernidad» (42) que todo lo eleva a forma artística.

En realidad Lorenzo ha construido una especie de «santuario» (46) en una planta inferior de la casa ruinoso de sus antepasados, para aislarse de su madre y del declive de un espacio con «olor a sepultura, a calabozo de la Inquisición» (51). Porque ante todo lo que se trata en esta parte es el fin de raza, en el doble sentido de degeneración y de decadencia. Frente a los héroes solitarios, sin familia, frecuentes en la novela decadente, esta obra introduce la relación de odio entre el hijo y la madre, con la que se ejemplifica la pugna entre dos visiones del mundo. Frente a la ruina económica, Teodora Guzmán, la penúltima duquesa de Moracha, quiere salvaguardar su nombre, «*seguir siendo* después de no ser» (48); por su parte, Lorenzo ansía el goce y vivir la vida para uno mismo: «ni raíces en el ayer ni ramas en el mañana... Mi vida soy yo», afirma (53).

Asimismo, el deseo de subvertir las normas y atacar la hipocresía social le hace sentir una necesidad imperiosa de «ensuciar con barro el oro insultante» (54) del blasón de los Álvarez de Salazar, donde unos lobos negros en campo de oro aparecen rodeados de la leyenda sombría: «Como aúllan los lobos en la noche» (43). Bajo la leyenda aparente del valor o la fuerza, lo que se oculta es un linaje bárbaro de «locos, monomaniacos, de invertidos, de monjas enfermas de ninfomanía, de frailes fanáticos y visionarios, martirizadores de herejes» (54-55). Pero no es la voz del narrador, sino la del propio personaje la que se regodea en desvelar esas taras y no por un interés científico en el tema, sino por su propia fascinación morbosa. Como ha estudiado Carter (1958), ninguno de los degenerados de Zola tiene el sabor consciente de la corrupción que distingue al verdadero decadente. Más que una mención a la herencia para explicar el sadismo del personaje, es el personaje quien haya posibilidades dramáticas y estéticas en su árbol genealógico. Una muestra elocuente es la referencia a la historia del abuelo quien a sus setenta años «jugaba con sus muñecas de cera» y «se vestía con los trajes de sus bufones» (56).

Lo que sí sobresale es la ruina económica a causa del despilfarro de sus antepasados y una mala gestión de sus bienes a la muerte del padre que dejó la puerta abierta a que el avaro de la familia, el tío Ramón, se fuera quedando poco a poco con sus propiedades. El poder adquisitivo del dinero, denunciado en la novela realista por ser fuente de injusticias, es aquí elevado por encima de títulos, pues es lo que realmente permite vivir como un aristócrata: «para

vivir con los de mi mundo necesito dinero, mucho dinero, todo el dinero que habéis tirado los demás» (59). Sin embargo, detesta la idea de que su madre quiera casarlo con su prima Mencía, como una forma de recuperarlo todo. Porque Lorenzo prefiere sumirse en su impotencia y en su propia protesta mezclando el nihilismo, el aburrimiento, el egotismo y la introspección con el cinismo y la risa. Por ejemplo, tras autoanalizarse con la «curiosidad» de «un naturalista» (45), como ser desdoblado, entre un carácter «lleno de futilidades de chiquillo y liviandades de mujer» (44) y un pensamiento profundo, todo ello le hace reír. Asimismo, su «decadentismo refinado» (52) y su frivolidad se acompaña de las ideas sobre la finitud de «un padre del yermo o de un Kempis» (52) que le llevan a la única certeza de que «nada vale nada» (52).

Pero también el mundo moderno le aburre y no le satisface. El capítulo, «El hombre que había leído a Lorrain», donde Lorenzo asiste a una fiesta con pretensiones de aquelarre, organizada por Pablito Gaitana, un «envenenado de literatura» (62-63), lo muestra muy bien. Se trata de vivir «una página de Lorrain en un piso tercero interior» (57) con un decorado banal. La literatura entra en la literatura. Los personajes han leído novelas decadentes y quieren llevarla a su realidad dentro de la propia ficción. Sin duda, la intervención de un libro es el signo de la presencia del autor y de una puesta en abismo en la novela. Pero que sea precisamente el propio decadentismo y Lorrain, el autorfaro de Hoyos, los que entren en la novela y lo hagan para crear un efecto cómico, es muy significativo. Viene a ser una respuesta a las críticas recibidas y también un homenaje, un canto melancólico al declive de una literatura de la que en muchos casos tan sólo se supo ver su superficie<sup>8</sup>.

