



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

01069  
2  
ESTA TESIS DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

**LA DISCUSIÓN DEL MODERNISMO EN MÉXICO**

(1893-1903)

**FALLA DE ORIGEN**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA MEXICANA)**

P R E S E N T A

**GUSTAVO HUMBERTO JIMÉNEZ AGUIRRE**

MÉXICO, D.F.



1995



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Griselda  
y Andrea

I N D I C E

DISCUTIR EL MODERNISMO

Mi primer encuentro con el antimodernismo... ..	6
Advertencia.. ..	20

I. MODERNISMO Y MODERNIDAD. BREVE REVISION BIBLIOGRAFICA

En 1934 Federico de Onís confirmó la modernidad del modernismo	22
--	----

II. LOS MALOS CAMINOS DEL MODERNISMO

La rebelión de los decadentes... ..	46
-------------------------------------	----

III. CIENTIFICOS CONTRA GRAFOMANOS

La generación actual es muy triste porque es muy civilizada..	60
El poeta como caso clínico .. ..	68
La buena nueva del antimodernismo.. ..	80
Un poeta enfermo no es un poeta muerto .. ..	88
Enfermedades indígenas y exóticas.. ..	95

IV. RETRATO DE EPOCA CON REVISTA Y DANDI

La fotografía más conocida de Gutiérrez Nájera .. ..	106
--	-----

V. DE COFRADES A MONAGUILLOS AZULES

Saulo, ¿por qué me persigues? .. ..	126
<u>La última aldea</u> .. ..	148
Poemas como epitafios .. ..	163

VI. EL SIMBOLISMO PASO, LOS SIMBOLISTAS PERMANECEN

Floración antidecadente... ..	172
Los simbolistas permanecen .. ..	185

VII. NOTAS PARA CONTINUAR LA DISCUSION  
DEL MODERNISMO EN MEXICO (1906-1913)

Al despuntar el nuevo siglo, en España y México el modernismo	198
BIBLIOHEMEROGRAFIA .. ..	214

El simbolismo pasó, los simbolistas permanecen.  
Rubén Darío, 1903

## DISCUTIR EL MODERNISMO

Mi primer encuentro con el antimodernismo fue un tanto pecaminoso. Después de veinte años, confieso que nunca devolví a un amigo ("de cuyo nombre no quiero acordarme") el ejemplar de Literaturas malsanas que mi combatiente catolicismo identificaba con algo semejante al Index de la salvación de un preparatoriano que se debatía entre las lecturas de la biblioteca parroquial y la "esquizofrenia" de Pedro Páramo. Doble condena: hice del libro de Pompeyo Gener una reliquia intacta hasta que su nombre comenzó a sonar, junto el de con otros críticos literarios formados en el canon de la ciencia finisecular, en los primeros tanteos sobre "La discusión del modernismo en México (1893-1903)". Fue entonces cuando empecé a gozar mi penitencia, dicho sea sin la petulancia del oximoron: a leer con asombro e incredulidad, con gusto y con fastidio, la censura positivista del movimiento o del espíritu modernos, como Cyril Connolly prefiere llamar a la modernidad.

Siguiendo las reglas del exordio clásico que permiten manifestar el estado de ánimo del orador, incorporo el mío a estas líneas ateniéndome a la laxitud de un género que, de Montaigne en adelante, no ha ocultado la sombra del autor. Si refiero mi oscura iniciación antimodernista, en apariencia banal, es porque la anécdota tiene más de fatalidad que de pecado. Y lo sabe conmigo G.S., quien encauzó, con humor y rigurosidad, mi "involución" temática --para emplear una palabra tan grata a Max Nordau y Gener, esos entes de ficción que esperan un narrador a la altura de sus inquietantes vidas-- en busca de un fantasma

que aún ignoro si existe: la poética del compromiso durante la Revolución de 1910-1917.

Indagar la genealogía de esa criatura, hija de la tradición romántica al fin, me obligó a ir hacia atrás. Supuse entonces que, delimitado el cauce de la investigación entre el establecimiento de la modernidad ateneísta y las peticiones políticas a la poesía mexicana al término del movimiento armado, saltaría a la vista un hecho cultural irrefutable: "La obsesión por los orígenes" de la conmovida identidad nacional. De las tareas culturales del Ateneo en 1910 a la búsqueda del alma nacional en la patria toda olor a novedad de Reyes y López Velarde, pasando por los delirios de Tablada y González Martínez en la Decena Trágica y el Florilegio de poetas revolucionarios (1916), me fui perdiendo hasta encontrarme de nuevo en el ambiente cultural preateneísta. A pesar del avance, la "Guerra al decadentismo" de 1907, librada entre un Caballero neoazul y el núcleo fundador de la consagrable generación del Centenario, resultó una escaramuza más, no el origen de la querrela modernista en México, obsesión vicaria de mi inquietud inicial por responder a la pregunta de Octavio Paz: "Como sucede siempre en periodos de destrucción y gestación, la historia presente --el vivir de cada día-- dibuja en cada conciencia el signo de una gran interrogación: qué es lo que se acaba: ¿Qué es lo que se acaba y qué es lo que comienza?"<sup>1</sup>

La lucha renovada por el estandarte de la modernidad entre

---

<sup>1</sup> Paz 1990: 13.



En marzo de 1913, un par de meses antes de encabezar el éxodo ateneísta, Reyes habló de un libro sin historia, de poemas distribuidos al capricho verbal e ideológico del poeta, de su redención simbólica en la última estrofa citada "porque hoy el mundo se ha vuelto más fácil y ya la moda no es pecar, [López] paulatinamente se convierte al amor de cosas más puras".<sup>3</sup> Pero no era la absolución individual lo que importaba sino el juicio sumario a toda la pléyade saturnal, sin exceptuar a Urbina, uno de los dos "hermanos mayores" de los ateneístas. El exorcismo generacional contra los diabólicos escritores y su cauda de misas negras y musas pecadoras es, para Reyes, impostergable en tiempos constructivos: "la poesía sagrada de la fuerza, de la vida, del amor y de la patria no se logra teniendo en los labios el amargor de las orgías y con el alma naufragada por la conciencia del pecado".<sup>4</sup>

Más visible no podía ser el gozne cultural, pero ya para entonces el interés por la etiología del "mal de Saturno" me había llevado a la Revista Moderna, y más lejos aun: al surgimiento escandaloso, en 1893, de los cofrades tabladianos, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc y Francisco M. de Olaguibel, colaboradores de José Juan Tablada en la página

---

<sup>3</sup> Reyes 1989: 295.

<sup>4</sup> Idem.

literaria de El País.<sup>5</sup> En el México de instituciones y costumbres pudibundas (pero también de la arrogante modernidad porfirista), Rosendo Pineda, el Maquiavelo entre los "científicos", promueve la represión oficial y la condena pública a la decadente "Misa negra", el poema que provoca los remilgos de la primera dama del porfiriato. Más que a una polémica literaria, todo apunta a un acto de censura periodística en contra del descastamiento "exótico" de unos cuantos escritores, enemigos de la moral pública y del "medio social de México", argumentos de los editores de El País que de manera velada dejan ver los motifs deterministas de Taine: raza, medio y momento. Puesta la primera piedra de la fortaleza antidecadente, empezará a construirse, paralelamente, el pensamiento antimoderno de los futuros debates modernistas, cuya nacionalismo de largo alcance y múltiples usos literarios e ideológicos rebasa al porfiriato, y llega, incluso, al reacomodo de la Cultura de la Revolución en los años veinte.

Antes de caer en el abismo de las generalizaciones insalvables, decidí determe en 1903, fecha culminante en la que el modernismo se bifurca hacia la reiteración parnasiana y decadente o la expresión personal de sus fracturas generacionales y poéticas, incluidas la estrategia para borrar el pasado decadente de la cofradía y la participación sesgada de los poetas mexicanos en el debate modernista por la identidad de la cultura latinoamericana. Medido con esos indicadores por lo general

---

<sup>5</sup> Si bien José Peón del Valle estuvo en ese primer momento de la cofradía, posteriormente se mantuvo al margen de su evolución. Valdés 1987 y Lara Velázquez 1988.

confiables del quehacer literario: las revistas; del proyecto de una, "necesariamente moderna", que Tablada atisba en 1893 (¿en algún sueño de opio?) al término de la primera época de la Revista Moderna (agosto de 1903), pasando por el ecumenismo de la Revista Azul, replegado tras la muerte de Gutiérrez Nájera a los primeros brotes antidecadentes que genera la recepción de Nordau y Gener en México.

El retorno al siglo XX por los frentes externos (científicos contra modernos grafómanos) e internos (parnasianos contra decadentes) fue más fácil rebasando los límites nacionales de un movimiento inscrito --como propuso Federico de Onís desde 1934-- en la "crisis universal de las letras y del espíritu" del anterior fin de siglo.<sup>6</sup> El descuido historiográfico de esta tesis provocó innumerables ensayos que poco han contribuido a ubicar la dimensión occidental del modernismo. Rafael Gutiérrez Girardot ha enumerado algunas de las múltiples tareas pendientes:

El tema de la secularización, la colocación del Modernismo en el contexto histórico-social y cultural europeos y consiguientemente su comparación con tendencias y fenómenos sociales y estéticos de la época, son problemas nuevos del estudio del Modernismo que exigen, para su dilucidación y profundización, que se abandonen los esquemas que hasta ahora han servido de instrumento de análisis, esto es, las reducciones nacionalistas, formalistas y generacionales, y que se exploren los campos que abren la perspectiva comparativa y amplia.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> "Introducción" a la Antología de la poesía española e hispanoamericana. Reproducida en Jiménez 1962: 273.

<sup>7</sup> Gutiérrez Girardot 1988: 20.

El presente trabajo abre un espacio para discutir la modernidad del modernismo en varios ensayos y artículos de poetas y críticos que, de Juan Ramón Jiménez a Gutiérrez Girardot, han continuado debatiendo las opiniones fundadoras de Federico de Onís; al tiempo que algunos de ellos dialogan en el capítulo I con, digamos, Nervo y Nájera. El propósito de la revisión bibliográfica es doble: por una parte, se señalan los momentos culminantes del modernismo mexicano para evitar los predecibles marcos histórico-literarios, auténticos ritos de pasaje académico; por la otra: discutir desde esa perspectiva la crítica sobre el modernismo subraya las particularidades de la conversación entre el presente y el anterior fin de siglo.

Una de las modalidades de ese coloquio debería aspirar a la transformación del monólogo modernista con que hemos suplantado el diálogo vivo de otras voces que cuestionaron el espíritu moderno desde otros ámbitos inexplorados de la cultura finisecular. Basta con asomarse a la precisa documentación de la polémica de 1897-1898 que sostuvieron Victoriano Salado Alvarez y el núcleo de la segunda generación (Tablada, Nervo y Valenzuela),<sup>9</sup> para entender que es tiempo ya de pasar de la crónica exhaustiva de los dimes y diretes a su interpretación y estudio.

---

<sup>9</sup> Schneider 1975. Igualmente, es justo consignar la aportación de todo el andamiaje documental que proporcionan las ediciones facsimilares de revistas, de obras completas e índices publicados por la UNAM, sin cuyo apoyo toda investigación sobre el modernismo mexicano requeriría de estancias prolongadas en la Hemeroteca Nacional.

Tanto como los modernos, sus detractores de cualquier nacionalidad americana o europea rebasan el ámbito de su propia literatura para inscribir sus cuestionamientos en la renovada querelle des anciens et des modernes. "La querelle --afirma Ignacio Zuleta-- es hija fiel de la actitud historicista, que propugna y universaliza una dialéctica según la cual lo bueno viene a aparecer como patrimonio de lo nuevo, y lo malo e imperfecto como atributo de lo viejo." <sup>9</sup> Lo que aún tenemos que estudiar en el ámbito de las culturas hispánicas es la alianza entre el espíritu antiguo y el canon positivista y, desde luego, sus implicaciones en la crítica antimodernista.

Esa otra expresión fin de siècle se nutrió de las teorías e investigaciones de criminólogos, siquiátras y sociólogos. El maridaje científico de Jean-Marie Charcot, M. A. Hanon, Jean-Marie Guyau y Cesare Lombroso con los estudios literarios de Brunetièrre y Taine se vulgarizó, desde 1893, en la visión apocalíptica de Max Nordau (Degeneración) y los estudios de patología literaria de Gener en Literaturas malsanas, obras que desde 1894 incidieron en el antimodernismo de España e Hispanoamérica, y que con el tiempo llegaron a competir por el amplio mercado antidecadente de lengua española.

A diferencia de una documentación pertinente del debate modernista en publicaciones madrileñas como Madrid Cómico, Gedeón y Gente Vieja, en México desconocemos casi todo sobre la articulación literaria y cultural de las diversas expresiones

---

<sup>9</sup> Zuleta 1988: 23.

antimodernas, o particularmente opuestas al modernismo parnasiano y decadente. Es por ello que, después de exponer la perspectiva "científica" de Nordau y Gener, decidí revisar la polémica de 1897-1898, así como las fracturas generacionales desprendidas de ese debate y su incidencia en la fundación de la Revista Moderna.

Desde luego, no aspiro a exponer una historia acabada del modernismo mexicano sino a esbozar un periodo de tensiones y distensiones entre ciertos modernistas metropolitanos de filiación parnasiana o simbolista; o bien, entre algunos de ellos y sus más polémicos y lúcidos detractores, entre los que deben considerarse los modernistas "blancos" de tradición romántico-castiza, representantes postreros --como quería Cernuda-- del "otro modernismo". De Othón en adelante, estos poetas "racionales" (según el calificativo de López Velarde) aportan suficientes elementos para el debate modernista, a pesar de que apenas empezamos a escuchar sus voces con la atención que merecen.<sup>10</sup>

Junto al trabajo por hacer, está el problema de la erosión excesiva del territorio modernista. Abrir una ventana y contemplar colinas como valles no es infrecuente. Desde 1913, mucho contribuyó a la uniformidad de esa literatura "decadente" la crítica ateneísta. En aquel año, Reyes publica "Nosotros", el primero de una larga serie de recuentos reciclados que concluyen

---

<sup>10</sup> Sobre los pendientes de la crítica con el modernismo provinciano, véase Sheridan 1991 y 1992.

con la apropiación generacional del "Pasado inmediato" (1939).<sup>11</sup> El mito de Saturno ronda la perspectiva de la crónica más aceptada sobre la generación del Centenario. Saturno, pues, se hace presente en dos fantasmas ateneístas. El primero encarna en la figura de Díaz, el viejo dictador acostumbrado a devorar a sus "propias criaturas" políticas para allanarse el camino de la inmortalidad, tal como hizo con el general Bernardo Reyes, cuyo hijo menor, Júpiter del Olimpo posrevolucionario, cumple literariamente la venganza en "Pasado inmediato". Vástagos de la pléyade saturnal, los centenaristas terminan engullendo al promiscuo padre y se reparten su territorio, ensanchado al término de la Revolución. Las consecuencias historiográficas del mito son varias. La primera: el rescate de los castos "hermanos mayores", Urbina y González Martínez. Este --afirma Reyes-- "tenía de la [generación] pasada, de los Modernistas o "decadentes", los secretos técnicos; de los jóvenes, la seriedad artística; y de suyo, aquella manera de castidad espiritual que

---

<sup>11</sup> Para este cuaderno de caligrafía perfecta, capaz de enorgullecer al más exigente de los profesores Palmer, Reyes utilizó, además de "Nosotros", "Rubén Darío en México" (1916) y El testimonio de Juan Peña (1923). Henríquez Ureña, que había servido de "informante" para el primero de estos recuentos (Revista de América, París, 1913), reprendió acremente a Reyes: "te descuidas escandalosamente en el modo de escribir. Es necesario releer, corregir y rehacer [...] Yo no sé lo que soy según el artículo. ¿escribo? ¿Soy mexicano? ¿O sólo enseño a los niños?" (Reyes-Henríquez Ureña 1986: 269-270). Refundido el artículo en 1916, Reyes incorporó las observaciones de su amigo. En esa ocasión, las críticas llegaron a Madrid por conducto de Genaro Estrada: "es de lo más interesante y agudo que conozco sobre el ambiente artístico mexicano; pero ya no está 'al día' ". Cansado, Reyes respondió en Los dos caminos (1923): "Nosotros" no contentó personalmente a ninguno de mis amigos, pero cada uno encontraba bien el retrato de los demás". Reyes 1980: 301.

hace de él un gran poeta".<sup>12</sup> Pero la secuela más prolongada de "Pasado inmediato" fue el arrinconamiento de los modernistas católicos de provincia, aliados naturales de Manuel Caballero en 1907 contra el decadentismo metropolitano de los modernos maestros y sus savios pupilos. Afirma Reyes con orgullo rijoso: "Ridiculisamos al mentecato que quería combatirnos [Caballero], y enterramos con él a varias momias que andaban por ahí haciendo figuras de hombres."<sup>13</sup> La perspectiva vencedora de Reyes, escasamente cuestionada por provenir de la tradición liberal en la que se inscribe el Ateneo, ignora también el ascenso político y el breve destello de los católicos en 1912. Uno de los militantes de esa "revolución política, religiosa y cultural",<sup>14</sup> Ramón López Velarde, no merece más de seis palabras en "Pasado inmediato": "estrella fugaz de nuestro cielo poético".<sup>15</sup> Quienes se han interesado por las razones literarias de esta enemistad, saben que la crítica debe continuar iluminando el limbo de la cultura católica y provinciana del "otro modernismo", constructor de una provincia que se soñó inmortal e incontaminada por la corrupta y atea capital porfirista.

Una crítica abierta a la discusión de la modernidad del

<sup>12</sup> Reyes 1983: 206.

<sup>13</sup> Reyes 1983: 208.

<sup>14</sup> Zaid 1991: 15 y Meyer: 1990.

<sup>15</sup> Reyes 1983: 215. Para el desencuentro de Reyes y López Velarde véase Pacheco 1988 y Zaid 1991.

modernismo debería llevarnos a ver con mayor interés a sus detractores. Se entiende que la atención recaiga en quienes plantaron primero la pica en el centro del quehacer literario y cultural; pero no menos cierto es que, al adelantarse al recuento memorioso, los vencedores empiezan a cifrar una historia que estamos obligados a ver con suspicacia. Nuestra simpatía debe estar matizada, al menos, por el beneficio de la duda para quienes escribieron legítimamente su historia inmediata. La lejanía de la nuestra debe incorporar posiciones "derrotadas" y gestos adversarios. No por falsos e impracticables pruritos de objetividad sino por mínimos actos de justicia literaria con las voces disidentes de una época.

A pesar de sus fracturas generacionales y poéticas, el modernismo mexicano es paradójicamente circular. Mientras Tablada construye su primera época, la de los dos Florilegios, a partir de un código decadente que recoge los lugares comunes de la bohemia europea fin de siècle, López Velarde se inicia en el antidecadentismo de las "Hostias blancas", impulsado, entre otros motores, por la tradición romántico-arcádica que culmina en los Poemas rústicos de Manuel José Othón. Cuando en 1912 el jerezano viaja por primera vez a la ciudad de México, y empieza a abandonar su poesía "racional" para asomarse cada vez más a su propio abismo, los ateneístas extirpan de sus filas el mal de Saturno, baudelairementemente profundizado por López Velarde en la Zozobra de su estancia metropolitana.

Con el propósito de reproducir el trazo recurrente del

cometa modernista, rebaso los límites cronológicos de esta disertación, en el apartado "La última aldea" del capítulo V. Con ello, pretendo confirmar la proyección antidecadente de Victoriano Salado Alvarez y Manuel José Othón entre los poetas católicos de provincia durante la primera década del siglo XX. Asimismo, he realizado en el último capítulo una serie de "Notas para continuar la discusión del modernismo en México (1906-1913)". La propuesta de dar paso al último destello de una cauda de polémicas y escaramuzas ruidosas, libradas en torno a la consigna de la época: "la inútil designación del modernismo", pretende dejar abierto un espacio para el análisis posterior sobre los grupos que se enfrentan en la última estación modernista.

Espero que concluido el siguiente tramo de la discusión modernista, ambos se unan en un solo camino que nos lleve al jardín deleitoso de la moderna poesía mexicana. En él encontraremos --según la buena nueva de Xavier Villaurrutia-- a Ramón López Velarde y José Juan Tablada, esos padres adánicos cuya rebelión pecaminosa es tan discutible como permanente.

Hago constar mi gratitud con quienes me acompañaron de varias formas, todas ellas fraternas, en la realización de este trabajo. A Guillermo Sheridan, director del mismo, por su interés generoso en mi formación académica; a Rosa Beltrán, Margarita León, Rodolfo Mata y Pablo Mora, sinodales puntualísimos, que me proporcionaron comentarios valiosos; a Eugenia Meyer, quien leyó

atentamente el proyecto inicial.

Asimismo, reconozco el apoyo de mis padres y hermanos, así como el de mis amigos, Ernesto Alcocer, Claudia Canales, Donají Cuéllar, Adriana de Teresa, Juan Domingo Argüelles, Malva Flores, Lourdes Franco, María Isabel González, Carlos Mapes, María Isabel Torre Fernández, Blanca Estela Treviño y Alberto Vital, cuyo afecto me alentó siempre.

Finalmente, agradezco la ayuda económica y la buena voluntad de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM y del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

**ADVERTENCIA**

I. Debido a la abundante documentación hemerográfica de este trabajo, he tratado de disminuir, en lo posible, las notas a pie de página. Con este propósito, al citar un texto de manera repetida proporciono en la primera referencia su fuente y, en citas sucesivas, anoto de inmediato --entre corchetes-- las páginas utilizadas.

II. Con intención similar, en las notas a pie de página utilizo las siguientes abreviaturas:

RA= Revista Azul. Edición facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, 1988, 5 tomos.

RM= Revista Moderna. Arte y Ciencia. Edición facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, 1987, 5 tomos/VI volúmenes.

RMM= Revista Moderna de México, años 1906-1911. Colección Hemeroteca Nacional.

SM= Savia Moderna. Revista Mensual de Arte. Edición facsimilar. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

**I**  
**MODERNISMO Y MODERNIDAD. BREVE REVISION BIBLIOGRAFICA**

En 1934 Federico de Onís confirmó la modernidad del modernismo. En la "Introducción" de su Antología de la poesía española e hispanoamericana sostiene:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.<sup>1</sup>

La fecha de inicio que establece De Onís es discutible, pues sólo considera las expresiones poéticas. De acuerdo con las investigaciones de Iván A. Schulman que reviso adelante, se sabe que el modernismo surgió hacia 1875 en la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. En cambio, la inserción del movimiento hispánico en el contexto de la modernidad --o del movimiento moderno según prefiere Cyril Connolly--<sup>2</sup> abrió el camino de una historiografía vigente que ha profundizado los tres rasgos de modernidad advertidos por De Onís: la expresión

---

<sup>1</sup> Reproducido en los apéndices de Jiménez 1962: 273.

<sup>2</sup> Para los fines de este ensayo, utilizó indistintamente modernidad, movimiento y espíritu modernos. Connolly emplea las dos últimas palabras para referirse a "una mezcla de ciertas cualidades intelectuales heredadas de la Ilustración: lucidez, ironía, escepticismo, curiosidad intelectual, combinadas con la intensidad apasionada y la sensibilidad exaltada de los románticos, su rebelión y sentido de la experimentación técnica, su conciencia de que vivían en una época trágica". Connolly 1993: 7.

singular, hispánica, de la cultura fin de siècle,<sup>3</sup> la heterogeneidad (manifestaciones artísticas, ideológicas, vitales) y la repercusión en la cultura del siglo XX.

Sorprendé que a pesar de su temprano planteamiento --cuando las obras de Enrique González Martínez y Juan Ramón Jiménez aún estaban en proceso--, la tesis de Federico de Onís no haya evitado tanta paja en el granero de la crítica.<sup>4</sup> Mucho han contribuido a esta paradoja historiográfica aquellas concepciones estrechas sobre el modernismo que, a la manera de Díaz-Plaja en Modernismo frente a noventa y ocho, ignoran los contextos culturales de la modernidad y las condiciones histórico-sociales específicas de Hispanoamérica y España. Entre otros resultados, este reduccionismo produjo innumerables discusiones sobre esa falsa dicotomía de la literatura en lengua española.

Para precisar las connotaciones del término modernismo en México durante la primera década simbolista (1893-1903), considero necesario revisar aquellos ensayos, declaraciones y artículos periodísticos que continuaron discutiendo la tesis de Federico de Onís. Tratando de eludir el riesgo de conceder

---

<sup>3</sup> Relacionada con tendencias estéticas y espirituales de las dos últimas décadas del siglo XIX, la frase fin de siècle perdió en los años noventa --según explica Hinterhäuser (1987:9)-- la connotación negativa surgida del decadentismo francés para recorrer Europa como "palabra de moda". Meyer Minnemann (1991: 7) ve en dicha expresión el contexto "general literario y espiritual en un periodo concreto".

<sup>4</sup> En opinión de Brotherston (1976: 78), De Onís fue el primero en estudiar el modernismo en el contexto de la modernidad.

demasiado espacio a la Babel bibliográfica sobre el tema, me ocupó sólo de quienes han estudiado el modernismo y sus rasgos de modernidad. Con el propósito de evitar la glosa excesiva de lo que han dicho muy bien Juan Ramón Jiménez, Max Henríquez Ureña, Ricardo Gullón, Iván A. Schulman, José Emilio Pacheco, Octavio Paz y Rafael Gutiérrez Girardot, opto por la confrontación de sus ideas e insisto en el diálogo textual entre ellos y los modernistas mexicanos.

Un seguimiento mínimo de las ideas de Federico de Onís debe remontarse a las declaraciones de Juan Ramón Jiménez al periódico madrileño La Voz (18 de marzo de 1935). En ellas el poeta de Moguer recupera el sentido cultural del movimiento al que se entregó con entusiasmo juvenil:

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria; el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo [...] Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud."<sup>5</sup>

Tampoco fue asunto de nacionalidades, pese a que Juan Ramón Jiménez no haga referencia explícita al modernismo hispanoamericano. El énfasis en decir que "Alcanzó a todo" puede entenderse en el mismo sentido general que De Onís le otorga a su tesis sobre la inserción de la cultura hispánica en el movimiento

---

<sup>5</sup> Citado por Gullón y Fernández Méndez 1962: 17.

moderno.<sup>6</sup> Durante su exilio en Puerto Rico, Juan Ramón Jiménez profundiza su noción del modernismo en un curso universitario impartido en 1953.<sup>7</sup> En la cátedra insiste: la actitud de los escritores e intelectuales españoles era un reflejo de la mentalidad modernista. Así, rememora que en 1899 "a Unamuno lo llamaban por las calles 'ese tío modernista' ".<sup>8</sup> Y explica que la orientación filosófica de Unamuno estuvo inspirada, inicialmente, en las reformas teológicas alemanas que pretendían unir, desde mediados del siglo XIX, "la teología con la ciencia moderna".<sup>9</sup> Para entender el significado que Juan Ramón Jiménez

---

<sup>6</sup> Más explícito, en 1946 Jiménez dictó una serie de lecturas que reprodujo la Revista de América (Bogotá, núm. 16, abril de 1946). El texto es una fuente recomendable para conocer la recepción del modernismo hispanoamericano en España, de manera especial a partir de 1899, cuando Darío inicia su segunda estancia madrileña. Cito por la edición de Litvak 1975: 227-241.

<sup>7</sup> Gullón y Fernández Méndez (1962) editaron las notas y grabaciones de dicho curso. Federico de Onís, amigo de Juan Ramón, escuchó a éste en la conferencia de agosto de 1953.

<sup>8</sup> Jiménez 1962: 253. En otra pasaje Jiménez llama a Unamuno "modernista ideólogo", y piensa que de manera equivalente a Rubén Darío en América, Unamuno representó en España la vanguardia del pensamiento moderno. (230)

<sup>9</sup> Jiménez 1962: 250. El poeta se refiere a la tendencia filosófico-religiosa fideísta que "negaba a la Iglesia la prerrogativa de ser la única depositaria de la tradición auténtica" (Abbagnano 1985: 813-814). En el último decenio del siglo XIX, el modernismo religioso se extendió a Francia, España e Italia. Fue condenado el 8 de septiembre de 1907 por el papa Pío X en la encíclica Pascendi dominici gregis, de amplia repercusión entre los católicos mexicanos. Guillermo Sheridan (1991: 29) comenta que la "acusación pontifical contra el modernismo tuvo que atizar aún más el rechazo de los poetas católicos del centro del país --como lo hizo entre los antimodernistas españoles--, trayendo al campo literario lo que

da a la palabra modernismo en la cátedra, debe vincularse la anécdota anterior con su descripción del movimiento general, sincrético, y "envolvente" para decirlo con sus palabras:

El modernismo no ha terminado: se ha exagerado, se ha transformado, ha ganado libertades. Neruda, Vallejo, siguen siendo modernistas [su poesía] no es ultra modernismo. En el año veinte el modernismo era actualidad. Ahora sigue siendo actualidad. Se llama postmodernismo o ultramodernismo pero es modernismo todo."<sup>10</sup>

La afirmación anterior nos desliza a una vertiente de la historiografía que aún en los años sesenta identificaba modernismo con modernidad. Es probable que Juan Ramón Jiménez incurra en tal imprecisión debido a su prehistoria modernista. El problema es complejo y va más allá de las distintas fechas en las que el mismo poeta se despidió de su modernismo juvenil. La primera que he documentado es de 1936: "En realidad, mi relación con Villaespesa había terminado, 1902, con mi modernismo."<sup>11</sup> En 1943, Jiménez destaca la importancia de su Diario de un poeta recién casado (1917) en la renovación poética prevanguardista: "La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó pertenecía exclusivamente al teológico."

<sup>10</sup> Jiménez 1962: 105. Juan Ramón había rondado ya esta idea en 1946, cuando predice que el poeta culminante del "siglo modernista" nacerá "en Hispanoamérica y del lado del Pacífico" Jiménez (1975: 241) no se refiere a Pablo Neruda porque afirma: el nuevo Mesías de la modernidad deberá ser "más sano" que el propio Neruda.

<sup>11</sup> Citado en Díez-Canedo, El Hijo Pródigo, dic., 1943: 151.

una nueva vida en la poesía española (un gran incendio poético)."<sup>12</sup> Pero no adelantemos. El hilo viene desde la Antología de la poesía española e hispanoamericana.

A pesar de que hoy resulten imprecisos los términos posmodernismo y ultramodernismo, empleados por Federico de Onís, éste no incurrió en la ambigüedad de Juan Ramón Jiménez y otros escritores modernistas de América y España, para quienes, desde mediados de la primera década del siglo, el movimiento suplantó a la modernidad. Para De Onís, ese "proceso [que] continúa hoy" es el movimiento moderno no la "forma hispánica"; es decir, el modernismo. En consecuencia con esta tesis, De Onís afirma en otras líneas: "El ultramodernismo (1914-1932), en cambio, aunque tiene su origen en el modernismo [1896-1905] y el postmodernismo [1905-1914] cuyos principios trata de llevar a sus últimas consecuencias, acaba en una serie de audaces y originales intentos de creación de una poesía totalmente nueva."<sup>13</sup>

Si es infructuoso encerrar el modernismo en la burbuja conceptual de una definición, no menos infecundos resultan los intentos de cronometrarlo con exactitud. Por ello, más allá de las fechas del posmodernismo y las reacciones que detecta De Onís en contra del "Triunfo del modernismo" ("hacia la sencillez lírica", "hacia la tradición clásica", "hacia el romanticismo", "hacia el prosaísmo sentimental" y "hacia la ironía

---

<sup>12</sup> Jiménez 1975: 238.

<sup>13</sup> Jiménez 1962: 277. Las fechas entre corchetes son las que establece De Onís en su Antología...

sentimental").<sup>14</sup> hay que preguntarse si, en efecto, 1905 es el gran parteaguas del modernismo en España, e investigar después si ese disparo de salida fue escuchado en México.<sup>15</sup> Una breve descripción de lo que ocurría en la península puede orientarnos.

Fundada en abril de 1903 por Juan Ramón Jiménez, Pedro González Blanco y el argentino Carlos Navarro Lamarca, la revista Helios desaparece en febrero de 1904. Desde sus páginas, varios colaboradores habían lanzado fuertes ataques a la vertiente parnasiana y decadente del modernismo.<sup>16</sup> Es esclarecedora una carta de Unamuno a Antonio Machado, publicada en agosto de 1903:

prefiero todo estampido bravo y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia, o en las atrocidades de Baudelaire [...] no se debe tolerar que los anémicos traten de imponernos su estética [...] Huya, sobre todo, del 'arte por el arte' de los artistas, hecho por ellos para ellos solos.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> La selección de la Antología de la poesía española e hispanoamericana se divide en seis capítulos: I: Transición del romanticismo al modernismo: 1882-1896; II. Rubén Darío; III. Triunfo del modernismo: 1896-1905; IV. Juan Ramón Jiménez; V. Postmodernismo: 1905-1914, y VI. Ultramodernismo.

<sup>15</sup> Infra, Capítulo VII.

<sup>16</sup> Los antecedentes de las polémicas de Helios han sido estudiados por Martínez Cachero (1987: 125-141): "Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo".

<sup>17</sup> Citado por Fogelquist 1975: 48 y 50.

Con la desaparición de Helios, Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, entre otros, emprendieron diversas búsquedas hacia la singularidad de su poesía.<sup>18</sup>

Ya se ha dicho: para el poeta de Moguer el modernismo es una época más que un movimiento, una actitud antes que una escuela. Estos conceptos parten de su noción lineal del tiempo expuesta también en el curso universitario: "Todo cae dentro del modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro."<sup>19</sup> En un mundo que después de Hiroshima empezaba a comprender la imposibilidad de vivir "en estado de revolución perpetua" --como había advertido Eliot-- es conmovedora la inquebrantable fe en el progreso del poeta español, para quien todo sigue siendo modernismo, incluso los efectos de la guerra fría. Si recordamos que Juan Ramón ubica el origen de la modernidad a mediados del siglo XIX, desconcierta su tesis sobre la vigencia de dicha centuria. Una explicación de este arquetipo temporal puede encontrarse en Los hijos del limo, donde Octavio Paz estudia, entre otros elementos culturales de la modernidad, la concepción opuesta a la eternidad cristiana de "un tiempo sucesivo e irreversible".<sup>20</sup>

En otra época de crisis histórica, el concepto temporal de

---

<sup>18</sup> Una descripción pertinente del modernismo español posterior a Helios puede consultarse en Celma Valero y Blasco Pascual 1981: 74-77.

<sup>19</sup> Jiménez 1962: 229.

<sup>20</sup> Paz 1991: 46.

Juan Ramón Jiménez fue anticipado por Amado Nervo. En "El patriotismo", artículo publicado en El Imparcial junto a las primeras noticias e imágenes de la revolución maderista, el poeta afirma: "A moderno nadie me gana. Vivo con las plantas bien asentadas en mi siglo y los ojos bien engolfados en el porvenir."<sup>21</sup> Vivir con "los ojos bien engolfados en el porvenir" implica --desde la perspectiva de Paz-- negar el tiempo finito del cristianismo para entrar en la corriente ilimitada de la historia,<sup>22</sup> en cuyas aguas saciaron su sed los modernistas de todas las nacionalidades.

La fervorosa declaración de Nervo propone también que desaparezcan las fronteras lingüísticas, pues no implican el debilitamiento de las nacionalidades, que se requieren "substantivas, diferenciadas". ¿Cuál era el contexto de las ideas anteriores? Literal y literariamente, el poeta había vuelto de París varios años antes. Con la exploración intimista de Los jardines interiores (1905) y En voz baja (1909), Nervo abandona el simbolismo decadente de Perlas negras (1898). En la Serenidad (1914) de su última etapa, cuyos primeros poemas coinciden con el artículo de El Imparcial,<sup>23</sup> Nervo sostiene que está fuera de época solicitar consagraciones a París: "procurad que México

<sup>21</sup> El Imparcial, 22 de enero de 1911: 2.

<sup>22</sup> Paz: 1991: 52.

<sup>23</sup> En RMM, febrero de 1911, aparecieron "Primera página", "Solidaridad", "Sosiego", "Venganza" y "Mensaje", incluidos en Serenidad.

crezca, pues por su concomitancia inmediata creceréis vosotros y París os verá, y os verá Nueva York [...] afirmemos nuestra personalidad mexicana, sin garbo, pero sin timidez."<sup>24</sup>

Visto a contraluz de las tres fases que José Emilio Pacheco propone para el estudio temático del modernismo, el artículo citado deja ver la pérdida de la ilusión europeísta y la confianza en la lengua española como patria continental,<sup>25</sup> al tiempo que opaca dos supuestos de la vulgata antimodernista: el descastamiento y evasión de quienes más que franceses quisieron ser modernos de tiempo absoluto. El hecho de que Nervo no utilice la palabra modernismo refleja un problema complementario de la reflexión modernista iniciada con el siglo: la discusión de la identidad de la cultura americana. De las polémicas posteriores a 1906 --las cuales son materia tangencial de este ensayo, si bien ilustran la manera cómo se transformó el modernismo--, a la posición de Nervo en 1911, la modernidad como actitud y como concepto temporal fue discutida junto con la pertinencia del movimiento mismo, por lo menos hasta 1912-1913.

Llegamos a la Breve historia del modernismo (1954) de Max Henríquez Ureña, tal vez el primer clásico de la historiografía

<sup>24</sup> Nervo, "El patriotismo", loc. cit.

<sup>25</sup> La idea de la división temática del modernismo es de Max Henríquez Ureña (1978: 11-34), Pacheco la completa: "A estos periodos corresponden el exotismo y diabolismo iniciales, la reflexión metafísica y el continentalismo después, y por último el criollismo o coloquialismo vernacular" (1978 I: XIV). El inconveniente de esta clasificación es que deja fuera a los modernistas españoles.

que venimos siguiendo, si se considera que las cátedras de Juan Ramón Jiménez no se editaron hasta 1962. Entre otras aportaciones del crítico dominicano, sobresalen la exposición de las etapas temáticas del movimiento, el excelente Capítulo IX sobre el desarrollo semántico del vocablo "modernismo" y el replanteamiento de problemas esenciales en la "Ojeada de conjunto": sincretismo ("se ha olvidado que en el movimiento modernista cabían todas las tendencias"),<sup>26</sup> análisis del reciclaje métrico ("En muchos casos cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles"), [p 14] decadencia y sensibilidad fin de siècle ("ese estado morbosó, mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío" [p 17]), etcétera.

Los vínculos entre el primero de los asuntos estudiados por Henríquez Ureña, la conformación sincrética del modernismo, y las ideas fundadoras de Federico de Onís son evidentes en las líneas iniciales de la Breve historia del modernismo,<sup>27</sup> pues su autor señala de inmediato la cercanía entre la "revolución literaria" iniciada en América y las tendencias europeas del periodo posromántico. De manera especial, Henríquez Ureña combate el prejuicio de que el modernismo sea una escuela. Con esta propuesta subraya un rasgo esencial de modernidad: el carácter

---

<sup>26</sup> Henríquez Ureña 1978: 19.