Pablito es descrito no como un personaje parangonable a Des Esseintes quien profundiza en la mística, la magia o la poesía, sino como un muchacho

---

8. Belda al traducir hacia los años 20 *El Burdel de Filiberto* de Lorrain reconoce que a veces este autor se ha despeñado como Wilde, por «esa sima de las exquisiteces decadentes, en cuyo fondo hay casi siempre una abismo de cursilería» (5) y aprovecha para abominar de esos «decadentismos refinados que en los últimos veinte años han apestado las literaturas de todos los países» (5). El tono de Belda no difiere del que de forma recurrente encontramos en las críticas sobre el decadentismo en España. Sobre la producción de Hoyos llovieron comentarios casi siempre dirigidas a su seguimiento ciego de lo que se consideraba una estética de importación. Por ejemplo, en 1918 Casares considera que las novelas de Hoyos son falsas e inmorales y, por ello, no ve con simpatía que «se trate de aclimatar en España el cultivo forzado de la anormalidad como elemento de arte, y que tome carta de vecindad (...) la literatura del vicio, de la monstruosidad y del crimen» (1962: 209). Asimismo para Casares lo que en las obras de Mirbeau, Huysmans o Lorrain «puede pasar como trasunto, más o menos deformado, de aberraciones reales, y digno de atención», carece de interés y resulta «arbitrariamente falso» (209) cuando se proyecta en las letras españolas.

que ha leído «a Lorrain en traducciones muy malas de la casa Maucci; a Wilde con alguna obra mediocre, y a Rachilde al través de un *derrame* terrible, plagado de erratas, de *El demonio del absurdo*» (63). En realidad es un esnob, artista plagiario, a quien le gusta representar un papel ante sus conocidos. Por ello duerme sobre una piel de tigre, reúne a gentes raras y hace gala de un «decadentismo (...) atrozmente *demodée*, muy mil novecientos» (63). Su fiesta que concentra a señoras burguesas, escritoras, lesbianas, pintores o modistos, un mundo artificioso y carente de gusto artístico, acaba por aburrir a Lorenzo: «para él, hecho a tan hondas y crudas realidades, aquellos trucos, las pueriles mixtificaciones, los vicios que eran gestos, y los brocados que eran cretonas, resultaban poco interesantes» (75).

Sin embargo, cuando decide marcharse la llegada de Preciosa, la *señorita Perversidad*, le retiene y precisamente porque le atrae su belleza pálida «muy mil novecientos» (78), de «*bambino* enfermo» (78) con una boca «cruel y golosa» (79). Al igual que a ella le atrae de él la distinción, su «aristocratismo, *chic* viejo, de raza» (80). Preciosa es una artista y, como ella misma se define, una mujer libre para quien una cosa es el amor y otra el deseo y en quien emerge también el problema del dinero: «¡si supiera usted cuánto cuesta, siendo pobre, no quedarse rezagada! Es muy caro ser moderna» (79). El refinamiento estético como signo de distinción espiritual y superioridad sobre la cultura de masas en el modernismo, ha dejado paso a un nuevo modelo de democratización de la elegancia. Se trata del imperio de lo moderno indisoluble del poder adquisitivo. Es el siglo comercial con el que se marca el declive de un modelo de vida y de comportamiento. Si la aristocracia ha perdido su poder social, como el propio Hoyos (1931) describe, aún puede conservar «un prestigio de elegancia y señorío» (204), que se irá relajando cada vez más en los días de la dictadura.

Lorenzo tiene este sentimiento del declive y se siente extranjero en un mundo que le disgusta. Por ello, oscila entre la vida frívola con aventuras amorosas como la que inicia con Preciosa y el recogimiento fugaz. El capítulo tercero, «Las espadas», nos devuelve al interior doméstico, en este caso al salón biblioteca donde se conserva la colección única de Los Moracha, uno de los pocos tesoros salvados de los usureros. En este espacio con «mohoso olor a cripta» (85), Lorenzo se abisma en la lectura de *L'Oblat*, una de las novelas de la conversión en la que Huysmans narra las experiencias del protagonista con los benedictinos. Su atención concentrada en la prosa evocadora y sugestiva del libro, se dispersa ante la presencia severa de su madre y su prima, que lo devuelven a una realidad árida y triste. La primera encarna la vejez y la miseria, la segunda, el orgullo de linaje, la voluntad de adquirir un título

mediante un matrimonio de conveniencia. Ante ello, su rebeldía consiste en una exagerada frivolidad y un cinismo teatral acompañado de frases agudas a lo Wilde que den en el centro de la hipocresía social. Ante esta conciencia del fin, apuesta por gozar de la vida más allá de los cánones establecidos. De ahí ese culto al yo: «Yo soy yo... ¡y me basta!» (92), y al impulso, la energía y la lujuria, las pasiones que hacen que la vida no sea «un desierto de hielo» (90) y que de nuevo le empuja al arrabal.

### 3.4 *Lirismos de la mirada. Lirismos de la mala vida*

Lorenzo tiene «un alma de mujercuela» (94), según la calificación de su madre, un insulto que sin embargo le sitúa con «horror» y con «curiosidad malsana» (97) ante sí mismo. Es consciente de que constituye una naturaleza desgarrada y fluctuante:

Sí, su alma era el alma confusa y tormentosa de una loba de arrabal, el alma que se abría como un sexo enorme, voraz, torpe y tembloroso en sed inextinguible; el alma que con la isocronía de un péndulo oscilaba incesantemente entre el deseo y el hastío (97).

En realidad se autodefine como un decadente, que aquejado de hastío, el terrible estado en que le sume su desprecio del mundo, opta de nuevo por hundirse en el abismo, tal y como se relata en la segunda parte, «Las parcas». De ahí que el primer capítulo se titule significativamente: «El muladar de Job y la tumba de Lázaro» y en él se vea a sí mismo como las «larvas en el fango» (100). El deseo de lo repugnante y de la brutalidad no es sólo una preferencia erótica, sino el morboso deleite ante su propia aniquilación. Asimismo, como individuo que se siente superior carece de sentido moral, pues para él la moral es «algo propio de esclavos, innecesario cuando se tiene talento» (98) y cínico se entrega a un misticismo en parte literario que es «un monstruoso disfraz de fraile poseído del Demonio», en el que caben «todos los pecados» y «abominaciones» (99).

En su peregrinación hacia el arrabal el paisaje urbano se convierte en un escenario borroso en el que triunfa la emoción artística. El Madrid por el que deambula solitario más que con la ciudad real tiene que ver con los sentimientos que suscitan en él la contemplación del espacio. Un edificio le puede traer el recuerdo de leyendas de aparecidos o el «infinito poder de evocación» (103) del jardín botánico sugerirle «maravillosas imágenes» (103) de suntuosidad y lujo. Lorenzo a través del dinamismo de su conciencia hace suyo el espacio, que adquiere la forma animada de una fiesta galante propia de un cuadro barroco. No en vano esta mirada que trata de captar lo que actúa como estímulo psicológico se define como algo impresionista:

Era algo desligado de la exactitud histórica y del orden cronológico, un a manera de impresionismo literario en que su imaginación despierta, como a la excitación de un veneno estimulante, hallaba a veces una pincelada maravillosa de color, o una sagaz observación psicológica o una adivinación espiritual que con un solo rasgo retrataba toda una época. Y así, los pedazos sueltos, como en un experimento de magia, se reunían formando un todo infinitamente armonioso (104).

Esta mirada artística que va del exterior al interior logra suspender el tiempo y calmar su alma:

Vencía en él el artista; aquel cuadro maravilloso se hacía real; los contornos se delineaban; veía en la magia lunar vivir su mundo interior; casi *oía* las suaves melodías (104).

Pero este mundo interior lo mismo que es proclive a recrea un cuadro aristocrático cercano al decorativismo hedonista del modernismo, lo es a ofrecer su otra cara, oscura y hosca. Las propias referencias artísticas son sumamente significativas: de los retratos cortesanos de Velázquez pasamos a los aguafuertes de *Los Caprichos* de Goya. La visión optimista súbitamente cede a la mirada expresionista, al barroco moderno. En la ciudad ve los síntomas de una inminente decadencia. La noche ya no es terreno de la ensoñación sino el reino de la pesadilla. Por ello, lo que su mirada traza ahora es de un «violento claroscuro», donde el paisaje se puebla de repulsivas larvas y se desquicia como en un «cataclismo»:

Todo era blanco y yerto, y por encima de la muralla de imaginarios cantiles un cielo líquido, inmóvil, se alumbraba de la muerta claridad del satélite. Lorenzo casi sintió el vértigo, la impresión del abismo abierto a sus pies, y fue tan fuerte la sugestión de la imagen interior, que gesticuló y aun murmuró confusas palabras, obedeciendo a los hechos de su vida interna, como le sucedía algunas veces (105).

En pocas páginas el relato a través de la mirada del protagonista ofrece la duplicidad del modernismo: los motivos festivos, la evasión espiritualista y la descripción angustiosa de los negros fantasmas que llenan el espacio del mundo. Es además significativo que se subraye que tras estas visiones que responden a su «vida interna», Lorenzo «con un gran esfuerzo» se domine, «volviendo a la realidad de las cosas» (105). Tras ello, la narración elige el camino de la fealdad y lo grotesco con toda la fascinación que este suscita. Atravesar el paseo entre prostitutas con la «impresión fúnebre de fantoches o muñecos de cera» (107), mendigos hacinados, gentes de aquelarre (110), es volver a franquear el otro lado del muro y gozar de «la sensación angustiosa y divina de haber abordado a un mundo sideral, a un planeta inhabitado, muerto» (113). El encuentro con tres busconas de aire siniestro, «como las

Parcas» (115), que se le acercan con «bárbaras caricias» y entre las que como una «esfinge» se encuentra *la Tomates*, le devuelven a la realidad.

Sin embargo, la acción del relato se interrumpe al insertar tras este primer capítulo otros tres centrados en las tres prostitutas. Bajo el título de «biografía», se anuncia un juego sobre las fronteras de los géneros. La biografía como género literario centrado en figuras ilustres, merecedoras de ser retratadas y con un propósito edificante es utilizada para todo lo contrario. El sujeto digno de estudio ya no es el héroe, sino la prostituta cuyo primer estigma de la mala vida es la pérdida del nombre civil. Pero lo que se anuncia como biografía en realidad constituye una sucesión de narraciones cortas en las que se aglutinan elementos del folletín, de la crónica periodística y del cuento. Se trata de un pastiche de fórmulas literarias unificadas por la poética decadentista. Si la ciencia lee el desvío de la normalidad como una patología, el decadentismo lo celebra como signo positivo de independencia del individuo. De la prostituta como objeto, espécimen científico en obras como *La mala vida en Madrid* (1901) de Quirós y Llanas, pasamos a la prostituta como individuo en el que el narrador escudriña en sus emociones y ansiedades. A fin de cuentas se trata de explorar en esa alma de la loba de arrabal con la que se identifica Lorenzo.