<sup>27</sup> Al estudiar "El modernismo en España", Henríquez Ureña (1978: 526) confirma, una vez más, haber leído con bastante atención la Antología... De manera especial reconoce la "sabia clasificación de Federico de Onís"

sincrético y aglutinante que propició la incorporación ética y estética de elementos parnasianos y simbolistas, de recursos provenientes del realismo, el naturalismo y el impresionismo y "para acompletar el cuadro --concluye Henríquez Ureña-- también el romanticismo, cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal." [p. 12] Gracias a las contradicciones estéticas de sus fuentes, la poesía modernista es la utilería versallesca de Julio Herrera y Reissig y los cóndores disecados de José Santos Chocano, el aroma andrógino de algunos Poemas (1901) de Nervo y sus flores del bien cultivadas en Los jardines interiores, el estereotipo de la amada frágil con aspiraciones de santidad (Fuensanta) y las odaliscas lopezvelardeanas. A tal grado es evidente la estética omnívora del modernismo ("Acrática" la llamó Darío en las "Palabras liminares" de Prosas profanas) que basta con leer la poesía de José Juan Tablada para comprobar la simultaneidad poética del movimiento. "Tan pronto señalamos en él una tendencia --afirma Ricardo Gullón-- advertimos cómo, en el mismo lugar, en el mismo instante y en el mismo poeta apunta la contraria".<sup>20</sup> ¿De qué manera puede, entonces, abordarse un hecho cultural tan complejo? Ante todo, rechazando esquemas que reducen a catálogos de formas artísticas la sensibilidad y la cultura hispánicas del anterior fin de siglo. José Enrique Rodó dejó claro en 1899 que el movimiento era algo más que un caleidoscopio de colores. Al

---

<sup>20</sup> Gullón y Fernández Mendez 1962: 26.

comentar la obra de Rubén Darío y los excesos de sus imitadores se declara modernista: "yo pertenezco a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento [...] a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tiene de fecundos".<sup>29</sup>

Menos atento a las ideas de Federico de Onís, pero con mayor interés en los juicios de Juan Ramón Jiménez sobre las características de la "época modernista", Iván A. Schulman aporta a la historiografía su formación sólida en el campo de la estilística. En "Reflexiones en torno a la definición del modernismo",<sup>30</sup> las contribuciones del crítico son varias: conocimiento exhaustivo de las principales tendencias críticas sobre el tema, análisis de fuentes documentales desconocidas: la interesantísima encuesta de 1907 publicada por la revista parisina El Nuevo Mercurio de Enrique Gómez Carrillo, etcétera. Sin duda la capacidad para el análisis textual es la herramienta fuerte de Schulman; con ella explora las características expresivas de las diversas tendencias poéticas modernistas. "No hay --concluye-- una definición capaz de precisar todos sus atributos estilísticos e ideológicos, precisamente porque el

---

<sup>29</sup> Citado en Henríquez Ureña 1978: 168.

<sup>30</sup> Cuadernos Americanos, 4, 1968, pp. 211-240. Cito por la edición de Castillo 1968: 325-357.

modernismo es el estilo de una época."<sup>31</sup> Schulman entiende la estilística a la manera de Dámaso Alonso, para quien el estilo es lo peculiar y diferencial de un habla determinada.<sup>32</sup> A pesar de este principio formalista, Schulman revisa algunos temas relacionados con los contextos histórico-sociales del modernismo, si bien sus conclusiones aparecen lastradas por una visión atemporal de la obra literaria. Sólo así se entiende que el crítico encuentre rasgos de estilo "modernista" en La ciudad y los perros de Vargas Llosa, Al filo del agua de Yáñez y Los pasos perdidos de Carpentier. "En verdad --concluye-- estamos presenciando, desde el punto de vista estilístico e ideológico, una proyección del pasado sobre el presente".<sup>33</sup>

Lo anterior no obsta para que Schulmann cuestione con acierto en 1968 a los críticos que, ignorando a la primera generación modernista --José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Julián del Casal--, impusieron el falso concepto de "precursores". Para la corriente historiográfica propuesta por Arturo Torres-Rioseco en Precursores del modernismo (1925), la cronología del movimiento inicia con la publicación de Azul... (1888) y concluye con la muerte de Rubén Darío en 1916. El problema de esquemas tan rígidos como éste es doble: por una parte, ceden con demasiada facilidad a las imposiciones de

---

<sup>31</sup> Schulman 1968: 339.

<sup>32</sup> Alonso 1971: 584-585.

<sup>33</sup> Schulman 1968: 357.

figuras como Darío, quien en El canto errante (1907) se apropia de "El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar",<sup>34</sup> y Manuel Machado (La guerra literaria, 1914)); por otra, los mismos críticos reducen el modernismo a la poesía. Visiones más completas, como la de Schulman, reconocen que los artículos de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, publicados entre 1875 y 1880 en la prensa mexicana, abrieron el camino de la estética modernista:

Nájera, una prosa de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasismo, impresionismo y expresionismo, y Martí, una prosa que incorporó estas mismas influencias dentro de estructuras de raíz hispánica. Por consiguiente, es en la prosa, tan injustamente arrinconada, donde primero se perfila la estética modernista.<sup>35</sup>

En uno de esos artículos, "El arte y el materialismo" (1876), Gutiérrez Nájera se rebela contra del pragmatismo social de las teorías positivistas, impuestas en México desde 1867 no como una "curiosidad cultural sino en un plan de alta política nacional".<sup>36</sup> Con los efectos de esta ideología y los que provocaron los procesos económicos mundiales, a los que el país fue incorporado relativamente por el imperialismo, Gutiérrez Nájera diagnostica en una crónica de 1889 la situación de la poesía. El estado de la paciente, "madre vieja de una actriz

<sup>34</sup> Darío 1965: 13.

<sup>35</sup> Schulman 1968: 329.

<sup>36</sup> Zea 1978: 47.

coqueta que se llama la Ciencia",<sup>37</sup> es agónico. Los últimos románticos españoles: Núñez de Arce, Campoamor, Zorrilla; los nuevos franceses: Leconte de Lisle, Coppée, descapitalizados por el gasto excesivo de poesía que realizó Victor Hugo, y los escasos mexicanos que trascienden álbumes y suplementos, ceremonias cívicas y sociales, todos, se han quedado rezagados por el peso de la "poesía de las realidades". Estas no son, como cabría esperar, inmediatas y verificables, sino el producto más acabado del inventor yanqui Josuah Electricman, quien ha diseñado, entre otros aparatos que le hacen llevadera la vida en su gabinete, un poetógeno cuyos fluidos dejan escuchar "las poesías más célebres y doctas".<sup>38</sup> La alegoría del cronista no deja lugar a dudas sobre el desplazamiento de los poetas de las sociedades dominadas por la división del trabajo especializado. Cuando el Duque afirma que Hugo gastó mucho poesía, no sólo señala el agotamiento de una tendencia, va más lejos: denuncia el vacío social que deja la desaparición del poeta romántico y su mitología semidivina.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Gutiérrez Nájera 1974: 126.

<sup>38</sup> Boyd G. Carter ha visto en esta ficción una segunda parte "casi distinta" de los comentarios sobre la pobreza de la poesía posromántica. Gutiérrez Nájera 1974: 123-4.

<sup>39</sup> Desde la perspectiva de diversas doctrinas ocultistas y neoplatónicas, Gullón (1968) estudia en "Pitagorismo y conceptismo" la manera cómo los modernistas enfrentaron la crisis espiritual de la modernidad por medio de "el lenguaje de la divina analogía" (William Blake). Los capítulos IV y V de Los hijos del limo amplían este tema, atendido tardíamente por la crítica.

A pesar de que la protesta irónica de Gutiérrez Nájera en contra del pesimismo, la desesperanza y el tedio se puede considerar, en cierta manera, una actitud importada de los simbolistas europeos, para quienes la experiencia del mundo moderno era directa,<sup>40</sup> no por ello el desplazamiento de los escritores en México fue menos real. Bastaría con recordar el lugar privilegiado que Ignacio Manuel Altamirano les había concedido en los años de la reconstrucción nacional: "la literatura tendrá hoy una misión patriótica del más alto interés [...] es la ocasión, pues, de hacer de la bella literatura una arma de defensa".<sup>41</sup> Sin la aureola de aparente utilidad social, los escritores del porfiriato subsisten como cronistas de los diarios modernos; o en los espacios ambiguamente privilegiados de su marginalidad ética y estética: cafés, cantinas y prostíbulos. A pesar del aislamiento, los modernistas ocupan un lugar relevante en la vida cultural de entre siglos; ya sea por el brillo de la prosa periodística o por la poesía decadente de la segunda generación modernista cuya discusión a partir 1893 construirá uno de los espacios más combativos de la querrela por la modernidad.

---

<sup>40</sup> Con dificultad un poeta latinoamericano podía superar la visión pesimista del austriaco Ferdinand von Saar: "El humo desciende desde las erguidas chimeneas del Trabajo, / que requiere máquinas, pero también la mano del hombre. / Tíñe de negro el cielo, los muros, las personas y las empuja / a un feroz odio, porque en lugar de alimentarias, las devora" ("Elegía VIII", Obras completas, cit., en Hinterhäuser 1980: 18).

<sup>41</sup> Altamirano 1949: 22.

Dispuesto a darnos la crestomatía del modernismo mexicano que hasta 1970 no existía, José Emilio Pacheco nos entregó también con su Antología del modernismo 1884-1921 uno de los estudios más completos sobre el tema. Pacheco propone en la "Introducción" un equilibrio entre el estudio del lenguaje modernista, los contextos culturales europeos y las condiciones histórico-sociales de México y América Latina. Todo esto en treinta y siete años activos del movimiento: de "La Duquesa Job" (1884) a "La suave Patria" (1921), si bien el antologador incluye poemas de González Martínez fechados en 1951. "Con su muerte al año siguiente queda cerrado el ciclo modernista,"<sup>42</sup> no el movimiento moderno (término que Pacheco prefiere en lugar de modernidad), pues considera vigentes las consecuencias de la revolución cultural iniciada por los románticos. Varios son los vínculos con el pensamiento de Federico De Onís, cuyos ensayos resultan fundamentales en opinión de Pacheco. Sin embargo, la vuelta de tuerca que éste da al estudio del modernismo en el contexto del espíritu moderno se debe, en buena medida, a otros ensayistas: Benjamin (Iluminaciones), Connoly (Cien libros clave del movimiento moderno), Praz (La agonía romántica), Gullón ("Pitagorismo y modernismo") y Wilson (El castillo de Axel). Ante la imposibilidad de resumir lo que de por sí es ya una apretada síntesis de los autores anteriores, transcribo las conclusiones de Pacheco:

---

<sup>42</sup> Pacheco 1978 I: VIII.

Lo moderno es la industria, la producción masiva impone la moda [...] Todas las transformaciones se aceleran. La poesía ya no tiene siquiera el recurso de detener el instante porque se ha inventado el cinematógrafo [...] Muerto el trabajo artesanal, la misión del arte en la industria es crear artificios. Los hombres se saben como nunca fugaces. Las aspiración a la duración se revela en la humildad de buscar una forma poética perfecta. [p XLIV.]

Entre las aportaciones de Pacheco se encuentra el estudio de las características propias del lenguaje modernista, sin el que no hay diálogo posible entre el actual y el anterior fin de siglo, según afirma él mismo. Basado en esta propuesta, el antologador arriesga una "posible definición no como escuela literaria sino como una completa renovación del idioma, una reforma total de la prosodia española, una nueva estética de libertad opuesta a la tiranía didáctica de la Academia."<sup>43</sup> Esta tesis, desarrollada en los catorce prólogos "en miniatura" que presentan a los autores antologados, permite comprobar la afirmación inicial de la "Introducción": "No hay modernismo sino modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir en lengua española entre 1880 y 1910." [p XI] La lectura de esos textos aclara varias de las contradicciones en que sigue incurriendo la crítica cuando se olvida que, desde 1934, De Onís ya insistía en la individualidad de los poetas que trascendieron la influencia francesa y la

---

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. XVIII. Es justo mencionar que en "El caracol y la sirena" (Cuadrivio, 1965), Paz propuso una idea semejante: "Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreos del francés y del inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación". Cito por la edición de 1991a: 23.

figura tutelar de Darío.<sup>44</sup>

En el espacio reducido de esta breve revisión bibliográfica, el sentido común aconsejaría, como una forma de justicia crítica, no tocar un ensayo de la complejidad de Los hijos del limo (1974). Y sin embargo, la misma equidad obliga a reconocer el lugar de esta obra en la discusión sobre la poesía y el pensamiento modernos. Por ello ha sido inevitable adelantar, en párrafos precedentes, algunas ideas de Paz en relación con juicios de Juan Ramón Jiménez acerca del arquetipo que sustenta la modernidad: "nuestra idea del tiempo como cambio continuo".<sup>45</sup> En este sentido se cumple la idea de Eliot sobre la perspectiva que toda obra importante impone a sus predecesoras. Un caso más sobre la misma aseveración: si para la mayor parte de la crítica el movimiento modernista se inscribe en esa "crisis universal de las letras y del espíritu" (De Onís) que procede del romanticismo, para Paz los rasgos de modernidad del modernismo son tan nítidos que no duda en considerarlo, "nuestro verdadero romanticismo",<sup>46</sup> pues la compleja relación de los modernistas con el positivismo, así como su escandalosa actitud decadente, hicieron las veces de la crítica romántica al pensamiento ilustrado. Desde luego, las condiciones reales de América Latina propiciaron circunstancias específicas en un movimiento que, como

---

<sup>44</sup> Jiménez 1962: 2/5-6.

<sup>45</sup> Paz 1991: 52.

<sup>46</sup> Paz 1991: 128.

afirma Pacheco, puso al día la literatura de todo el siglo XIX. Si para lograrlo los modernistas tuvieron que asumir el desarraigo de su nacionalidad, el problema --la superficialidad, afirma Paz-- ha sido de aquellos críticos que no supieron leer en ese conflicto la modernidad del movimiento. Esta denuncia no podía estar respaldada sino con la propia obra poética del autor. Por ello, Paz asume el derecho de describir "el movimiento poético moderno y sus relaciones contradictorias con lo que llamamos 'modernidad' " [p. 9] no como un historiador de la literatura sino en calidad de poeta hispanoamericano. Su prerrogativa legítima de participar en el diálogo de la cultura defiende la condición occidental reclamada en varios momentos de las letras hispanoamericanas.

Como respuesta a esta solicitud, hay que leer Los hijos del limo desde la perspectiva de la obra poética y ensayística del autor, quien refuerza su propuesta en las primeras líneas de dicha obra recordando las temas centrales de El arco y la lira. Apenas cabe insistir en la imposibilidad de realizar, en este espacio, esa doble lectura.

La explicación anterior permite deslindar la actitud crítica de los modernistas frente a la modernidad. Para Paz, dicho comportamiento es el rasgo esencial del espíritu moderno del movimiento hispánico, significa también su muerte: lo que con tanta vaguedad conocemos desde De Onís como posmodernismo. Para entender la explicación de Paz, argumentada a partir de varios conceptos centrales de su ensayo, no hay mejor manera que citar

sus palabras:

La tragicomedia modernista está hecha del diálogo entre el cuerpo y la muerte, la analogía y la ironía. Si traducimos al lenguaje métrico los términos psicológicos y metafísicos de esta tragicomedia, encontraremos no la oposición entre versificación regular silábica y versificación acentual, sino la contradicción más acentuada y radical, entre verso y prosa. La analogía está continuamente desgarrada por la ironía, y el verso por la prosa. [p 137]

A pesar de que en Cantos de vida y esperanza (1905) Darío abre el camino de la siguiente estación, "el simbolismo en su momento antisimbolista",<sup>47</sup> Paz afirma que Leopoldo Lugones es el iniciador de la actitud vital y poética, es decir prosística como quería Baudelaire, que consume López Velarde para cerrar el ciclo modernista.

Por último, para Rafael Gutiérrez Girardot la especificidad de la poesía modernista hay que buscarla en la lírica europea, a la que pertenece la poesía española de Garcilaso de la Vega en adelante; por ello la supuesta europeización del modernismo es más un problema posterior de la crítica. Esta tesis de Modernismo. Supuestos históricos y culturales (1983) pretende esclarecer los conceptos de modernidad y modernismo a partir del diálogo que las letras hispanas han sostenido, en sus mejores momentos, con la cultura europea. Si bien la proposición debe mucho a la teoría de Federico de Onís, el replanteamiento del crítico colombiano es evidente: todo intento por definir el modernismo se encuentra condenado al fracaso, al menos cuando se

---

<sup>47</sup> Idem. La efigie vulgarizada de esta etapa del modernismo es, desde 1911, al búho vigilante de González Martínez.

parte de una concepción "unívoca" de este hecho cultural, cuya naturaleza plural y contradictoria no puede resolverse sino describirse con el fin de "encontrar su coherencia específica".<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Gutiérrez Girardot 1988: 12.

II  
LOS MALOS CAMINOS DEL MODERNISMO

## LA REBELION DE LOS DECADENTES

Algunas polémicas literarias suelen gestarse con demasiada lentitud. Cuando menos así parece probarlo la primera discusión del modernismo en México, desarrollada entre diciembre de 1897 y febrero del año siguiente, y cuyos antecedentes se encuentran en el escándalo que provocó el poema "Misa negra" de José Juan Tablada, publicado en El País el 8 de enero de 1893.<sup>1</sup>

El linchamiento moral promovido por Rosendo Pineda, el "Maquiavelo del partido científico",<sup>2</sup> en contra del poeta y sus "pasiones bastardas" enfatizó la actitud decadente de Tablada, no su incipiente poética simbolista.<sup>3</sup> Sería absurdo considerar a Pineda un polemista literario; su blanco fue la infracción de las reglas sociales implícitas en la decadencia tabladiana. Para la narcicista actitud del grupo que rodea a Tablada en El País, nada mejor que la recepción escandalosa de "Misa negra", así no hubiera polemistas a la altura del decadentismo.

---

<sup>1</sup> Para el análisis de estos hechos, sigo la documentación minuciosa de Héctor Valdés (1987: XV-XXXVIII).

<sup>2</sup> El calificativo es de Pedro Henríquez Ureña (Roggiano 1989: 84), quien detestaba a Pineda por haber llevado a Antonio Caso a las filas del releccionismo en 1909, hecho que fracturó la amistad del triángulo alcióneo: Reyes, Caso y Henríquez Ureña.

<sup>3</sup> Tres artículos indispensables para conocer la evolución del decadentismo al modernismo (o simbolismo) en Hispanoamérica: "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)" de Olivio Jiménez (1970: 45-62); "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío" (Phillips 1977) y el clásico "Historia de un nombre" de Henríquez Ureña 1978: 158-172.

El poema de Tablada contenía una dosis considerable de provocación a los códigos religiosos y morales del porfiriato: estrofa tras estrofa el diabólico oficiante hilvana una letanía de eróticas blasfemias hasta

celebrar ferviente y mudo,  
sobre tu cuerpo seductor  
¡lleno de esencias y desnudo,  
la Misa Negra de mi amor!".<sup>4</sup>

Frutos del aprendizaje parnasiano de Tablada, el planteamiento escenográfico y la plasticidad de las imágenes debieron llamar más la atención que la importada neurosis fin de siècle del poeta:

¡Noche de sábado! Callada  
está la tierra y negro el cielo,  
palpita en mi alma una balada  
de doloroso ritornelo.

El corazón desangra herido  
por el cilicio de las penas  
y corre el plomo derretido  
de la neurosis en mis venas. [p 269]

Esta puesta en escena de la sensibilidad decadente rehúye un aspecto básico de la sensibilidad simbolista: la atracción por la inminencia de la muerte. Desde luego, no reclamo a Tablada lo que nunca quiso decir en "Misa negra", sino la resistencia constante de la etapa decadente de su poesía para explorar su propio abismo.

Con la publicación de "Onix" (23 de septiembre de 1893),

---

<sup>4</sup> Tablada 1971: 270.

Tablada se asoma con precaución al gouffre baudeleriano. El tímido descenso se asegura con fuertes cuerdas retóricas:

¡Oh Guerrero de lírica memoria  
que, al asir el laurel de la victoria,  
caíste herido con el pecho abierto  
para vivir la vida de la Gloria!  
--Yo quisiera morir como tu has muerto!

Porque el templo sin luz de mi memoria,  
sus escudos triunfales la victoria  
no ha llegado a colgar, porque no ha abierto  
el relámpago de oro de la Gloria  
mi corazón obscurecido y muerto. [p 273]

Cuando Octavio Paz habla de "abundancia y escasez" en la obra poética de Tablada, afirma que "hay poemas bien hechos pero insignificantes".<sup>5</sup> Esta es una de las sensaciones que producen "Misa negra" y "Onix", sin duda las mejores "Hostias negras" de El florilegio (1899). ¿Qué les falta para sacudirnos? ¿La rima y el olfato que López Velarde sí encontró en Baudelaire y en el fondo de sus contradicciones vitales?

Frente a la presión oficial, los editores de El País, Jesús Rábago y Joaquín Escoto, se deshacen de inmediato de Tablada, director de la página literaria, con un argumento que más tarde retoman Victoriano Salado Alvarez y Manuel Caballero en sus diatribas contra el modernismo: el descastamiento "exótico" de unos cuantos escritores no debe turbar la moral pública ni los grandes proyectos nacionales. En el arrogante sueño de modernidad porfirista no había lugar para los sentimientos de ruina y decadencia que en la Europa central y occidental habían

<sup>5</sup> Paz 1987: 322.

florecido en la primera mitad del siglo XIX. Con el tiempo --escribió Hofmannsthal--, sólo "unos pocos de miles de hombres diseminados en las grandes ciudades europeas" transformaron la sensibilidad decadente en la "avanzada moral y artística de la Modernidad contra la burguesía".<sup>6</sup> Paul Bourget, autor de los influyentes Ensayos de psicología contemporánea, había afirmado en 1881: "Nosotros aceptamos con humildad como con orgullo el terrible calificativo de decadentes."<sup>7</sup>

A pesar de que Rábago y Escoto fueron los peones designados por la oligarquía pudibunda para colocar la primera piedra de la fortaleza antidecadente, es justo aclarar que no cuestionaron la propuesta literaria "moderna" de la nueva escuela, razón por la cual no se puede hablar en sentido estricto de una polémica literaria en 1893. Todo apunta más bien a un enroque de censura periodística en contra de Tablada y sus colaboradores, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y José Peón del Valle. Quedan como prueba los argumentos utilizados por los ejecutantes de los remilgos de la primera dama de la Belle époque mexicana, Carmen Romero Rubio de Díaz, santiguada por Pineda. En su "Importante aclaración" del 13 de enero, los editores de El País justifican la medida de "suprimir" la escuela decadente con el pretexto de su desadaptación "al medio social de México". Rábago y Escoto terminan creyéndose más

<sup>6</sup> Hinterhäuser 1987: 10-11. Véase también Martínez Blanco 1988: 53-55.

<sup>7</sup> Citado en Hinterhäuser 1987: 11.

científicos que los científicos, exterminadores de otros grupos marginados que atentan contra el progreso nacional. Sobrevivir en estas condiciones fue prioritario para los decadentes. De ahí la urgencia de Tablada por poner casa aparte en una "revista moderna"; de ahí también el cinismo con que llegaron a cantar las glorias de la dictadura.<sup>6</sup>

La respuesta de Tablada apareció el 15 de enero, en El País. Presentado en forma de carta abierta a sus "queridos amigos y compañeros", el artículo va más allá de la mera "Cuestión literaria. Decadentismo" que anuncia el título,<sup>7</sup> para exhibir con sutileza la represión oficial del conflicto y la condena pública. Ignorando a los editores, el poeta se dirige a sus iguales: Dávalos, Urueta, Peón del Valle, Leduc y Olaguibel, quienes --recuerda Tablada en sus Memorias-- vivían como él "literalmente en París, pensando y casi escribiendo como cualquier redactor de

<sup>6</sup> Además de su obra poética, si algo hizo bien Tablada fue aprovechar todas las prebendas que a la postre le concedió el antiguo régimen. Por ello cuando en La feria de la vida (1937: 409-415) añade unas gotas de suspenso donjuanesco a la maquinación de Pineda para sacarlo de El País --y muchas de antiporfirismo a sus recuerdos para desinfectar un pasado comprometedor con el antiguo régimen y su secuela huertista-- resultan poco creíbles las explicaciones sobre sus artículos "peligrosos" en contra de "la política del Gobierno", pero aun más el "misterioso [y prolongado] boycott" por su juvenil "Misa negra".

<sup>7</sup> Valdés 1987: XXI. La carta abierta de Tablada permite conjeturar que el autor conocía el origen de la intransigencia en contra del grupo. Por dos razones. La primera está a la vista: Tablada no utiliza la eficacia de su ironía epigramática en contra de Rábago y Escoto; condescendiente, admite que los periódicos son mediadores con el "ánimo del público". La otra, menos evidente, se encuentra en La feria de la vida: Tablada nunca se distanció de su querido Chucho Rábago [pp 409-415].

La Plume o de L' Ermitage".<sup>10</sup> ¿Alguien más podía entender al poeta? La primera persona de plural no deja lugar a dudas sobre la conciencia marginal del grupo: "La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas, enlazados fraternalmente por una perfecta comunión de ideas, identificados en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos".<sup>11</sup> El lenguaje paralitúrgico, tomado del diabolismo fin de siècle, refuerza el espíritu decadente e iniciático de los asistentes a la negra cofradía: "A nuestros cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora..." [p XXI] Si la poesía es el Ideal comunitario de los primeros decadentes mexicanos --los cuales no se autoproclaman aún modernistas, aunque sueñen una Revista Moderna que tardará cinco años más en publicarse-- la alternativa de modernidad que propone Tablada es la "escuela del Decadentismo, la única en que hoy puede obrar libremente el artista". [p XXI] ¿Cómo entender esa libertad cercada por los mecanismos ideológicos y sociales del porfiriato? ¿Dónde practicarla, si los poetas son excluidos de la prensa y el tiraje de los escasos libros publicados no supera los quinientos ejemplares? El ejercicio de dicha libertad --responde Tablada-- es interno (implica una ética: el espíritu decadente) y marginal

<sup>10</sup> Tablada 1937: 409-411.

<sup>11</sup> Valdés 1987: XXI.

(conlleve la estética elitista de una revista independiente); por tanto, el Ideal de los poetas decadentes debe sobrevivir lejos del templo farisaico de la muchedumbre. En otra parte de la carta, Tablada sostiene que la ética decadente, producto del tedio y la duda finiseculares, se forma de manera semejante a una estalactita por "la eterna gota de la duda [que] ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias".[p XXI] A partir de su sensibilidad neurótica y depresiva, el artista "erige Dios de sus altares a un ideal estético que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo suprasensible, que no por ser raro deja de ser un hecho fisiológico en ciertas idiosincracias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestasiados".[p XXI] Con alardes baudelaireanos, Tablada abandona la capilla para denostar en la plaza el progreso industrial y el pésimo gusto del público que "tolera a un ciclista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero escote en el seno de una musa".[p XXI] Excluidos de la prensa y del paraíso burgués, los poetas sólo tienen la alternativa de construir la "solitaria pagoda" de una publicación donde se quemara el incienso del ideario y del Ideal poético modernos. A pesar de las expectativas de Tablada, quien considera inminente la aparición de la Revista Moderna, el proyecto no se concreta hasta el 1 de julio de 1898, después del primer enfrentamiento con ese moderno Saulo de los decadentes mexicanos: Victoriano Salado Alvarez.

Orgullosos de su marginalidad, los decadentes carecen en

1893 de contrincantes literarios, lo cual no obsta para que algunos de ellos actúen como interlocutores de Tablada. Urueta es su mejor polemista interno. Con el mismo desprecio de Tablada por los lectores de El País, el 23 de enero publica una carta abierta. El título, "Hostia",<sup>12</sup> deja ver un lector atento e informado sobre el espíritu y la estética decadentes. Al acierto de haber sintetizado con esa palabra el espíritu elitista de la incipiente poética, se sumarán, en el transcurso de las sucesivas polémicas en torno al decadentismo, adjetivos elogiosos o denigrantes, homenajes y sarcasmos. Ilustro los dos últimos: Al reseñar el primer Florilegio, Luis G. Urbina sostiene que con la comunión de las "Hostias negras" "experimentamos una sensación de malestar, complicada de voluptuosidad y de regocijo".<sup>13</sup> Urbina admite que esa serie de poemas es la más seductora del libro "porque al través de ella, como al través de un símbolo artístico, entreveo el espíritu de Tablada, triste, adolorido, inquieto, nostálgico de ideal y enfermo de escepticismo y desesperanza".<sup>14</sup> En contraste con los elogios mutuos que, desde

---

<sup>12</sup> La redición del artículo de Urueta en la RM (II, 2, febrero de 1899: 57-59) confirma la importancia teórica que los modernistas a este texto. Cito por esa edición.

<sup>13</sup> "Florilegio de José Juan Tablada", RM., II, 10, oct., 1899: 305. Para el retrato de Tablada en las "Máscaras" de la Revista Moderna, Urbina recicló su reseña en 1903.

<sup>14</sup> "José Juan Tablada", RM, VI, 4, 2<sup>a</sup> feb., 1903: 52.

la "Gran Babilonia",<sup>15</sup> bajaban a los castos oídos de los poetas católicos de provincia, Ramón López Velarde se cuida de no comulgar, en 1909, una "hostia negra de Tablada" para evitar las visiones decadentes del poeta que, paradójicamente, en 1912 será uno de los primeros modernistas metropolitanos en reconocer su talento.<sup>16</sup>

Asumiendo su papel de antagonista hasta la disidencia, Urueta cuestiona la definición de Tablada y se esfuerza para no dejarse atrapar por la palabra "decadentismo". Más consciente que el poeta de las "Hostias negras" de la discusión que desde 1870 giraba en torno al sentimiento de decadencia en Europa --y que culminaría justo en 1893 con dos armas antidecadentes indispensables en las futuras polémicas mexicanas: el cientificismo antimoderno de Max Nordau en su Degeneración y el diagnóstico de las "patologías mentales" de Pompeyo Gener en Literaturas malsanas--<sup>17</sup> Urueta se propone delimitar la escuela en términos menos generales. Le reprocha a Tablada que en su

<sup>15</sup> La frase es de Manuel José Othón (1946: 7).

<sup>16</sup> López Velarde 1991: 221.

<sup>17</sup> De acuerdo con Hinterhäuser (1980:18-19), enumero los nutrientes histórico-culturales del sentimiento de la decadencia que alimentan el fin de siècle: el romanticismo, los estudios de Nisard sobre la decadencia del imperio romano, el pensamiento racial de Gobineau, la crítica de Baudelaire a la "creciente marea de la democracia" en Mon coeur mis à nu, el pesimismo de Schopenhauer. Continúa Hinterhäuser: "los estudios en torno a problemas de herencia, degeneración y enfermedades de la voluntad, parecieron confirmar este sentimiento que terminó por desembocar en la pose decadente de desear una bella muerte".

definición quepan "desde Moisés hasta Alfonso Daudet, los poetas de los renacimientos y los poetas de las decadencias. Acaso no han huido de la vulgaridad?"<sup>18</sup> A la noción atemporal de Tablada, Urueta opone una cita de Taine (Ensayos de crítica y de historia, 1855) que se convertirá en pieza clave de las polémicas antimodernistas: "La obra de arte está determinada por el estado de los espíritus". A partir de esta tesis, Urueta explica que el ámbito moral de una sociedad trasciende al terreno de lo literario. Con esta ley "generalísima", adelanta algunas conclusiones:

El decadentismo literario es, pues, la notación literaria del decadentismo moral. De aquí que cada escuela tiene su vocabulario propio, porque anota sensaciones especiales [...] el decadentista recurre a los diccionarios viejos, visita las trasterias llenas de baratijas, cuyos colores ha desleído el polvoso tiempo; es amigo de los pintores, es amigo de los cielos en que el sol da pinceladas de infinitos tonos; porque nota sensaciones indefinibles, enfermas, tiene que romper sus frases, darlas al color de un chal viejo, al estremecimiento de un lomo de gato acariciado. [p 58]

Aun cuando Urueta reconoce la identidad de los estilos, predomina en su definición la poética parnasiana por encima del simbolismo baudelairiano. En este sentido, la propuesta era consecuente con la ambigüedad de los primeros poemas de Tablada, quien, pese a sus intenciones de alejarse del Parnaso, aún no rompía del todo con la poética de Gautier. En la confusa cartografía del decadentismo posterior a la muerte de Baudelaire (1867), Gautier

---

<sup>18</sup> RM, II, 2, feb., 1899: 58.

había trazado las coordenadas de un "estilo de decadencia" deudor de su cincelada poesía: "ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y rebuscamientos, que hace retroceder siempre los límites de la lengua, despojando todos los vocabularios, tomando colores a todas las paletas, notas a todos los teclados; esforzándose por traducir el pensamiento en lo que tiene de más inefable."<sup>19</sup>

Por la falta de respuesta de Tablada a la carta abierta de Urueta, conjeturo que pudo irritarse el "temperamento hiperestasiado" del primero, pues si algo pretendían él y Balbino Dávalos, autor de "Preludio", poema simultáneo y no menos decadente que la "Misa negra", era abrir cauces para introducir esa "videncia moral" del poeta decadente. Entre la rebeldía de 1893 y la radicalización que provoca Salado Alvarez cuatro años más tarde, es evidente la madurez conceptual sobre el objetivo último del simbolismo: la utilización del símbolo y la analogía. De una fecha a otra, el camino del non serviam decadente estuvo empedrado de paraísos artificiales, claroscuros satánicos a la Felicien Rops y escenografías de misas negras en el mejor estilo de Huysmans. Con toda esta parafernalia modernista, es innegable que los primeros decadentes pusieron mucho de su parte para ganarse tan honroso adjetivo.<sup>20</sup> Cuidando mucho su imagen de

<sup>19</sup> Citado por Monroy 1903: 234.

<sup>20</sup> En otra carta abierta al grupo, publicada en El País el 29 de enero de 1893, Alberto Leduc presume su decadentismo instintivo: "Yo no conocía ni de nombre a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Moreas ni ningún otro de los llamados decadentes y me he creído decadentista". Valdés 1987: XXII.

decadente sano, es decir, de poeta y deportista, Tablada relata en sus memorias las secuelas de la bohemia en tres jóvenes escritores que no regresaron de los paraísos artificiales: Bernardo Couto Castillo, Antenor Lescano y ese afantasmado Duque Juan (Martínez Rubio). En opinión de Tablada, el primero "hizo coincidir la maestría con la pubertad", describiendo las atmósferas de la bohemia que frecuentaba en ficciones y pasajes biográficos como el siguiente:

Cuando me cansaba de los titis sin seso que forman nuestra sociedad elegante, iba allá, a algunas cantinas de segundo orden, donde futuros escritores jóvenes preocupados por rivalidades de escuela y perfectamente felices bebiendo cerveza y lanzando mordentes epitetos contra los viejos y los poetas que cantan al son de los pesos de la administración pública, me tuteaban y acogían bien porque mi presencia era para ellos una noche en la que podían beber sin tasa.<sup>21</sup>

Atrapado entre la descripción de la ética decadente y las ideas de Taine sobre el "estado general de los espíritus" que determinan la cultura, Urueta deja sin respuesta esta pregunta: ¿Cómo puede un grupo de "epicureístas enfermos", marginados de la sociedad burguesa, afectar el orden social y el arte en particular? La respuesta sin argumentos está en la insistencia de considerar al arte como el Ideal comunitario de los elegidos. Nueva contradicción: si la poética de los cofrades denota comunión, ¿cómo pueden creer y comulgar los escépticos y enfermos de la civilización industrial? Urueta le deja una salida a Tablada: "veo con gusto que vd. [...] tiene una fe y una

<sup>21</sup> Citado por González Rodríguez 1990: 28.

patria celeste de salvación, porque entre los pedazos de crucifijos y de órganos de su templo desbaratado, es vd. oficiante del Ideal!"<sup>22</sup>

En La feria de la vida, Tablada consigna que "la más interesante y comentada" de las cartas públicas de 1893 fue la de Urueta; sin embargo pasa por alto las advertencias de "Hostia": "Abrigo la esperanza de que la Revista Moderna no sea el porta-voz de una secta literaria exclusivista y fanática, el 'Gato Negro' de la neurosis artística."<sup>23</sup> En otro pasaje, la acomodaticia y espiritualista memoria de Tablada recuerda que Salado Alvarez fue el primero en señalar los excesos de aquellos años decadentes.

---

<sup>22</sup> Con esta afirmación Urueta se adelanta a Rubén Darío, quien defendió la espiritualidad de los "apellidados Decadentes" considerándolos "mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal". Revista de América, núm 2, septiembre de 1894:30-32. Reproducido en RA, V, 16, agosto de 1896: 249-250.

<sup>23</sup> RM, II, 2, febrero de 1899: 59.

**III  
CIENTIFICOS CONTRA GRAFOMANOS**

## LA GENERACION ACTUAL ES MUY TRISTE PORQUE ES MUY CIVILIZADA

Lo que la ciencia no explica la poesía lo espiritualiza. Así puede definirse la relación entre los modernistas y el cientificismo positivista de la época. Utilizo este término para referirme al "conflicto filosófico que caracteriza y hasta motiva el debate que sostuvo Martí (defensor del espiritualismo, pero influido de todos modos, por el positivismo) en el Liceo Hidalgo en el México de 1875".<sup>1</sup> Al año siguiente, Gutiérrez Nájera reitera la denuncia del "asqueroso positivismo" en "El arte y el materialismo". A pesar de este y otros artículos en contra de la ortodoxia científica, Gutiérrez Nájera no deja de enredarse en la telaraña ideológica de Spencer. En "El cruzamiento en literatura" (1894), atribuye la "decadencia" de la poesía española a la falta de intercambio de genes modernos con las literaturas representativas del fin de siglo,<sup>2</sup> incluidas las americanas del Norte y del Sur. El interés de Gutiérrez Nájera por Salvador Rueda, poeta de avanzada modernista que traspuso los Pirineos, exalta las virtudes genéticas de la literatura francesa contemporánea. Al llevar al campo del arte conceptos darwinistas, Gutiérrez Nájera materializa la poesía tanto como el botánico o el científico social. El primero injerta flores o frutos; el

---

<sup>1</sup> Schulman 1968: 343.