De este modo, la segunda parte, «Biografía de *La Tomates*», traza el itinerario de una criatura «muy rara» (118), cuya rareza está más cerca de las heroínas insatisfechas de Rachilde, que de los degenerados del naturalismo. Insensible hacia los demás, apasionada por su gato, como la protagonista de *L'Animale* (1893), y atraída por el «enigma sexual» (119), se doblegará ante la «supremacía del macho» (121) personificada en Cipriano. Su idilio con el chulo se rompe por intervención de los padres al querer casarla con Tadeo, un obrero que le resulta repulsivo tanto por su físico como por su alma acomodaticia y reaccionaria: «Adivinábase en el fondo aburguesado de su espíritu una sorda ira por los que podían alterar su bienestar de topo, una cobardía latente ante lo imprevisto de las sacudidas sociales» (125). Ante esta situación Trini se abandona como «un náufrago» (125) a «la fatalidad de su destino» (126). La única huida de lo real es ensimismarse en el ensueño de la novia, adormecida por «la querencia de los trapos» (125). Sin embargo, todo ello se disipa ante la realidad de una «boda pobre en un día lluvioso y ceniciento» (127) que adquiere la forma de «un rito fúnebre» (127).

Dotada de una «extraña sensibilidad» (131) y clarividencia se siente ajena a todo, muy distinta de la «grosera visión de las cosas» (131) de quienes le rodean y absorba, «en vez de a sus bodas», cree «asistir a su funeral» (128). Las sensaciones de Trini ocupan el centro de la narración. Se entabla una correspondencia del mundo exterior con el paisaje interior, a la manera del

poema «Il pleut doucement sur la ville» (*Romances sans paroles*, 1874) de Verlaine: «sentía como que aquel agua le caía sobre el corazón. Llovía dentro de ella; su paisaje interior se anegaba en agua y se sentía mustia» (131-32). Sin embargo, la necesidad de «encaminarse hacia vagas perspectivas lejanas» (132) le hacen huir hacia la ciudad, un peregrinaje que culmina en el reencontro con Cipriano y la posterior caída en la prostitución y en el hospital donde conoce a *la Matagatos*.

El tercer capítulo, «Biografía de *La Matagatos*», se centra en Cleo, bailadora «digna de la pluma de Flaubert» (135), que rodará por los cafés de cante cada vez más sórdidos y acabará como «una esfinge milenaria deteriorada por los siglos y medio enterrada en la arena» (166). De nuevo se trata de una figura «extraña» (138), cercana al tipo de la despreocupada de Quirós, «impasible, sonámbula, siempre en un país misterioso» (143). Pero su historia cede paso a la truculencia sensacional hasta alcanzar el «estremecimiento galvánico» de las narraciones de Poe. Amante de un viejo adinerado, repulsivo, «un bicho viscoso y frío» (143), a quien abandona por un bailar decrépito que se dedica a explotarla, sólo sentirá «la doble sensación de pasión y terror» (150). Su vida de artista y de entrega total al chulo comienza a decaer por la presencia turbadora del viejo, quien como una «mascarilla odiosa de goma pintada de bermellón» (150), la acecha en las tinieblas de todas las salas en las que actúa. Su huida por librarse de «la pesadilla de la careta de goma» (159) será inútil. La venganza del viejo adquiere la forma de una estampa de miedo en la que irrumpe la morbosa complacencia por lo horrible. Durante una noche glacial de carnaval, la muchacha será secuestrada y brutalmente violada por un enfermo contagioso:

Una patada hizola callarse. Esperó; alguien echóse sobre ella ansioso, jadeante, como una bestia en celo. ¡El! Pero no; éste era flaco y ... ¡olía a cadáver!... ¿Sería un muerto? Tampoco; los muertos están yertos y aquél ardía (164).

La narración no oculta el espasmo del terror. Se detiene en desvelar la parte secreta orquestando la descripción del delito, deteniéndose en la brutalidad y el asco:

Súbitamente, unas manos le arrancaron el saco que cubría su cabeza, y alguien encendió la luz del cuarto. Entonces, y mientras los dientes del hombre se clavaban en sus labios, vio una calva manchada de redondeles rojos, un rostro horrendo de costras, por pupilas dos cuencas vacías y sanguinolentas, por nariz una agujero lleno de pus y gusanos (164-65).

Pero tampoco se elude el efecto psicológico de la violencia sexual, la muerte psíquica de la víctima. Cleo pasará mucho tiempo en el hospital «en una



insensibilidad de letargo, desgarrada por quemaduras inhumanas, por mordeduras de sufrimiento» que la hacen «aullar como una perra» (165). Esa misma insensibilidad le arroja a la prostitución.

También en el cuarto capítulo, «Biografía de *La Gallineja*», Eulogia, «víctima odiada y escarnecida por todos» (169), que le ha hecho llegar a «un paroxismo de fealdad» (169), será violada. Pero ahora el relato se interna por el mundo decadente de una aristocracia perversa y cínica entregada al placer y a la corrupción de un individuo inferior. Como criada en un lujoso palacio, siente una atracción desconcertante ante todo lo que le rodea: la decoración magnífica, la relación incestuosa entre la madre y el hijo, la belleza ambigua de ambos, la conversación frívola o la fiesta exótica. Si Des Esseintes, para quien el placer de la perversidad tiene su encanto estético, quiere hacer de Auguste un asesino, el marqués «perverso y delicioso, semidesnudo entre los rojos brocados» (178) hará de Eulogia una nómada hacia «una Citera imposible» (178). Aturdida por el olor intenso de perfumes y flores marchitas ante su vista aparece el muchacho como un ídolo y «antes de saber cómo ni por qué, sintióse enlazada por unos brazos viriles, derribada sobre la blandura de plumas del diván, unos labios ardiente besaron sus labios, y fue poseída allí mismo» (178).

Sin duda, estas biografías en las que se combina el esteticismo con un aparente estudio naturalista, correrían el peligro de quedarse en algo descosido en la novela si no estuvieran unificadas por dos motivos: el lirismo de lo feo entendido como lo bello caída en desgracia y la fuerza irracional y disgregante del deseo, «un monstruo» que vive «en la existencia de todos» (136). Asimismo ambos motivos son los que caracterizan a Lorenzo. Los dos últimos capítulos, «El odio» y «El amor» vuelven a centrarse en el protagonista y permiten retomar la acción interrumpida al final del primer capítulo.

En realidad estas partes desarrollan las dos obsesiones que atormentan al protagonista. Por un lado, la hostilidad que su figura magnífica y turbulenta despierta entre las miserables sombras nocturnas y que él presiente como una amenaza. Por otro, la pasión violenta, «voraz e insaciable» (188) que le hace ver en todas partes a la mujer como «un can rojo, sarnoso, pelado» (188) y de la que ya no puede desligarse. Asimismo, su propia escritura sufre una transformación, se hace más audaz. A partir de su relación sadomasoquista que le arrastra como a «un sonámbulo» (189) hacia el arrabal, trabaja en un drama más «hondo» y «fuerte» que «esas comedias de frívolos discreteos y fáciles filosofía, a la manera de Wilde» (190). Pero también él mismo se transforma: «a medida que su pensamiento se elevaba y ennoblecía, como si hubiese existido una oscura y confusa relación entre su vida cerebral y su vida sexual, se hacía más torvo, más taciturno, se aviejaba» (191).

Por último, junto a las tres busconas se dirige a un cafetín nocturno, un peregrinaje carnavalizado que se compara al cuadro de «Las parcas» de Goya. Esta galantería aderezada con lo macabro y lo abyecto se sazona a su vez con el regusto acre de los celos de «hembra posesora» (197). Entre Lorenzo y *la Matagatos* se despierta un deseo primario que *la Tomates* celosa e iracunda interrumpe violentamente.

### 3.5 *Lirismos del ideal. Humores negros. Falsos lirismos*

Pero la tercera parte de la novela, «La redentora», abre una nueva perspectiva: la posibilidad de regeneración social y moral mediante el matrimonio. La aventura de Lorenzo se organiza dentro de un juego de relaciones entre la acción y la meditación, entre el spleen y el ideal, entre la necesidad de creer y la imposibilidad de creer en nada, entre la cima y la sima. Por ello, el primer capítulo, «Golf-link» introduce el motivo de la mujer de «frágil belleza pre-rafaélica» (221), como posible tabla de salvación para el héroe decadente. La amistad de Lorenzo con Cristina Matilde que para él tiene el «dulce mecer del ensueño» (210), se transforma en un compromiso matrimonial como cura a sus «crisis de hastío» (216), pero también en la aceptación de «una mentira convencional» (218) por intereses comunes. Convencido de que «la ilusión» es «superior a la realidad» (210), durante los momentos de debilidad de la voluntad y negro pesimismo, Cristina es un refugio tibio y acogedor, un paso hacia un «epicureano bienestar» (216).

Sin embargo, el relato ironiza sobre este motivo literario. Cristina presenta todos los tópicos de una belleza ideal, en la que no falta la referencia a las «manos que amó Dante Gabriel Rossetti» (221), la voz musical o su carácter comprensivo, pero tras ella triunfa la realidad, el alma aburguesada de una nueva rica. Así lo muestra su visión superficial de la acedia como algo atribuible al mero aburrimiento o a la falta de dinero, un mal que para ella se puede erradicar con disciplina moral y un apoyo como el matrimonio. Ante ello, Lorenzo «analítico, irónico y burlón» (213) siente ganas de reír, pero acepta ese ensueño de triunfo, gloria y dinero.

Se trata de falsas escapatorias que sirven para intensificar la degradación progresiva del héroe y, como contrapunto, preparar de forma más clamorosa su caída final. Su intento de triunfar en la alta sociedad será el primer fracaso. Arrastrado por «su afán exhibicionista» (219), quiere deslumbrar con una fiesta en el club de golf, pero sólo obtiene indiferencia y vacío. Por ello, el segundo capítulo, «El amigo que merodeaba en la noche», introduce a un nuevo personaje, con un claro parentesco con el pintor sádico Ethal de *Monsieur de Phocas* (1901), que actúa como un reflejo de la conciencia desdoblada

del personaje. Cuando Lorenzo se cree «en una completa redención» (225), el encuentro casual con Silvestre Alcázar le sitúan de nuevo como un maleficio ante la existencia del mal. Estamos ante el tipo del corruptor, un degenerado físico y moral cuya «indiferencia de abulia ante la fatalidad» (228) lo han convertido en una suerte de alma en pena. Para esta espectral figura, el vicio es una «ley fatal» (232) que vence al individuo y el duque, un simple aficionado movido por una curiosidad literaria y exhibicionista. Como en el poema «Jura» (1915) de Cavafis, la «nostalgia del fango» se apodera de Silvestre: «Todas las noches hago propósito de que sea la última, de al día siguiente reemprender una nueva vida, ¡y me levanto roto, vacío, estúpido, con una sensación de asco, de repugnancia, de impotencia, de inutilidad! Todo me ata, todo me vence, todo me anonada», afirma. (234)