<sup>2</sup> Mata (1995) estudia las trasposiciones que Gutiérrez Nájera inserta como apoyo al discurso de "El cruzamiento en la literatura".

segundo propone el traslado de comunidades francesas e italianas a México. Gutiérrez Nájera no se atreve a tanto. Frente al aislamiento y la extinción de las tendencias artísticas, sueña con un mundo de libre mercado intelectual para vigorizar la estructura genética de la literatura. La propuesta podría competir con aquella "poesía de las realidades" que Gutiérrez Nájera le envidia a Mr. Electricman. La conciencia de esa condición marginal en un mundo productivo orilló al escritor modernista al Abismo de la Condición Humana, donde se despeñaron tantos poemas. "Las almas huérfanas" de Gutiérrez Nájera prefigura las interrogantes más graves del búho modernista:

¡Oh Destino! La lluvia humedece  
 en verano la tierra tostada;  
 en las rocas abruptas retozan  
 su frescor esparciendo las aguas;  
 pero el hombre de sed agoniza,  
 y sollozan las huérfanas almas:  
 ¡Quién nos trajo? ¿De dónde venimos?  
 ¿Dónde está nuestro hogar, nuestra casa?".<sup>3</sup>

Ya se sabe que el escepticismo fin de siècle llegó a corroer la fe modernista en la inmortalidad del arte. Al recapitular su obra, autores con el prestigio de Darío se preguntan si frente a la destrucción de los tiempos tiene algún sentido que el busto emblemático de Gautier o sus versos marmóreos sobrevivan temporalmente para desaparecer "ante la mirada de la única Eternidad [...] Después de todo, todo es nada, la gloria

---

<sup>3</sup> Gutiérrez Nájera 1953 II: 160.

comprendida".<sup>4</sup> El nihilismo espiritual de Darío, así como el de otros tantos poetas, encontró respuestas constantes en la interpretación analógica y pitagórica del mundo.<sup>5</sup> Anoto de paso esta manera de oponerse a la crisis espiritual que generó el conflicto ciencia positivista-arte moderno para abordar la compleja conformación de la crítica "científica" de la literatura. El hecho de que de esa búsqueda estuviera respaldada en lo que Wellek llama factualism (la acumulación erudita de "hechos") y scientism: la creencia en la rectoría absoluta de los ciencias exactas sobre las humanidades y el arte,<sup>6</sup> no impidió que el canon científico vigente tuviera diversas aplicaciones en la crítica modernista, e incluso que se utilizara contra el arte moderno y el modernismo.

La "Hostia" que Urueta dirigió a los cofrades tabladianos representa el tránsito del determinismo social al determinismo moral de Taine. Contra el prejuicio predominante de la ortodoxia positivista taineana, habría que abonar a ésta el interés juvenil de Taine por Hegel, de quien aprendió a "concebir los períodos históricos como momentos, a buscar las causas internas,

<sup>4</sup> Historia de mis libros, citado por Schulman 1968: 348.

<sup>5</sup> Debido a que en este capítulo me ocupo de las relaciones entre positivismo y crítica literaria, remito al lector a las investigaciones de Paz (1991) y Gullón (1968) sobre el espiritualismo modernista y sus implicaciones con el pensamiento filosófico y doctrinario más diverso: misticismo cristianismo, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, cabalismo, alquimia.

<sup>6</sup> Wellek 1963: 31 ss.

el desarrollo espontáneo, el incesante devenir de las cosas".<sup>7</sup> Si la sociedad se encuentra representada en la literatura es porque "también depende del momento --afirma Wellek-- pero momento para Taine significa, habitualmente, el "espíritu de la época".<sup>8</sup> Con sus estudios sobre arte griego y medieval, la tragedia francesa del siglo XVII y la música en el XIX, Taine conforma capítulos de una estética histórica comparable a la de Hegel. Luis Rodríguez Aranda ha matizado la relación de Taine con su maestro: "Hegel describió la historia universal como el progreso de la conciencia en libertad. Taine acude a la investigación de leyes más concretas. Las causas del acontecer humano no constituyen un mundo inaccesible, sino que se reducen a leyes, tipos o cualidades dominantes que se pueden observar directamente en las cosas."<sup>9</sup>

La exposición mexicana más completa de la crítica de arte taineana fue presentada en la última colaboración de Urueta para la Revista Azul (septiembre de 1896). "Taine. La psicología literaria. El arte y la historia" deja ver dos vertientes de un teórico vigente y obsoleto. Por sus contribuciones a la estética

---

<sup>7</sup> L'Influence de Hegel sur Taine, citado por Wellek 1963: 41.

<sup>8</sup> Idem. La acotación de Wellek es pertinente, como veremos enseguida, para el Taine que, cerca de Hegel, pensaba que las consignas moralizantes degradan al arte. Es muy significativo que páginas adelante Wellek se olvide de su rescate, afirmando que los motifs de Taine (raza, medio, momento) se consideraban "fuerzas exteriores determinantes".

<sup>9</sup> Taine 1977: 13.

experimental, la primera vertiente sorprende aún con principios que buscan "comprender cualidades opuestas a las cualidades propias, ideales diferentes de los ideales preferidos [...] desde los himnos rotundos de los Homéridas hasta los satánicos acordes de los dolorosos poetas de la Decadencia."<sup>10</sup> El interés de Taine por encontrar en las personalidades artísticas la manifestación de momentos representativos de la sociedad conduce a estudiar la zona moral que ha producido el alma sana o enferma del artista. Urueta resalta el espíritu moderno y sus tristezas artificiales, blasfémicas, místicas y, parafraseando el nouveau frisson baudeleriano anunciado por Victor Hugo, piensa que el crítico debe también dejarse estremecer por los "anhelos del Fausto que palpita en el hombre del siglo". [p 321]

La otra cara de la vigencia de los conceptos anteriores tiene los rasgos de la crítica abiertamente positivista de Taine. Muy cerca del pensamiento de Spencer, quien ve en la obra literaria un organismo en evolución, Taine desarrolló la ley de la producción de los hechos literarios. En ésta, los elementos textuales forman, gradual y armónicamente, un "todo de pensamiento"; a su vez, el libro como "hecho" se integra a la obra del autor, quien junto con su generación constituye una "escuela especial" dentro de la "raza entera". "El artista --concluye Urueta-- respira la atmósfera de ideas y de sentimientos de su pueblo; en los dramas de Zorrilla está todo el carácter español, y en los romances de Prieto todo el carácter

<sup>10</sup> RA, V, 21, 20 sept., 1896: 321.

mexicano". [ p 322] En paralelo con el artista, está el crítico. El es también historiador y debe conocer ese "espíritu público". Urueta da un salto en la exposición, divaga por el "alma misteriosa del poeta", recrea la Atenas de Platón, se olvida de que en México hay un grupo de poetas que de manera incipiente cuestionan la estética parnasiana y regresa al Taine vulgarizado de los motifs positivistas: raza, medio y momento. El salto inusitado de la comprensión taineana del arte moderno a este embrión nacionalista de la futura y redituable "alma nacional" deja ver otra vez al mismo teórico ubicuo de la discusión del modernismo en México; no tan "flexible" como quería Urueta, pero, desde luego, más de lo que explotaron en él los antimodernistas, quienes hicieron de la propuesta de estudiar las costumbres de la "vida activa del pueblo" una consigna nacionalista de largo alcance.

El hecho de que Urueta presente sin ambigüedades una teoría para el consumo nacionalista arroja nueva luz sobre una de las futuras polémicas modernistas. Desde "Hostia", las formas artísticas se explican a partir de estados anímicos y espirituales concretos. Reitero la propuesta central de 1893: "El decadentismo literario es, pues, la notación literaria del decadentismo moral".<sup>11</sup> El problema del planteamiento está en la imprecisión de esa zona social que debería determinar al decadentismo mexicano, y que ni Urueta ni Tablada se preocupan por delimitar debido a que aceptan sin cuestionamientos la

<sup>11</sup> RM., II, 2, feb., de 1899: 58.

nacionalidad moderna, es decir, occidental, del poeta decadente. Si éste es un "enfermo de civilización" refugiado en los paraísos artificiales, o un "epicureísta enfermo",<sup>12</sup> rebelde a la sensibilidad burguesa, es porque "así tiene formado su espíritu". Urueta se desentiende, insisto, de la "zona moral" que explicaría esa literatura para permitirse una concepción elitista derivada de la estética del arte por el arte: la "Hostia" de los elegidos.

En México --reconocía Díaz Dufó-- Manuel Flores era un practicante de la escuela taineana, "la única crítica sólida y de alcance en el actual estado del arte".<sup>13</sup> Declaraciones semejantes a ésta, no impidieron a Petit Bleu seguir con interés la compleja discusión sobre métodos científicos aplicados al estudio literario. Lector informado de las novedades bibliográficas que comenta en la Revista Azul, pero también de la prensa europea y española, Díaz Dufó no ignora los estudios que, en el otro continente, condenaban escandalosamente al arte moderno en nombre de la siquiatria y la criminología. El encuentro con las nuevas teorías produjo a Díaz Dufó tanto desconcierto como las obras portadoras de los gérmenes fin de siècle. Dos ejemplos de ambas reacciones: al reseñar la novela de Paul Bourget, Un idilio trágico, Petit Blue afirma que la

<sup>12</sup> Los subrayados son míos, pues Urueta no deja de insistir en esta cualidad que acompaña a la "Musa histérica" de los poetas decadentes.

<sup>13</sup> "Azul pálido", RA., II, 2, , 11 nov., 1894: 36. Los dos artículos de Flores sobre Taine que publicó la RA son notablemente inferiores al de Urueta.

hipersensibilidad del lector finisecular es producto de la "desgarradora psicología contemporánea", frase que le recuerda a su multicitado maestro Taine: "la generación actual es muy triste porque es muy civilizada".<sup>14</sup> El otro, "Venenos literarios", es un artículo sobre El triunfo de la muerte de D'Annunzio. Díaz Dufóo identifica al artista moderno con un preparador diestro de drogas mortales en laboratorios que proporcionan sufrimientos y torturas novedosos. La ilustración es esclarecedora: "En vez de tomar una copa de ajeno se lee una obra nueva. Hay mayor cantidad de substancia en ésta que en aquella".<sup>15</sup> Dominado por el terror apocalíptico que anuncia cada fin de siglo el final de los tiempos, Díaz Dufóo intuye, en "Un problema fin de siglo", que la brújula taineana es incapaz de señalarle el norte moral de la humanidad y, olvidándose de la "misión sagrada" que el artista y el médico deben practicar para la conservación e impulso de la vida,<sup>16</sup> se entrega al pesimismo decadente: "la Tierra no será un globo envuelto en una capa de nieve: la Tierra será un inmenso

---

<sup>14</sup> "Paul Bourget. Un idilio trágico", RA., V. 7, 14 jun., 1896: 97.

<sup>15</sup> RA, V. 4, 24 may., 1896: 49. En su "Terapéutica estética", Gener (1899: 381) llama envenenadores y asesinos a quienes producen impresiones artísticas deprimentes. El juicio es muy semejante al de Nordau en la dedicatoria de Degeneración a su maestro Cesare Lombroso.

<sup>16</sup> En la primera edición de Literaturas malsanas (1893), Gener propuso una recomendación semejante. Díaz Dufóo pudo haber leído esta obra antes que la traducción francesa de Degeneración.

manicomio en el más alto grado de adelanto científico".<sup>17</sup> Díaz Dufó enumera las causas sociales, culturales y artísticas del germen neurótico de la locura universal. La lista es repasada con ese escepticismo que Nordau o Gener califican de malsano, tanto como el análisis morboso del nuevo estigma: el cientificismo, producto de las civilizaciones extremas y de la genialidad decadente del erudito, del sabio y del literato. En la vida apenas sensitiva del hombre "normal" que trabaja y come, Díaz Dufó encuentra el remedio para mantenerse a salvo de la locura. Siguiendo el tratamiento de los galenos de la crítica de moda en Europa, quienes habían concluido sus diagnósticos del arte moderno con una serie de terapéuticas antidecadentes, Díaz Dufó se permite recetar, urbi et orbi, higiene y tónicos y, "sobre todo, reposo, mucho reposo. Se necesita un domingo en estas semanas seculares de la especie humana". [p 357] Con estas recomendaciones Díaz Dufó se debatía entre la aceptación y la condena del artista como un enfermo mental.

#### EL PORTA COMO CASO CLINICO

Esa otra tendencia crítica con pretensiones igualmente científicas, fundada también en el organicismo evolucionista, estuvo íntimamente relacionada con las investigaciones de criminólogos, psiquiatras y sociólogos. Las teorías de Jean-

---

<sup>17</sup> "Un problema fin de siglo", Ra, I, 23, 7 de oct., 1894: 357.

Mari Charcot, M. A. Hamon, M. Fleury, Jean-Marie Guyau y Cesare Lombroso fueron incorporándose a los estudios literarios de Charles Maurice Hennequin (Critique scientifique, 1888) y Gustave le Bon (Psychologie des foules, 1890), y culminaron en la cerrazón antidecadente de un médico húngaro, alumno de Lombroso, novelista y crítico a ultranza de la modernidad: Max Nordau (1849-1923). Es regocijante el humor con que Darío describe a este Papa negro de la antimodernidad. En Los raros (1896), Nordau aparece en el último acto de esa farsa montada originalmente por Molière y Lesage para "atacar a jeringazos a los esculapios".<sup>18</sup> En la reposición de Darío, los modernos "doctores de sangría y agua tibia" toman venganza en contra de los escritores. La escenografía y las acotaciones darianas son precisas:

En tanto que la literatura investiga y se deja arrastar por el impulso científico, la medicina penetra en el reino de las letras: se escriben libros de clínica, tan amenos como una novela. La psiquiatría pone su lente práctico en regiones donde solamente antes había visto claro la pupila ideal de la poesía [...] cierta crítica tiene por base estudios recientes sobre el genio y la locura: Lombroso y sus seguidores. Guyau, el admirable y joven sabio [...] comprobó el estado patológico de su edad, el progreso de fiebre moral siempre en crecimiento. Él juntó en un capítulo de un célebre libro a los neurópatas y delincuentes como invasores, como conquistadores victoriosos en el reino de la literatura. Como principal síntoma del mal del siglo señala la manifestación de un hondo sufrimiento, el impulso al dolor, que en ciertos espíritus puede llegar hasta el pesimismo [...]. Al tratar Guyau de los desequilibrados, hablaba de 'esas literaturas de decadencia que parecen haber tomado por modelos y por maestros a los locos y los delincuentes'." [p 170]

---

<sup>18</sup> Darío 1952: 170.

Mientras el espíritu decadente adquiría connotaciones positivas en el centro y occidente de Europa, los estudiosos del delito con métodos positivistas pasaron de explicar la génesis atávica de los infractores sociales al estudio de la degeneración, las causas patológicas y la neurosis epiléptica. Antes de iniciar la última década del siglo, el ascenso de estas teorías coincidió con el desprestigio social de la decadencia, circunstancia que favoreció el estudio del artista y el hombre de genio como conejillo de indias en los laboratorios de los científicos Fundador del Archivo de Psiquiatría y Antropología Criminales de Italia que dirigió hasta su muerte en 1909, Lombroso establece, en Genio y locura (1864), los principios anatómicos que explican el desarrollo anormal del cerebro y de la inteligencia de los hombres de excepción, en detrimento de otros órganos debilitados. También considera al ingenio artístico "producto de la neurosis (de naturaleza epiléptica) [que] pertenece a la sección de las degeneraciones".<sup>19</sup> Con el estudio de los anarquistas políticos en Il delitto politico e le rivoluzioni (1890) y Gli anarchici (1894), Lombroso reforzó sus investigaciones precedentes, vinculando inteligencia, sensibilidad artística y locura, y terminó por adjudicarle al artista los mismos caracteres degenerativos que producían la alienación del delincuente. Para Lombroso, "todo delincuente es un individuo regresivo, es decir, un sujeto que por causas desconocidas ha retrocedido en la escala filogenética a especies

---

<sup>19</sup> Lombroso 1889: 243.

zoológicas inferiores, o a razas humanas primitivas."<sup>20</sup> Enrico Ferri, criminalista contemporáneo de Lombroso, afirmó que "hasta en los hombres de genio que se creían más equilibrados y normales, Lombroso comprobó que también existía en ellos la nota degenerativa. Cavour intentó dos veces suicidarse, y Manzoni sufría vértigos y obsesiones, quizá irresistibles".<sup>21</sup>

En Psicofisiología del ingenio y del talento.<sup>22</sup> Nordau disiente de las tesis de su maestro, quien propuso en Genio y locura una tipología parcial de los hombres de excepción. Para el discípulo, los artistas representan sólo una subcategoría de individuos patológicos y degenerados que deben entregarse sin miramientos a los alienistas. Al negar los principios anatómicos que en opinión de Lombroso originan la locura, Nordau propone que el individuo procede de la ley vital primitiva y de la herencia. Resultado de la facultad de "ideación o cogitación", la primera implica la genialidad; la segunda, la vulgaridad. Un ejemplo de aplicación sexista de la teoría: "En la hembra predomina, pues, la ley de herencia; en el macho la ley de formación particular, que considero como la ley vital primitiva". Conclusión darwinista: la mujer es típica; el hombre, individual; si ella

<sup>20</sup> Del Campo 1987 I: 206.

<sup>21</sup> Lombroso 1889: VI.

<sup>22</sup> Traducida en México (Arturo Paz, 1898) antes que en España (Nicolás Salmerón y García, 1901), esta obra cobró interés en lengua española por el polémico Degeneración. El editor mexicano fue Ireneo Paz; sigo su edición.

posee la fisonomía media; la de él es propia. En general, el individuo hereda representaciones vitales de sus progenitores y se expresa por medio de emociones. Las redes psicofisiológicas que las producen son ajenas al juicio y la conciencia, por ello la poesía, la música y las artes plásticas no tienen más objeto que excitarnos para producir emociones. Como éstas son parte de la tendencia hereditaria del hombre, el efecto de la obra de arte actúa sobre la actividad automática del cerebro, excitando "las impresiones que el organismo y toda la serie de sus antepasados estaban acostumbrados a recibir", por eso

todavía hoy, la poesía habla de espíritus, de elfos y de dioses; he aquí por qué antropomorfiza la naturaleza y los movimientos del alma; he aquí por qué arma a sus héroes con flechas y mazas y no con fusiles leber; por qué pasea a sus viajeros sobre un fogoso corcel y no en un cupé-cama o sobre una bicicleta.<sup>23</sup>

Nordau sostiene que el ingenio verdadero es aquel que conjuga aptitudes supremas de juicio y voluntad en los "hombres de acción que hacen la historia del mundo, que forman intelectual y materialmente los pueblos y les dictan por un lapso largo de tiempo sus destinos". [p 107] En contraste con el desarrollo evolutivo más elevado de la humanidad, el ingenio de juicio, se ubica el temperamento emocional, que no requiere de un sustrato sicofísico evolucionado, como el que se encuentra en niños, ancianos y mujeres, entre los pueblos orientales y neolatinos, mejor dotados para la poesía que los sajones y germánicos. En su

---

<sup>23</sup> Nordau 1898: 95.

expresión más alta, la poesía, el talento emocional alcanza la categoría de "seudoingenio". El poeta ocupa el primer lugar entre los subvaluados ingenios porque utiliza juicios y palabras. Los artistas plásticos y los músicos realizan un trabajo inferior: codificar "signos sensorialmente perceptibles" producidos por estados de ánimo. En general, los artistas son excitables e impulsivos, por ello el vulgo, que "mide la vida según su contenido de sensaciones", tiende a imitarlos como si en realidad se tratara de prodigios. La mujer, prototipo de la naturaleza emocional, aprecia primero al poeta lírico; después, al épico. Con la velocidad de sus neuronas de juicio, Nordau combate el gusto populachero y femenino por la poesía con el argumento positivista de mayor peso: la defensa de la evolución infinita y perfecta de la Especie.

Antes de publicar el polémico Degeneración,<sup>24</sup> Nordau era ya un autor conocido en España y América. En Las mentiras convencionales de nuestra civilización<sup>25</sup> se había entregado --en

---

<sup>24</sup> El título original de esta obra, Entartung, fue traducido al francés por Auguste Dietrich como Degénérescence (París, Alcan, 1894). En 1896 circula ya la tercera edición francesa, la cual fue distribuida en México por la Casa Manuel Porrúa. La única traducción al español de que tengo noticia es de Nicolás Salmerón y García: Degeneración, Madrid, Saenz de Jubera y Hermanos, 1902.

<sup>25</sup> Die conventionellen Luegen der Kulturmenscheit (1883) fue traducida al español en 1887. Díaz Dufío comparte la aceptación que tanto en España como en otros países tuvo este libro "hondamente revolucionario". En síntesis de Davis (1977:309): "Las mentiras desenmascaradas no eran otras que las instituciones sociales de la Europa contemporánea [...] Con Las mentiras, Nordau adquirió prestigio como sociólogo en Europa y hasta la Primera Guerra Mundial un público numeroso aquende y

opinión de Díaz Dufóo-- a una "deliciosa serie de paradojas" que cimentaron su prestigio científico, refido en ocasiones por impulsos narrativos, estos se expresaron en la novela El mal del siglo,<sup>26</sup> tan plagada de "estigmas morales" como cualquiera de las obras místicas o pesimistas que el mismo Nordau llegaría a condenar. Para Petit Blue, la crítica de Nordau a la Sonata a Kreutzer podía aplicarse sin más a El mal del siglo.<sup>27</sup> "Antes de Degeneración --confirma Davis-- Nordau gozaba de éxito como filósofo y reformador liberal, a la par que como científico del irracionalismo y creador de un arte serio con dimensiones sociales."<sup>28</sup>

En Degeneración, Nordau considera a la mayoría de los artistas modernos "grafómanos", es decir, locos que escriben por impulsos similares a los que mueven a los criminales, prostitutas y anarquistas consignados en el Archivo lombrosiano. "Muchas veces --escribe Nordau en la dedicatoria a su querido maestro italiano-- los escritores y los artistas presentan los mismos

---

allende los mares lo tenía por eminente pensador, científico y reformador."

<sup>26</sup> Die Krankheit des Jahrhunderts (1887) traducida al español por Salmerón y García en 1893. "La narración traza la decadencia del héroe alemán Guillermo Eynhardt, cuya alma en exceso reflexiva le impedía ser feliz. Sus experiencias vitales y la guerra franco-prusiana lo convirtieron en un abúlico, centrado en su "yo" solitario frente a un universo incomprensible". Davis 1977: 309.

<sup>27</sup> RA, I, 6, 10 jun., 1894: 84.

<sup>28</sup> Davis 1977: 309.

rasgos intelectuales y a menudo hasta somáticos, que los individuos de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos insanos con el puñal del asesino o con el cartucho del dinamitero en lugar de satisfacerlos con la pluma y el pincel."<sup>29</sup> El principal blanco de Nordau fueron las tendencias artísticas (sobre todo la literatura y la música) e intelectuales generadas por el movimiento moderno: la poesía parnasiana y simbolista, el prerrafaelismo, la narrativa de Tolstoi, la escuela realista de Zola, el naturalismo, la teoría musical de Wagner ("No oye el médico de piedra --se quejó Darío en Los raros-- la floresta de armonías"); la filosofía de Nietzsche, el teatro de Ibsen ("oráculo de mujeres histéricas y de hombres masoquistas"), entre otros "divinos semilocos" que, en respuesta humorística a Nordau, Darío imagina en un "celestes manicomio consolando a la tierra de sus sequedades y durezas con una armoniosa lluvia de esplendores y una maravillosa riqueza de ensueños y de esperanzas".<sup>30</sup>

Para Nordau, las escuelas, agrupaciones y cenáculos desprendidos del romanticismo alemán y su secuencia francesa poseen rasgos patológicos, expresados por los "estigmas físicos e intelectuales" del artista moderno.<sup>31</sup> Este puede oscilar de la

<sup>29</sup> Nordau 1895-1896: V-VI.

<sup>30</sup> Darío 1952: 175.

<sup>31</sup> Nordau tomó la noción de estigma físico, mental o moral del determinismo biológico de Lombroso. M.F. A. Montagu explica: "lo que Lombroso sostuvo, en realidad, y repitió a la sociedad es que, en casi todos los casos, no era el medio desfavorable el determinante de la delincuencia, sino la predisposición

hiperemotividad a la abulia; ser loco y/o amoral, aficionado al "ensueño vano, la duda, el misticismo. El egoísmo, la facilidad de sugestión, la emotividad, son propios de los histéricos. Formar escuelas o grupos cerrados es propio de degenerados e histéricos".<sup>32</sup> Signo inequívoco de neuropatía, la automarginación social llega a ser cargo constante en las acusaciones de Nordau contra el decadentismo, producto de la herencia, el intelectualismo y la vida urbana de esa minoría de artistas y escritores sin regeneración

En el capítulo "Decadentes y estetas" del Libro Tercero, Nordau estudia una de las enfermedades centrales del "crepúsculo de los pueblos": el egoísmo. En esas páginas, el galeno de la crítica intenta construir una estética sicofisiológica, debilitada de inmediato por la fragilidad de sus cimientos criminológicos. Para sus fines, deja fuera las estorbosas cuestiones miméticas del arte y, en consecuencia con las tesis de Psicofisiología del ingenio y del talento y con una cita al pie de Comte ("El arte es la manifestación estética de las grandes emociones humanas") sostiene que el origen del arte es la emoción, juicio que lo obliga a poner en juego el inveterado problema aristotélico de la catarsis, acentuando su utilidad

---

biológica, manifestada por la presencia externa de ciertos estigmas de degeneración". Del Campo 1987 II: 637.

<sup>32</sup> Nordau 1895-1896:42.

didáctica.<sup>33</sup> Nordau niega la conciencia moderna de la autonomía del arte y explica su teoría del artista interesado. El poeta, el músico o el pintor se desprenden de una "representación o de un sentimiento que pesa sobre su alma" para liberar al "sistema nervioso de una tensión".<sup>34</sup> Esta necesidad orgánica tiene un fin subjetivo y se complementa con la aspiración social del artista de compartir sus propias emociones. Sin embargo, la conjunción de ambos motivos se presenta en sociedades naturales, no en la artificial e industrializada civilización finisecular. En ella, el ideal se corrompe por dos satisfactores egoístas: reconocimiento y dinero. A pesar de que le es imposible negar la corrupción del arte y del artista, Nordau confirma la pertinencia del doble fin artístico con el objeto de diferenciar el "instinto sano del enfermizo", justificación suficiente para echar por delante los principios de la "moralidad y de la legalidad" contra las aberraciones del artista. Con la siguiente vuelta de tuerca, el galeno disfraza su intolerancia con preguntas. ¿Qué hacer si la emoción del artista atenta contra la existencia de la sociedad? La respuesta es otra pregunta que anticipa la ideología del nacionalismo más doctrinario: "¿No debemos condenar entonces

---

<sup>33</sup> No está demás recordar que Aristóteles tomó el término "catársis" del lenguaje médico para designar un proceso purificador del cuerpo.

<sup>34</sup> Nordau 1895-1896: 146.

esta obra y, si nos fuese posible suprimirla?"<sup>35</sup> Nordau le cierra el paso a la sinceridad del artista, quien no puede justificar moralmente la creación por su naturaleza subjetiva, pues también los infractores sociales son sinceros. Con el último ajuste, Nordau correlaciona la necesidad orgánica de dar forma artística a las emociones liberadas del creador con la satisfacción, también orgánica, de los instintos criminales: "El artista que representa con gusto lo que es depravado, vicioso, criminal, que lo aprueba, que tal vez lo glorifica, no se distingue más que cuantitativamente del criminal que en la práctica ejecuta estos actos."<sup>36</sup> Siguiendo la lógica de su analogía, Nordau sugiere que los legisladores contemporáneos intervengan en esa tierra de nadie del arte moderno: "Los instintos que el agente de policía impide satisfacer en la vía pública, ¿deben ser satisfechos en el pretendido 'templo' del arte?" [p 150] Después del climax antimodernista, Nordau desciende a cierta tolerancia estética con argumentos neutros sobre la discusión de la utilidad del arte: una obra no tiene que ser necesariamente moral, pues la

---

<sup>35</sup> Me parece útil anotar este otro germen nacionalista que incuba en la antimodernidad de Nordau, pasa por el tamiz de la discusión del modernismo mexicano y prolifera en los ortodoxos años veinte y treinta. Siguiendo a Berlin (1983: 423 ss), el contexto de la intolerancia ideológica de Nordau refleja algo más "definitivo e ideológicamente importante y peligroso" que el orgullo genealógico del nacionalismo: la convicción de que la sobrevivencia del grupo humano al que se pertenece depende de los propios valores, leyes, creencias, lenguaje, memorias, expresión artística y religiosa fijados por la comunidad o sus dirigentes políticos o intelectuales.

<sup>36</sup> Nordau 1895-1896: 149-150.

superioridad de la forma puede imponer "su valor artistico". Repuesto de esta concesión, vuelve a los principios sicofisiológicos que explican los impulsos emotivos del creador y el público para imponer la legitimación utilitaria del arte: la excitación producida por una obra expresamente inmoral se impondrá a la forma artística, porque "la belleza es impensable sin la moralidad". [p. 150]

Nuevo Noe dominado por la imaginería apocalíptica fin de siècle, Nordau recluye promiscuamente a toda criatura que atente contra la Humanidad. "Combatiendo el pesimismo --advierte Díaz Dufóo-- se ha hecho pesimista; predicando contra el misticismo tolstiano, ha ido a caer en el Nirvana; por horror a la oscuridad, se complace en habitar en las tinieblas."<sup>37</sup> En el manicomio antidecadente hay lugar para "místicos" de pensamiento confuso como Tolstoi, irracionales, antirealistas, discípulos de religiones fantásticas y egoístas. Cabe un conductor de tranvías degenerado (Verlaine) junto a Dante Gabriel Rossetti, el enfermo de alalia causada por la musicalidad de sus poemas, o Ruskin, defensor de los prerrafaelistas. También hay lugar para Mallarmé por sus excentricidades métricas y mentales. En la sala de los egoístas entran parnasianos y diabólicos, decadentes y estetas como Oscar Wilde, Villiers de L'Isle Adam y Barbey D'Aurevilly, o "un loco furioso --Nietzsche-- que con los ojos chispeantes, la boca echando espumarajos, eyacula con gestos salvajes un río

---

<sup>37</sup> "Degenerescencia", RA, I, 6, 10 jun. 1894: 84.

aturdidor de palabras".<sup>38</sup> Al llegar a los poetas degenerados vemos a Catulle Mendès a Joris Karl Huysmans a... todo el que presenta los síntomas, el diagnóstico y la etiología de la degeneración y la histeria estudiadas en el Libro Primero. La propuesta explícita de la terapéutica regeneracionista del último capítulo es, para los degenerados peligrosos, la expulsión de la sociedad. Pero si las obras de aquéllos se leen es porque coinciden con el agotamiento mental del público. "A la degeneración de los escritores --reseñó un crítico parisino-- responde la histeria de los lectores."<sup>39</sup> Nordau recomienda a éstos alejarse de las ideas contagiosas y, desde luego, consultar periódicamente a su galeno; o bien, comprar el popular vademecum. Purificados sus instintos antimodernos con la escritura agobiante y regenerativa de su obra más popular, Nordau sale de su casa apoyándose en "su baston de siempre, profesoral, doctoral, con el que ha dado tan buenos y fuertes garrotazos", según lo recuerda Darío por las calles de París.<sup>40</sup>

#### La buena nueva del antidecadentismo

La lectura simultánea de Dégénérescence demuestra el interés inmediato que despertaron las teorías de Nordau en España y

<sup>38</sup> Nordau 1895-1896 II: 219.

<sup>39</sup> RA, I, 6, 10 jun., 1894: 82.

<sup>40</sup> "Al Dr. Max Nordau", RM, VI, 14, 2<sup>a</sup> jul., 1903: 210.

América. El 14 de mayo de 1894 Emilia Pardo Bazán se refiere con preocupación a la "profunda huella" que la obra estaba dejando en los lectores españoles.<sup>41</sup> En varios de los trece artículos que la novelista publica en Los Lunes de El Imparcial con el título de "La nueva cuestión palpitante" (mayo-diciembre de 1894), combate a quienes pretenden "borrar las fronteras que dividen el campo de la ciencia del arte", al tiempo que buscan "ajustar a las leyes del método científico la producción artística". Mientras en Madrid Emilia Pardo Bazán se ocupa de "El error capital de Lombroso" y del "puritanismo" y las ideas morales y sociales de Nordau, Rubén Darío da a conocer en La Nación de Buenos Aires el último parte de un médico húngaro metido a crítico literario:

Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que todos estáis locos. En verdad, Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: 'imbécil', 'idiota', 'degenerado', 'loco peligroso'.<sup>42</sup>

En tanto, Díaz Dufío expresa en la Revista Azul (10 de junio de 1894) su desconcierto: "Yo no puedo decir todavía si Max Nordau ha escrito una obra en servicio del Arte; pero sí aseguro que ha escrito una obra en servicio de la Ciencia. ¡Ay! A veces Ciencia y Arte no corren paralelamente, no se compenetran; riñen también

<sup>41</sup> Para la recepción inicial de Nordau en España, sigo el artículo minucioso de Davis 1977.

<sup>42</sup> El artículo "Max Nordau" se integró a la primera edición de Los raros (1896).

formidables combates y se desgarran a toda conciencia".<sup>43</sup> En un lector menos agudo, sería más creíble que esa actitud se debiera a la confusión que los libros de clínica de la época, "tan amenos como una novela" --en opinión de Darío--, podían ocasionar; pero dicho efecto en Díaz Dufó es más retórico que real: "Se sale de este libro con extraños vértigos, como después de haber asistido a una danza de colores; es necesario disciplinar las ideas, poner en orden este mundo de sensaciones desemejantes".<sup>44</sup> Díaz Dufó no se opone frontalmente, como Emilia Pardo Bazán y Darío, a quienes hunden el escabelo de la nueva crítica en la literatura moderna. Y cuando lo hace, se apoya demasiado en la reseña de René Doumic, crítico de la Revue des Deux Mondes, y en una cita oscura de la vertiente positivista de Taine: "Admitir todas las condiciones del organismo social, de que formamos parte, admitirlas y someternos a ellas, tal es el principio del progreso, porque no se mejora la propia condición sino sufriendola y comprendiéndola". La condescendencia de Petit Blue hacia la crítica de médicos y criminólogos no deja de chocar con su interés y admiración por el Taine que se había negado a asignarle al arte consignas moralizantes y utilitarias: "El arte y la ciencia son independientes --había dicho este autor, tan poco sospechoso de practicar el arte por el arte--. La moral no

<sup>43</sup> "Degenerescencia", RA, I, 6, 10 de jun., 1894: 83.

<sup>44</sup> Idem. Cabe suponer que Díaz Dufó ya conocía el artículo de Darío dedicado a Nordau, en el que afirma el poeta "Al acabar de leer uno de los libros de Lombroso, quedé con la obsesión de la idea de una locura poco menos que universal". Darío 1952: 170.

debe tener ningún poder sobre ellas; nunca el artista, antes de hacer una estatua, ni el filósofo antes de establecer una ley, deben preguntarse si tal estatua será útil a las costumbres, si tal ley conducirá a los hombres a la virtud [...] Transformarlos en predicadores es destruirlos."<sup>45</sup> Lo cierto es que la reseña de Degeneración termina en una madeja de varias puntas. La primera hilvana la admiración y el reconocimiento sin reservas: "Tal como es, este extraño libro posee un palpitante interés:"<sup>46</sup> el de penetrar osadamente en este medio que nos rodea y que, enfermizo o fuerte, degenerado o sano, se impone a nosotros por la ley indeclinable que preside a todos los organismos sociales; por la ley de los hechos realizados."<sup>47</sup> La segunda borda el cuestionamiento indirecto. Al igual que Doumic, Díaz Dufóo piensa que las perturbaciones sociales no conducen necesariamente a la decadencia del arte moderno, pues así como después de los trastornos de la pubertad el organismo crece con mayor vigor,<sup>48</sup> de la degeneración de los escritores y de la histeria de sus

<sup>45</sup> Citado en De Aguiar E Silva 1975: 52-53.

<sup>46</sup> El subrayado permite suponer que Díaz Dufóo seguía de cerca los artículos de Emilia Pardo Bazán, publicados en su columna "La nueva cuestión palpitante". Vale preguntarse de nuevo por qué Petit Bleu ignora su beligerancia.

<sup>47</sup> RA, I, 6, 10 jun., 1894: 83.

<sup>48</sup> Es curioso que Díaz Dufóo combata el diagnóstico de Nordau con ideas de Gener. Este afirma en la primera edición de Literaturas malsanas (1893): "a veces en el cuerpo humano se presentan enfermedades necesarias a un mejor estado de salud posterior". Gener 1899: 5.

lectores han surgido literaturas sanas. La última perfila la crítica abierta: "El estilo de Nordau no es un estilo, es un estilete, y el procedimiento semeja más al de un gacetillero que batalla en la prensa diaria, que al de un sabio que razona".

[p 85] Suele ocurrir en el periodismo cultural que cuando aparece un libro con la carga polémica de Degeneración, las primeras reseñas reflejen más las obsesiones e intereses generacionales o de grupo que la lectura particular del crítico. La ambigua actitud de Díaz Dufóo hacia Nordau tiene, generacionalmente, lo suyo: Petit Blue termina capoteando como puede el libro de Nordau, sin podérselo pasar al anfitrión, Gutiérrez Nájera, pues las reglas del dandismo y su proverbial tolerancia no le permiten tirar, de día y con sol, la pedrada a los decadentes, huéspedes incómodos de la Revista Azul que no han dejado de soñar en su elitista pagoda. Lo cierto es que a partir de entonces Díaz Dufóo escondió cada vez menos la mano para escribir abiertamente sobre los "venenos literarios" que con placer malsano disfrutaban autores, críticos y público en aquel fin de siglo.

Los tres lectores de Nordau identificados en las capitales finiseculares de la literatura en lengua española --Madrid, Buenos Aires y México-- reflejan el impulso que Degeneración le imprimía al último capítulo ruidoso del siglo XIX por la querrela de la modernidad. Para los fines de este trabajo, conviene ampliar los comentarios anteriores sobre la recepción de Nordau en España, destacando los rasgos que tienen pertinencia

para la discusión del modernismo en México. El primer contraste notable es la profunda influencia de Degeneración en el ambiente peninsular.

El enfrentamiento decidido de Emilia Pardo Bazán a la importación "perniciosa" de doctrinas como las de Nordau y Lombroso no era ajeno a la paulatina conformación de una ideología regeneracionista, producto de la crisis espiritual del fin de siglo y de la nación "amputada, doliente, vencida" por el imperialismo yanqui: es la España que sobrecoge a Darío en 1899.<sup>49</sup> Junto a esas palabras el nicaraguense anotó también su asombro por la virulencia de las polémicas entre modernistas y antimodernistas. El desconcierto de Darío pudo haber sido semejante al de cualquier escritor mexicano o argentino, pues en México, como en otros países de Latinoamérica, la discusión del modernismo no coincidió con el profundo cuestionamiento de la vida política y social española.

En las condiciones concretas de España, que contaba además con la primera teoría de la decadencia en Europa,<sup>50</sup> la traducción francesa de Entartung encontró los lectores que temía Emilia Pardo Bazán. Sigo la documentación de este proceso en "Max Nordau. Degeneración y la decadencia de España" de Lisa E. Davis:

---

<sup>49</sup> Darío 1991: 644.

<sup>50</sup> En Evolución de las ideas sobre la decadencia española y otros estudios, Sainz y Rodríguez (1962) revisa el tema de la decadencia a partir de los Siglos de Oro.

Cuantos veían con alarma la degeneración progresiva del arte y de la vida nacional se acogieron a su bandera. La sensación de pertenecer a una civilización en decadencia provocó en ellos un deseo de reformar todo el organismo social: la literatura, la religión, la política y otras instituciones. Lejos de ser un grupo homogéneo, entre los partidarios de Degeneración se perciben diferencias ideológicas, con la redacción de la revista Germinal a la cabeza.<sup>51</sup>

Ejemplo notable de la diversidad de ofertas antidecadentes que ofrecía Degeneración fue la clientela regeneracionista que compartió las teorías de Nordau: socialistas de Germinal, antiguos krausistas, republicanos, positivistas y científicos. "Al hablar de estética --afirma Davis-- estos grupos subrayan la responsabilidad colectiva del arte, concibiendo al creador como otro compañero más en la lucha social". [p 310]

Si recordamos la anécdota de Juan Ramón Jiménez que relata los insultos callejeros en contra de Unamuno, "ese tío modernista", podemos acercarnos a la imagen popular de la cruzada antimodernista emprendida por los redactores del Madrid Cómico y del Gedeón, o de la sátira y parodia de los dramaturgos antimodernistas, quienes llevaron a escena poetas con todos los estigmas de la decadencia: melancolía, suciedad, delincuencia. Los parlamentos de obras como el Tenorio modernista de Pablo Parellada y Molas hacían referencia a la estética, lenguaje e imaginaria del vituperado movimiento.

JUAN: ¡Ah! Todo lo que escribí  
el castellano insulté  
palabras introducí

---

<sup>51</sup> Davis 1977: 310.

y con ellas consoné  
 es decir, consonantí;  
 el glauco quintaesencié  
 si el consonante fue en e;  
 si fue en i, quintaesenci  
 y en todo lo escrito dejé  
 remembro glauco de mí.

INES: Don Juan personado está;  
 de lo glauco acepto el rito,  
 porque de lo glauco escrito.  
 algo bueno quedará.<sup>52</sup>

Puede advertirse que si bien la descalificación social del escritor modernista español fue más radical que la del mexicano, los adjetivos fueron los mismos en ambas orillas del Atlántico: decadente, bohemio trasnochado y pernicioso. Otra diferencia importante fue la utilización inmediata que la prensa y los círculos regeneracionistas españoles le dieron a Degeneración en la contienda antimodernista. El estudio de Davis destaca la aceptación y/o el rechazo de dicha obra en dos campos antagónicos: la tendencia reformista decimonónica y el espíritu noventaiochista. La primera encontró en Nicolás Salmerón y García, traductor y comentarista de Nordau en la prensa, al crítico antimodernista más activo. En el prólogo de la que al parecer es la única traducción española de Degeneración, Salmerón y García recicla el lenguaje antidecadente de Nordau y encuentra versiones españolas de místicos "enamorados de la Edad Media" y "degenerados estetizantes". Siguiendo la polémica arteciencia, el prologuista denuncia la actitud retrógrada de los

---

<sup>52</sup> Zuleta 1988: 165. Véase además "La sátira modernista" (145-166) y Martínez Cachero 1987: 125-141.

modernistas, quienes han hecho suya "esa frase necia y estúpida inventada por los jesuitas: 'la bancarrota de la ciencia' ".<sup>53</sup> El antimodernismo de Salmerón y García pretendía romper la "ola mística" del arte moderno. Su posición era exactamente contraria a la de Darío en la primera edición de Los raros, donde el poeta opuso la espiritualidad del artista moderno a la terapéutica materialista de Nordau.

Además de la contribución de Salmerón y García al ideario antimodernista, España tuvo su propio vademecum antidecadente: las Literaturas malsanas de Pompeyo Gener, cuyos "Estudios de patología literaria contemporánea" aún esperan la valoración de la crítica más allá del "parentesco de familia" con la obra de Nordau.

#### UN POETA ENFERMO NO ES UN POETA MUERTO

En la antepenúltima página de Literaturas malsanas, Pompeyo Gener (1848-1919) insertó una extensa nota cuando revisaba las últimas pruebas de la primera edición de 1893. El novelista y crítico, el sociólogo y etnógrafo miembro de la Sociedad de Antropología de París, el teólogo e historiador de la literatura española, es decir, el farmacéutico que entre la elaboración de jarabes para curar el pesimismo y sus tareas de paléografo oficial de Barcelona todavía se dio tiempo para escribir en español, catalán y francés más de veinte libros, sostener enjundiosas polémicas

---

<sup>53</sup> Citado en Davis 1977: 313.

con Clarín y publicar, como quien garrapatea recetas, decenas de artículos en España y América sobre otras tantas materias, aún tuvo fuerzas para advertirle a la posteridad que, corrigiendo el último pliego de sus Literaturas malsanas, se había enterado de la publicación de Dégénérescence, libro de asunto semejante al suyo, según deduce por ciertos artículos de Nordau publicados en revistas parisinas. La meticulosidad de Gener para precisar las diferentes conclusiones de uno y otro ensayo permite suponer que tuvo en las manos un ejemplar del libro que venía a regatearle la originalidad de sus "Estudios de patología literaria", los cuales empezaron a circular a principios de 1894 con prólogo fechado en Barcelona el 23 de abril de 1893.

Si Gener ocultaba, además, el temor de perder lectores se equivocó. En seis años su vademecum llegó a cuatro ediciones. En la de 1899 vuelve a los pruritos iniciales, advirtiendo que, a diferencia de Nordau, él no se enajena con las facultades mentales de los escritores. Su método es más seguro:

Cogemos las obras, las tendencias, los fines, analizamos y de ello deducimos si son sanos o malsanos, vitales o mortíferos. Es como si a nuestro laboratorio nos trajeran una serie de comestibles para descubrir en ellos estados de descomposición patógena, adulteraciones venenosas; etc. Lo de investigar las cualidades del que los expendiera nada podía importarnos. Lo que importa a la salud pública es el saber si una substancia es nociva o útil.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Gener 1899: VI.

Todo es, insiste, problema de método. Por ello, mientras Nordau tacha a Maeterlinck de loco, Gener ignora si está o no para el manicomio, y cataloga parte de su obra como malsana por los "estados depresivos de la sensibilidad que él quería sugestionar [...] Luego hemos sabido que Maeterlinck sufría una neurosis y que se curó gracias a la influencia de una mujer superior a la cual adoraba". [pp VI-VII] Esa musa antidecadente, Georgette Leblanc, jamás se enteró de que por sus buenos oficios La sagesse et la destinée (1898) pasó el control sanitario de un escrupuloso laboratorista catalán.

Como el médico que se esfuerza en desacreditar a la competencia cuestionando a fondo la historia clínica de pacientes desahuciados, Gener disiente de los diagnósticos sobre Ibsen y Nietzsche. No sólo acusa a su colega de torpeza profesional sino también de mala fe: Nordau es "judío judaizante" y si condena a Nietzsche, "el profeta de una nueva era", es por los ataques de éste al judaísmo. El rescate del filósofo es bastante oportunista. Gener advierte el creciente interés por el filósofo alemán en España:<sup>55</sup> corrije entonces, en el "Anteprólogo de la cuarta edición" (5 de junio de 1899), el error de haber saqueado con profusión, pero sin crédito, el vitalismo de Así hablaba Zaratustra en las conclusiones terapéuticas de

---

<sup>55</sup> En febrero de 1899, Baroja agradece en Revista Nueva a Nordau la difusión en España del nombre de Nietzsche vía Degeneración. Citado en Davis 1977: 308-309.

Literaturas malsanas.<sup>56</sup> Y remata sus acusaciones profesionales contra Nordau: ¿puede un pesimista curar el pesimismo? Degeneración --acusa Gener-- presenta documentos poco edificantes para los nervios ya de por sí excitados de los lectores. Optimista desde que en 1893 recetara a la Humanidad su "Terapéutica estética", el galeno catalán había concluido que no todo estaba perdido. Junto a tendencias e individualidades enfermas, podían alinearse autores con obra saludable: Taine, Renan, Flaubert, Daudet, entre varios más, puesto que "aun en los mismos enfermos y desorbitados existen elementos de vida apreciabilísimos, pues que un enfermo no es un muerto". [p 389] De acuerdo con ese optimismo, los pródromos de las enfermedades finiseculares no aniquilarían a la raza: los síntomas patológicos indican el "preludio de un estado social nuevo". Paradojas de un positivista ortodoxo: la confianza de Gener en la "evolución ascendente" de la humanidad es mayor que los avances de la ciencia.

No bien apareció Literaturas malsanas varios críticos fomentaron la proclividad de su autor para curarse en salud de las comparaciones simplistas. F. F. Villegas en La España Moderna (abril de 1894) había advertido "una fuerte influencia de

---

<sup>56</sup> En cambio, Gener dedica el Capítulo II de "El pesimismo germánico" al estudio de Schopenhauer cuya "visión moral es más profunda que la cristiana". [pp 276-296]

Nordau".<sup>57</sup> Aun cuando el polígrafo respondió a esos "escritores sin ideas" en el "Anteprólogo de la cuarta edición", echándoles en cara las ventas del libro y las fechas de publicación de varios artículos recopilados en él (los primeros de 1885 a 1887 y de 1889 a 1892 los que tratan sobre el decadentismo) es evidente la preocupación del galeno por borrar ese "parentesco de familia", propuesto por Davis, entre dos críticos identificados por algo más que la bata blanca y el recetario estético: la noción del artista decadente como enfermo, envenenador o asesino moral. Si el diagnóstico de los pacientes deja ver la común escuela de sus médicos; éstos disienten, en cambio, en la terapéutica. A diferencia de Nordau, quien considera insuficientes los manicomios, Gener propone que el Estado construya unos cuantos para recluir sólo a los contaminados por el pesimismo: nihilistas rusos, decadentes y simbolistas franceses, enemigos de la salud pública por los estados deprimentes que sus obras transmiten.

También en contraste con Nordau (el arte es producto de la emoción espuria de subingenios sin "raciocinio lógico directo"), Gener considera, fiel al canon positivista, al arte un "fenómeno nervioso de producción superior fundado esencialmente sobre las leyes de la simpatía o sea de la asimilación de las sensaciones y de la comunicación de las mismas".[p 383] Más que el médico, el

---

<sup>57</sup> Citado por Davis (1977: 308), quien comenta en una nota que la "ideología más compleja" de Gener espera el rescate de la crítica. "Hay poco escrito sobre este autor controversial --aclara-- pese a su prestigio en la España finisecular."

artista y el escritor tienen la "misión sagrada" de acrecentar el caudal de fuerza nerviosa que el "superorganismo" (léase humanidad) ha recibido de generaciones precedentes. El incumplimiento de tan alta encomienda es "delito de lesa humanidad". Las literaturas malsanas y sus propagadores disminuyen la personalidad, rebajan el impulso humano y, por obvia conclusión darwinista, detienen la evolución de la Especie.

Gener piensa que la inteligencia y sensibilidad del artista, sometidas a la miseria y humillación social, involucionan. Lleno de pesimismo, el escritor es capaz de destruir la "vitalidad de la raza" con sus "gérmenes de muerte". Con base en las descripciones del sistema nervioso de sus maestros Jean-Marie Charcot, padre de la neurología, por cuya sugerencia Gener escribió las Literaturas..., y Lombroso, entre otros, el Dr. Gener explica a los "envenenadores públicos" el daño fisiopatológico que ocasionan:

La vitalidad de los glóbulos blancos disminuye con las impresiones deprimentes, exponiendo el organismo a la muerte. Toda impresión depresiva produce siempre alteraciones nerviosas que tienen por resultado una disminución de la nutrición, y por tanto de la vitalidad, y la economía se envenena, pues los glóbulos blancos no pueden acudir al punto necesario. Y de esto son responsables todos los que nos producen estados depresivos. [pp 381-382]

Republicano confeso y anarquista social por momentos, nietzscheano cuando vulgariza Así hablaba Zaratustra (la responsabilidad del escritor es la "elaboración del Hombre superior, en Fuerza, en Belleza, en Justicia, en Ciencia"

[p 380]), Gener establece un programa en el que moral y estética se funden con el paroxismo ético de la ciencia positivista: "Nuestra Moral superior, científica, humana, tiene su origen en la triunfante y progresiva afirmación del yo". [p 387] Con estas píldoras místico-ideológicas, Gener pretende exterminar la "tiranía de los peores" en las sociedades modernas. Mientras unos cuantos se benefician con la explotación burguesa no habrá mejor forma de evitar los efectos del arte malsano que reconocer los derechos y deberes del superescritor positivista, "profeta del Verbo que va hacerse carne": su obligación sagrada: nutrir con optimismo universal e idealismo eterno al "Hombre superior". Es deber del Estado --propone Gener-- recompensar la responsabilidad suprema del artista. Para ello, no hay más que crear un supraorganismo estatal. He aquí el programa e ideario del que soñó el Dr. Gener:

Considerando que el Estado tiene el sagrado deber de cuidar "el progreso de su nación, conservarla y precaverla de sus causas de decadencia, siendo la principal la degeneración de sus talentos superiores", el Estado: 1) "deberá procurar que no les falte nada de lo necesario a la evolución de su vida superior, pues un genio agobiado de miseria comunica su pesimismo y envenena toda una raza"; 2) esperará que el artista, príncipe de la Humanidad, devuelva "centuplicado a la especie en beneficio" todo lo que se le dé; 3) luego deberá evitar el "criminal tráfico mercantil que ocasiona la explotación del talento en todas las esferas y el envenenamiento del pueblo con las falsificaciones que se producen en pos del lucro".  
Gener 1989, passim.

Las diferencias entre el efectismo apocalíptico de Degeneración y la "ideología más compleja" de Literaturas... rebasan a la

criatura nietzscheana-positivista que Gener engendró en su laboratorio para acabar con los "envenenadores de la Especie".

### Enfermedades indígenas y exóticas

Gener clasifica las patologías literarias fin de siècle en enfermedades indígenas y exóticas. Si bien puede sospecharse cierta estrategia comercial al abrir el libro con la disección de las primeras, la propuesta es congruente con el reduccionismo geográfico del arte europeo concebido por Gener: a mayor lejanía del Mediterráneo más degeneración artística. Para bien y mal de España, los Pirineos son una barrera de glóbulos blancos que han regulado el paso de degeneraciones nórdicas. Al rechazar que la Naturaleza pueda equivocarse, el galeno atribuye las enfermedades típicas de España a la mitificación de antiguas glorias literarias, pero sobre todo, a "meros vicios de forma", lo que implica poner ya el dedo en la llaga del artista moderno: hacer libros con libros. El resultado contradictorio de la protección natural que ofrecen los Pirineos es un supraorganismo aislado, una literatura sin cruzamiento, para decirlo con palabras de Gutiérrez Nájera, si bien Gener se cuida de no sugerir contactos aberrantes. Las enfermedades locales matan sin molestar porque a la larga alteran la estructura funcional de la sociedad que padece estas literaturas endémicas: el gramaticalismo de los miopes intelectuales que no ven más allá del lenguaje, la retórica excesiva de los raquíticos estilistas, el criticonismo o

el error de creer al arte hijo del precepto y esa "falsa creencia de que historiar es acumular fechas y datos" llamada croniconismo. La persistencia de estas enfermedades acabaría con cualquier nación del mundo en un par de décadas. Regeneracionista ante todo, Gener no ve un muerto en España sino la "momia [que] dura siempre".

La estrategia de aislar las enfermedades exóticas en la segunda parte del libro es, clínicamente, acertada: los gérmenes mortales del arte moderno se incuban en el Norte. Modernos bárbaros, insensibles a la Naturaleza, bajan al saludable Mediodía para contaminar psicologismos, delicuecencias, melodías wagnerianas deprimentes, necrofilias simbolistas, neoespiritualismos. No existe ninguna duda: Maeterlinck y Verhaeren son flamencos; Rimbaud y Bourget del norte de Francia, Wagner tomó de Italia lo único valioso de su música, las melodías, y Tolstoi y Dostoievski y... Los sureños son apasionados de la Naturaleza, saben que el arte es imposible fuera de ella, y consideran eterna esa modalidad estética. El mismo esquema en ciencia y filosofía deja ver naturalistas y positivistas en el Sur; matemáticos y metafísicos, en el Norte. "Si tuviéramos que dividirlos en el tiempo --continúa Gener-- podríamos decir que ellos representan el pasado, y los naturalistas verdaderos (no los medanistas) representan el presente; marchamos con la marcha del siglo XX en ideas y formas que aún no son concretas". [pp 179-180] A esta retórica positivista la anima un realismo aséptico. Su estética oscila del

clasicismo idealizado ("somos naturalistas porque hemos nacido en estas riberas sagradas del Mediterráneo") al nacionalismo más ortodoxo: "El Arte que no está nutrido por el alma colectiva del pueblo, muere tísico." Desde luego, el naturalista positivo debe utilizar los recursos de las ciencias *idem* como medio nunca como fin, y olvidarse de psicologismos a la Bourget, de las vulgaridades de Zola, del nihilismo ruso. Por el contrario, ha de ser "filosófico y descriptivo [...], múltiple y concreto, reflexivo y emocional". [p 80] Fuera de la estética naturalista de Gener, el arte no es vida sino sinónimo de muerte. Se comprende que esta defensa de un arte mimético exceda el contexto del debate antidecadente para inscribirse en la querrela por el desinterés o la utilidad del arte. Y Gener lo sabe. Por eso explica que los otros naturalistas, los vulgares, criminales y pseudodarwinistas, y los poetas decadentes derivan de la descomposición del romanticismo. Hijos y nietos degenerados de Hugo, Daudet y Musset, los artistas depresivos deforman el fin del Arte: estudiar la vida, reproducirla e incrementarla en "sus producciones vitales". Frente al reduccionismo naturalista, los modernos mantuvieron una actitud escéptica o combativa; por ejemplo, los Goncourt en su Diario: "Nada es menos poético que la naturaleza y las cosas naturales [...] Fue el hombre quien puso sobre toda esta miseria de la materia el velo, la imagen, el símbolo, la espiritualidad ennoblecedora."<sup>59</sup> En pocas palabras: todos los estigmas modernos que Gener cuestiona. Cuando éste

<sup>59</sup> Citado en Aguiar e Silva, 1975: 60.

denuncia esas literaturas anémicas que sólo se escriben con letras y no con sangre oxigenada al nivel del Mediterráneo, no hace más que responder a Wilde, quien había dicho en "La decadencia de la mentira": la "escuela adecuada para el aprendizaje del Arte es el Arte y no la Vida".<sup>59</sup> Si Wilde culmina la defensa de un arte que crea la vida en lugar de copiarla y aboga por que el arte moderno escape de la cárcel del realismo. los científicos harán todo lo posible por condenarlo a cadena perpetua.

Cegado por los destellos del cientificismo, Gener no advierte la burda alianza entre su peculiar mitificación naturalista y el prestigio positivo de la decadencia de la raza latina propuesto por los mismos poetas y artistas que manda al manicomio. En siglo y medio, el término decadencia se había transformado hasta el desgaste. De su presentación novedosa en las Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (Montesquieu) a la vulgarización fin de siècle, sólo había quedado la analogía entre la "muerte" de la cultura latina y los últimos días del imperio romano.<sup>60</sup> Desconcertantemente, Gener reproduce el tópico: "Lo que [en París] pasa en materia de arte, en general, y de literatura en particular, se parece bastante a lo que pasó a fines del Imperio romano cuando surgieron las sectas cristianas." [p 171] Camino al

<sup>59</sup> Wilde 1992: 467.

<sup>60</sup> Martínez Blanco 1988: 53 y ss.

anterior fin de siglo, Baudelaire le imprimió a dicho término la valoración positiva de su crítica al mito del progreso material: lo decadente como la belleza elitista enfrentada al vulgar prosaísmo de las sociedades industrializadas. La última estación del decadentismo es el extenso ciclo narrativo de Joseph Péladan, La décadence latine (1884-1900), cuyo propósito explícito fue "condenar la fealdad y el materialismo de la moderna civilización industrial y pugnar por el retorno a la belleza y la magia de los primeros tiempos mediante la purificación de la verdad católica, el triunfo de la aristocracia de la inteligencia y la negación de los derechos de las masas".<sup>61</sup> Pese a sus contradicciones y al prestigio en declive del espíritu decadente, Gener contrataca con la mejor retórica del cientificismo positivista; "La decadencia, la tendencia destructora de la vida, el pesimismo, tienen un odio instintivo a todo lo que se justifica solamente por la plenitud del ser, por su superabundancia de las fuerzas, por el crecimiento de la energía, por la manifestación de la vitalidad". [pp 184-185] Más filósofo de la ciencia que crítico científico de escritores enfermos, en extensas parrafadas por el estilo de la anterior, Gener termina combatiendo la agonía del arte romántico y su cauda metafórica: la muerte de la raza latina; cuyo

---

<sup>61</sup> Pacheco 1978 II:27-28. En uno de los capítulos más regocijantes de Literaturas malsanas, "Las capillitas independientes", Gener describe el "pontificado" de Peladan entre los "magistas": "Hay que advertir que estos señores recomiendan la práctica rigurosísima del catolicismo, repitiendo las frases de Pitágoras [...] Y añaden luego que las obras maestras de una raza están en sus libros religiosos, que fuera de la religión no hay arte posible." [p 251]

epitafio había sido escrito por Barbey d'Aurevilly, en la presentación de Le vice suprême (1884), primer volumen del extenso ciclo narrativo de Péladan.

En sus estancias parisinas, Gener tomó toda clase de apuntes. Lo mismo de las famosas Lecciones sobre las enfermedades del sistema nervioso, impartidas por su maestro Charcot en las salas de la Salpêtrière, que de las cervecerías donde "los vates cantan inspirados por sus históricas musas de Boulevard" y de les petites chapelles independantes. Esta serie podría titularse: Paris, capital mundial de la locura:

Por todas partes se levantan pequeñas capillas a dioses de barrio; por todas partes particularismos imposibles. Estas sectas menudas, por convergencia forman un verdadero torbellino. Sus tendencias son en extremo originales: Unos se acogen a la forma, otros a la manera de formular la idea, otros a los vocablos como sonidos, otros a las letras del alfabeto como colores o instrumentos, otros resucitan teorías mágicas o teúrgicas del antiguo Oriente [...] En el fondo todas estas tendencias dan por resultado literaturas depresivas. Por esto las englobamos a todas bajo el nombre de decadencia. [pp 172-173]

El cuadro sintomático de Gener clasifica a los decadentes franceses en tres categorías: a) intelectuales puros o "neurasténicos o degenerados superiores", psicólogos "ipsuistas" a la manera de Paul Bourget; b) sensitivos degenerados o "vesánicos, melómanos o megalómanos": simbolistas, decadentes y delicuecentes, y c) extravagantes furiosos: "macabraicos, demoniacos, magos, ocultistas, blasfematorios". [p 188] En pabellón aparte, Gener coloca a los pesimistas germánicos y a los nihilistas rusos. Esta es la historia clínica de los simbolistas,

decadentes y delicuecentes.

Los caracteres psicológicos de esos degenerados pueden resumirse en la "creencia vaga de una caída universal, en la aceptación de voluntades sobrenaturales y en la abdicación de la propia". [p. 204] Más que en causas intelectuales, Gener se explica la etiología del padecimiento mayor, la involución cerebral, por el abuso de drogas, la degeneración de tejidos cerebrales, ocasionada por "microbios" venéreos, pero sobre todo por la miseria y explotación del artista, cuya terapéutica ya conocemos.

Como resultado de su involución cerebral, los decadentes sensitivos expresan estados de ánimo, mientras que por conflictos de identidad artística diluyen las sensaciones creyéndose impresionistas de la escritura. En el extremo de la "delicuecencia", son "puntillistas" del lenguaje ("quieren con los símbolos y aún con las letras llegar a sugestionar estados particularísimos de la sensibilidad" [p. 177]); o bien, aspiran a ser músicos de la escritura hipnotizados por el genio diabólico de Wagner. De ese cruzamiento contranatura de las artes, nacen escritores musicales que expresan, en poesía, estados anímicos vagos y, en la narrativa psicologista, argumentos pasionales confusos, difuminados como personajes wagnerianos. Los decadentes franceses y su maestro alemán han confundido el lenguaje emocional de la música ("toda emoción directa produce un ritmo") con el del pensamiento, medio de expresión de la literatura. Resume Gener: "la Música tendrá siempre algo de intelectual y la literatura algo de emocional; pero cambiarles el fin, es patente

prueba de enfermedad cerebral crónica." [p 222] Si para Nordau el escritor degenerado es un grafómano, para Gener los poetas decadentes son "micrógrafos", "wagenerianos que escriben" y simbolistas atávicos, socialmente tan perniciosos como teólogos y místicos, pues propagan estados anímicos primitivos.

Para Gener, el simbolismo es la escritura de retrógrados que utilizan "jeroglíficos representativos" como en los primeros tiempos de la literatura. Bárbaros de cerebro involucionado en una época de expresión directa, los simbolistas, que degeneran en místicos, borran la vida de la literatura. Como no distingue la realidad, el místico utiliza "etiquetas" (parábolas y símbolos) para representarla. Fisiológicamente, los colores "eróticos" o "fúnebres" que produce un simbolista informan sus concepciones artísticas. Excitados, producen "juegos poéticos", de manera que combinan palabras y representaciones en lugar de "imágenes reales". Otro tanto hacen los pintores prerrafaelistas, quienes junto con los simbolistas olvidan los colores y difuminan la realidad, alejándose ambos del "detalle real y gráfico". [p 242]

El enjuiciamiento al "atavismo" simbolista no rehúye el debate por la espiritualidad del arte moderno, a pesar de las contradicciones en que Gener incurre al cuestionar el catolicismo de Verlaine y otros "delicuecentes", así como la estética "morbosa" de los místicos, o en el extremo: los Evangelios y sus personajes similares a los de Tolstoi o Bourget. Gener ha olvidado que sus "vigorosos" pueblos latinos son mayoritariamente católicos. Con semejantes contradicciones,

descalifica la "moral decadente" con sus consignas fervorosas por el nuevo arte "naturalista y positivo", que siendo bello per se es ya moral "y nada es ya moral fuera de la Belleza. Lo demás es estética de bárbaros; moral de bárbaros".[p 186]

Gener concibe el enfrentamiento entre esa "estética pesimista" de bárbaros, enfermos y espiritualistas y la "estética viril, masculina" de los materialistas, ateos y científicos como una lucha por la supervivencia de la Especie. La intolerancia de quien se sabe dueño de la verdad de la ciencia, del arte y de la vida, tiene momentos culminantes en la "Terapéutica estética" de Literaturas...: "todo lo que propenda a deprimir la vida, a desesperanzar, acortar la serie del esfuerzo, a matar la evolución, a disminuir la personalidad, a rebajar el impulso humano, a hacer aceptable el sufrimiento, es MAL SANO, CRIMINAL Y PUNIBLE".[pp 380-1] Cumpliendo con la promesa del Prólogo, Gener utiliza las notas clínicas de sus pacientes para investigar las peculiaridades de dichas literaturas a partir de la gran triada positivista: raza, medio, momento. Aunque conocemos ya varios resultados reduccionistas de la aplicación de ese "método científico-inductivo", hay que concederle a Gener algo más que el beneficio del humor involuntario (lo cual no deja de tener méritos, si vemos en él un deslumbrante ente de ficción): el reconocimiento de su participación en el debate por la modernidad. En el ámbito de la lengua española, los escasos opositores científicos de aquella, comparten algo más que la visión apocalíptica del anterior fin de siglo: la idolatría de

la Ciencia y el Progreso. ("La Ciencia es una religión", había dicho Taine.) Contrariando ese optimismo de Gener, puede decirse que el siglo XX sólo le concedió el beneficio de la duda: "Los fenómenos patológicos actuales son síntomas, no de decadencia final, no de agotamiento de razas, sino de esfuerzo, de progreso, de enérgica evolución ascendente [...] Qué es lo que nos preludian los actuales trastornos literarios? Cuál será el nuevo parto?. El siglo XX nos dará la respuesta." [p 391] Por lo menos, la obra de Gener aún espera la réplica de la crítica.

**IV**  
**RETRATO DE EPOCA CON REVISTA Y DANDI**

La fotografía más conocida de Manuel Gutiérrez Nájera coincide de manera notable con varios retratos escritos que la Revista Azul publicó, a partir de febrero de 1895, en memoria de su primer director.<sup>1</sup> Entre los textos que Carlos Díaz Dufño dedica a la exaltación fúnebre de Gutiérrez Nájera, sobresale un artículo publicado el 22 de marzo de 1896: "La bohemia". Díaz Dufño reúne el debate antidecadente, encubierto por razones que explicaré después, con la pintura de época y el retrato del Duque. Para describir la bohemia de la última década del siglo, Díaz Dufño recurre a la composición de escenas boschianas:

Dipsómanos impenitentes que llevan en sus entrañas una fragua escondida; morfimaniacos de alaciadas facciones y ojos apagados, harapientos que exhiben con orgullo sus girones multicolores; desgredados que odian la higiene y hacen gala de su desaseo; grandes fumadores de pipa que sudan nicotina por todos los poros de su cuerpo; cafeístas noctámbulos que remedan espectros; eterizados soñadores de andar vacilante y entorpecido; tomadores de opio, hipnotizados, neuróticos satanistas.<sup>2</sup>

En el centro de este Edén de las Delicias fin de siècle, se distingue la figura etérea de Gutiérrez Nájera, evocada por unas cuantas líneas que la sostienen a buena altura del fango: "cada vez que oigo alguna trasnochada apología de la Bohemia, traigo a mi memoria aquella gardenia blanca de la impecable levita de Manuel Gutiérrez Nájera. ¡Oh exquisito poeta, qué lejos estaba él

---

<sup>1</sup> En el "Estudio preliminar" del Índice de la Revista Azul, Díaz Alejo y Prado Velázquez (1968: 15-23)) despliegan la iconografía luctuosa de Gutiérrez Nájera.

<sup>2</sup> "La bohemia", en RA, IV, 21, 22 marzo 1896:329.

de esta Corte de los Milagros, desordenada y turbulenta!". [329]  
 Otro texto no menos emblemático de la cruzada antidecadente que resurgía en cada homenaje luctuoso a Gutiérrez Nájera, es el poema "Morfina" de Rafael de Alba, leído en una velada en honor del recién fallecido poeta:

¿Quién de los bardos volverá a cantarte?  
 Generación enferma y decadente,  
 tus versos son como el gemir doliente  
 que acompaña al crepúsculo del arte.

El negro pesimismo lo domina,  
 y mientras todo a su calor fecundo  
 brota y florece sorprendido el mundo,  
 escucha la canción de la morfina.<sup>3</sup>

El intachable dandi de la iconografía azul coincide con la elegante y acicalada indumentaria del Duque en el retrato fotográfico mencionado; pero, conforme con la voluntad de sus retratistas verbales, contrasta con la imagen poco aliñada de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud en los retratos colectivos de Fantin-Latour: Homenaje a Delacroix (1864) y Rincón de sobremesa (1872). A primera vista, el aspecto de Gutiérrez Nájera es anacrónico; más cercano al padre de los dandies, George Bryan Brummell, que al modelo propuesto por Barbey d' Aurevilly. Sobre la evolución del dandi en la sociedad francesa, apunta Hans Hinterhäuser:

los dandies franceses --a partir de Barbey-- carecen de esa membrana finísima, pero protectora, con que la sociedad había envuelto a Brummell durante su época de esplendor. El complejo desarrollo histórico-social y

---

<sup>3</sup> RA, II, 19, 10 de mar., 1895: 303.

el profundo cambio que éste provocó en la relación entre los intelectuales y el público hizo que los dandies franceses --especialmente si eran escritores o artistas-- se convirtieran en marginados sociales, en individuos solitarios y opuestos al dominio de aquella masa hostil al arte y al espíritu. La aceptación de este destino se traduce en orgulloso aislamiento para compensar esa pérdida en el orden social, el dandi se refugia en una agresiva conciencia de élite y en una actitud esteticista sin imitación posible.<sup>4</sup>

Los retratos de Fantin-Latour confirman la conciencia marginal de los poetas decadentes. Es muy significativo que en ambos cuadros tanto Baudelaire como Verlaine y Rimbaud se encuentren sentados en los extremos. El primero, a la izquierda; los otros, a la derecha, juntos: Verlaine a punto de tomar una copa con vino rojizo y Rimbaud, apoyada la mano izquierda en la barbilla, en actitud provocadora e insinuante. Los tres emanan esa "fuerza innata", necesaria para resistir a la "bourgeoisie épanouie",<sup>5</sup> como pedía Baudelaire. En contraste con el impulso crítico que éste dio al dandismo, "hacia fines del XIX, los dandies no eran ya en su mayoría marginados rebeldes e intransigentes [...] sino que gozaban del mimo y del halago de la sociedad (al igual que Brummell en otro tiempo) y representaban la síntesis de sus ideales. En la mayoría de los casos volvían a ostentar en sus nombres la partícula nobiliaria".<sup>6</sup> Estas palabras de Hinterhäuser esbozan un nuevo retrato hablado del Duque Job. Las

<sup>4</sup> Hinterhäuser 1980: 75.

<sup>5</sup> Baudelaire 1981a: 48.

<sup>6</sup> Hinterhäuser 1980: 75.

coincidencias han ido en aumento, pero si todas confluyen en la fotografía es por un efecto digno de comentarse. La rotunda cabeza de Gutiérrez Nájera resulta desproporcionada para la fragilidad del tórax que con dificultad la sostiene. Si algo confirma esta imagen es el ansia de posteridad que el fotógrafo supo esculpir en la cabeza del escritor, en demérito de un cuerpo frágil, cuya mejor utilidad era servir de pedestal al genio del poeta. Es inquietante que este busto de Gutiérrez Nájera haya perdurado tanto como el de un poema de Gautier:

Todo pasa --Robusto  
 el arte siempre vive,  
                   el busto  
 al pueblo sobrevive

Y la medalla austera  
 que un labrador ha hallado,  
                   entera  
 de un César ignorado.

Los dioses mismos mueren,  
 pero los versos gonces  
                   adquieren  
 más fuertes que los bronce.<sup>7</sup>

Suele ocurrir que una manera diferente de acercarse a la imagen canónica de un poeta implique contradicciones textuales o historiográficas, y si bien algunas se resuelven en su obra, otras pueden documentarse en los bienes parafernales del autor y la época,<sup>8</sup> aunque siempre exista el riesgo de despeñarse en lo

---

<sup>7</sup> "El arte", RM., I, 1, 1 de julio, 1989: 1.

<sup>8</sup> José Bianco (1988: 271) ha establecido una tipología "parafernál" que comprende memorias, diarios y correspondencias de escritores o artistas. Son el patrimonio que nos pertenece

anecdótico y circunstancial, por lo que conviene imponerse cierta disciplina y límites.

El busto del Duque Job adquiere pátina con los reflejos memoriosos de sus contemporáneos. En La feria de la vida encontramos a Gutiérrez Nájera paseando por Plateros, aquella vía de esplendores porfirianos demarcada en "La Duquesa Job": "Desde las puertas de la Sorpresa / hasta la esquina del Jokey Club". Gardenia en el ojal de la levita cruzada, puro en la boca, el dandi echa hacia atrás la cabeza, giña los ojos miopes y se detiene en alguna tienda o cantina. Todo ingenuidad, Tablada aguarda afuera --supongamos de El Infiernito-- por petición del Maestro, quien ha impuesto un discipulado ambulante al empeñoso poeta. "Gutiérrez Nájera me sugirió que cuando no tuviera mejor cosa qué hacer pasara por él [a su casa] a las 9:30 de la mañana." Dos o tres veces por semana se les ve caminar desde las calles de la Acequia hasta las oficinas de El Partido Liberal. Atraviesan Plaza de Armas, unas veces por Plateros, otras por Independencia y Tlapaleros. Tiempo después, "alguna persona me dijo que lo que el poeta hacía en esas pequeñas escapatorias no era sólo comprar puros, sino tomar copas de cognac".\* Con recato excesivo, el Maestro ha ocultado su "íntima tragedia", sobre todo a los jóvenes, quienes, especula Tablada, podían dañarse con tan pernicioso ejemplo. Hasta que en ocasión de un homenaje en el \_\_\_\_\_ fuera de la dote, es decir, de la "obra propiamente dicha".

\* Tablada 1937: 176.

Tivoli de Porras, Gutiérrez Nájera confesó, copa en mano, su íntima realidad:

Nos habló de su numen profanado por la imprescindible tarea política, de sus más queridas inspiraciones que sobre la mesa de redacción tenían que ser convertidas en material periodístico tan vulgar como era de rigor hacerlo. Nos habló de su formidable trabajo, de los dos o tres artículos diarios que tenía que escribir para mantener su mezquino bienestar y el de su familia y luego como pidiendo excusas, él que era la víctima, nos confió que para estimularse y poder continuar rindiendo aquella labor de Sísifo, tenía que hacer uso del único multiplicador de energías posible, del alcohol...<sup>10</sup>

El sentido alegórico del retrato de época con dandi tiene otras veladuras. En varios textos posteriores a la muerte de Gutiérrez Nájera, Díaz Dufó defiende posiciones bien pertrechadas contra el avance decadentista. Lo primero que llama la atención es que con frecuencia dichos ataques se asocian con la memoria del poeta. Por ejemplo: Díaz Dufó recrea el ambiente de un taller, desconcertantemente bohemio si recordamos sus fobias, en el que encuentra la mascarilla de su amigo y compañero.

Me acerqué: los abultados ojos entornados, la boca firme contraída con una sonrisa amarga, el bigote caído, la barba en cuadro, la alta frente abovedada, todo aquel óvalo impregnado de una serenidad dulce y resignada, de una dolorosa beatitud, solemne y triste. Me asomé a aquella faz como si me asomara a un abismo.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Tablada 1937: 178-179.

<sup>11</sup> RA, V, 15, 9 agos., 1896: 225. En realidad, Díaz Dufó describe la mascarilla mortuoria de Gutiérrez Nájera realizada por el escultor Jesús F. Contreras.