Esto permite un intercambio de perspectivas mediante las cuales Lorenzo se sitúa ante su propia máscara. Su necesidad de afirmar su triunfo y derrota ante el otro, su «fantasmonería» (237), le llevan a adoptar la misma filosofía de la consolación que antes le aplicó su novia: la fe en el trabajo, la lucha, el matrimonio o la voluntad de autodomínio. Pero ahora es el otro quien se subleva ante ello y desvela la imposibilidad de este tipo de alternativas. Incluso la recomendación de huir a Oriente para dar rienda suelta a sus vicios resulta imposible, pues teme verse infiltrado de «su veneno», encontrar «un jardín de los suplicios» (236). En realidad Lorenzo, dada su «nerviosidad enfermiza» (247), representa un papel. Por ello, como se relata en el tercer capítulo, «La sombra de la loba», ante el encuentro fortuito con *la Tomates*, teme que vuelva su pasado «en forma de mujerzuela hedionda y grotesca» (251) y haga fracasar su nuevo proyecto de vida.

### 3.6. Lirismos de la muerte

Pero también su triunfo artístico con la representación de su obra *La celada*, título homónimo de la novela que Hoyos publicó en 1922, le sitúan ante sí mismo. Por ello, la cuarta y última parte, «La enemiga», remite a esa celada que acecha y en la que en cualquier momento se puede caer. En el primer capítulo, «La Señorita Perversidad», tras la «embriaguez divina» de la gloria que le impide ver «la convencional mentira» (257), Lorenzo se reintegra a «su verdadero ser» (258). Y precisamente lo hace cuando al final de la función cruza por el escenario del teatro y se enfrenta a lo real:

Era como si tras de un sueño en que viese las cosas deformadas despertase para mirarlas a pleno sol. Volvió a ser escéptico, analítico, maligno, despiadado, cruel: rióse de sí y de los demás; (...) ¡Parecía imposible que él, tan fuerte se dejase arrastrar de una emoción! (258).

A ello se añade su reencuentro con Preciosa, quien le empuja a buscar de nuevo «el escalofrío, la sensación» (261). Lorenzo se deja «enviciar, inquietar, exaltar» (261) y ambos emprenden un peregrinaje por la noche madrileña que primero les lleva al salón de baile del homosexual Frescatti y después al ventorro del tío Puñalá. Así, el capítulo segundo, «Lais de Corinto en casa de Ganímedes López», nos sitúa ante los espacios de diversión por los que pululan toreros, transformistas, comerciantes, cupletistas o «seres híbridos» (270), donde el vino y la pantomima amenizan la juerga y donde los aristócratas encuentran un refugio exótico y liberador. No en vano, Lorenzo bebe con «ansiedad enfermiza» (284), ahoga en vino «una pena misteriosa, ignorada hasta para él mismo» (284), tratando de «exasperar su excitación hasta el paroxismo» (284). Frente a su delicadeza habitual, la embriaguez lo transforma en un ser brutal temible, una «bestia feroz y maligna» (281). Que precisamente de entre los paraísos artificiales se elija el que Baudelaire asociaba con las dimensiones trágicas y con la angustia de la vida, no es casual. Para el poeta, el vino es amigo de los miserables, de los asesinos, de aquellos cuya vida se ve frustrada en la posibilidad de realizar altas metas y además convierte al «hombre malo» en «execrable» (1984: 28).

La embriaguez con la que Lorenzo replica a sus miserias manifiesta su condición maldita y su furia autodestructora. Por ello, cuando Preciosa para continuar la juerga afirma: «vamos *allá* abajo» (288), se deja poseer por una «satisfacción cruel de revolcarse en el barro» (288). Proyectada contra el fondo decadente, la frase de la Eva satánica asume de golpe una profundidad de significado que ciertamente no tiene en el contexto. Porque justamente en esa necesidad de lo prohibido, en ese «allá» que el narrador subraya y que trae a la memoria el *Là-bas* (1891) de Huysmans, consiste su individual tragedia. El último capítulo, «Las lobas en la noche», donde la voluptuosidad y el horror emergen con toda su fuerza, así lo manifiesta. La pareja aristocrática, unida al grupo de busconas y jayanes, se regodea ante el espectáculo primitivo y bárbaro que, como algo «pintoresco» (294), les brinda el arrabal.

En este espacio «siniestro» y «fétido» (295), Lorenzo da rienda a su «secreta maldad» (295), al «vicio de vicio» (298). El placer de humillar y martirizar a *la Tomates*, a quien define como «la esencia de la estupidez en la estatua de la porquería» (292), le lleva a seducir a *la Matagatos* y a arrojar a la primera sobre el barro de una patada. El regreso de la mujer vengativa, acompañada del amante de Cleo, aviva una pelea en la que finalmente Lorenzo será herido violentamente. El narrador se complace en un final atrozmente apocalíptico, en el que el escritor huyendo entre los barrizales, cegado por la sangre se va hundiendo en el suelo hasta rodar por tierra y finalmente quedar inmóvil. Un

final en el barro y el estiércol tan deseado como inútil, de tanta fealdad y belleza como impotencia, en el que no falta la poética del cuerpo muerto, según corresponde a la estética y filosofía decadentes: «la cabeza en un charco de agua amarillenta y podrida. Un gusarapo corrió por el rostro, que era de marfil junto al ébano de los cabellos. Sobre él cayó un pálido rayo de sol, de aquel mismo sol que debió alumbrar su gloria» (301).

La conclusión es notablemente *fin de siècle*. El remate clamoroso al declive de un individuo que desde las primeras líneas del relato se asocia, como el velero de Poe o el buque fantasma de Wagner, a «una de esas misteriosas barcas que se perdieron en negros mares de muerte y olvido» (41).

#### 4. LIRISMOS NEGROS, NOVELAS CANALLAS

Sin duda si hay un rasgo principal que caracteriza al decadentismo es la constatación de muerte, el sentido del declive, la búsqueda de otra realidad y el inevitable fracaso de un individuo ulcerado por los tiempos adversos, lo que da lugar a un lirismo negro, triste y sombrío. Con razón Pardo Bazán en su análisis de la poesía francesa del periodo decadente, define el lirismo como «la afirmación del individuo» (1926: 14) y en gran parte de su protesta contra la sociedad. Ese lirismo caracteriza a *Las lobas de arrabal*, auténtica enciclopedia del decadentismo en la que Hoyos parece respetar la poética de esta literatura para mejor deformarla con la hipérbole. La exageración subraya además el carácter ficticio de la obra. Se anuncia un juego sobre las fronteras de lo novelesco al mezclar ficción y narración realista, al hacer entrar en la novela la propia literatura decadente y una suerte de crónica contemporánea de los bajos fondos. Todo ello en un estilo abigarrado que mezcla lo refinado y lo canalla, lo lujoso y lo sórdido, la prosa morosa con la intriga de la novela popular y el efectismo del cuento de terror. De hecho, Hoyos en su presentación no utiliza el término de novela; lo llama libro. Y por la misma razón, Araújo al reseñar la obra en 1920 parte de la idea de que para calificarla de novela «hay que ampliar, que extender mucho las acepciones de la palabra novela como género literario» y la sitúa como un «modelo de literatura impresionista». Lo prueba, a su modo de ver, la psicología cambiante de los personajes, que vibra como las líneas y manchas de confeti de los lienzos impresionistas. Por ello afirma:

Nada hay en la novela (...) formado, concluido, a la manera clásica; todo oscila y escapa a la comprensión como la fotografía aislada de una cinta de cinematógrafo que se ve al natural, sin proyectarse. Los personajes puede decirse que no tienen psicología, sino estados psicológicos en los cuales no reina unidad.

Y en efecto *Las lobas de arrabal* es una novela heterogénea, deslavazada y fragmentaria, que sin desentenderse del elemento realista nos ofrece ante todo la exposición de una identidad inestable y la revelación del yo subterráneo. De este modo, el relato se abre a temas antes desdeñados o silenciados, franquea límites que las transformaciones del género novelesco empiezan a borrar. De ahí el importante deslinde entre ética y estética. A fin de cuentas, la literatura, como afirma el protagonista, «no es más que una interpretación» (230) y la moral, como asevera el autor, «un código de higiene» (11).

Hoyos opta por la estética decadente, una fórmula de la que sacará rendimiento a lo largo de toda su producción y por la que se le encasilló y condenó, sin tener en cuenta los posibles valores literarios. Por eso, resulta muy ilustrativo que él mismo tan familiarizado con el decadentismo europeo del que supo captar su atmósfera espiritual y moral, arremeta contra la imitación superficial de quienes carecen de la cultura y la sensibilidad suficientes para ahondar en esta literatura. Una observación que en mi opinión ha de hacernos trascender la visión de Hoyos como un mediocre imitador y que nos permita resituarse estos lirismos negros, novelas canallas, como parte integrante de la novela modernista.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (S.A.), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ALARCÓN, R. (2008), *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- A.[RAÚJO] C.[OSTA], L. (1920), «Autores y libros. Las lobas de arrabal y El remanso, por Antonio de Hoyos y Vinent», *La época*, 3 de julio, s.p.
- BAROJA, P. [1917] (1999), *Juventud, egolatría en Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, T. XIII.
- BAUDELAIRE, Ch. [1857 / 1861] (1991), *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- [1860] (1984), *Los paraísos artificiales. Acerca del vino y el hachís*, Barcelona, Fontamara.
- BELDA, J. (s.a.), «Prólogo» a J. Lorrain, *El burdel de Filiberto*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 5-7.
- BENN, G. [1950] (2003), «Estilo y degeneración» en *Doble vida*, Valencia, Pre-Textos, pp. 138-142.
- BLANCHOT, M. [1955] (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BORGES, J. L. (1989), «Prólogo» a *El oro de los tigres*, en *Obras Completas*, T. II, Barcelona, Emecé, p. 459.
- CANSINOS ASSENS, R. (1919), *Poetas y Prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América.
- (1924), *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, Sanz Calleja, s.a.