El hallazgo termina en reflexión obligada sobre la muerte y, claro, sobre el sentido decadente de ésta. El arte --piensa nuestro Hamlet azul mascarilla en mano-- debía impulsarnos al conocimiento del dolor; por el contrario, descender por medio de él implica decaer en una sensibilidad irreal, afectada, declamatoria. Díaz Dufó piensa que el artista finisecular se debatía entre el concepto de sufrimiento (la sensibilidad decadente) y el sufrimiento mismo. El primero es producto del hábito del análisis que conduce a la representación amanerada y artificial de la vida.

A pesar de su beligerancia, el cofundador azul optó por la confrontación indirecta. Ataca la actitud decadente de los poetas simbolistas sin mencionar el término decadentismo o sus sinónimos. La única alusión es la paráfrasis de la poética que en 1893 defendieron los colaboradores censurados de El País, cuyos nombres Díaz Dufó evita mencionar. Supongo que su cautela frente a lo que llama "viejo cliché romántico" no era ajena al proverbio que recomienda lavar la ropa sucia en casa, cuando menos la de Tablada, Urueta, Dávalos y Olaguibel, quienes colaboraron en la Revista Azul, demostrando así el espíritu ecuménico de su fundador. Lo que desde luego implicaba aguantarse unos a otros, en el mejor sentido de la tolerancia proverbial de Gutiérrez Nájera. Gracias a este affaire azul, Tablada y su decadente cofradía tuvieron el espacio que en 1893 se les negó. Gracias al "cruzamiento literario" que proponía Gutiérrez Nájera pudieron

"demostrar su falso o verdadero spleen y su diabolismo"<sup>12</sup>. A pesar del espíritu ecuménico de Gutiérrez Nájera, el espacio privilegiado que tuvieron los parnasianos en la Revista Azul (José-María de Hérédia, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Jean Richèpin, François Coppée, Catulle Mendès y Gautier, a pesar de cierto flirté simbolista) es un rasgo distintivo de la primera generación modernista.

Como confirmación del moderno espíritu "genético" de la Revista Azul, habría que recordar el antidecadentismo de Gutiérrez Nájera en 1884: "El excesivo amor a la frase, a los matices de la palabra, ha dado a Francia esa poesía de los 'decadentes' que es como burbujeo de pantanos".<sup>13</sup> Pero doce años más tarde, la marea antidecadente había subido de nivel en Europa y su resaca llegaba a México.

"La bohemia" denuncia a una criatura grotesca, hija de la pereza romántica y del espíritu decadente. Moderno san Jorge, Díaz Dufó se enfrenta a la bestia fin de siècle con una espada de doble filo. Un lado lo afila en la "ley de las dependencias mutuas" de Taine; el otro, en dos productos de la moda antidecadente: Degeneración y Literaturas malsanas.<sup>14</sup> De ambos,

<sup>12</sup> Pacheco 1978 I: 5.

<sup>13</sup> Gutiérrez Nájera 1959 I: 328.

<sup>14</sup> Entre la actitud marginal del decadentismo incipiente de 1893 y la solidaridad del poeta-obrero que propone Díaz Dufó en "La bohemia" (1896), había avanzado en México la recepción del nuevo evangelio, predicado con vigorosa ortodoxia por Nordau y Gener en Europa.

Díaz Dufío toma frases como "estado morbosos del arte" y "parasitismo deprimente y malsano", reforzadas por la crítica, también en boga, de Zola al resurgimiento de la bohemia en Francia. El complemento del equipo de combate es el retrato emblemático de Gutiérrez Nájera, portador de los colores de "la saludable, la tónica higiene moral del artista contemporáneo". Desde luego, éste no podía ser Tablada ni Dávalos ni mucho menos el benjamín del decadentismo: Bernardo Couto Castillo. En contraste con estos poetas (auto)marginados en 1893 del "paraíso burgués", Díaz Dufío pide a su generación que se sume a la vida productiva y sana de la burguesía. Para la juventud, invocada con frecuencia en "La bohemia", sobran ejemplos edificantes. Desde luego el mayor era el de Gutiérrez Nájera.<sup>15</sup> En el santoral azul seguía Luis G. Urbina, beatificado por Angel de Campo en 1895: "Es bueno y es bello, moralmente hablando tiene títulos para que lo respetemos por su caballerosidad sin tacha; no bebe ajeno, no se inyecta morfina, no se tortura y extingue en los refinamientos, no sufre los tedios de la sensibilidad enfermiza."<sup>16</sup> Urbina se había adelantado en octubre de 1894 a la cruzada de Díaz Dufío llamando "entes ridículos" a los bohemios trasnochados en medio de una sociedad progresista y ordenada. En

---

<sup>15</sup> En un retrato moral más minucioso, Manuel Flores había dicho: "Manuel Gutiérrez Nájera, en medio de una silba que acabó en ovación, fue el primero que se aventuró a pagar a sus acreedores, y que comenzando por respetarse a sí mismo acabó por hacer respetables la literatura y la poesía." RA, IV, 14, 2 de feb., 1896.

<sup>16</sup> RA, III, 7, 16 jun., 1895: 109.

"Caprichos. El artista de hoy", Urbina comenta la falta de actualidad de Scènes de la vie de bohème (1848) de Henri Mürger, blanco de las críticas de Zola: "Notad que nada había más desastroso para los escritores jóvenes, que esta teoría de la inspiración, que hacía de un autor un tabernáculo inconsciente donde el dios habitaba por accidente de tarde en tarde, y sin regularidad. Entonces, ¿a qué el trabajo, la energía, la continuidad del esfuerzo?."<sup>17</sup>

Frente al decadentismo, disfrazado de resurgimiento bohemio en Francia y México, Díaz Dufóo piensa que el artista contemporáneo debe dedicarse al estudio y la meditación, al "trabajo fecundo y saludable": debe ser --coincide con Zola, único autor citado en "La bohemia"-- un obrero solidario. También debe gritar

¡Abajo la Bohemia! Precisa demostrar que el poeta no es ya el muñeco sentimental que ha hecho del harapo una religión y de la pereza una regla de conducta. El escritor público no es un ser apartado de la tarea común, un espíritu desimpresionado de la obra colectiva. Ese Robinson que vive aislado de los problemas de su época ha desaparecido. Hoy se encuentra ligado a la vida, enlazado a los grandes hechos de los que procede, comparte ese principio de solidaridad, esa ley que preside a todos los organismos, desde la nebulosa al infusorio y de la estrella al pantano.<sup>18</sup>

Al ideal eremita del poeta decadente que sueña refugiarse en su pagoda o su revista, Díaz Dufóo opone esta noción del artista

<sup>17</sup> RA, I, 26, 28 oct., 1894: 404.

<sup>18</sup> RA, IV, 21, 22 mar., 1896: 330.

social. Complementa las ideas de Zola con la "ley de las dependencias mutuas" del ubicuo Taine. Expuesto por primera vez en los Ensayos de crítica y de historia (1855) y reiterado en la Introducción a la historia de la literatura inglesa (1864), ese principio sostiene que la cohesión del organismo social es semejante a la de un cuerpo orgánico, el cual se modifica por la variación de cualquiera de sus miembros. La religión o las artes, la filosofía o la familia pueden propiciar un cambio general en la civilización. "No hay nada que sea vago en esta dependencia",<sup>19</sup> concluye Taine.

El hecho de que Díaz Dufó opte en "La bohemia" por una crítica sesgada, sin nombres ni títulos de obras, no demerita su habilidad para descalificar al poeta decadente, enemigo --en su opinión--- de la gran tarea colectiva del porfiriato. Por ello su propósito declarado es redefinir la función social del poeta, subvertida por la conciencia marginal del dandismo de Baudelaire, Rollinat, Verlaine, Corbière, Rimbaud, entre otros, y cuya importación a México, sin haber pasado por la aduana de la crítica a la sociedad, no deja de concederle parte de la razón a Díaz Dufó. De manera indirecta, Tablada lo reconoce así al recordar la "epidemia baudelaireana" de su generación: "fuimos más sinceros que [Baudelaire] y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de

---

<sup>19</sup> Taine 1977: 55-56.

nuestra obra de literatos".<sup>20</sup> En 1896 no podía esperarse la misma objetividad de Díaz Dufío, sobre todo porque al eludir la confrontación directa entre el parnasianismo dominante de la primera generación modernista y el ascendente simbolismo de la segunda, suplantó la discusión literaria por argumentos ideológicos y morales de la sociedad que marginaba el trabajo de todos los poetas, confinándolos a las redacciones de los diarios. Insisto en la cita de "La bohemia": "Hagámonos burgueses, aplebeyémonos, esto nos dará la salud." Lo difícil era reconocer que un exceso de salud semejante minó la obra y la vida de Gutiérrez Nájera. Cuarenta años después, el diagnóstico de Díaz Dufío fue otro: "Y bien sabido es que al pobre Duque lo hizo su presa el monstruo del alcohol, aunque nunca, por más que hubiese bebido, se le notaba encontrarse ebrio. Estaba ya tan habituado a la copa, que hasta para escribir necesitaba estar libando constantemente."<sup>21</sup>

Aun cuando no he podido documentar la reacción inmediata que provocó entre los poetas simbolistas la crítica encubierta de Díaz Dufío, es muy significativo que la última colaboración de Nervo en la Revista Azul (22 de marzo de 1896) coincida con la publicación de "La bohemia". Tablada había dejado de colaborar en 1895. El 15 de septiembre, la columna "Azul pálido", firmada por Petit Bleu, informa a los lectores que el autor de "Onix", "un

---

<sup>20</sup> Tablada 1937: 243.

<sup>21</sup> Díaz Dufío entrevistado en 1936 por Roberto Núñez y Domínguez. Cit. por Díaz Alejo y Prado Velázquez 1968: 53.

envenenado de Baudelaire", se encuentra bajo tratamiento médico. El columnista, Díaz Dufío, no desaprovecha la oportunidad de entregarse a la retórica antidecadente: "Ha sido preciso [...] tonificar aquel espíritu, enamorado loco del ensueño, borrar como con una esponja los delirios de una fantasía inquieta, audaz, que huía febrilmente hacia las venenosas comarcas, en donde góndolas negras, arrastrando lívidos cadáveres, se deslizan sobre ondas luminosas."<sup>22</sup> Mientras Tablada seguía retirado en 1896, Dávalos, Urueta y Olaguibel disminuyen sus colaboraciones de marzo en adelante. Un efecto tardío de la (posible) incomodidad de Nervo y sus compañeros decadentes es el artículo "La literatura y el pueblo", fechado el 23 de junio de 1896.<sup>23</sup> En primera persona de plural, Nervo responde a El Partido Liberal, en cuyas páginas se encartaba cada domingo la Revista Azul, por la crítica de "un colega" de dicho diario al descastamiento extranjerizante de los decadentes. Las críticas a éstos --afirma Nervo-- se originan en el prejuicio y la ignorancia de sus aportaciones a la poesía moderna.

Para el conocimiento del simbolismo mexicano, al cual Nervo llama aún decadentismo, es significativo anotar que pese al rechazo no tan encubierto de los antibohemios azules, los simbolistas aceptan el carácter híbrido de la poética que iban construyendo, cimentada en sus primeros libros con materiales

<sup>22</sup> RA, III, 20, 15, septiembre, 1895: 320.

<sup>23</sup> Nervo 1991 I: 617.

netamente parnasianos. En "El libro y el pueblo", Nervo coincide con la proclamación de la "estética acrática" que Darío hace, el mismo año de 1896, en las "Palabras liminares" de Prosas profanas. La nueva poesía, escribió Nervo, pensando en los Esmaltes y camafeos de Gautier, "tiende a despertar sensaciones y hacer de cada verso un esmalte". Lo primero podía conseguirse decantando las percepciones sensoriales en el laboratorio analógico de los simbolistas franceses, mientras que el oficio se concebía según las reglas laborales que Gautier fijó en su poema "El arte". Más escultor que poeta, el "estatuario" del lenguaje debía rechazar las arcillas maleables para ir en busca de materiales indómitos. Ya se sabe que la vulgarización de los versos finales de "El arte":

Cincela, esculpe, lima;  
que tu flotante ensueño  
  imprima  
un poderoso empeño. <sup>24</sup>

llenó las salas del modernismo de innumerables piezas talladas hasta el agotamiento de la imaginaria y la técnica parnasianas. El interés en el fin de siglo por este "Art robuste", supuso una inclinación renovada por la poesía de Leconte de Lisle. El catálogo que está por hacerse es el de la crítica que adaptó aquellos moldes de Gautier a la glosa del comentario de textos. Cuántas veces hemos leído párrafos que suenan a "El poeta busca la perfección con dificultad [...] en esta poesía escultórica y

---

<sup>24</sup> RM, I, 1, 1 jul., 1898: 1.

trabajada como el mármol." <sup>25</sup>

Un ejemplo de que el espíritu tolerante de Gutiérrez Nájera se aparecía con frecuencia por las oficinas azules de su revista, ocurrió el 16 de agosto de 1896 con la redición de un artículo de Rubén Darío tomado de la Revista de América (número 2, septiembre de 1894).<sup>26</sup> Aunque el texto había sido escrito como introducción a un estudio sobre D'Annunzio (por cierto no fue incluido en Los raros), Darío le da un sesgo periodístico al polemizar con el autor de The Religion of a Literary Man, Richard Le Gallienne. De manera parcial, el crítico y poeta inglés se había permitido disentir del antidecadentismo que recorría a Europa ("el arte decadente no es la exposición de una enfermedad mental y espiritual")<sup>27</sup> para afirmar después que la percepción decadente de la Belleza se reducía a capturar la forma y el color, "ignorando y despreciando las altas sensibilidades del corazón y del espíritu". En su defensa de los "llamados decadentes", Darío combate, de paso, el prestigio formal de las escuelas académicas. Supongo que la referencia al "mundo mármoro de la Grecia" puede considerarse una crítica sesgada a la estética parnasiana de la que empezará a desprenderse el autor de Prosas profanas (noviembre de 1896). Con palabras que recuerdan

<sup>25</sup> Zaitzeff 1972: 27.

<sup>26</sup> En RA se publicó sin título, pero dentro de la sección "Páginas de arte".

<sup>27</sup> RA, V, 16, agos., 1896: 249.

la "Hostia" de Urueta, llama a sus contemporáneos y a los fundadores de la modernidad poética, "buscadores del ideal":

Han buscado por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal; han visto en el Oriente un mundo de extrañas iniciaciones; han encontrado en el Norte una vasta región de sueños y de misterios; han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado todas las trabas que pudiesen encontrar las alas de la psique; han inspirado a la consecución de una fórmula definitiva y a la vida inmortal y triunfante de la Obra. Jamás, desde los tiempos en que florecieron las grandes obras místicas, ha tenido el alma un número mayor de sacerdotes y de soldados; jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en estos tiempos en que han aparecido mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido apellidados Decadentes.<sup>2a</sup>

En otro párrafo, Darío refuta a Le Gallienne la acusación de que en la poesía moderna predomine el amor carnal en todas sus expresiones. El nicaragüense argumenta que la materia prima del Arte ha sido el eterno misterio femenino, interpretado por los dones del poeta. La intención explícita es dotar a la poesía de un pasado al margen de toda sospecha "materialista" o "sensualista". Para lograrlo, Darío se remonta a la escritura simbolista primigenia: el Apocalipsis de san Juan, "el Vidente". En la capacidad del amanuense sagrado para develar misterios y símbolos inaccesibles a la mirada mortal, Darío justifica la función mediadora del moderno Vidente con la otredad o con la vida apocalíptica del fin de siglo. "¿Quién más que Poe --se pregunta-- ha penetrado en la noche de la Muerte? ¿Quién como

<sup>2a</sup> RA, V, 16, 16 agos., 1896: 249.

Leon Bloy ha entrevistado el formidable y apocalíptico enigma de la Prostitución?". Con el mismo interés hace referencia al "rayo nuevo" de la "lírica visionaria" de Baudelaire. De esta manera, Darío equilibra las acusaciones en contra del espíritu y el arte modernos, poniendo en el fiel de la balanza la obra de los santos varones de la modernidad: Wagner, Verlaine el Católico, Baudelaire, Mallarmé, Poe y Leon Bloy. "A ellos se debe-- confirma Darío-- el actual triunfo de la Leyenda, por el cual se iluminan olvidadas visiones de Poesía; a ellos los santos ímpetus hacia la Fe, y las defensas y diques delante de los tanteos peligrosos de la tiranía científica." [pp 249-250] Las últimas palabras colocan el texto que comentamos en el centro del debate por la modernidad, intensificado a raíz de las tendencias científicistas que, como hemos visto, censuraban el arte de aquel fin de siglo. Por otra parte, es significativo que Nervo hubiera planteado la defensa de la poesía decadente fuera de las páginas de la Revista Azul. Por las conjeturas que he propuesto a partir de la cruzada en contra del resurgimiento bohemio, deduzco que los simbolistas optaron por retirarse a construir la pagoda que Tablada había soñado en 1893. La cita de esta metáfora me permite cubrir una laguna sobre la actividad del grupo antes de la polémica de diciembre de 1897 con Victoriano Salado Alvarez. Justo Sierra resume el clima de aquellos meses de calma que precedieron a la primera gran tormenta modernista: "La vida de aquí --le escribe al escultor Jesús F. Contreras-- es la misma que usted vivió en los últimos cinco años y que ni cambia ni

cambiará; los mismos artistas en esperanzas; en oruga, que van a hacer un día de estos, pero que no hacen nada".<sup>29</sup> La inactividad condujo a los escritores de la segunda generación modernista a adquirir mayor conciencia sobre el movimiento y su poética. En ese proceso de maduración fue determinante la actitud decidida de Darío para inscribir el modernismo en la querrela de la modernidad que se libraba en Europa, mientras que en el interior de su obra superaba el parnasianismo de Azul...<sup>30</sup> El tránsito de esta voluntad combativa y renovadora surge en la polémica con Le Gallienne, se aprecia con nitidez en Los raros, primer catálogo razonado de su estética, y culmina con el manifiesto peculiar de Prosas profanas. Díaz Dufío no supo qué hacer con esta avalancha antiparnasiana. Es igualmente significativo que la Revista Azul no publicara adelantos de dichos libros, los cuales eran --según costumbre de la época-- auténticas recopilaciones hemerográficas. Por el contrario, Díaz Dufío se entretenía en reproducir poemas y prosas invariablemente azules. La muerte estética de la Revista... no fue ajena a la de su fundador. "Para la época en que [éste] murió --afirma José Emilio Pacheco-- sus ideas y sus

---

<sup>29</sup> Sierra 1949 XIV: 92.

<sup>30</sup> A pesar de que el triunfo del simbolismo entre los modernistas supuso el paulatino desplazamiento de la poética parnasiana, hubo motifs como el del centauro que implicaron un retorno al programa estético de Gautier, Leconte de Lisle y Heredia. La figura mitológica devino, pues, en híbrido poético. No es extraño encontrarlo en las páginas de Savia Moderna (1906), así como en los últimos números de la Revista Moderna de México.

gustos estaban ya un tanto retrasados".<sup>31</sup> Ese vacío vinieron a llenarlo los peregrinos cofrades, no sin antes abjurar de su decadentismo.

---

<sup>31</sup> Pacheco 1978 I: 5.

V  
DE COFRADES A MONAGUILLOS AZULES

## SAULO, ¿POR QUE ME PERSIGUES?

La tinta y la bilis que impregnan las páginas de las polémicas literarias son medios de contraste que dibujan con bastante exactitud a los grupos y las personalidades en pugna. En esos campos de combate, la molicie crítica ha levantado atalayas custodiadas por centinelas decididos a defender con la vida la bandera de su generación. Para los ortodoxos del método generacional, es más "ilustrativo" estudiar el comportamiento gregario que las escurridizas tácticas de lucha individual. Debo añadir que este escepticismo por los estudios generacionales opera a partir de la existencia de las generaciones y los grupos literarios. Mi propósito no es negarlos sino cuestionar la cohesión generacional a ultranza.

En consecuencia con dicho objetivo, acepto que a las dos generaciones modernistas les corresponden, emblemática y ordinalmente, los colores azul y negro de los estandartes parnasianos y simbolistas, decorados con sus predecibles flores del bien y del mal. No menos representativas de la dicotomía historiográfica que domina al modernismo mexicano, la Revista Azul ilustra el inicio del movimiento y la Revista Moderna de México su clausura simbólica en junio de 1911. Años atrás, entre diciembre de 1897 y febrero de 1898, es decir: en el principio del verbo simbolista, cuando los cofrades "decadentes" están a punto de concretar el sueño de la Revista Moderna que Tablada atisba desde 1893, otros escritores --Amado Nervo, Jesus E.

Valenzuela, Ciro B. Cevallos, Bernardo Couto Castillo-- se suman a los poetas perseguidos por Pineda en aquel año para pertrechar la segunda generación modernista, cuya belicosa conciencia moderna se anima con el olor de la pólvora de la primera querrela formal por el modernismo en territorio mexicano.

La historia se conoce desde que Luis Mario Schneider la reconstruyó minuciosamente en Ruptura y continuidad (1975), por lo que es innecesario volverla a contar con detalle.<sup>1</sup> Los hechos se remontan a la publicación del primer libro de los cofrades: Oro y negro (1897) de Francisco M. de Olaguíbel. Desde Guadalajara, Victoriano Salado Alvarez, quien había recibido un ejemplar enviado por el autor, solicita la intercesión del prologuista, Nervo, para publicar en El Mundo de Reyes Spindola una extensa carta dirigida a Olaguíbel. Si Schneider advierte en la petición de Salado Alvarez el deseo de polemizar con los modernistas metropolitanos, es evidente también la reciprocidad de Nervo. La primera epístola del Saulo mexicano a los modernistas de la "Gran Babilonia" aparece el 29 de diciembre de 1897. Dos días después, Nervo responde con "Los modernistas mexicanos", título afortunado como veremos. La siguiente epístola de Salado Alvarez estimula de inmediato la acidez epigramática de Tablada en "Los modernistas mexicanos y monsieur Prudhomme" (El Nacional) así como la mesura retórica del diputado, poeta e inminente protector oficial de la generación ascendente, Jesús E. Valenzuela, cuya cartas a Tablada (12 de enero de 1898) y Salado Alvarez (26 de febrero) se

<sup>1</sup> Schneider 1975: 120-158.

publican en El Universal. Salado Alvarez contesta la primera de Valenzuela el 1 de febrero en el Correo de Jalisco (Guadalajara) y nueve días después concluye el intercambio epistolar con Nervo; queda sin respuesta el artículo de Tablada y la segunda de Valenzuela, que cierra la polémica.

#### Acotación casi oportuna

A pesar de que el poema de presentación de Nervo, "Propileo", repasa los lugares comunes del decadentismo de Oro y negro, inspirados en el menage a quatre con las musas neuróticas y fatales de los cofrades (Electra, Lady Macbeth y Ligeia), Nervo será visto con suspicacia por los modernistas metropolitanos, y ni sus indignadas y lúcidas respuestas a Salado Alvarez lograrán incorporarlo por completo a la cofradía. Varios de los poemas "decadentes" del primer Nervo, "Oremus", "A Felipe II" y "Andrógino", debieron ser considerados paraísos mentales,<sup>2</sup> producto de una neurosis más recreada que vivida, menos decadente que culpigena. Autoimpuestos como penitencia para vencer el aguijón de la "carne maldita" que aparta al poeta de Dios, esos poemas parecen escritos para el confesionario. Resulta difícil imaginar que "Oremus",

---

<sup>2</sup> Pacheco (1978 II: 27) duda que "Andrógino" se deba a alguna "experiencia vivida de Nervo sino más bien a la temprana imitación librésca de una moda impuesta por esos años entre los "decadentes" europeos gracias a los libros de Joseph Péladan".

significativamente dedicado a Couto Castillo --escritor emblemático de la decadencia mexicana--, fuera declamado en los bajos fondos modernistas:

Oremos por las nuevas generaciones,  
abrumadas de tedios y decepciones;  
con ellas en la noche nos hundiremos.  
Oremos por los seres desventurados,  
de mortal impotencia contaminados...  
¡Oremos!

Oremos por los místicos, por los neuróticos,  
nostálgicos de sombra, de templos góticos  
y de cristos llagados, que con supremos  
desconsuelos recorren su ruta fiera,  
levantando sus cruces como bandera.  
¡Oremos!

Oremos por los sabios, por el enjambre  
de artistas exquisitos que mueren de hambre.  
¡Ay! el pan del espíritu les debemos,  
aprendimos por ellos a alzar las frentes,  
y helos pobres, escualidos, tristes, dolientes...  
¡Oremos!<sup>3</sup>

El pretexto de Salado Alvarez para iniciar la persecución de la "escuela decadentista" es evidente: Oro y negro se comenta con el apresuramiento de quien tiene a su alcance la presa mayor: esos decadentes ávidos de sensaciones y experiencias nuevas, aquellos imitadores de "frases, dicción, metro e ideas de los poetas franceses novísimos".<sup>4</sup> Expulsados por segunda vez del paraíso porfirista, los cofrades azules desnaturalizan al supraorganismo mexicano, pues el "atavismo de raza" de sus obras atenta contra "la gente bien hallada con la vida normal y ordinaria". [p 28]

<sup>3</sup> Nervo 1991 II: 1315.

<sup>4</sup> Salado Alvarez 1969: 12.

¿Qué pensarán de esta sociedad vital --se pregunta Saulo-- los futuros historiadores? ¿Acaso habrán de juzgarla "agotada, desesperada, tediosa", por las perversiones de Ceballos, degenerado que se excita viendo sangre en sus obras, o por los "asesinatos" de Couto Castillo? Salado Alvarez asocia estos refinamientos con las pretensiones universalistas de Tablada, quien desde antes se había atrevido a negar la existencia de La Literatura Mexicana, forjada con sangre y tinta en los cruentos años de la Reconstrucción Nacional.

Para el Saulo del antimodernismo, ese pecado capital sólo podía provenir del desconocimiento de los tres mandamientos de la ley científica: raza, medio y momento, determinantes de la obra literaria, la cual no puede influir sino ser influida por la sociedad. Con la siguiente cita de la Historia de la literatura inglesa, Salado Alvarez ratifica la vieja alianza entre ciencia y crítica literaria: el arte "no es juego de imaginación, capricho aislado de cabeza calenturienta, sino copia fiel de las costumbres que rodean al autor y signo de un estado de ánimo".<sup>5</sup>

No era nueva la obsesión antimodernista por casar medio ambiente con literatura. En 1888 Juan Valera tuvo que explicarse el cosmopolitismo de Darío como un producto anómalo de dos países distantes de París: Nicaragua y Chile, lugar de la segunda salida del joven Darío. "¿Cómo, sin el influjo del medio ambiente --le pregunta Valera al poeta azul por excelencia-- ha podido usted asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si

---

<sup>5</sup> Salado Alvarez 1969: 13.

bien conservando española la forma que aúna y organiza estos elementos convirtiéndolos en substancia propia?"<sup>6</sup> Pero Salado Alvarez no se permitía los mismos beneficios de la duda. Sin mencionar sus fuentes, piensa como Gener que el arte desnutrido del "alma colectiva del pueblo" se condenaba a morir de inanición.

El título de la primera réplica de Nervo, "Los modernistas mexicanos", define su evaluación del movimiento: esa "literatura llamada de decadencia" tiene un nombre, modernismo, y dos fines: el símbolo y la relación (analogía); ignorarlos es propio de poetas y críticos que pulen con habilidad de hojalateros "la riqueza del léxico". En contraste con esa poesía artesanal, Nervo propone una distinción nítida entre simbolismo y códigos decadentes. Convencido de la necesidad de superar la poesía parnasiana, sigue de cerca las ideas que desde 1896 Darío había expresado en su respuesta a Richard le Gallienne: en el modernismo confluye la mejor poesía universal, la de los "padres del simbolismo". Más que nombres y recursos consagrados desde los primeros videntes (Daniel, san Juan e Isaías), el símbolo y la analogía son medios de conocimiento del mundo:

El símbolo que, sutilizándose, será el verbo único del porvenir; ejemplo, la música que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno; y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos [...] Estas relaciones atan, a

---

<sup>6</sup> Darío 1969: 4-5.

través del infinito a la luz y al ritmo, al color y al perfume, y en unión del símbolo que las expresa abren un gigantesco y formidable campo al espíritu humano.<sup>7</sup>

Utilitarismo vs. elitismo: para combatir la noción legítima que Salado Alvarez atribuye a la literatura, siempre y cuando ésta preste servicios a la historia, la educación y la moral, Nervo enarbola el espíritu elitista de la cofradía azul: "si la literatura debiera responder a nuestro medio intelectual sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto".[p 342] En contra de la tesis taineana, considera que los escritores sí influyen en la sociedad, pues la literatura, alejada de todo didactismo, puede "elevar la intelectualidad del medio; más nunca el medio creará la literatura".[p 341]

Fiel a la ortodoxia determinista, Saulo insiste en que tanto los escritores como sus obras son productos del "medio", al igual que el "vitriolo y el azúcar": "Sabido es que en los organismos colectivos como en los individuales, las facultades y los órganos se desarrollan unos a expensas de otros".<sup>a</sup> ¿De dónde sacan esos decadentes que un "sistema literario" puede formarse sin las "dependencias y condiciones" de la sociedad? Al margen de la cultura y de su zona moral sólo es posible imitar modelos y formas de vida extravagantes. Sin proponerlo explícitamente, el polemista espera que los escritores mexicanos vuelvan a escribir

---

<sup>7</sup> Nervo 1991 II: 342.

<sup>a</sup> Salado Alvarez 1969: 21.

sobre el "medio" rural o urbano y sus "tipos nacionales".

Pocas naciones menos a propósito que la nuestra --concluye Saulo en su primera respuesta a Nervo-- para plantear las nuevas tendencias; pero si acaso existen uno o muchos literatos que se consideren capaces de desentrañar las relaciones ocultas de las cosas y penetrar en su esencia, miel sobre hojuelas, con tal de que guarden los tales su carácter y su individualidad, sin ir a fundirse en cualquier escuela de las que brotan mensualmente y por riguroso turno en Francia, para desaparecer enseguida.<sup>9</sup>

Al grito de "el decadentismo ha muerto, ¡Viva el decadentismo!", enemigo de los excesos sensibleros de la poesía romántica, la retórica parnasiana y "el antiestético afán de análisis naturalista",<sup>10</sup> Nervo entra a saco, por segunda ocasión, en el cuartel antimodernista. Busca dos objetivos precisos: detener la confusión arte decadente/modernismo y profundizar en la poética simbolista. El símbolo no triunfará si antes no se echan abajo las leyes positivistas de la naturaleza. Para establecer el nuevo orden, Nervo proclama con Godofredo de Monmouth: "la anarquía regular es el porvenir de la humanidad". [p 130] Espíritus selectos, los poetas no son --Nervo lo había dicho en su primera carta-- "producto del medio"; en todo caso lo destruyen con el fin de instaurar su propia tradición. Para

---

<sup>9</sup> Salado Alvarez 1969: 21-22. Es singular la estrategia antidecadente de Salado Alvarez. Párrafos como el anterior descubren lecturas de Gener ("La decadencia fin de siglo en París) o de Nordau, a quienes nunca cita. Por el contrario, con frecuencia descontextualiza a "decadentes" como Bourget y Moreas para combatir a sus colegas mexicanos.

<sup>10</sup> Schneider 1975: 129.

probar su tesis sobre el desarraigo, bastan los nombres de Baudelaire, Verlaine, Goethe, D'Annunzio y Poe, "ese Poe, que según Mallarmé es la excepción y el caso literario absoluto, ¿qué estado social reveló? --le pregunta a Salado Alvarez. No han convenido todos en que era un extranjero en su patria que jamás le entendió ni le quiso?"<sup>11</sup> Depositarios de esta imagen, los modernistas son una sociedad dentro de la sociedad; no una escuela sino el cenáculo de poetas-cruzados por el simbolismo. Si para Nervo el artista moderno carece de nacionalidad, ¿no tienen por ello derecho a reclamarse americanos, aunque no asalten la "tribuna patriótica" para cantar románticamente al "zempoaxóchitl"?

Como respuesta a la beligerancia de Nervo, Salado Alvarez esgrime un arma de dos filos: ¡la verdad!, que para nada se acerca a los modernistas. Así se empeñen éstos en sepultar al decadentismo, criatura monstruosa al fin, abandona la tumba para espantar el sueño de sus perseguidores. Por los modales exquisitos, quintaesenciados y llenos de refinamiento del engendro parisino, y para bien de sociedades primitivas, tradicionales, inconscientes, es decir, provincianamente mexicanas, Salado Alvarez desea ver a la criatura modernista con camisa de fuerza entre las históricas de la Salpêtriére. Mientras ese día llega, prefiere a los trasnochados pero vitales poetas románticos.

Salado Alvarez exagera el antidecadentismo moderado de sus

---

<sup>11</sup> Schneider 1975: 131.

réplicas anteriores para probar que el artista es producto de su medio, y que al no existir en México el desarrollo industrial europeo tampoco se dan las condiciones para el "fondo psíquico de amargura, de desencanto, de hastío" que impregna las páginas modernistas. Nordau y Gener se dejan ver entre líneas. Del primero toma el procedimiento y la terminología para diagnosticar los estigmas morales del artista degenerado. Responde a Nervo: "Poe tuvo que ser fatalmente lo que fue: un dipsómano que transportaba al papel sus desarregladas imaginaciones, un exquisito que buscaba sensaciones raras, y un espíritu dolorido que a manera del otro poeta su coetáneo, pudo decir que las tristezas eran su goce y las penas su dulzura".<sup>12</sup> De manera semejante al autor de Literaturas malsanas, Salado Alvarez relaciona mecánicamente la sensibilidad neurótica fin de siècle con varias expresiones de "locura literaria y musical". Desde luego, el cuadro sintomatológico del modernismo no "denota" moralmente al medio mexicano sino a los barrios parisinos descritos por Gener. Si él colocó en pabellones separados a los enfermos indígenas y a los exóticos, Salado Alvarez concluye que los modernistas no son "autóctonos ni aborígenes" porque sus inclinaciones extravagantes les hacen ver con "desdén el medio en que viven y las cosas que les son familiares". [p 34] Si algo puede rescatarse con dificultad será el procedimiento literario de los modernistas, siempre y cuando se estudie la manera de hacerlo benéficamente nacional. Más allá del "procedimiento",

---

<sup>12</sup> Salado Alvarez 1969:34.

Salado Alvarez sabe que es imposible condescender, pues todo lo que no es forma resulta inadaptable a la gran aldea incontaminada por el progreso: "no hay razón para figurarse que la civilización nos tenga hartos y surmenés". [p. 36]

La actitud de Nervo trasciende el ámbito de la polémica local para inscribirse con lucidez en la querrela por la modernidad; con certeza responde las tesis positivistas de Salado Alvarez, pero sus argumentos tienen objetivos de largo alcance: combatir la andanada "científica" en contra de la poesía simbolista. ¿Cómo ignorar la paulatina difusión de los galenos de la crítica en México? Baste el ejemplo de Valenzuela, quien, al calor de los dimes y diretes con Salado Alvarez, recomienda leer las obras de Nordau y Gener a los que acusan de degenerados a los modernistas, nada más para convencerlos de que los mexicanos eran castos novicios.

Junto a la lucidez de Nervo palidece la ironía de Tablada. Su artículo "Los modernistas mexicanos y monsieur Prudhomme" genera más humor y retórica que ideas nuevas. Obsesionado desde entonces por alcanzar la meta de una modernidad que se aleja cuando está a punto de cruzarla, Tablada recuerda los primeros tiempos de la cofradía, en los cuales él era el "único que en México había francamente adoptado el procedimiento modernista hoy tan en boga".<sup>13</sup> No deja de sorprender la habilidad para borrar sus propias huellas y volver al frente del maratón rebautizado como modernista. Nada de decadencias que detengan el trote

---

<sup>13</sup> Schneider |975: 135.

sostenido de la poesía: "Desde que se nos ha llamado decadentes se ha cometido el más vulgar de los errores, y si ese error es despreciable cuando emana del vulgo, no puede ser sino muy censurable al ser prohiado por personas que como el señor Salado Alvarez tiene el deber de pensar por sí mismo" [p 137] El ciclo modernista se cumple de nuevo: si en los años de la Revista Azul los poetas parnasianos se apropiaron del movimiento e incluso combaten a los decadentes, la consagración simbolista de éstos, confirmada por el espaldarazo oficialista de Valenzuela, le permite a Tablada abanderar el movimiento. ¿Habría visto en Nervo un contrincante de peligro? En todo caso, intenta el crimen perfecto: estratégicamente no lo descalifica en público. Valenzuela lo hace por él en carta abierta a Tablada, escrita a solicitud suya.

¿Cuáles fueron las razones del cofrade mayor para involucrar en la polémica a Valenzuela, el gran manirroto del modernismo? ¿La "lírica juventud" de Valenzuela, cuya influencia y fortuna prestó más servicios a la generación que a su intrascendente obra poética? Conjeturo que el pragmático Tablada sopesó estos y otros móviles, sin olvidar la admiración por el personaje inusitado que supo ser Valenzuela, más poeta de la vida que de la poesía. Lo cierto es el extenso testimonio de La feria de la vida, tejido con gratitud y amistad, y la intervención de Valenzuela en la querrela.

Valenzuela es otra voz, otro ámbito del discurso modernista. Mesurado y conciliador, discursivo y erudito, cansino por

momentos, características que Tablada debió ponderar en favor de la imagen pública del grupo. Ninguno de sus compañeros más a propósito que un hombre del sistema (diputado por las escuelas parisinas, dirá Salado Alvarez) para repasar la historia de la ideología oficial y la literatura en México; nadie como Valenzuela para cruzar, a su manera, el nuevo estremecimiento del simbolismo con las novedades positivistas en boga y para extender certificados con el aplomo de quien descubre a Othón "dormido en cualquier bosque potosino, en medio de un desastre clásico-romántico-becqueriano".<sup>14</sup>

Al repasar uno de los temas centrales de la polémica, los escritores y el medio, Valenzuela observa con humor inusitado el aprovechamiento maleable del pensamiento de Taine, "siervo a domicilio de sabios, políticos y críticos nuestros, que con textos, más o menos auténticos o más o menos incompletos, de aquel maestro, o con su nombre solamente (eso da importancia) hacen lo mismo torta que rosca".[p 139] Y define su posición: el medio, siempre y cuando se haga referencia al intelectual, sí influye en la literatura. Ni Salado Alvarez ni Nervo supieron entenderlo; por razones opuestas, para ambos los modernistas son desarraigados. ¿Cómo tacharlos de imitadores cuando nuestra cultura es ineludiblemente francesa y laica?<sup>15</sup> Con notable

<sup>14</sup> "Los modernistas mexicanos", RM, I, 9, 1 dic., 1898: 141.