- CARRERE, E. (1919), «Vampiros y satanizados», en *Mundo Gráfico*, nº 395, 21 de mayo, s.p.
- (1928), «Canciones de la calle. Nocturno de la Plaza del Progreso», *Nuevo Mundo*, Madrid, XXXV, nº 1794, 8 de junio, s.p.
  - (1935), *Ruta emocional de Madrid*, Madrid, Sáez Hermanos.
- CARTER, A. E. (1958), *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press.
- CASARES, J. [1918] (1962), «El Arbol Genealógico, por Antonio de Hoyos y Vinent», *Crítica Efímera*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 207-211.
- CAVAFIS, C.P. (1982), *Poesía completa*, Madrid, Alianza.
- DIEGO, R. de y VÁZQUEZ, L. (eds.) (1996), *De lo grotesco*, Vitoria, Diputación foral de Álava.
- EL CABALLERO AUDAZ (SEUD.) (CARRETERO, J. M.), (1916), «Nuestras visitas. Antonio de Hoyos y Vinent», *La Esfera*, nº 110, 5 de febrero, s. p.
- F[RANCÉS], J. (1918), «Figuras literarias. Antonio de Hoyos y Vinent», *La Esfera*, nº 244, 31 de agosto, s. p.
- FREEDMAN, R. [1972] (1963), *La novela lírica. Hermann Hesse. André Gide. Virginia Woolf*, Barcelona, Barral.
- FRIEDRICH, H. [1958] (1959), *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- GENET, J. [1949] (1983), *Diario del ladrón*, Barcelona, Seix Barral.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. [Andrenio] (1920), «Una novela ¿cristiana?», *La Época*, 23 de agosto, s.p.
- GONZÁLEZ-BLANCO, E. (1919), «Lirismo y costumbrismo en Pío Baroja», *La Esfera*, 8 de febrero, nº 267, s.p.
- GULLÓN, R. (1980), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor.
- (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
  - (1990), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza.
- GUTIÉRREZ GIRADOT, R. (1983), *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.
- HINTERHÄUSER, H. [1977], (1980), *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- HOYOS, A. de (1920a), *Las lobas de arrabal*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.a.
- (1920b), «El veneno de Venecia», *La Esfera*, nº 362, 11 de diciembre, s. p.
  - (1931), *El Primer Estado. Actuación de la Aristocracia antes de la Revolución, en la Revolución y después de ella*, Madrid, Renacimiento.
- HUYSMANS, J. K. [1884] (1983), *A contrapelo*, Madrid, Cátedra.
- KEMPIS, T. H. de [1473] 2008, *Imitación de Cristo*, Buenos Aires, Bonum.
- LOZANO MARCO, M. A. (2006), «Peculiaridades del simbolismo en España», en M. A. Lozano (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad, pp. 9-33.
- MACHADO, M. (1995), *Alma. Ars moriendi*, Madrid, Cátedra.
- (2000), *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia.

- MALLARMÉ, S. (1992), *Obra poética*, Madrid, Hiperión.
- PARDO BAZÁN, E. (1926), *El lirismo en la poesía francesa*, en *Obras completas*, Madrid, Pueyo, T. XLIII.
- PEÑA, P. J. de la (1989), «Prefacio», *El feísmo modernista*, Madrid, Hiperión, pp. 7-19.
- PÉREZ ROJAS, J. (1990), *Art déco en España*, Madrid, Cátedra.
- PAZ, M. [1948] (1969), *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- QUIRÓS, B. de y LLANAS, J. M. (1901), *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotograbados del natural*, Madrid, B. Rodríguez Serra.
- RIMBAUD, A. (1998), *Poesía Completa*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- RESINA, J. M. (2009), «Geografías escenificadas en negro», en A. Martín y J. Sánchez (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, pp. 15-20.
- ROUDINESCO, É. [2007] (2009), *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona, Anagrama.
- SANTIAÑEZ, N. (2002), «Modernismo y Modernismos», en *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica, 87-135.
- SHULMAN, I. (1993), «Hacia un discurso crítico del modernismo concebido como sistema», en R. A. Cardwell y B. McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of spanish and Spanish-American Studies, Boulder, pp. 257-275.
- SICHÈRE, B. [1995] (1996), *Historias del mal*, Barcelona, Gedisa.
- STAROBINSKI, J. [1974] (1975), *La posesión demoníaca*, Madrid, Taurus.
- TENREIRO, R. M<sup>a</sup>. (1912), «La raza de Caín, por Carlos Reyles», *La lectura*, XII, n<sup>o</sup> 137, mayo, pp. 65-68.
- URRUTIA, J. (2002), «El retorno de Cristo, tipo y mito», *Anales de literatura española*, N<sup>o</sup> 15, 2002, pp. 237-255.
- VALLE-INCLÁN, R. [1912] (1970), «Carta de Valle-Inclán, 10 de junio de 1912», en R. Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, p. 323.
- VERLAINE, P. (1994), *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- VILLAESPEA, F. (1909), *El libro de Job*, Madrid, Librería de Pueyo.
- VILLANUEVA, D. (1983). «Prólogo» a *La novela lírica*, Madrid, Taurus, vol. I, pp. 9-23.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2009.

Fecha de aprobación: 18 de octubre de 2009.