<sup>15</sup> Idem. Cerca de las ideas de Gutiérrez Nájera en "El cruzamiento en literatura", Valenzuela afirma que España está incapacitada para "enseñar algo nuevo".

capacidad para resolver las contradicciones de su propuesta, Valenzuela "comprueba" que la poética simbolista de Tablada, Dávalos y Urueta es producto del positivismo y, en consecuencia, de la mejor tradición liberal: la de Ramírez, Altamirano y Prieto:

Desde el momento en que cabe reconciliación en el conflicto entre la Ciencia y la Religión, cada quien sin escrúpulos, hace su religión propia, y las cabezas jóvenes confunden muy fácilmente la religión positiva con el sentimiento religioso, y como la Religión y su madre la Muerte han sido y seguirán siendo causa y origen muy principales de la poesía lírica, se resolvía en aquellas aulas preparatorias algo que no llegó a tomar forma, es cierto, pero que sin duda existía en estado de nebulosa. La difusión de las ideas positivistas hecha más tarde por los discípulos de Barreda, la lectura de materialistas, pesimistas (Büchner, Schopenhauer), y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el pueblo mismo, fijaron definitivamente la dirección de la poética. [p 140]

¿Ignoraba Tablada esta versión del pasado inmediato de México?  
 ¿Era Salado Alvarez el destinatario indirecto? Me resisto a ambas, inmediatas respuestas. Creo que los destinatarios implícitos eran los mismos censores de la cofradía de 1893. Después de cinco años, ese "medio" no había modificado su conservadurismo. Los modernistas eran otros; habían hecho suyos los códigos simbolistas y empezaban a resentirse de un estigma socialmente incómodo; pero su camino estaba empedrado de poemas y escándalos decadentes, denunciados incluso por los conciliadores

poetas azules.<sup>16</sup> Nada que pudieran entender las primeras damas del porfiriato y sus santones palaciegos. Por eso Valenzuela descalifica la tesis de Nervo sobre el desarraigo del poeta moderno, y lo acusa de provinciano recién desempacado, incapaz de comprender la nueva estética. Los modernistas serios --Tablada, Dávalos (incluso Nervo) y Olaguíbel-- no son culpables del resurgimiento bohemio sino sus imitadores, ese "cortejo macabro, por contrahecho, que pretende seguirles". Luego de coincidir con Salado Alvarez, en cuanto a "algunos otros pecados cometidos" por sus compañeros,<sup>17</sup> Valenzuela pasa al rescate de los "mal averiguados decadentistas" franceses y su "obra de transición, no de decadencia como se dice". Exorcizados, Baudelaire, Verlaine, Novalis y De Guérin entran en éxtasis profundo y recitan parlamentos piadosos. Contagiados los modernistas, "sienten en México como Verlaine, el divino inmundo":

¡Oh Dios! me horrorizó mi vida impura  
Y hasta mí descendió soplo divino.  
¡Oh Dios! me horrorizó mi vida impura!<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Gutiérrez Nájera llegó a cantar la "ideal belleza" de Carmen Romero Rubio de Díaz. RA, I, 1, 15 jul., 1894: 161.

<sup>17</sup> RM, I, 9, 1 dic., 1898: 141. Valenzuela considera menores los "pecados" de los cofrades; en cambio, destaca los de sus "discípulos lejanos": "extravagancias y ridiculeces, idiotismos y pedanterías". Idem.

<sup>18</sup> Verlaine 1991: 177.

Todo es arrepentimiento y expiación. Valenzuela cita una carta de Tablada que describe su "intransigente fetichismo" juvenil, trocado en místico ascenso. El non serviam decadente de 1893 se transforma en reconciliación en el paraíso porfirista, resultado de la influencia benéfica del medio físico y social. "Entre tanto, ustedes van vaciando en ánforas nuevas ideas generales sobre el amor, la religión, la vida, la muerte, que son semilleros para los actuales y futuros artistas mexicanos [...] Yo sigo creyendo que sacudido el exclusivismo que tú arrojaste hace años [...] prestan un servicio real y positivo al léxico nuestro". Por si alguna duda podía quedar sobre la conversión moral y social de los decadentes, Valenzuela concluye que el problema moral del arte es tan relativo que prefiere dejarlo en manos de un sastre. Como Barreda propone que no se exija "al maestro en Ciencia o en Arte, sino que sepa producir". [p 143]

Salado Alvarez tenía que iniciar su réplica por lo más delgado de la argumentación de Valenzuela. ¿Cómo es posible que descendan de Barreda, "pensador insigne", seres tan "raros y excéntricos"? Indignado por la pretensión de injertar la rama modernista en el tronco de la cultura nacional, Saulo responde con las mejores notas de su antidecadentismo. Lo mismo parafrasea pasajes de A rebours que propone su cuadro de honor positivista: bien por Justo Sierra, Porfirio Parra y Manuel Flores en sociología; pero con Urbina en poesía y Angel de Campo en narrativa, reitera su manía de contestar punto por punto a sus contrincantes, aun cuando llegue a contradicciones insalvables.

Por ejemplo: si la poesía y la ciencia son polos opuestos y no puede la "evolución científica" propiciar generaciones espontáneas de poetas, entonces ¿por qué considera a Urbina representante del positivismo?

La réplica de Salado Alvarez tiene el mérito de presentar a un polemista flexible, al menos por esta ocasión, que acepta las deudas de la cultura mexicana con la tradición francesa, siempre y cuando los escritores asuman su propia individualidad y temperamento. La piedra de toque vuelve a ser el medio, su "notación moral" forzosamente mexicana. Consciente de que Valenzuela no puede cuestionar en público al régimen porfirista, Salado Alvarez reta al diputado: "Y no salga usted con el registro de que aquí reinan también, como en Europa, esa desconfianza en lo antiguo, esa falta de fe en la democracia, en la institución republicana y en la obra de civilización, y que los modernistas son farautes y apóstoles de ese estado de ánimo".<sup>1º</sup> Salado Alvarez termina por captar la intención de Valenzuela y trata de exhibirlo con sus propios argumentos: si de verdad los modernistas son un producto positivista, ¿por qué viven la dualidad de ser espíritus franceses extraviados en "este medio incipiente de cultura"? El desarraigo no implica superioridad ni otorga derechos a quienes se creen guías de las nuevas generaciones --concluye--, pues aquí la gente vive a gusto con su medio y con la incipiente civilización.

La red de alianzas involuntarias y divergencias ruidosas que

---

<sup>1º</sup> Salado Alvarez 1969: 25.

se tejen en el transcurso de las polémicas había caído ya sobre los querellantes. Cuando Salado Alvarez propone que los modernistas no alteren la paz social y el progreso porfirista coincide tangencialmente con Valenzuela, quien trata de venderle a la opinión pública la "regeneración" de los decadentes.

En la última carta de la polémica (26 de febrero de 1898), Valenzuela percibe que su destinatario ha intuido la intención de "oficializar" el modernismo. Utiliza entonces la estrategia de abrir y cerrar su réplica subrayando coincidencias hechizas: "en el fondo lo que usted quería era protestar contra los ineptos que a la sombra de Tablada, Dávalos y Urueta se han soltado por esos mundos sin estro, sin sentido común y sin vergüenza. Y en eso estamos de acuerdo."<sup>20</sup> El diputado y poeta trata de endosarle públicamente a Salado Alvarez la cuenta que ellos ya no estaban dispuestos a pagar. El final de la carta sella la factura antidecadente de los modernistas: "Lo que usted no aguanta es a los poetas sietemesinos, que nos tienen fritos con extravagancias y ridiculeces, idiotismo y pedanterías, con que creen juramentarse en la nueva escuela." [p 155]

Limpios de culpa frente a la sociedad, Valenzuela defiende con mayor rigor la casta positivista de sus compañeros. Nada mejor que un remate silogístico: A. Salado Alvarez acepta que la Poesía busca "algo desconocido"; B. La Ciencia "persigue lo desconocido"; C. La Ciencia no puede ser "irreligiosa" (Sierra)

---

<sup>20</sup> "Los modernistas mexicanos II", RM, I, 10, 15 dic. 1898: 153.

como la Poesía no es acientífica.

Con la misma lógica, más una cita de dos cuartillas de Bourget y un párrafo de la "Hostia" de Urueta, Valenzuela justifica el pesimismo de las nuevas generaciones, el cual fue adquiriendo matices místicos con Nervo y neorientales con Olaguibel. Estos son algunos de los "estados de ánimo" derivados de la obra de Barreda, caudillo de la "independencia intelectual" que abrió paso a la rebelión de los decadentes:

El pensamiento transformado por las ideas positivistas (que nos hacían ver el misterio de la vida de manera muy distinta a la de los escolásticos) buscaba nuevos moldes en que vaciar las ideas líricas, y que como esos no podían venirnos de España, sumida entonces en el krausismo, los buscaron entonces Tablada, Urueta y Dávalos entre los franceses [p 155]

El deseo de hacer pasar este camel(l)o por el ojo de la aguja positivista no es ajeno a la fe absoluta en la Ciencia, "único actual refugio de la aspiración humana en todas sus manifestaciones". [p 155] Sin la ironía de Gutiérrez Nájera, Valenzuela termina rindiéndose a los avances tecnológicos y científicos de la época, de manera que es difícil saber si su admiración por Poe supera a la que siente por el "mago americano", Edison, o bien si reconoce en la obra de ellos fenómenos distintos.<sup>21</sup> De acuerdo con el científicismo de

---

<sup>21</sup> Porfirio Parra, hijo dilecto de Barreda y esporádico colaborador de la Revista Moderna, afirma en "Alianza entre las ciencias y las bellas letras" que "La ciencia lleva en sí misma innatos gérmenes de poesía, como son la grandeza de sus asuntos y la severa armonía que guardan entre sí las proporciones". RM, II, 1, enero 1899: 2.

Valenzuela, teñido de trascendencias simbólicas y analógicas, la actividad poética es conocimiento de una Naturaleza que, de manera semejante al quehacer científico, sólo se revela a espíritus selectos. La tesis subraya la extraña defensa de una poesía inserta en la Naturaleza. Pero si en esta palabra tan incómoda para el arte moderno, Valenzuela lee conocimiento = medio intelectual = estados de ánimo cosmopolitas, Salado Alvarez persiste con Taine, hasta el final de la polémica en el reflejo determinista del medio físico y social sobre la literatura.

Entre el final de la querrela y la reunión de la mayoría de las réplicas de Salado Alvarez en De mi cosecha (febrero de 1899), el gran acontecimiento fue la aparición de la Revista Moderna (1 de julio de 1898). Al conocido balance sobre el impulso renovado que la polémica propició en el ánimo de los fundadores,<sup>22</sup> hay que sumar un hecho escasamente advertido: la ausencia de Nervo en las crónicas sobre dicho evento. No conozco documentación al respecto (Valdés se limita a comentar que el poeta no era bien visto en "el grupo modernista oficial" y Schneider omite la circunstancia), pero advierto en esa resaca de la polémica una de sus fracturas generacionales. En las memorias de Tablada y Valenzuela, el nombre de Nervo se desliga de los fundadores. Valdés piensa que los personajes del "Exempli gratia o fábula de los siete trovadores y de la Revista Moderna"

<sup>22</sup> Para la crónica de los preliminares y de los primeros días de la Revista Moderna, véase: Valdés 1967: 9-88 y 1987: XV-XXXVI. Asimismo, Schneider 1975: 150-154.

de Tablada son Valenzuela, Dávalos, Urueta, Campos, Ceballos, Couto Castillo y el propio poeta de las "Hostias negras".<sup>23</sup> Alegoría y símbolo de la incomprensión inveterada hacia el artista, el texto escamotea las estrategias de la declaración poética y del manifiesto en la intertextualidad de una fábula cuyo anonimato actualiza la trascripción del narrador: antes del encuentro con el público cortesano que desprecia su arte, los trovadores se enfrentan en el camino de Turania con un burdo "fraile limosnero" (¿Nervo?) que huye taloneando su jumento (¿Salado Alvarez?). La avaricia del "malandrín", quien se había negado a compartir sus viandas con los hambrientos peregrinos, es castigada con el maleficio de un trovador. "Desde entonces el infame lego roe con los dientes las vértebras de un cabrío, en lugar de desgranar con los dedos las "Aves" de su profanada camándula."<sup>24</sup>

La carnavalesca anécdota de Tablada pudo tener como blanco la amistad de Salado Alvarez con Nervo, considerado por Saulo "el más inteligente de los modernistas mexicanos". Un par de meses antes del lanzamiento de la Revista Moderna, Salado Alvarez había reseñado Místicas. Llevados por el impulso epistolar de la querrela, los expolemistas continuaron escribiéndose. Por ese medio, el 31 de marzo Salado Alvarez le hace llegar al poeta sus atemperadas discrepancias pasajeras sobre el arte moderno,

<sup>23</sup> Valdés 1967: 14. En Las sombras largas, segunda parte de las memorias de Tablada, se confirma esta hipótesis.

<sup>24</sup> RM, I, 1, 1 junio 1898: 2.

proponiendo de paso una inusitada genealogía: "quizás cuando cree usted ser modernista hasta la médula de los huesos, es apenas un prófugo de la "grande boutique romantique". En contraste con su reciente antidecadentismo, Salado Alvarez demuestra conocimiento y sensibilidad hacia D'Annunzio y Nietzsche. Con acierto define el tema de la muerte de Dios, asesinado por los "ateos místicos" del fin de siglo, entre los que se encuentra el autor de "Esquiva" y "Gótica", poemas que bordan el ejercicio retórico de la duda:

Enfermo de la vida, busco la plática  
con Dios, en el misterio de su santuario:  
tengo sed de idealismo... Legión extática  
de monjas demacradas de faz hierática,  
decid: ¿aún vive Cristo tras el sagrario?<sup>25</sup>

Salado Alvarez reconoce ahora las cualidades del poeta místico ("imaginación lozana, gusto por los símbolos, las alegorías y las abstracciones"),<sup>26</sup> muy semejantes a las que Nervo había propuesto en la polémica como principios de la poesía simbolista. Tampoco deja de sorprender que entre los poemas favoritos de Saulo se encuentran algunos decadentes ("Ultima verba") y "sádicos" como "Delicta carnis". La discrepancia con Nervo no es ajena a las conocidas obsesiones del medio ("Aquí donde no existen sino el deísmo vago y acomodaticio de los intelectuales"), la raza ("el fanatismo feroz e irracional de la masa del pueblo") y el

<sup>25</sup> Nervo 1991 II: 1312.

<sup>26</sup> Salado Alvarez 1969: 38.

momento: "nos hallamos igualmente distantes de la fe de las edades pasadas y de las complicaciones del alma contemporánea".[p 42] Dispuesto a aceptar los hechos, ya que el poeta tomó el "atajo del neomisticismo", Salado Alvarez le allana el camino de "la cuestión de los medios" (léase positivístamente en singular): ¿por qué usted no se postra ante [fray Luis de Granda] y sus insignes compañeros para disipar esa "Noche oscura del alma" que dice lo envuelve?" El velo castizo encubría las mismas preocupaciones de una polémica adversa para el antimodernismo mexicano. A escasas semanas de haber suspendido el debate, Salado Alvarez parece dispuesto a salvar los restos del polémico naufragio nacionalista. En un año cambiaría de actitud.

#### LA ULTIMA ALDEA

Con De mi cosecha, Salado Alvarez redefine estrategias y alcances. De la modesta reunión de algunos "trabajillos" que protestan contra "ciertas teorías" a la arrogancia de detener la "involución" de La Literatura Mexicana --pasando por el repaso al proceso castizo de la expresión nacional, "sin prejuicio de introducir en la forma y el fondo de la obra las variaciones a que podía dar origen la diferencia de medios y la desigualdad de razas"--,<sup>27</sup> se monta la escenografía nacional del nuevo debate antimodernista. La ambigüedad estratégica de las acusaciones

---

<sup>27</sup> Salado Alvarez 1969: 6.

trae de nuevo al campo social la obra "perversa" de los modernistas. Estos --acusa Saulo-- pretenden destruir "en un día la obra de muchos años y de muchos esfuerzos". Después de reparar los supremos afanes de la reconstrucción interna y del prestigio internacional del país, Salado Alvarez concluye que la estabilidad y el progreso material y artístico merecen algo más que el desprecio de la "turba de los sotiles y almidonados" escritores. En realidad se trataba de la tercera presentación en público de los "enemigos" del porfiriato civilizador. Esta vez Salado Alvarez añadía un nuevo cargo: el habilitamiento social de los modernistas, instalados por fin en la anhelada pagoda. Saulo los acusa de regresar al servilismo de los primeros años de vida independiente. Esa literatura "no tiene para nuestra admirable evolución, para nuestro portentoso cambio de frente una sola palabra de aliento, una sola palabra que indique que comprende y ama el esfuerzo del pueblo y de sus conductores". [p 7]

Huelga repasar los detalles en contra del descastamiento. Siguiendo la táctica de la polémica, Salado Alvarez toma una frase de Neruo ("aquí se vive más de lecturas que de hechos") para dar otra vuelta de tuerca al sobado tema del medio; lo que implica vivir en una realidad conocida por estampitas; el barrio de los delicuecentes y el Moulin Rouge, el Louvre y la Santa Capilla se prefieren a la naturaleza pródiga, la vida y las costumbres modestas, sanas, del pueblo y los burgueses. La legítima y verdadera" literatura tendría que reflejar el "sentimiento del paisaje", el "carácter y vida" de la gran aldea

mexicana, incontaminada por el espíritu fin de siècle. La propuesta explica y alienta el orgullo nacional y criollo de la poética anunciada desde el título del libro. El programa estético del prólogo se amplía en el artículo "Un poeta descriptivo (Juan B. Delgado)", incluido en De mi cosecha. Nostálgico de Altamirano, Salado Alvarez busca completar aquel proyecto en torno a La Literatura Nacional, cuyo ciclo de treinta años empezó a decaer --según piensa-- a partir de 1895. A pesar de ello, existen poetas como Othón y sus discípulos, entre lo que se encuentra Delgado, que dejan oír la naturaleza en sus versos. Otros mencionan, a la manera de Bello en La agricultura en la zona tórrida, los frutos de la Aldea "por sus nombres indígenas sin buscarles equivalentes europeos que no tienen". [p 79] Para los narradores, la cosecha de "almas buenas y hermosas" está al alcance de la mano. Basta estirarse para cortar "pícaros y rufianes" que sazonen los "rasgos originales" de la literatura.

POR SUS FRUTOS LOS CONOCEREIS  
Pequeña sátira aldeana

"Zoilo ad portas" es el título del comentario anónimo sobre De mi cosecha, publicado en la última página de la Revista Moderna (marzo de 1899).<sup>2º</sup> No es difícil identificar el estilo epigramático de Tablada, aunque por obvias razones puede tratarse de un texto colectivo redactado en primera persona de plural por los siete

---

<sup>2º</sup> RM, II, 3: 95-96.

trovadores. Lo único cierto es que Nervo no estuvo en esa cena de negros. Por el contrario, la sátira precisa el distanciamiento con el "dilecto compinche" de Zoilo, Salado Alvarez, quien en el ombligo del "disparatado Narciso, Amado Nervo" ofrece a los dioses miserables ofrendas.

Cancelado el diálogo con un autor sin "personalidad literaria [...], vergonzante calumniador de poetas", los redactores se entregan al regocijante ejercicio de parafrasear el título del libro que, consideran, en manera alguna puede convenirle a Zoilo, pues "¿Qué semillas ha arrojado al surco virgen del arte nacional este pavo con plumas de grajo?", o bien: "Victoriano Salado Alvarez, a pesar de no ser una corpulenta encina de ramaje blondo y buena sombra ha logrado abundante cosecha de bellotas. ¡Salud a todas las pjaras del orbe!" Los epítetos aluden a la discusión del modernismo en diferentes polémicas: desde el antidecadente "grafómano" de Nordau hasta la clásica carta de Valera sobre Azul... : "¿En literatura es virtuosa labor adherirse como un perrillo mamón a la decrepita mentula de D. Juan Valera?" Al referirse a la querrela mexicana, los anónimos trovadores no desaprovechan la oportunidad de limpiar su linaje de acusaciones inmorales y decadentes.

A pesar de la descalificación modernista, de varias maneras De mi cosecha rindió frutos. No sólo prefigura la mentalidad antidecadente de los poetas católicos metropolitanos y de provincia durante la primera década del siglo XX, sino que prepara el camino antimodernista de la obra culminante de la tradición romántica del centro del país: los Poemas rústicos (1902) de Manuel José Othón. El magisterio de Othón entre los modernistas castizos de provincia es también una prolongación de dicho modernismo. Como el maestro potosino, López Velarde, Francisco González León y María Enriqueta (cuyos Rumores de mi huerto prologó Salado Alvarez en 1907), entre otros, intentaron salvar la monotonía de sus vidas, de su fe, de sus amores desesperanzados oyendo la música de "acentos virgilianos" de sus paisajes locales y la del "alma de las cosas".

Si Salado Alvarez es el primero en esbozar y defender públicamente una poética antimodernista que con De mi cosecha trasciende la diatriba, la ambigua actitud de Othón hacia el modernismo es igualmente fundadora de La última aldea. Cabe en dicha postura el adjetivo "epistolar" debido a la carencia de otras fuentes para documentar el antimodernismo de Othón más allá de las cartas que remitió a Juan B. Delgado,<sup>29</sup> aspirante permanente a poeta y diplomático.

La obsesión más perceptible de ese Epistolario, el deseo

---

<sup>29</sup> Tal vez la edición definitiva de las obras en prosa de Othón, reclamada por José Emilio Pacheco desde 1969, pudiera dar otro giro al antimodernismo de las cartas que Othón dirige a Delgado, entre 1894 y 1905. Las citas corresponden a la edición de 1946.

othoniano de presidir una poesía aséptica, se documenta a partir de mayo de 1894: "Veo que mis composiciones descriptivas hallan eco en cerebros tan equilibrados y corazones tan sanos como los de usted".<sup>30</sup> Si los pésimos poemas Juveniles (1894) de Delgado, cuyo envío agradece Othón en otras líneas de la misma carta, hubieran sido el único fruto de la poética alentada por el potosino, podría concluirse que el "Himno de los bosques" (1891) no tuvo epigonos notables en provincia. Sin embargo, la asimilación temática de los siguientes versos del "Himno..." en un joven jerezano de diecinueve años demuestra que la poesía de Othón se escuchó hasta en los parajes más agrestes de La última aldea:

¡Es que también se alegra y alboroz  
el viejo campanario! La mañana  
con húmedas caricias lo remoza;  
sostiene con amor la cruz cristiana  
sobre su humilde cúpula; su velo,  
para cubrirlo, tienden las neblinas,  
como cendales que le presta el cielo  
y, en torno de la cruz, las golondrinas  
cantan, girando en caprichoso vuelo.<sup>31</sup>

Con dificultad puede ilustrar este fragmento toda la estética de Othón, pues en ella confluyen el nacionalismo de Altamirano y la arcadía de Montes de Oca y Obregón, la tradición romántica española reanimada por Bécquer y lo que José Emilio Pacheco llama

---

<sup>30</sup> Othón 1946: 6. Salado Alvarez consideraba a Delgado un poeta esencialmente descriptivo.

<sup>31</sup> Othón 1990: 104.

"extraño caso de modernismo involuntario".<sup>32</sup>

Las páginas que Othón dedica "Al lector" de los Poemas rústicos (1902) contienen algunos códigos de su poética. Ahí esta la confirmación de los "contagios ambientales del modernismo" señalados por Pacheco,<sup>33</sup> mismos que López Velarde adelanta en 1913: "Literariamente considerado, se apoya con un pie en la isla clásica de los centauros y de las ninfas y con el otro en la isla flor modernista exhibe sus frutos de lozano exterior. [Othón] Comprendió el pasado y el presente y tomó de ellos, con singular prudencia, lo verdaderamente estético."<sup>34</sup>

En clara referencia al ideal aristocratizante de un modernismo disfrazado de "epoca actual", leemos en el prólogo de los Poemas rústicos: "el arte es religión [...] el ideal estético de todas las épocas y especialmente de la actual, es: que el Arte ha sido y debe ser impopular, inaccesible al vulgo".<sup>35</sup> Más cerca de la Hostia decadente no podía llegar la consigna othoniana, cuya faceta anticosmopolita reza: "No debemos expresar nada que no hayamos visto; nada sentido o pensado a través de ajenos

<sup>32</sup> Pacheco 1978 I:59.

<sup>33</sup> 1978 I:58. Joaquín Antonio Peñalosa (Othón 1990: 30-35) ha estudiado con detalle la "asimilación del modernismo" parnasiano en los Poemas rústicos.

<sup>34</sup> López Velarde 1986: 459.

<sup>35</sup> Othón 1990: 60. En el primer aniversario luctuoso del autor de los Poemas rústicos, López Velarde (1991: 201) refrendó el ideal othoniano: "su falta de popularidad, enaltece el valer del ingenio potosino".

temperamentos, pues si tal hacemos ya no será nuestro espíritu quien hable y mentimos a los demás, engañándonos a nosotros mismos".<sup>36</sup> Los dardos de Othón van directo a las musas promiscuas de los decadentes. El primero da en el blanco de las obligaciones del poeta, quien debe ocuparse de las realidades inmediatas: el paisaje y la aldea, sus gentes y los objetos que viven y mueren cotidianamente; el exotismo (las realidades lejanas) --propone de manera velada Othón-- no es materia para el escritor castizo. El segundo proyectil cae en el centro de la frivolidad modernista: la poesía es, como quería también López Velarde, combustión personal, no artificio cultista fabricado con "ajenos temperamentos".

Visto a la luz de la correspondencia entre Othón y Delgado, el prólogo de los Poemas rústicos refrenda a un autor cauto en extremo, enemigo de llamar en público a las cosas por su nombre. Con las reservas documentales que he expresado, conjeturo que la billis antidecadente de Othón nunca adquirió el color de la tinta impresa. Sus bravatas epistolares aparecen mezcladas con precauciones inverosímiles: "Mándeme los dos libros de Neruo --pide a Delgado en agosto de 1904-- y de Tablada que ha editado la casa Bouret. Me van a oír los sordos y voy a provocar un escándalo, pero le recomiendo la mayor discreción y sigilo

---

<sup>36</sup> Othón 1990: 59. Muy cerca de estas ideas, López Velarde (1991: 216) escribió en 1908: "Este es el concepto justo del papel de la poesía. No nos engaña: se limita a hacer menos amarga la sal de la vida."

mientras no salga su libro".<sup>37</sup> Lo más desconcertante del antimodernismo de Othón es que sus injurias privadas a los "vates históricos de morbosas inspiraciones"<sup>38</sup> no le ocasionaran ningún conflicto para publicar cerca de treinta poemas en las revistas más prestigiadas (y decadentes) de la "Gran Babilonia".<sup>39</sup> Mucho colaboró su discreto antidecadentismo para que esas páginas estuvieran abiertas al talento del potosino. Su contradictoria actitud hacia el modernismo (o la "singular prudencia" del poeta que supo enfrentarse a los extremos de la retórica clásica y del modernismo "estrafalario", como observó López Velarde)<sup>40</sup> será objeto de la crítica en tanto otros pasajes epistolares pongan en entredicho su "modernismo involuntario". El hecho de que aquellos sean escasos no desautoriza su pertinencia.

Es muy significativo que a un año de "La rebelión de los decadentes", cuando la Revista Azul inicia en México la recepción de la Dégénérescence de Nordau, Othón reactive sus conocidas fobias. Desde este ángulo, su ambigua relación con el modernismo

<sup>37</sup> Othón 1946: 89. El poeta solicita Las voces: poemas panteístas de Nervo y la segunda edición de El florilegio. En cuanto al libro de Delgado, el más cercano apareció en 1907: Poemas de los árboles.

<sup>38</sup> Othón 1946: 89.

<sup>39</sup> A pesar de sus críticas a los simbolistas, quienes "sólo por moda o extravagancia siguen servilmente sin comprender" al arte francés, el 18 de septiembre de 1899, Othón (1946: 29) se queja con Delgado por no recibir los últimos números de la Revista Moderna.

<sup>40</sup> López Velarde 1986: 459.

no puede ser tan "inconsciente" como se ha creído, pues Othón aconseja a sus pupilos no perderse "por esos malos caminos del malamente llamado modernismo, tan mal comprendido y peor ensayado".<sup>41</sup> Argumento que presupone un modernismo bien comprendido y mejor escrito. Por eso insiste en 1898, significativamente después de la polémica iniciada por Salado Alvarez, en que los modernistas "no han entendido el arte francés". [p 26] Mientras la discusión sobre el movimiento se divide, desde la fundación de la Revista Azul, entre la inmovilidad de la poética parnasiana y los primeros tanteos decadentes del simbolismo que impulsa Tablada, Othón oculta al propio Delgado su interés por la primera. En este sentido, es un aliado secreto del antidecadentismo azul que rinde su cautela en el homenaje "A la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera":

¡Oh, pálido poeta!, tu agonía  
no fue un triste crepúsculo que muere  
fue un eclipse de sol a medio día."<sup>42</sup>

La publicación de los Poemas rústicos cimentó la poética del modernismo castizo en provincia, consolidando los blasones antidecadentes de una población que fue creciendo en torno a la sólida catedral othoniana.<sup>43</sup> Con el tiempo, se trazaron calles y

<sup>41</sup> Othón 1946: 6.

<sup>42</sup> RA, II, 17: 24, feb., 1895, p. 268.

<sup>43</sup> Sheridan (1991: 27-28) revisa el protagonismo estético de Othón en la poesía de López Velarde y, por extensión, en varios cenáculos provincianos: "Los Poemas rústicos tuvieron que

se levantaron modestas construcciones, cuyas fachadas conservan apellidos perdurables: González León, Camarillo y Roa de Pereyra, Placencia, Rosado Vega... En contraste con la uniformidad del caserío, sobresale el kitsch español y azteca de una mansión que habla "a solas como las casas que hablan solas",<sup>44</sup> resguardada por "dos púdicos / medallones de yeso".<sup>45</sup> En 1907, cuando aún era habitada por los López Velarde, el primogénito exaltó los blasones "Del suelo nativo":

El rumor de una interna clarinada  
resucita del fondo de mi mente  
a los preclaros héroes del terruño  
y me siento orgulloso de la sangre  
que hincha mis arterias juveniles;  
miro que están en pie los viejos muros  
de la casa paterna  
[...]  
¡Oh tierra bendecida que idolatro  
con el más reverente de los cultos,  
con qué júbilo inmenso reconozco  
la religiosidad de tus matronas  
y la hidalga nobleza de tus hijos.<sup>46</sup>

---

fortalecer una fidelidad arraigada en el medio ambiente culto de su región y de su seminario. López Velarde ve en ese libro al gran poeta, pero también a un católico que, por serlo, se convierte a sus ojos en un paladín de la modernidad seria [...] Othón le parece "el grande entre los grandes", por una inicial virtud que él mismo tratará de apropiarse luego: el sincretismo característico de la verdadera tradición mexicana".

<sup>44</sup> González León 1991: 32.

<sup>45</sup> López Velarde 1986: 154.

<sup>46</sup> López Velarde 1991: 176.

Significativamente el estudiante del Instituto de Ciencias de Aguascalientes dedica el poema "A los hijos de Jerez". López Velarde entiende que la función del poeta, depositario de la memoria y las palabras de la tribu, es preservar el linaje de la Aldea; al mismo tiempo, para los habitantes del "suelo nativo", su poesía debe matizar las "voces fraternales" de las cosas como el paisaje deja oír "su música de acentos virgilianos". Por el "insinuante panteísmo" de la "tierra bendecida", el alma del joven bardo se funde en el bronce de las esquilas, en la roca de los picachos, o en el "álamo llorón" del cementerio. Esta imagen del poeta, árbol mortuario que hunde sus raíces en el panteón aldeano, puede ayudarnos a entender también los conflictos poéticos y vitales del joven que entra y sale del gineceo jerezano, no siempre por su voluntad sino empujado por las circunstancias familiares y políticas. Guillermo Sheridan resume esta etapa de movimientos pendulares en la vida de López Velarde:

El complejo y atribulado sistema de contradicciones complementarias que se forjará en lo mejor de Zozobra, es el resultado de las ambigüedades vitales de estos años precapitalinos. López Velarde se debate dolorosamente consigo mismo, y el conflicto se ilustra en los vaivenes compulsivos que oficia [...] entre la fidelidad a la polis jerezana (que abarca San Luis y Aguascalientes) y el llamado de la necrópolis capitalina, cuyo canto nocturno y moderno adula su oído de navegante.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> López Velarde 1991: 23.

Otro poeta formado en la tradición ambiguamente modernista de La última aldea, Francisco González León,<sup>48</sup> trasladó la intuición othoniana de las realidades inmediatas a la poética de las sensaciones difundidas en/por "el alma de las cosas".<sup>49</sup> Dice en el poema "Inicial" de Campanas de la tarde:

¡Sus manos, lenidades de paloma,  
sus manos escolares que me empuñé en besar;  
sus manos que exhalaban el aroma  
de un lápiz acabado de tajar".<sup>50</sup>

El recurso efectivo de estos versos, la imagen metonímica, va más allá del efecto semántico del tropo; se inscribe en una poética de objetos y seres finitos que al despedir el aroma de su existencia se mezclan con, digamos, el olor de las manos de una colegiala. En contraste con las sensaciones intelectualizadas de

---

<sup>48</sup> "¿No sería legítimo --preguntó Allen W Phillips en 1962-- pensar en la posibilidad de que López Velarde y González León hubieran desarrollado en forma paralela sus personalidades literarias al beber independientemente en las mismas fuentes, de fácil acceso para los dos en los años iniciales del siglo [...] A través de una comunidad de lecturas y experiencias vitales, los dos se desarrollaron simultáneamente y crearon sus obras por caminos paralelos, que a veces se aproximaban y otras se alejaban". Citado en Pacheco 1978 I: 86.

<sup>49</sup> En el tránsito del parnasianismo de Azul... a la estación simbolista de Prosas profanas, Darío empezó a hablar del "alma de las cosas" hacia 1890. En un artículo sobre Catulle Mendès propone "pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas". Henríquez Ureña 1978: 13.

<sup>50</sup> González León 1991: 21.

los simbolistas,<sup>51</sup> en los poemas de González León ("El sabe--  
 escribió López Velarde-- que la poesía es el pasmo de los cinco  
 sentidos.")<sup>52</sup> el diálogo sensorial entre las personas y los  
 objetos anima la cotidianeidad de una provincia que se sueña  
 inmortal e incontaminada por la corrupta y atea capital  
 porfirista:

El propio sol adormilado y yerto  
 echado como un perro junto al huerto;  
 las mismas puertas en los mismos quicios;  
 la campana de hoy que es la de ayer  
 y ha de ser la campana de mañana;  
 la eterna catecúmena campana  
 llamando a los idénticos oficios... <sup>53</sup>

Nada más diferente a la poética de esta provincia imperecedera  
 que la construcción literaria de las ciudades muertas en la  
 narrativa europea finisecular: Brujas, Venecia, Toledo.<sup>54</sup> Otro  
 símbolo del mundo moderno que se hunde y desmorona se cultivó en  
 jardines como cementerios. Uno de ellos, "El jardín gris" de

---

<sup>51</sup> En 1856, Baudelaire escribió a Alphonse Toussenel: "Desde  
 hace tiempo vengo diciendo que el poeta es sumamente inteligente,  
 que es la misma inteligencia, y que la imaginación es la más  
 científica de las facultades, porque sólo ella entiende las  
 analogías universales, o lo que la religión mística llama  
 'correspondencias' " Balakian 1969:53.

<sup>52</sup> González León 1991: 16.

<sup>53</sup> González León 1991: 92.

<sup>54</sup> Hinterhäuser 1980: 41-66.

Manuel Machado,<sup>25</sup> esclarece la correspondencia entre los tópicos decadentes de la Revista Moderna, el simbolismo español anterior a la fuga de la revista Helios (1904) y la estética de Julio Ruelas. Donde Machado escribe: "jardín muerto. Tus árboles no agita el viento", el dibujante coloca troncos y arbustos enjutos. "Jardín, jardín! ¿qué tienes?... / llegando a ti se muere la mirada!, dice el poeta, y Ruelas enmarca con sus retorcidas circunvoluciones esqueletos y cadáveres en descomposición. En contraste con el alma cantarina de las cosas y los pobladores de la Aldea, el "viejo jardín sin alma" es un páramo silencioso. El culto a la Muerte en la obra del primer Machado y, en general, en la poesía simbolista, expresa como pocos temas la agonia romántica del arte moderno. Para las literaturas en lengua española fue una de las vertientes temáticas de nuestro verdadero (y tardío) romanticismo, según la propuesta de Cernuda y de Paz en Los hijos del limo. La exaltación de la Muerte, la Gran Señora, fue también uno de los motivos de discordia más frecuentes entre el "modernismo racional" de La última aldea y el "antihumano" y estéril decadentismo. Así lo señaló López Velarde en 1908:

El primero sabe que las cortapisas gramaticales tienen razón de ser, es amante de la vida y ejerce con llaneza la versificación. A ésta pertenecen los trabajos de diversos matices de Urbina, Villaespesa, Rosado Vega y casi siempre los de Nervo. En la otra manifestación del modernismo, nadie podrá ver, por más que abra y fije

---

<sup>25</sup> RM, VI, 14, 2<sup>a</sup>. quincena, jul, 1903: 213. La iconografía del páramo machadiano es nitidamente verlainiana.

los ojos, sino la sombra casi impenetrable del lenguaje, el desprecio sistemático de las leyes del buen decir, los conceptos en tejidos de la completa locura, y el culto a la muerte, sin consuelos en esta vida, sin esperanza de resurrección para la otra.<sup>56</sup>

En contraste con los páramos simbolistas y con los versallescos parques parnasianos, los poetas de la Aldea no cultivaron flores de histeria ni de tedio en invernaderos decadentes. Propusieron, en cambio, una poesía en diálogo permanente con la Vida y con la Belleza, "al natural", tan supuestamente agreste como los Poemas rústicos de Othón.

#### POEMAS COMO EPITAFIOS

El florilegio (1899) marca otro hito en la discusión del modernismo. Si gracias a la polémica que despertó Oro y negro los cofrades obtuvieron la carta de ciudadanía regateada desde 1893, la recepción del primer libro de Tablada viene a ser un corte de caja con saldo negativo para el decadentismo. De manera paradójica, El florilegio confirma el oportunismo antidecadente de Tablada y Valenzuela en el debate con Salado Alvarez. Desde luego, existen otros cargos que abonar al balance generacional: el cambio de orientación en el magisterio de Darío a partir de Prosas profanas ("proclamando, como proclamo, una estética

---

<sup>56</sup> López Velarde 1991: 217. En la genealogía de la Aldea, hubo modernistas de provincia formados en la "Gran Babilonia" que desempeñaron roles bastante ambiguos. Nervo fue el caso más emblemático. Desde 1898, Othón (1946: 17) pone a resguardo del decadentismo la obra de Dávalos y Nervo.

acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción"),<sup>57</sup> el incipiente japonismo de Tablada, la reconciliación de los modernistas con Neruo. Al impulso de diversificar la poética simbolista, corresponde un movimiento de reacción por parte del nuevo fermento generacional. Algunos pagan su cuota de decadentismo como si se tratara de un rito de pasaje (Rafael López y Efrén Rebolledo); otros se consumen con la "epidemia baudeleriana": Couto Castillo y Antenor Lescano. El florilegio fue el catalizador del cambio y la rutina.

Tablada decidió que su libro fuera leído ambigualmente. La clave de esa lectura no se encuentra en los "versalles de pacotilla"<sup>58</sup> de su aprendizaje parnasiano (las dos primeras secciones: "Gotas de sangre" y "Poemas exóticos"), sino en la última de las doce "Hostias negras": "Laus Deo". El poema tiene varias orientaciones. La más visible equilibra el planteamiento circular del libro. Al "Diálogo inicial", especie de arte poética en tercetos que anticipa la destreza de "Onix" --"el poema que juzgaron perfecto", gustaba recordar su autor--,<sup>59</sup> corresponde este epitafio múltiple. Textualmente implica el repaso de una poesía a la que no se puede volver sin el riesgo de petrificar la modernidad del modernismo:

---

<sup>57</sup> Darío 1991: 254.

<sup>58</sup> Sheridan 1993: s/p.

<sup>59</sup> Citado por Valdés, en Tablada 1971: 11.

Al fin de este libro murmuro Laus Deo  
y entre las penumbras de mi alma veo

frailes inclinados sobre sus misales  
y cruces encima de las catedrales...

Vuelvo de la sombra, de la Misa Negra,  
¡pero una alborada mi espíritu alegra!<sup>60</sup>

"¡Este libro es una lápida!", sentencia Tablada en el "Diálogo inicial". Es también el acta de defunción de la cofradía tabladiana, socialmente estorbosa en 1899.

En las Misas Negras vi mujeres blancas,  
como altar impuro tendiendo sus ancas...

Vi las hostias negras y las rojas lunas,  
y he aquí que ultrajado por ojeras brumas...,

el riñón sangrando bajo el vil cilicio,  
y aún ebrio del vino de aquel sarrificio, [sic]

me rozan las alas de nivea paloma,  
inunda mis sienes un bíblico aroma...

[p 274]

En sentido contrario al non serviam de los cofrades, contestarios en cierta forma del porfiriato y ambiguamente ateos en 1893, el poeta recupera románticamente toda la fe perdida:

Y un ser --¿era un ángel?-- me baña de luz  
¡abriendo los brazos en forma de cruz!

Viví sin amores y hoy amo y deseo,  
a Dios no miraba y hoy oro y hoy creo.

---

<sup>60</sup> Tablada 1971: 274.

No tuve bandera y hoy tengo un trofeo  
y al fin de este libro murmuro:

¡Laus Deo!  
[p 274]

Concediéndose el beneficio decadente de la duda, el autor juega con la sexualidad de su salvador(a), ¿mujer, hombre o andrógino? El problema vuelve a ser el mismo de "Onix", pues el poeta establece un sistema de referencias autocontroladas retóricamente: "si de mi vida en la tediosa calma / no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera".<sup>61</sup> ¿No es menos riesgoso asomarse a la propia obra que al gouffre baudeleriano? Desde luego, lo biográfico tiene su pertinencia. Tablada estaba de vuelta de los paraísos artificiales. Sano y salvo, canta la palinodia del decadentismo en un libro con todas las señas particulares del otrora maligno poeta. El remate de la ambigüedad es el dibujo de Julio Ruelas (1898), reproducido en la cuarta de forros. Los tres cuartos el rostro de Tablada dejan ver la puntiaguda y diabólica oreja derecha. Hundida la mirada por el peso de las ya profusas cejas, abierta la boca amenazante, el poeta es un vampiro doliente más digno de conmiseración que de temor.

El florilegio fue leído con toda esa red de ambigüedades.

Luis G. Urbina, autor poco sospechoso de decadente, lo reseñó en El Mundo Ilustrado. En octubre de 1899, el artículo pasó a las

---

<sup>61</sup> Tablada 1971: 274.

páginas de la Revista Moderna.<sup>62</sup> Conocedor del modernismo hispanoamericano, Urbina advierte que el movimiento empieza a bifurcarse hacia la reiteración retórica o la búsqueda personal. En esa encrucijada, admite que los poemas de El florilegio tienen alma, no son una "urna vacía", frase de gran utilidad para librar la acusación de esteticista, tan injuriosa como la de decadente. En contraste con la turba juvenil, carente de "impresiones directas y propias", considera que Tablada supo conjuntar los buenos oficios de la orfebrería parnasiana con la sensibilidad fin de siècle de su espíritu "triste, adolorido, inquieto, nostálgico de ideal y enfermo de escepticismo y desesperanza", suma y símbolo de la mejor poesía de El florilegio: las "Hostias negras". Al comulgar una de ellas, "experimentamos una sensación de malestar, complicada de voluptuosidad y de regocijo". Las reacciones encontradas de Urbina no son ajenas a la resistencia que él mismo opuso en su obra al "nuevo estremecimiento de Baudelaire", aportación indudable de Tablada, según reconoce el reseñista. Para un crítico que describe la genealogía maldita de Tablada sin calificarlo de decadente, no podía existir mayor recompensa que el epitafio tabladiano: "Ah! con cuánto placer llegamos al final del libro para murmurar como a la salida de un culto prohibido, el Laus Deo, con que mansa y serenamente se despide el poeta de nosotros, convencido ya de que el goce satánico no da la felicidad y sí el hastío." [p 305]

---

<sup>62</sup> "Florilegio de José Juan Tablada", RM, II, 10, oct., 1899: 305-6.

Urbina corona su entusiasta lectura de El florilegio, obra señera que "fija una época; marca una evolución", con la propuesta de una trinidad modernista. Junto al padre (Darío) y al espíritu etéreo de Gutiérrez Nájera, el Mesías, redentor del modernismo azul, trajo la buena nueva del verbo simbolista. La demora con que Nervo publica en la Revista Moderna confirma la desconfianza de ambas partes. Su segunda colaboración (noviembre de 1899) es más un acto de expiación que la breve reseña sobre El florilegio: "José Juan mi amigo, mi hermano, me perdonará este retardo; él que sabe bien cómo estas minucias del periodismo, absorben y gastan la vida y comprende, además, que un libro de arte es siempre de actualidad".<sup>63</sup> Todo elogios hacia "el introductor del modernismo en México", Nervo desliza la indispensable explicación no pedida: "Por lo demás, El Florilegio no requiere artículos laudatorios, ni demanda amistosidades". Siempre a la vanguardia conceptual del movimiento, Nervo desplaza los adjetivos decadente y simbolista para incorporar la palabra modernismo. La asepsia de la imagen pública impone el uso de eufemismos. Así, la decadencia, primera "notación moral" de "Onix", deviene en "síntesis suprema de este atardecer de las almas latinas". Al integrarse a la Revista, Nervo se suma a la cacería de brujas en contra del "pseudo modernismo ininteligible y cursilón en que se ahogan infinidad de poetas hueros de la

---

<sup>63</sup> "El florilegio", RM, II, 11, nov., 1899: 328.

República que lo desacreditan de puro imbéciles".<sup>64</sup> Lo paradójico de esta intolerancia fue que sólo se combatiera fuera de las páginas de la Revista Moderna, mientras en ellas Rafael López, Rebolledo, Couto Castillo y Lescano prolongaban el repaso de los tópicos decadentes:

;Oh, mi Reina de antaño, que caíste vencida  
 Por la Eterna Implacable! Hoy florece mi vida  
 Como un árbol roído por monstruosos gusanos;  
 ;Quiera el Bien que no lleguen a tu frente dormida  
 Ni los roncacos acordes de mi voz maldecida  
 Ni el perfume salvaje de mis versos malsanos!<sup>65</sup>

Al grito de los monaguillos azules llegaron ya, Tablada denuncia en diciembre de 1899 la invasión de la literatura por los "bastardos de la escuela decadente que de musa fresca se ha convertido en asquerosa barragana".<sup>66</sup> Dandis domingueros boulevardando por las columnas de los periódicos, esos monaguillos son resultado del patrocinio de algunos poetas "verdaderos" que gustan rodearse de cenáculos y del mercantilismo de ciertas empresas periodísticas. La parodia de la poesía neodecadente alcanza los mejores momentos epigramáticos de Tablada:

---

<sup>64</sup> En otras líneas de la misma reseña, Nervo se refiere al ejército de reserva del modernismo como de "este cinematógrafo de cursilería literaria de México", asociando, quizá por primera vez en México, literatura y cine.

<sup>65</sup> Antenor Lescano, "Flores de tumba", RM, II, 4, abr., 1899: 110.

<sup>66</sup> "Literatura dominguera", RM, II, 12, dic., 1899: 374.

Hay rondeles fraguados por los hojalateros de la literatura, que suenan su pertinaz ritornelo como el hipo obstinado de un alcohólico ; hay estrofas que, como las aulas de un manicomio, dejan escapar entre sus versos el idiota alarido del demente, hay una infinidad de máquinas dislocadas, de estrofas de morbosa hinchazón, de versos anquilosados que con mímica de simios quieren parodiar la marcha solemne de la musa. [p 374]

A pesar del tono satírico y del eficaz lenguaje carnestolendo, Tablada se toma muy en serio la reivindicación de la estética y de los ideales modernistas. Su cargos contra la plaga azul van de la nostalgia por la cofradía al nuevo signo de los tiempos: la dispersión del movimiento: 1) defiende la otrora aristocracia del decadentismo ("ser decadente ahora, es llevar un ridículo sambenito y un vergonzoso estigma") y el sacerdocio del Arte; 2) rechaza la conformación de una escuela modernista, integrada en aulas como cenáculos; 3) descalifica la comercialización y el mercantilismo de la poesía, cuyos excesos harán que el Espíritu se vuelva con nostalgia a las torres de marfil de arte moderno.

Si algo se desprende de esta divertida crónica, es el reflejo nostálgico de quien aprendió ya la lección de la mujer de Lot: "el espíritu nostálgico y tedioso se volverá lleno de pésame hacia esas torres de marfil que habitaron los artistas nobles y probos, los Flaubert, los de Goncourt, los Huysmans". [p 374]

Viajero experimentado, Tablada sabe que el riesgo de mirar atrás es petrificar la poesía.

VI

EL SIMBOLISMO PASO, LOS SIMBOLISTAS PERMANECEN

## FLORACION ANTIDECADENTE

Mientras le adeudemos a los poetas de La última aldea el estudio de su articulación literaria y cultural, y mientras tengamos cuentas pendientes con el modernismo urbano y sus detractores (Manuel Caballero, por citar un nombre que vuelve a ser considerado por la crítica),<sup>1</sup> resulta bastante riesgoso afirmar que el antimodernismo mexicano no contó con medios de expresión propios. En el intento de Caballero por hacer de la segunda Revista Azul (1907) un bastión antidecadente, Guillermo Sheridan ha visto

el síntoma de una situación cultural más amplia [cuya] combatividad se manifiesta en grupos provincianos independientes y fervorosos, con preocupaciones comunes, periódicos, revistas, lectores y corporaciones (como la "Prensa Asociada de los Estados") que poseían relativa fuerza en algunas zonas (Puebla y su órbita con la guía del poeta Rafael Cabrera; el eje bajío-occidental --Aguascalientes, Guadalajara, San Luis, Lagos de Moreno--, capitaneado por Eduardo J. Correa; el del noroeste, de donde saldría hacia México el Dr. González Martínez; el del sureste, que alrededor de Luis Rosado Vega, unía a Mérida y a Campeche; la respetabilidad del obispo Pagaza, "Clearco Meonio", en Veracruz, y de Heriberto Frías en Mazatlán, que podrían agregarse al sumario). [p 137]

¿En qué año debe iniciarse esa cartografía? ¿En 1898, cuando Salado Alvarez publica en el Correo de Jalisco sus réplicas antimodernistas? Sería deseable que el registro de las publicaciones seculares fuera acompañado de las de los

<sup>1</sup> En "Notas para la historia de un conflicto" Sheridan (1992: 134) cuestiona "el anecdotario generalmente cruel y despectivo para la causa de Caballero y sus provincianos".

seminarios, semilleros de poetas formados en la tradición romántico-arcádica, de Othón a López Velarde, pasando por el padre Placencia. Un ejemplo para documentar lo que perdemos: en 1899, la revista de la Academia Literaria de Nuestra Señora de Guadalupe, sita en el Seminario Conciliar de Guadalajara, advertía sobre los afanes de la Sagrada Mitra para que "se aparte al pueblo y sobre todo a los jóvenes de las malas doctrinas y de su corrupta literatura".<sup>2</sup>

Dicha hipótesis de trabajo contrasta con la documentación de la crítica española en la prensa antimodernista peninsular. Periódicos como el Madrid Cómico, Gedeón y Gente Vieja,<sup>3</sup> han aportado materiales para interpretar desde diferentes ángulos la querrela de los antiguos contra los modernos.<sup>4</sup> Uno de esos documentos es la encuesta, "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", convocada a manera de concurso en 1902 por Gente Vieja. Acerca de los veintiséis trabajos publicados, concluye Ignacio Zuleta:

a) La generalización en la crítica de un concepto pan-europeo del modernismo, como fenómeno no inicialmente hispánico. Esta idea será retomada en la crítica, por la línea De Onís-R. Jiménez-Gullón.

<sup>2</sup> Citado en Ceballos Ramírez 1988: 157.

<sup>3</sup> Pese a su antimodernismo, en las páginas de este periódico docenal colaboraron Carlos González Peña (15 agos., 1905) y Nervo (25 oct., 1905). Zuleta 1988: 231.

<sup>4</sup> Para la exposición del antimodernismo peninsular de 1902, sigo a Zuleta 1988: 135-144 y 229-235.

b) Una escasa referencia al modernismo español e hispanoamericano, salvo las concernientes al modernismo catalán.

c) La persistencia de la diversidad de interpretaciones sobre la definición del modernismo como movimiento.[p 235]

José Deleito y Pífuella es autor de uno de los trece artículos en contra del modernismo, término con el cual alude más al movimiento moderno que a su forma hispánica.<sup>5</sup> La descalificación empieza por el nombre "notoriamente impropio y vago" y llega hasta el neoespiritualismo y la ausencia de "ideales concretos". La Degeneración apocalíptica de Nordau es citada profusamente para denunciar los estigmas morales del arte moderno. El fondo del debate es la oposición vitalismo positivista vs. culto finisecular a la muerte. En varios párrafos Gener y su teoría del "superartista", redentor de la modernidad positiva, están presentes. Por ejemplo, cuando Deleito y Pífuella considera que la "involución" artística y social será frenada por "el Titán [que] al comunicar sangre nueva y juvenil al galvanizado arte que hoy prepondera, le diga con voz solemne y majestuosa, cual nuevo Mesías de redención: 'Levántate y anda' ".[p 389]

En buena medida, la encuesta de Gente Vieja deja ver el debate por el movimiento moderno en el periodismo peninsular. Como sabemos, el bando de la crítica científica en lengua española se nutrió, desde los últimos años del siglo XIX hasta fines de la primera década del XX, de las opiniones de Guyau y Nordau, nombres que en Hispanoamérica se sumaron a los de

---

<sup>5</sup> Deleito y Pífuella 1975:383-389.

Spencer, Brunetiere, Taine y Gener para conformar el Index del antimodernismo. Es muy significativo que en México se inicie el siguiente capítulo de la querrela por la modernidad con estrategias semejantes a las de la prensa española. De Madrid a Puebla, la promoción de concursos antidecadentes floreció en 1902. A mediados de año, la Sociedad de Alumnos del Colegio del Estado convocó a Los Juegos Florales de Puebla, premiados el 31 de octubre. Atenedoro Monroy (1869-1952), el ganador de la flor natural, era un abogado poblano que, como tantos poetas de La última aldea debía sus gustos antimodernistas al Seminario Conciliar del estado.

El trabajo premiado de Monroy, "Valor estético de las obras de la escuela decadentista", es un ensayo extenso con estructura oratoria, cuyo exordio cumple sobradamente con las expectativas del jurado. Con humildad retórica, Monroy suscribe la siguiente proposición: "lejos de que el decadentismo pueda resaltar entre las grandes y legítimas evoluciones literarias, es tan sólo estrago funesto de las letras, olvido del buen gusto y corrupción del arte".<sup>6</sup> Permitiéndose los beneficios de la retórica sofista, ofrece, en caso de fracasar en su intento, olvidarse de todo ánimo combativo contra "el ídolo de nuestra juventud literaria". Antes de desarrollar la argumentación en quince capítulos, el orador refuerza su tesis: la escuela poética decadentista es la extraña reaparición de una de esas "crisis patológicas" provocadas por "ingenios extraviados". El abogado de

---

<sup>6</sup> Monroy 1903: 214.

la causa antiazul acota la atemporalidad de su propuesta:

El decadentismo es una forma nueva bajo la cual se reproduce en la edad contemporánea la escuela del mal gusto, si bien con atributos peculiares que en otros tiempos y con medio ambiente distinto no hubieran podido darse a luz; por lo que sin duda el novísimo procedimiento de arte que entrañan, se ostenta original y propio de nuestro siglo, en apariencia.[p 214]

El efectismo del exordio hace poco honor a las desiguales virtudes ensayísticas (y oratorias) de Monroy, cuya claridad expositiva y dominio del análisis textual apenas si atenúan sus antimodernos gustos, tan asépticos como los de cualquier galeno de la crítica. En función de este paradigma, adelanto algunas cualidades: a) especificidad y delimitación del tema propuesto, pues aunque el título no lo anuncie, Monroy ve en el decadentismo una "escuela exclusivamente de poesía lírica"; b) habilidad expositiva para integrar una estética positivista al margen de poéticas y manuales neoclásicos; c) documentación acuciosa de fuentes poéticas y críticas en francés, español e inglés para el análisis de la dicotomía fondo-forma. Tal vez estos atributos crezcan por contraste con la anarquía expositiva y metodológica de las obras de Nordau y Gener, si bien el florido orador refuerza en Degeneración y Literaturas malsanas sus obsesiones antidecadentes.

Después de examinar la etimología de la palabra decadentismo, Monroy repasa su sinonimia (delicuecencia, simbolismo y modernismo) y precisa de manera menos efectista el asunto de su disertación: analizar los "caracteres culminantes"

del decadentismo francés en sus poetas y críticos representativos. Fiel a las normas retóricas del exordio, Monroy rinde homenaje a Ferdinand Brunetière, confiado en obtener, con ayuda de "sus estudios verdaderamente serenos e impersonales", el Velloccino antidecadente. De los Discours de combat Monroy toma los elementos centrales de su crítica: la teoría musical de la forma y la "metafísica idealista" del fondo simbolista. Al confrontar el "idealismo de la emotividad" poética moderna con la filosofía positivista, Monroy se mete a la batalla campal de los científicos contra los grafómanos, aplazando el análisis del modernismo mexicano al último capítulo del ensayo.

En sentido contrario a Nervo, quien propuso como rasgos de modernidad poética el símbolo y la analogía, el abogado antiazul piensa con Gener que esos recursos son síntomas regresivos y atávicos. La insensibilidad se suma a la confusión entre la poética parnasiana y la simbolista. Cuando un crítico documentado, pero obtuso por momentos, afirma que Baudelaire cincela los "brillantes" versos de las "Correspondances", se advierte la intención de meter en la misma celda a todos los poetas modernos con el fin de acusarlos de sustituir los recursos de un arte por otro, las palabras por las cosas y las sensaciones por las sensaciones.<sup>7</sup> De la incomprendida sinestesia, el léxico

---

<sup>7</sup> La imagen debe mucho a la influencia de Nordau y Gener. Afirma Monroy: "buscando un estilo especial y arreos extrahumanos y extraterrestres [el artista], se encierra, no en la famosa torre de marfil de Alfred de Vigny, sino en la estrecha celda de un superorganismo malsano, lleno de irritante inmodestia". [p 236]

y la sintaxis simbolistas, Monroy pasa al análisis de la prosa poética, condenada tanto como esa "reunión fortuita e incondicional de vocablos" que Mallarmé llamó librisme. "Jean Moréas y Paul Verlaine --concluye el ensayista-- son, sin duda alguna, los que con más audacia y mejor éxito han repudiado las reglas de la prosodia e introducido en sus versos ritmos ignotos, número inmoderado de pies, monorrimos, rimas leoninas, etc., etc., que les dan una fisonomía enteramente peculiar e insólita." [pp 222-3]

De los decadentistas hispanoamericanos que han reproducido las "excentricidades rítmicas" y la obscuridad misteriosa de los simbolistas franceses, Monroy cita fragmentos de Darío, Lugones, Leopoldo Díaz, Dávalos, Nervo, Tablada y Díaz Mirón. Como respuesta a lo que considera un reclamo justo de los modernistas (todo poeta moderno no sólo los de lengua española), el crítico comenta la "substancia" de sus poemas con la intención de valorar algo más que la retórica y el léxico. Documentos indispensables para entender el "fondo" de la notación moral del decadentismo, el prólogo de Gautier a Las flores del mal, los Ensayos de psicología contemporánea de Bourget y la carta pública de Tablada a los cofrades, sirven al crítico para llegar a conclusiones deterministas sobre la imposibilidad de que los "imitadores y pesimistas renegados" puedan copiar la decadencia social y el abatimiento parisino. De vuelta a las convenciones retóricas, el florido orador resume el avance de su argumentación:

No creo, pues, alejarme de la verdad al concretar en los siguientes términos la fórmula, ya que no es posible una verdadera definición del decadentismo: escuela poética de origen metafísico, en que se traduce un hondo y amargo malestar social de cansancio y decrepitud, por medio de símbolos oscuros e ininteligibles, expresiones rebuscadas o alteradas caprichosamente en su significación, metros de calculadas disonancias o virtualidades musicales de absoluta libertad y novedad, rimas regresivas, y fantaseos y alucinaciones personalísimos, propios sólo de la neurosis y el desequilibrio cerebral. [p 238]

Consecuente con la propuesta de analizar el "valor estético" de la poesía simbolista, Monroy trata de entender ese concepto de belleza por medio del canon evolucionista. Con las obras de Spencer (Principios de biología), Taine (Filosofía del arte), Nordau (Paradojas psicológicas) y Guyau (Problemas de estética contemporánea) se integra uno de los esquemas más completos sobre la crítica científica, resumida en la siguiente cita del positivismo espiritualista de Jules Fouillée: "Lo bello es la forma superior del sentimiento de la vida; en otros términos, es el sentimiento o presentimiento de una vida más rica en intensidad y fecundidad expansiva, no sólo concebida, no sólo querida, sino ya interiormente vivida".<sup>a</sup> Sin embargo, las conclusiones de Monroy no van más allá de la noción del artista positivo, guardián supremo de la Especie contra quienes producen obras con gérmenes mortales. Forzando el epígrafe de Ruskin que

---

<sup>a</sup> Monroy 1903: 239. Como Fouillée, Monroy busca la conciliación entre espiritualismo y científicismo.

preside su ensayo<sup>9</sup> para hacerlo pasar por el tamiz sociológico-evolucionista de Guyau ("la emoción estética elemental que encierra el placer, es un sentimiento de solidaridad orgánica"), Monroy planta la bandera de la emoción estética positiva sobre la tumba del arte moderno. Triunfalista, describe sus insignias: "verdad y franqueza de la alocución", "sencillez, naturalidad y fidelidad de las expresiones", "fresca y juvenil espontaneidad del estilo, que muestre la ideas e imágenes por su misma claridad y transparencia, como un arroyuelo límpido sus guijas".[p 244] ¿Qué obras poseen, en opinión de Monroy, estos primores? Nada menos que la Iliada, la Divina comedia, El Quijote, Otelo, Fausto y la Comedia Humana.

La poética científicista y las obras anteriores que supuestamente la ilustran, poco tienen en común con los atributos de la poesía concebida por Monroy, "arte esencialmente expresivo y representativo de realidades concretas, arte de imágenes y signos". No menos desconcertante es que esos rasgos se le soliciten sólo a los simbolistas, descartando que por su excesiva formalidad éstos obtengan una "expresión o significación concreta, un verdadero lenguaje".[p 246] Gran parte de la culpa es de Wagner. A las conocidas recriminaciones de Nordau y Gener sobre los acordes wagnerianos de la poesía simbolista, Monroy agrega que el lenguaje poético pierde sus cualidades

---

<sup>9</sup> "Ningún arte se consigue por esfuerzo del pensamiento ni se explica por la exactitud del hablante. El arte es un producto instintivo y necesario de los poderes con los que se desarrolla a través de la mente de sucesivas generaciones, brotando a la vida bajo condiciones sociales concretas."

referenciales para convertirse en "mera combinación de sonidos y armonías subjetivamente evocadores", [p 248] No tan en el fondo de la descalificación, subyace la tesis evolucionista contra el símbolo y la analogía. Se comprende por ello la defensa organicista de la diferenciación y especialización de las sensaciones. Para reforzar su tesis, Monroy acude a las teorías de Alexander Bain (Los sentidos y la inteligencia) y Taine: La inteligencia. "No hay, pues, cabida en la ciencia --concluye Monroy-- a la permutación o sustitución de unas sensaciones por otras; como no sea recurriendo a la alucinación o al fenómeno patológico conocido con el nombre de sensaciones asociadas".

[p 251]

Nueva recapitulación: en el capítulo XII, Monroy se pregunta si sus argumentos niegan totalmente la estética simbolista. La respuesta no podía ser más retórica: quienes niegan la experiencia de la poesía son los decadentes, pues con la debilidad de su emoción estética "la realidad de que es eco la obra del decadentismo no se representa, no se realiza, sino que [...] recurriendo los autores a medios indirectos y analíticos, a sugerencias sabias y vaguedades obscuras, aspiran sólo a que como en la música sinfónica, se adivine". [p 257]

Si parte de la poesía de Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Salvador Rueda, Darío y Lugones es ajena a los postulados e ideales de la nefasta escuela, Monroy acepta entonces que se puedan disfrutar, en varios poemas, emociones estéticas sanas, producto de la personalidad y el genio de esos poetas. El

requisito indispensable es que esa experiencia impulse al desarrollo ascendente e infinito de la Especie. Si bien es cierto que el encargo moral para la literatura es semejante a las consignas de Literaturas malsanas y Degeneración, también lo es la medida expositiva de Monroy, menos afilada que el "bisturí" de Nordau.

Como todo buen orador, Monroy recapitula antes de proponer un nuevo asunto, o de introducir variaciones sobre los temas fundamentales de su ensayo. Precisamente para rebasar los límites impuestos, la vaguedad formal y la "metafísica idealista" del simbolismo francés, el abogado de la causa antiazul sentencia: "el decadentismo simboliza la escuela de la corrupción y del mal gusto" que, como una ley de la historia, ha aparecido siempre después del esplendor de los Siglos de Oro. De Virgilio y Horacio a Hugo, Gautier y ¡Baudelaire! sobran ejemplos: la influencia "malsana" del manierismo, la fantasía ampulosa de Góngora... En apretada síntesis de Monroy, esta es la historia del decadentismo:

Tomó su fondo de tristezas vagas e indeterminadas, más que de los desengaños de la ciencia y de la filosofía contemporáneas, de allá, del romanticismo escéptico de principios del siglo XIX; de René, Oberman, Lara y Jacobo Ortiz, un tanto cuanto remozados con la lectura de Hartman y de Schopenhauer; y apostatando del parnasianismo; exagerando la fraseología soberbia de Hugo; la cinceladura espléndida de los Esmaltes y camafeos, las extrañas percepciones, sutiles reconditeces y excentricidades geniales de las Flores del mal, así como los simbolismos prodigiosos de Poe y de Whitman; complicado todo ello con el detrimento de las fuerzas físicas y la depravación y el desfallecer de la función nerviosa, propios de una era de desorganización social, surgió flamante y lucio de las

poesías satánicas de Richepin y Rollinat. Luego vinieron Rimbaud y demás poetas malditos. En seguida vio la luz el Tratado del verbo; por último se convocaron los concilios, se fijaron los dogmas, y la belleza, el arte y el buen gusto naufragaron en un mar de hiperestesia y de enajenación mental. [p 266]

El rescate de Baudelaire y el interés de Monroy por la poética parnasiana confirman un hecho literario del que se agarraron fuertemente los cofrades para reivindicar su imagen pública: la vulgarización del simbolismo decadente. En cuanto a las preferencias parnasianas de Monroy, éstas mitigan, como veremos antes de concluir la revisión de su ensayo, el antimodernismo a ultranza del exordio y de las conclusiones del ensayo.

Desde la perspectiva americanista de Monroy, ningún hecho es más natural al medio que el arraigo de las tradiciones, razón de más para afirmar la improcedencia del decadentismo. ¿De dónde pudo sacar el "intelligentísimo escritor" Valenzuela --se pregunta Monroy-- la genealogía positivista del modernismo? Bastan las pretensiones metafísicas de los simbolistas wagnerianos, su búsqueda del Absoluto, para ver con sorna a Neruo, arrodillado y orando como un monje. Los verdaderos poetas positivistas, los asistentes a las "Veladas literarias" de Altamirano y del Liceo Hidalgo, sí obedecen "ante todo y sobre todo, la gran ley del medio". [p 270] Previsiblemente, Monroy rescata a Gutiérrez Nájera, pues la actitud del crítico no es antinacionalista a ultranza sino abiertamente intolerante con quienes no "adaptan" sus influencias a la progresiva sociedad porfirista.

Ser poeta en tiempos de floración antidecadente es vivir en

la tablita. Monroy enumera a los autores que no demandan inspiración al extranjero ni envejecen ficticia y prematuramente: Peza, Peón y Contrerás, Díaz Mirón, Urbina y Othón. Tres parnasianos y ningún simbolista. Y mejor que éstos: los Prietos, los Sierras, los Altamiranos. Nada de asomarse al abismo. afirma Monroy en clara referencia a la poética baudeleraiana. El pretexto de la apostilla a Othón: los malos caminos del exclusivismo de los Poemas rústicos, "al frente de ellos [Othón] dice que el gran ideal estético contemporáneo consiste en 'no ser popular, en hacerse inaccesible al vulgo' ". [p 273]

Con el apoyo de positivistas intachables, Ezequiel A. Chávez ("Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano") y Manuel Sánchez Mármol (México, su evolución social), así como Salado Alvarez y sus réplicas antimodernistas, Monroy determina el estado del modernismo:

A la verdad el decadentismo en México, --perdónese mi ofuscación; pero yo no he logrado penetrar la diferencia substancial que separa el modernismo del decadentismo-- el decadentismo en México sólo ha venido a agostar nuestros más ricos y fragantes talentos en flor; ha estado a punto de perder a Luis Urbina y acaba de hundir, desde su cima de inmarcesible gloria, en un abismo de impopularidad y desprestigio, el genio poderoso de Salvador Díaz Mirón. [p 276]

Para no insistir en la asociación decadentismo-simbolismo (los momentos deliberadamente baudelaireanos de Ingenuas {1902} y Lascas {1901}), termino el comentario del "Valor estético de las obras de la escuela decadentista" advirtiendo el gusto de Monroy

por las simetrías críticas: el mismo recurso que utiliza para rescatar el genio poético de los simbolistas franceses se aplica a la poesía de los cofrades mexicanos: Dávalos, Tablada, Nervo y Olaguíbel. En sus obras, afirma Monroy, "hay poesía, no cabe duda, y poesía elevada y noble; pero esa poesía cuando verdaderamente arrebatada y produce emoción estética, no es poesía de escuela ni nada que se le parezca, es sentimiento humano y universal".[p 277]

Fiel a las convenciones del discurso "científico" y legal, Monroy se vuelve a entregar a la retórica en el remate de un ensayo que innecesariamente concluye en perorata.

#### LOS SIMBOLISTAS PERMANECEN

Si la polémica que propicia la vida sedentaria de los itinerantes cofrades se gestó con demasiada lentitud, su desenlace no fue más rápido. Agotada la pólvora de Salado Alvarez y Valenzuela en febrero de 1898, en julio de 1900 ambos escriben una coda inesperada. Los acordes antimodernistas del artículo que Salado Alvarez dedica a Valenzuela en El Domingo, un semanal de Guadalajara, se escucharon de inmediato en la Gran Babilonia. Molesto por las pullas del incómodo Saulo, quien difícilmente podía considerarse --según sus propias palabras-- "en olor de santidad ante los señores modernistas", Valenzuela, buen tribuno de las letras al fin, elude el enfrentamiento personal tratando

de terminar con una polémica que había dejado excelentes dividendos a los metropolitanos, pero que no era prudente revivir en tiempos de sano antidecadentismo. La reconversión para deponer las armas se apoyaba, en buena medida, en el vertiginoso prestigio de la Revista Moderna, uno de los pilares de la nueva comunidad literaria. Los logros de ésta eran múltiples y podían repartirse, incluso, con los detractores del movimiento, siempre y cuando ellos estuvieran dispuestos a hacer suya la Razón de los triunfadores. La Verdad es una y las afinidades en torno a ella pueden pasar desapercibidas. Así se lo hace saber Valenzuela a Saulo: "Si Ud., cree que no debe, puede, mejor dicho, reducir nadie el arte a una sola fórmula, ¿no está Ud., con los modernistas?"<sup>10</sup> El tribuno esboza el programa de modernidad que habrá de discutirse durante la primera década del siglo: el agotamiento de las escuelas poéticas. En su versión inicial de 1900, la nueva actitud moderna, "el rechazo a las exclusiones", se liga a la necesidad de evitar la poesía etiquetable, a fin de cuentas todos los calificativos se habían gastado hasta el desprestigio y el insulto. Incapaz de renunciar a las fuentes mitológicas de la inspiración, Valenzuela piensa que las escuelas terminan en palabras "si la obra no brota de la onda, desnuda como Afrodita, o de la cabeza de Jove, armada como Pallas". [p 207] Siempre a la vanguardia, los metropolitanos llevan la nueva consigna a su Revista. Ahí está la nómina de colaboradores que

---

<sup>10</sup> "A don Victoriano Salado Alvarez". RM, II, 13: jul., 1900: 207.

exhibe Valenzuela como prueba de pluralidad estética: Rafael Delgado, Manuel Puga y Acal, Othón, acompañados por tres de los siete trovadores: Tablada, Couto Castillo y Ceballos, más los contrastes notables entre el "aquilino verso" de Díaz Mirón y la "humilde" contribución del mecenas por excelencia.

Como estrategia para borrar el pasado decadente que con el cambio de siglo había devenido en vulgaridad retórica y desprestigio social, el cuestionamiento de Valenzuela a los dogmas escolares funciona mientras no tenga que destacar un "hecho real": la contribución de los modernistas nacionales a la lengua española, sobre todo, las aportaciones de Tablada, Nervo, Olaguíbel y Dávalos. Fuera de la cofradía, los demás son escritores mexicanos, pero de ahí a que alcancen la categoría de modernistas hay un largo rito de pasaje que los parnasianos no alcanzan a cruzar a satisfacción del magister, ni siquiera Urbina con sus deslices simbólico-decadentes.

La expropiación del movimiento decretada por Valenzuela fue menos ortodoxa en Nervo, Tablada y Dávalos, más preocupados por superar la retórica decadente que por extender certificados de legitimidad modernista. A pesar de sus respectivas búsquedas, ninguno de ellos dejaría de encender cirios al Ideal de la modernidad. Esa fue la actitud de Nervo en abril de 1902, cuando reseña Cuarzos, el primer libro de un joven parnasiano, Efrén Rebolledo. La nota sirve de pretexto para participar en el debate por la identidad de la cultura latinoamericana. A diferencia de Darío, quien había descubierto en Prosas profanas

(1896) una veta de poesía en "las cosas viejas" de América -- ya se sabe: en Palenque en Uxatlán y "en el gran Moctezuma de la silla de oro". Nervo piensa que los poetas del continente escriben en franca rebeldía a la miseria económica y espiritual del medio. En México --denunciará Nervo con frecuencia durante los primeros años del siglo-- la existencia de su aristocracia intelectual "en harapos" no impide el paso de nuevas generaciones. De ellas pueden surgir artifices o poetas. Para Nervo, la dicotomía --acorde con la superación de las escuelas, especialmente la parnasiana, cuyo frialdad esteticista no deja de asociar con el decadentismo en los ataques de los antimodernos-- no es excluyente. Rebolledo, un técnico y "el mejor instrumentador del verso" novísimo, posee por momentos la videncia de los simbolistas, pues "suele entrar, siquiera sea discretamente, en lo hondo de la angustia humana y entonces extrae joyas de sentimiento como 'Cansancio' y 'Saudades' ".<sup>11</sup>

Nervo tira la piedra institucional y esconde la mano en los pliegues de su propia poesía ("La preñez de los botones es augurio de las rosas"). El crítico sin rodeos que a esas alturas existen modernistas de "alma parnasiana", como Rebolledo; pero que no importan las "filiaciones y genealogías" porque espera que sus próximos poemas tengan la vida de las rosas.

La participación sesgada de Nervo en el debate americanista es similar a la de otros mexicanos en la Revista Moderna. Puede conjeturarse que esa actitud se debió a una precaución política

---

<sup>11</sup> "Notas bibliográficas", RM, V, 7, abril 1902: 111.

de Valenzuela, quien trataría de mantener la revista alejada del cauce antiyanqui que el Dario admonitorio de Roosevelt le imprime al continentalismo modernista.<sup>12</sup> (Por cuidados semejantes, dos poemas de Nervo con leve carga "contestaria" para el régimen de Díaz, el "Canto a Morelos" y "La raza de bronce", nunca aparecieron en las páginas de la cofradía.<sup>13</sup>) Lo cierto fue que la Revista... participó en la polémica continental ofreciendo sus páginas a colaboradores latinoamericanos y conjuntando el debate de la identidad americana con el antidecadentismo y su extensión sobre el agotamiento de las escuelas.

El venezolano Pedro Emilio Coll (1872-1947) publica "Decadentismo y americanismo", los dos cauces de la renovada querrela por la modernidad extendida por Latinoamérica.<sup>14</sup> En el bando de los antimodernos se encuentran algunos "críticos celosos y malhumorados", defensores de "la tradición y el buen sentido"; en el de avanzada, los forjadores de la "estética del alma americana", cuya nombre Coll evita debido a que todas las

---

<sup>12</sup> Cuando en 1910 el régimen porfirista escamotea la presencia de Dario en los festejos del Centenario para no herir los sentimientos de la delegación yanqui, Valenzuela debió confirmar que nunca estuvieron de más sus suspicacias.

<sup>13</sup> Si se revisan los poemas cívicos publicados en la segunda época de la revista (cerca del ocaso del régimen), es evidente la exaltación mítica de la Conquista y la Independencia, etapas que necesariamente debían conducir a la era progresiva de Díaz. El "Himno para el Centenario" de Rafael López es la expresión modernista más acabada del porfiriato civilizador. RMM, febrero de 1910.

<sup>14</sup> "Decadentismo y americanismo", RM, V, 9, 1<sup>a</sup> may., 1902: 139-142.

denominaciones aparecen contaminadas por la descalificación. Los primeros pretenden desacreditar la expansión del espíritu moderno, el cual por intolerancia o descuido la crítica ha llamado "decadentismo", si bien Coll reconoce los excesos de las almas parnasianas torturadas por la melancolía de un "romanticismo exacerbado por las imaginaciones americanas".

Rechazados los calificativos infamantes (decadente, esteta, neurótico, modernista), Coll encuentra rasgos "simbolistas" entre quienes huyen del descrédito de las escuelas. De acuerdo con su definición, simbolismo es libertad e individualismo, "abandono de las fórmulas enseñadas" para que "cada uno profese una estética a su imagen y semejanza". Pese a la comodidad del término para entender las actitudes del nuevo siglo, Coll prefiere no comprometerse con una palabra más que pueda sumarse a la confusión léxica, y propone llevar el deslinde al terreno de la actual historia de las mentalidades para separar los componentes del espíritu fin de siècle; "Habría que preguntarse si un estilo de decadencia no es más bien el estilo árido y frío, fruto de una inteligencia fatigada que abandona la belleza de las apariencias para irse como un escalpelo al corazón de las cosas." [p 140] Cabe advertir la incidencia de la crítica científica de Nordau en el esbozo de Coll, deriva congruente, en todo caso, con su tesis de la capacidad americana para tomar prestados los métodos europeos de observación con los que el artista afina su sensibilidad. "Son las literaturas extranjeras--concluye-- algo como un viaje ideal, que nos enseña a distinguir

lo que hay de peculiar en las cosas que nos rodean y entre las cuales hemos crecido. Si nos aleja un tanto de la raza es lo necesario para apreciar mejor sus relieves, matices y rasgos característicos".

Entre las aportaciones del ensayo, sobresale la propuesta de la naturaleza occidental de las expresiones artísticas de América, fundadoras de su modernidad. Para los amantes de las etiquetas se trata del advenimiento del "criollismo" o "americanismo"; pero un crítico con la sensibilidad de Coll advierte en ese debate la "objetivación por medio del arte" más que la búsqueda ontológica de América.

En 1903 otros latinoamericanos radicalizaron sus posiciones en favor del movimiento moderno y su expresión hispánica. Para el chileno Francisco Contreras (1880-1932), había llegado ya el tiempo de detener las aberraciones intelectuales de obras como Entartung, las cuales vulgarizaron la discusión de la modernidad a tal grado que se podía hablar de todas las patologías mentales fin de siècle menos del "verdadero espíritu que informa este arte inquieto, refinado, vibrante: la Libertad, la suprema Libertad".<sup>15</sup> De entrada, el título del artículo, "El arte nuevo", implica definir una posición en la querrela por la modernidad continental: negar toda la Babel antidecadente. Contreras se ve obligado a sustituir la polisemia de un término agotado en las polémicas modernistas por un repertorio de frases y fórmulas novedosas en la crítica continental: Arte Nuevo, Arte

<sup>15</sup> "El arte nuevo", RM, VI, 1, 1ª quincena enero 1903: 25-27.

Libre,<sup>16</sup> Arte Libre = Arte Sincero. El ensayista chileno piensa que el Arte Nuevo de América es un producto tan occidental como el arte europeo de la "edad moderna". La seguridad con que Contreras establece la genealogía romántica del movimiento moderno se expresa también en la certera descendencia de los fundadores: "fue la juventud francesa fin del siglo pasada la que proclamó oficialmente, el imperio supremo del Arte Libre sin límites ni restricciones".[p 25]

En el contexto del debate por el agotamiento de las escuelas artísticas, la noción de Arte Libre no podía sino tomar el lugar que le corresponde frente a la "esterilidad" de los totalitarismos críticos y estéticos, de Platón a Taine. Ateniéndose a una idea de Remy de Gourmont, el crítico de la nueva hora simbolista, según la cual la "completa amplitud de acción en el modo de ser íntimo de cada artista para la acabada gestación de la obra" conduce a la creación más sincera, Contreras establece la fórmula Arte Libre = Arte Sincero. Los mecanismos del arte libertario, basados en la emoción sugerida, cristalizan en la poesía de Mallarmé, considerado también el rebelde a seguir tras el derrumbe de los dogmas escolares. Lejos de ofrecer una capilla remozada para los anarquistas del nuevo siglo, la propuesta del Arte Nuevo ofrece libertad de cultos para todos los temperamentos.

---

<sup>16</sup> La frase es, por cierto, la consigna que utilizarán los preateneístas en contra de Manuel Caballero y su proyecto de revivir la Revista Azul en 1907.

Así el Idealismo, Subjetivismo y Arte por el Arte serán propicios a los temperamentos reconcentrados, soñadores y enfermizos o que toman sus inspiraciones del mundo interior, en tanto que el Realismo, Objetivismo y Arte Humanitario serán excelentes para los temperamentos observadores, altruistas o que toman sus aspiraciones del mundo exterior [...] todas estas tendencias, tan divergentes al parecer, en el Arte Libre se concilian y hasta se confunden maravillosamente. [p 26]

Por anticipado, Contreras cierra el paso a quienes enjuician al Arte Nuevo por los supuestos estigmas de decadencia moral. Críticos como Nordau, el "furioso clínico austriaco", deberían combatir a la sociedad y sus males, en lugar de ensañarse con al arte que conlleva el espíritu de la época. En contraste, si la poesía hace historia a su manera, la narrativa está obligada a reflejar inexorablemente su medio, por lo menos el ideológico.

Para Contreras, el triunfo incuestionable del Arte Libre en Europa llegó a América vía el "cruzamiento" con la literatura francesa que promovió Gutiérrez Nájera. Tan innegable es su acción fundadora en la modernidad americana como los excesos en que incurren algunos talentos mediocres. Pero este defecto, connatural al movimiento moderno, sólo es capaz de extraviar a las medianías. Los talentos de excepción llevan al bandera del Arte Libre.

Del debate por la identidad estética y literaria de Latinoamérica a la colaboración de críticos francamente antimodernistas, la Revista Moderna llegó al término de su primera época en agosto de 1903. Como pocos, ese número ilustra la apertura gradual de la publicación, su fidelidad a la estética primigenia del movimiento y la vanguardia poética de Darío, el

maestro continental. Por los científicos, Salado Alvarez escribe la "Máscara" de Rafael Delgado y se reproduce un fragmento de Literaturas malsanas (capítulo I, El gramaticalismo), colaboraciones que contrastan con la morosidad parnasiana de Joaquín D. Casasús y Rebolledo y, desde luego, con el diabolismo y la necrofilia de Ruelas.<sup>17</sup> Ocasionalmente, los editores ponían candados a toda esa ambigüedad aperturista. Uno de los más efectivos fue el artículo culminante de Darío en contra de la crítica científica: "al Dr. Max Nordau", publicado el 30 de julio de 1903.

El significado epistolar del título es, en efecto, producto de la breve polémica periodística que sostuvieron Darío y Nordau en algún diario parisino cuya identidad desconozco. El extenso epígrafe del artículo reproducido en la Revista Moderna ubica el estado del debate.<sup>18</sup> En "Lo que se gana con tener razón" Nordau responde a Darío sobre el resentimiento que éste le atribuye por la posteridad constante que ganan los artistas modernos combatidos por él mismo, y cuyas utilidades por sus "trabajos" clínicos superan con mucho la satisfacción que le producen sus obras de creación. Doctoral como es, Nordau tratará de imponer su

---

<sup>17</sup> Nada colaboró tanto al envejecimiento de la escenografía fin de siècle de Ruelas como la fidelidad de los editores a su obra gráfica. Así, lo que ocurre ocasionalmente en la primera época de la Revista (digamos: el cuestionamiento de un texto al diabolismo y la necrofilia; o bien, su desvinculación total con los dibujos y grabados de Ruelas) se vuelve rutina ilustrativa en la Revista Moderna de México.

<sup>18</sup> "Al Dr. Max Nordau", RM, VI, 14, 2ª jul., 1903: 210-212.

razón desde el título, y por medio de la extensa cita de Maurice Le Blond, uno de sus discípulos que se precia de haber colaborado en las tareas sanitarias que extirparon "el virus" decadente y simbolista.

Dario, que había conocido a Nordau en París durante su primera viaje de 1900, no puede sino responder por él mismo y por los simbolistas. Por la verdad, "hija del tiempo no de la autoridad", como quería Espinosa, pues Dario recuerda que desde 1894 celebró la sagacidad de Nordau, "su dialéctica y su valor", así como las páginas admirables de Entartung dedicadas al wagnerismo.

Punto por punto, Dario revive también su indignación, su protesta al ver cómo la crítica científica ponía "cerco a la belleza, camisa de fuerza al genio y termómetro debajo de las alas de la inspiración".[p 210] La defensa inmediata del movimiento moderno en Los raros tendría que hacer frente también a la plaga de los "max-nordanisitos, falsificadores del maestro, kleptómanos del tecnicismo y roedores de la tesis". Como Francisco Contreras en 1903, Dario se había rebelado con anticipación a favor del Arte Libre y del pensamiento autónomo, codiciados blancos del método inspirado en Lombroso.

El reclamo de Nordau permite a Dario hacer el balance de la crítica científica más allá de la personalidad de sus galenos y de sus capacidades proféticas. Sin ironías, Dario sostiene que no se necesita demasiado genio para advertir --como lo hizo Nordau en Degeneración-- la desaparición de las "nefastas escuelas", el

naturalismo y el simbolismo, diluidas, en efecto, como cualquier asociación humana. Otra cosa es que los simbolistas olviden la nobleza de su "marca indeleble". "Hay una manera de ser simbolista --afirma Gourmont, citado por Darío-- como hubo una manera de ser romántico, que no implica, al contrario, el abandono de la personalidad estética". [p 211]

Lejos de abjurar de la estética que individualizó su poesía, Darío vuelve a combatir la pervivencia del lugar común. Ni París se salva de la vulgarización antidecadente. Decir en cualquier sitio simbolismo implica hacer saltar al genio simplista de una estética embotellada para desprecio de las mayorías iletradas y de unos cuantos galenos. Contra lo que suponen éstos, los beneficios del simbolismo se encuentran también en Estados Unidos y en América Latina, cuya iniciación simbolista, superados sus excesos, impulsó la mejor poesía del continente. En síntesis de Darío:

Entre los simbolistas hubo personajes de todas las ideas. Hubo católicos y ateos, creyentes y anarquistas, aristócratas y trabajadores de la revolución musical. Ese movimiento trajo, entre otras cosas, el amor de la reflexión, la guerra a los prejuicios; nuevas especulaciones filosóficas, apego a la erudición intelectual y a la alta crítica científica; ritmos nuevos y hallazgos de manifestación verbal; odio a la vulgaridad, desdén de los inútiles, análisis y tendencia a las síntesis; resurrección de los clásicos mal estudiados u olvidados; vistas simpáticas a las literaturas extranjeras, e importación de nuevas tendencias. [p. 212]

Por todo esto, los simbolistas trascendieron la primera época de la Revista Moderna, y también permanecen en México.

VII  
NOTAS PARA CONTINUAR LA DISCUSION DEL MODERNISMO  
EN MEXICO (1906-1913)

Al despuntar el nuevo siglo, en España y México el modernismo se bifurca hacia la reiteración parnasiana y decadente o la búsqueda personal. Mientras, en La Habana un joven dominicano de 21 años, Pedro Henríquez Ureña, percibe en sus Ensayos críticos (1905) la necesidad de transformar el modernismo americano en "una literatura plena y vigorosamente humana".<sup>1</sup> El subrayado del autor refleja su interés por las polémicas europeas en torno a la superación del decadentismo fin de siècle. En "D'Annunzio, el poeta", uno de los artículos de su primer libro, Henríquez Ureña examina los tópicos de la decadencia ("el raro anhelo insaciable y el regocijo de la tortura, los temperamentos terriblemente complicados que hacen de la voluptuosidad una ciencia y combinan, como elementos químicos, emociones animales y sentimientos artísticos para producir algo desconocido y nuevo"), [pp 5-6] y concluye que la cualidad más encomiable de D'Annunzio es, precisamente, aquella que él esperaba de la poesía americana: ser "mas plenamente humano que los decadentes franceses". Cuando el 21 de abril de 1906 Henríquez Ureña llegue a la estación Colonia de la ciudad de México con sus Ensayos críticos y los dos números de la pequeña Revista Crítica, editada en su escala veracruzana, como únicas cartas de presentación en un ambiente cultural que empezaba a agitarse, descubrirá sorprendido que varios jóvenes mexicanos estaban preparados para afrontar el cambio de siglo. De hecho ya lo habían anunciado "En el umbral" de Savia Moderna:

---

<sup>1</sup> Henríquez Ureña 1981: 22.

Los agrupados en esta revista --humilde de vanidad, pero altiva de fe-- aspiramos al desarrollo de la personalidad propia y gustamos de las obras más que de las doctrinas. Clasicismo, Romanticismo, Modernismo... diferencias odiosas [...] El Arte es vasto, dentro de él, cabremos todos [...] Savia nueva y crepitante nos da derecho a vivir. Ideales sinceros e intensos, nos dan derecho al Arte.<sup>2</sup>

El deseo de legitimar esta carta de presentación, contraria en su actitud de apertura con el consagratorio apellido de la revista, anuncia ya el enfrentamiento inminente por el estandarte de la modernidad y su cauda polémica con nuestros conocidos pobladores de La última aldea.

La capacidad de convocatoria de la "novísima aristocracia del espíritu" tuvo que llevar a sus filas a Pedro Henríquez Ureña. Él mismo relata el primer encuentro:

Un día me dirigí a casa de D. Jesús E. Valenzuela, y de pronto me encontré en medio de la juventud literaria de México [...] Valenzuela me recibió muy bien [...] y los literatos jóvenes me invitaron a la nueva revista, fundada por Alfonso Cravioto (entonces en Europa), con el nombre de Savia Moderna [...] al cabo de diez días, conocía a los principales literatos jóvenes de México: Rafael López, Manuel de la Parra y Roberto Argüelles Bringas, tres poetas que me parecieron desde luego los más originales. Alfonso Reyes [...] tenía entonces diecisiete años, y llamó la atención en el círculo juvenil su "Oración pastoral"; Ricardo Gómez Robelo, quien me reveló, el primero, a cuánto alcanzaba la ilustración de algunos jóvenes mexicanos [...] Antonio Caso, a quien oí un discurso en la velada del centenario de Stuart Mill, discurso que me reveló una extensa cultura filosófica y una manera oratoria incorrecta todavía, pero prometedora [...] Nemesio García Naranjo, Luis Castillo Ledón, Eduardo Colín,

<sup>2</sup> "En el umbral", SM, 1, mar., 1906: 21. Para la muy documentada historia de la generación ateneísta, véase: Reyes 1983, Zaid 1991, Roggiano 1989, Curiel 1991, Matute 1983, Camacho Camacho 1986, entre otros.

Jesús Villalpando; y otros jóvenes que rondaban por las redacciones de Revista Moderna y Savia Moderna.<sup>3</sup>

Armado secretario de la efímera publicación a partir del número tres,<sup>4</sup> Henríquez Ureña afirmó en "Vida intelectual y artística", columna miscelánea de revistas y libros: "es tiempo ya de que se olvide la inútil designación de modernismo y toda clase de ismos".<sup>5</sup> Al respecto, difiero de Alfredo A. Roggiano, quien omite en Pedro Henríquez Ureña en México "todo comentario" sobre el artículo "por no tener relación con México".<sup>6</sup> Por el contrario, creo que es muy significativa la insistencia del dominicano en cultivar la individualidad frente a la inoperancia de las escuelas para entender que la discusión del modernismo en México había entrado a una nueva etapa que se prolongaría hasta 1913, año en el que Reyes y Tablada cuestionan el decadentismo trasnochado de Rafael López en Con los ojos abiertos.

<sup>3</sup> Roggiano 1989: 34.

<sup>4</sup> El dominicano tomó el lugar de José María Sierra. Según el registro de Henríquez Ureña, el hecho no está exento de implicaciones antidecadentes, "era un pobre joven consumido por el alcohol (vicio adquirido literariamente, tal vez), y como su gestión era ineficaz, se me propuso ocupara yo su plaza". Roggiano 1989: idem.

<sup>5</sup> SM, I, 5, jul., 1906: 347. Un mes antes, Eduardo Colín había exaltado el "personalismo" del estilo "castizo" de Urbina con el argumento de que la irrelevancia de las "escuelas en arte" no permitía "apreciar aisladamente una individualidad, especialmente si se trata de literatos contemporáneos". SM, I, 4, jun., 242.

<sup>6</sup> Roggiano 1989: 45.

Un hecho es evidente; las reflexiones de Henríquez Ureña expresan la atención que los inminentes fundadores de la Sociedad de Conferencias ponían al modernismo peninsular corrigiéndoles, además, la plana a los críticos de casa, como lo hace Henríquez Ureña con Manuel Bueno por olvidar en su artículo "El modernismo español" al "grupo lírico que encabezan Salvador Rueda y Eduardo Marquina": los Machado, Antonio de Zayas, Francisco Villaespesa, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Andrés González Blanco.<sup>7</sup> Como algunos otros compañeros de Savia Moderna, Henríquez Ureña demuestra un interés inusitado por el modernismo peninsular, sobre todo por quienes combatían las "sectas decadentes" (Unamuno y Azorín), proponiendo a los más jóvenes que huyeran, con el fin de encontrar el timbre de su propia voz, del "arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos".<sup>8</sup> En la misma carta de Unamuno a Antonio Machado (agosto de 1903), se escucha la otra voz del renovado modernismo: la del alma de las cosas: "Recorra, pues, la virgen selva española y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehoz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterraño". [p 331]

Después del "modernismo polémico" de la etapa 1884-1904 (de las fiestas de Sitges a la desaparición de Helios), algunos modernistas españoles con Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina y los Machado al frente contribuyeron a la creación de una

---

<sup>7</sup> SM, I, 5, jul., 1906: 346.

<sup>8</sup> Helios, agos., 1903. Citado por Fogelquist 1975: 331.

mitología nacionalista que se propuso encontrar el "alma castellana" entre las cosas y los seres nativos. Aunque con cierto retraso con respecto a la poética de Francis Jammes y Emile Verhaeren, quienes antes de terminar el siglo XIX habían ya establecido la "nueva alianza entre el espíritu y las cosas",<sup>9</sup> esta tendencia en España, "lejos de ser, pues, una reacción antimodernista supone el desarrollo de este movimiento en una de sus líneas posibles".<sup>10</sup> Tres son los afluentes de la renovada corriente: el romanticismo "desnudo de artificio" de Bécquer, la poesía regionalista de Rosalía de Castro y el "colorismo" de Salvador Rueda. En síntesis: "la postrera encarnación del romanticismo" advertida por Cernuda como reacción a la perniciosa influencia francesa.<sup>11</sup>

Desde las primeras páginas de su revista, los imberbes modernos sellaron esa ruptura generacional con el modernismo inmediato de sus mayores volviendo a dialogar con España. Atrás quedaba el ninguneo constante de los parnasianos y de los

---

<sup>9</sup> Raymond 1983: 61

<sup>10</sup> Celma Valero y Blasco Pascual: 1981: 77. Las otras direcciones del modernismo peninsular --continúan los mismos críticos-- fueron encabezadas por el prevanguardismo de Juan Ramón Jiménez, que desembocará en el Diario de un poeta recién casado y el ocultismo gnóstico de la revista Renacimiento o de La lámpara maravillosa de Valle-Inclán.

<sup>11</sup> Las resonancias del modernismo castizo tuvieron mayores repercusiones entre nuestros conocidos moradores de La última aldea; su interés por los regionalistas de lengua francesa y española "no deja de ser congruente --afirma Sheridan-- con el medio católico y con la tradición romántica del centro del país". Sheridan 1991: 26.

cofrades decadentes por aquella literatura que, aún en 1898, no estaba "en condiciones de enseñar algo nuevo" a las literaturas latinoamericanas.<sup>12</sup> En el número dos de Savia Moderna, los vigorosos editores reproducen una carta de Unamuno al otro Machado, el autor de Caprichos. La defensa de la modernidad del modernismo alienta las palabras del maestro. ¿Qué importan los adjetivos?, "éste o el otro modernista" francés, comparados con la "música interna, la espiritual" de quienes no dicen sino cantan la esencia de la poesía y conservan el exclusivismo de la modernidad: "Verá usted, amigo Machado, como dicen de usted que está extranjerizado [...] Yo también lo oigo, y cuando me dicen que no soy español, suelo decir [...]: '¿Y no será que no lo son ellos y lo soy yo? ¿No será que soy el penúltimo español que queda? ¿O tal vez el primero de los que han de venir?'"<sup>13</sup> En tanto escuela parnasiana y decadente, el modernismo no significa para Unamuno sino una "palabreja", tan gastada como inútil.

Desde luego, no todos los matices del modernismo español templaron la voz insegura de los nuevos modernos. Pero el hecho de que desde 1906 la generación de ensayistas, filósofos y humanistas en sieme estuviera atenta a la evolución del modernismo peninsular se concretará, alrededor de 1910, en los primeros ensayos de Reyes y Henríquez Ureña sobre autores y temas

---

<sup>12</sup> La frase es de Emilio Valenzuela al calor de la polémica con Salado Alvarez. RM, I, 9, dic., 1899: 140.

<sup>13</sup> SM, I, 2, abr., 1906: 139-140.

peninsulares,<sup>14</sup> así como en el cuidado que tuvo el primero de mantener su poesía alejada de "la engañosa conciencia del pecado"<sup>15</sup>

No todo era antidecadentismo entre los poetas de Savia Moderna. Algunos, los que sí escribían --de acuerdo con la teoría de Reyes en Pasado inmediato, para quien en el grupo "había los dos géneros de escritores: los que escriben y los que no escriben"-- Rafael López, Alfonso Cravioto, Roberto Argüelles Bringas y Alberto Herrera cultivaban el ambiguo verso moderno, especie de centauro poético que se debate entre el Mal y el Bien. Mientras Cravioto atraviesa fatalmente la senda neurótica de la poesía fin de siècle, "donde crisan su amenaza los zarzales de la vida; / donde hay ríos que son llanto; donde hay savia maldecida",<sup>16</sup> Argüelles Bringas se fuga en un "hipogrifo negro" por el afán de olvidar, de huir

---

<sup>14</sup> El 26 de enero de 1910, el Ateneo de la Juventud rinde homenaje al historiador y jurista español Rafael Altamira, quien visita México. Reyes lee "Sobre la estética de Góngora" y Henríquez Ureña su artículo sobre "Hernán Pérez de Oliva".

<sup>15</sup> Reyes 1989: 295. Digamos al paso que su "Romance de Monterrey" (febrero de 1911) debe mucho a la poética del alma de las cosas:

Monterrey de las montañas,  
tú que estás a par del río;  
fábrica de la frontera,  
y tan mi lugar nativo  
que no sé cómo no añadir  
tu nombre en el nombre mío.

Reyes 1981: 52.

<sup>16</sup> SM, I. 2, abr., 1906: 115.

del campo fecundado a tanta gota  
de llanto y de dolor, del sufrimiento  
de no haber muerto en el fatal momento  
en que rasgó su enseña la derrota.<sup>17</sup>

Si Cravioto no logra sacarse el ritmo anafórico del "Nocturno" de Silva ni la imaginería fúnebre de los jardines como cementerios, Herrera destroza sin ningún pudor las "Hostias negras" de Tablada:

El verso de ahora  
es carnal o casto;  
es místico fraile que reza, que reza,  
frente a alguna imagen del Crucificado  
o entre las penumbras  
es un viejo sátiro  
que celebra el rito de las misas negras  
sobre las rotundas ancas de alabastro.<sup>18</sup>

Debido a la "savia enferma" de poemas como los anteriores, Reyes observa que la efímera revista "No sólo en el nombre, en el material mismo prolongaba a la Revista Moderna".<sup>19</sup>

Cancelada abruptamente en el número 5 de Savia Moderna (julio de 1906) la primera salida de la generación, los futuros

<sup>17</sup> SM, I, 4, jun. 1906: 251.

<sup>18</sup> SM, I, 2, abr. 1906: 108.

<sup>19</sup> Reyes 1983: 202. Llama la atención que en las páginas de Savia Moderna prácticamente no publicaran los "Modernistas o 'decadentes'" (Reyes); sí, en cambio, Urbina, quien fue absuelto por Eduardo Colín de toda sospecha: "no está atormentado por esotéricas sabidurías, ni persigue nuevos estremecimientos y flores extrañas en artificiales paraísos y jardines de histeria" [I, 4, jun: 241]. En la aséptica genealogía ateneísta de Pasado inmediato, González Martínez y Urbina son los castos "hermanos mayores" de la generación ateneísta. Reyes 1983: 206.

ateneístas emprenden una vasta cruzada cultural que Reyes mitificará en "Pasado inmediato", según el doble papel protagónico asignado a sus compañeros: precursores intelectuales de la Revolución y "generación sacrificada" durante el movimiento armado.<sup>20</sup> Entre escaramuzas y asaltos al poder cultural del porfiriato, ocurre la "primera campaña": 1° el escándalo en contra de Manuel Caballero y su proyecto de continuar la Revista Azul, 2° la creación de la Sociedad de Conferencias, 3° el proyecto de un ciclo sobre temas helénicos, 4° la manifestación en memoria de Gabino Barreda,<sup>21</sup> 5° el segundo periodo de la Sociedad de Conferencias, 6° las disertaciones de Antonio Caso sobre la filosofía positivista, 7° la fundación del Ateneo, y 8°

<sup>20</sup> A tal grado resulta inverosímil el asalto ateneísta a la prehistoria de la Revolución Mexicana, que se ha observado con cierta dosis de humor. Así, mientras Monsiváis (1985: 161) encuentra en él "un exceso fantástico" de Reyes, Zaid (1991: 20) recurre a la parodia histórica para "explicarse algo inexplicable" "Extraño amanecer: los católicos se oponen abiertamente al positivismo, y eso no existe o es simplemente reaccionario. En cambio, los futuros ateneístas, patrocinados por el dictador y su ministro de instrucción pública, defienden la Bastilla y disparan contra los insurrectos, pero en realidad estaban tomando la Bastilla."

<sup>21</sup> Puesta la pica en el centro del poder cultural porfirista, la generación impidió, en 1908, que los católicos encabezados por el doctor Francisco Vázquez Gómez conquistaran el baluarte de la tradición liberal: la Preparatoria Nacional. De manera que los positivistas, el supuesto enemigo mortal de la generación, ocupaban en realidad una posición menos peligrosa. Al menos esa era la estrategia que Henríquez Ureña describía a Reyes en febrero de 1908: "Cierto que lo que los positivistas hacen es malo; pero lo juzgamos así porque queremos progresar y no retrogradar. Mientras tanto, no debe dejarse paso a la reacción. Figúrate que el doctor Vázquez Gómez es instrumento de la Compañía de Jesús". Reyes-Henríquez Ureña 1986: 93.

las conferencias del Centenario. Camino a su consagración generacional en 1910, los aguerridos metropolitanos se toparon con un Caballero neozul.

El 17 de marzo de 1907 nada parecía anunciar una nueva polémica en torno al decadentismo poético. Al menos no era esa la intención del redactor anónimo de "Las bellas letras en México", nota publicada en El Entreacto, un bisemanal capitalino de espectáculos, literatura y arte dirigido por el periodista católico Manuel Caballero.<sup>22</sup> Sin reserva se felicitaba al "grupo de distinguidos jóvenes de la buena sociedad mexicana" que acababa de fundar la Sociedad de Conferencias para impartir, del 29 de mayo al 7 de agosto, el primer ciclo en el Casino de Santa María. El beneplácito con la extensión cultural de la vanguardia preateneísta deja ver que la "Guerra al decadentismo", declarada cuatro días después en las mismas páginas del bisemanal, no estaba dirigida, en principio, contra tan imberbes enemigos. El "programa de combate" de Caballero, anunciado el 21 de marzo, tenía un adversario un tanto afantasmado: el decadentismo o modernismo, síntomas equivalentes del mal literario que el periodista se proponía extirpar sin misericordia con "limpia arma de intelectualidad": la Revista Azul, cuya segunda época había autorizado Carlos Díaz Dufío.<sup>23</sup> Paradójicamente, Caballero tenía

<sup>22</sup> El Entreacto, 17 de mar., 1907: 2. Dos interpretaciones recientes de este conflicto pueden encontrarse en la perspectiva ateneísta de Zaid (1991) y la de Sheridan (1992), quien se propuso entender la causa del vilipendiado editor.

<sup>23</sup> El Entreacto, 21 de mar., 1907: 1.

todo para batirse menos un enemigo de carne y hueso. Las estrategias provocativas de la declaración de guerra no dejan lugar a dudas: el editor busca al mismo tiempo enemigos y aliados. A éstos los recluta entre los provincianos de las ciudades y de las "aldeas" más retiradas del país. A cambio, recibe algunas colaboraciones y abundantes cartas de apoyo que publica en El Entreacto el 4 de abril, junto con el índice del primer número de la Revista.<sup>24</sup> La redición del "Valor estético de las obras de la escuela decadentista" de Monroy habla de la escasez crítica del antimodernismo mexicano. Junto al texto de nuestro conocido ganador de los Juegos Florales de Puebla, aparecen poemas enviados de Guadalajara, Saltillo, Monterrey, críticas de Caballero a Darío y Lugones firmadas con el seudónimo Ulem-Acal, etcétera.

"Es entonces --resume Sheridan-- cuando sucede lo inesperado: a pesar de las evidentes limitaciones de la publicación y de la falta de plumas prestigiadas, apenas aparece el primer número de la Revista, los 31 jóvenes pre-ateneístas firman una hoja volante."<sup>25</sup> En ella se recicla parte del ideario lanzado en Savia Moderna. Asimismo, los aguerridos firmantes de

---

<sup>24</sup> Sheridan (1992: 135) explica la reticencia de los aliados naturales del editor "ya por su desconfianza ante la calidad literaria de Caballero, ya por preferir las publicaciones regionales (López Velarde, por ejemplo, sugiere a Correa que en lugar de colaborar en la nueva AZUL 'mejor invite a todos sus amigos a la colaboración de Nosotros', revista católica agascalentense)".

<sup>25</sup> Sheridan 1992: 135.

la Protesta literaria defienden a Gutiérrez Nájera, "el primer revolucionario en arte", del saqueo y la calumnia. Invirtiendo el lenguaje de la crítica científica que consideraba enemigos de la evolución de la Especie a los modernos, Caballero es atacado precisamente por "momificar" la modernidad, verdadero centro del debate:

es oportuno declarar, a manera de credo, que nosotros no defendemos el modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar, y ya ocupa el lugar que le corresponde en la historia de la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina. Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción de este vocablo, esto es: constantes revolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo y nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo.<sup>26</sup>

Además de la Protesta literaria, que había circulado desde el 7 de abril en algunos diarios capitalinos,<sup>27</sup> la "guerrilla cultural" metropolitana responde, ya se sabe, portando un estandarte con el lema "Arte libre" en la manifestación aparatosa del 17 de abril. En la velada literario-musical de esa noche, Jesús Urueta colmó todas las expectativas de la "generación nueva", limpiando el honor de Gutiérrez Nájera: "Por eso, hoy que se quiere mancillar su obra y saquear su cripta, hoy que un eunuco grotesco quiere amparar con aquel nombre glorioso una labor de estúpida vanidad y de burdo mercantilismo, estalla

<sup>26</sup> Roggiano 1989: 48-9.

<sup>27</sup> Henríquez Ureña 1984: 228.

vuestra protesta ¡Oh buenos hijos de Grecia!"<sup>28</sup> El eco del escándalo neozul --en versión preateneísta, desde luego-- llegó a El Nuevo Mercurio, revista de Enrique Gómez Carrillo publicada en París.<sup>29</sup> Por su parte, Caballero, luego de seis números, anuncia el fracaso económico del proyecto y el fin de la segunda época de la Revista Azul.

Convencido de que su generación protagonizó el cambio cultural en México a partir de 1906, y de que esa campaña fue determinante para el surgimiento de una nueva conciencia política, Reyes enarbola en "Pasado inmediato" un discurso de legitimación de la modernidad cultural ateneísta. De acuerdo con el proceso de mitificación de aquellos jóvenes que no se dejaron "arrebatar la enseña", la derrota de Manuel Caballero en la escaramuza de 1907 simboliza, precisamente, la toma de ese "campo que es del que lo tome por asalto, sin pedir permiso a nadie".<sup>30</sup>

Pero no todas las consecuencias de la escaramuza neozul fueron mitificadas. También hubo repercusiones en las tareas formativas de la generación. Una de ellas derivó en el cultivo del temperamento platónico del joven Reyes. El descubridor de éste sólo podía ser otro talento alciónico. En Genius Platonis,

---

<sup>28</sup> Idem. El hecho de que Henríquez Ureña transcriba este fragmento del discurso de Urueta en "Protesta y glorificación. Una manifestación pública en México", artículo que el dominicano publica en Santo Domingo al mes siguiente, revela la importancia que los preateneístas concedieron a esta consagración helénica.

<sup>29</sup> Roggiano 1989: 55.

<sup>30</sup> Roggiano 1989: 48.

artículo no recopilado en Obra crítica, Henríquez Ureña expone --previa filiación en el carácter "horaciano" de Gutiérrez Nájera y en el "virgiliano" de Othón-- las características del amante platónico que "se derrama todo en pasión sobre el objeto de atracción sexual",<sup>31</sup> pero también sobre las formas bellas, la naturaleza, la universal armonía. El templado poeta se limita a esbozar ficciones en jardines interiores como los de la "Oración pastoral":

¿Cómo puedo explicarlo, si el viento no lo explica  
ni se explican las voces del agua que salpica,  
ni los arrullos del follaje?  
No hay voces ni hay acentos, murmullos ni rumores  
para imitar los cantos que gustan los pastores  
en esa música salvaje.

El raudo Pan derrame su difusa presencia  
que inunda en sus temblores el valle y la eminencia.  
¡Amo la vida por la vida!  
Que respeten las Parcas los brotes de mi tronco,  
hasta que por las venas de mi ramaje bronco  
la savia corra empobrecida.<sup>32</sup>

Para Henríquez Ureña, el temperamento amatorio del joven poeta tenía que templarse en el estudio y la práctica ensayística. Adelantando el programa ético y estético de los "Días alcióneos", concluye: "el hombre de escuela que existe en este platónico se convertirá en el verdadero humanista [que] toma las letras clásicas como educación humana, como base y fundamento de cultura, como luz y deleite del espíritu, poniendo el elemento estético muy por encima del elemento histórico y arqueológi-

<sup>31</sup> Roggiano 1989: 71.

<sup>32</sup> Reyes 1981: 18.

co".<sup>33</sup> Como se sabe, a partir de 1909, la generación llevaría esta consigna a sus tareas civilizadoras, inspiradas también en la convocatoria del Ariel de José Enrique Rodó.

Al revisar la salida del laberinto modernista, el antidecadentismo de doble filo (metropolitano y "racionalista" de provincia) puede documentarse también en la paradoja historiográfica de que la poesía de Othón se enarbole de manera emblemática por ambos contendientes. De acuerdo con esta propuesta, los grupos enfrentados abiertamente desde 1906 hicieron de Othón El Bautista de la nueva era antidecadente. En uno y otro caso dejaron constancia de sus legítimas razones. En la vida y la poesía rústicas del profeta potosino, la vanguardia metropolitana y los grupos católicos de provincia oyeron también la buena nueva del cambio de siglo. Si Reyes llevó en 1907 a "La tumba de Manuel José Othón" el tributo de su temperamento platónico, López Velarde habló por los suyos en el primer aniversario luctuoso del fundador de La última aldea: "Nadie, como él en su "Idilio salvaje", supo exponer la desesperanza de un amor y la monotonía de una vida; nadie, como él en su "Salmo del fuego", logró invocar al Ser Supremo con las quejas de un dolor agosto; nadie, como él llegó a remedar la música de nuestras ricas vegetaciones."<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Roggiano 1989: 74.

<sup>34</sup> López Velarde 1991: 201. Lo paradójico fue que, años más tarde, al interpretar López Velarde y Reyes el nuevo pulso de la patria, las coincidencias de 1907 reaparecieron como divergencias entre dos escritores que personalmente nunca se encontraron,

Apenas el espacio reducido de estas "Notas" permite registrar las similitudes, diferencias y contradicciones entre dos comunidades literarias que, en más de una propuesta llegaron a encontrarse a pesar de ellas mismos. El hecho de que el inminente Ateneo de la Juventud y los modernistas "rationales" de provincia establecieran sus respectivas diferencias a partir de la ruptura de los modernistas españoles con la vertiente francesa, la modernidad fundadora de Gutiérrez Nájera y la tradición romántico-castiza de los Poemas rústicos, permite trazar el mapa de los nuevos (y últimos) caminos de la discusión modernista en México, cuyo título probable será: "La inútil designación del modernismo". Pero todo esto aún lo tengo que escribir.

---

según la documentación de Pacheco (1988) y Zaid (1991).

## BIBLIOHEMEROGRAFIA

- Aguilar e Silva, Víctor Manuel de (1975). Teoría de la literatura, Madrid, Gredos.
- Aguilar, Luis Miguel (1988). La democracia de los muertos, México, Cal y Arena.
- Abbagnano, Nicola (1985). Diccionario de filosofía, 4ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica.
- Alonso, Dámaso (1971). Poesía española, reimp. de la 5ª ed., Madrid, Gredos.
- Altamirano, Ignacio Manuel (1949). La literatura nacional (edición de José Luis Martínez), vol. I, México, Editorial Porrúa.
- Balakian, Anna (1969). El movimiento simbolista, Madrid, Guadarrama.
- Batis, Huberto (1963). Índices de El Renacimiento. Semanario literario mexicano (1869), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baudelaire, Charles (1981). Poesía completa, Barcelona, Ediciones Río Nuevo.
- (1981a). Diarios íntimos. México, Premiá editora.
- (1991). Pequeños poemas en prosa/ Los paraísos artificiales, México, Red Editorial Iberoamericana.
- Berlin, Isaiah (1982). "Entrevista" (realizada por Enrique Krauze), Vuelta 66, mayo.
- (1983). Contra la corriente, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1992). Arbol que crece torcido, México, Editorial Vuelta.
- (1992). "Nacionalismo bueno y malo", (entrevista de Nathan Gardels), Vuelta 183, febrero.
- Berman, Marshall (1992). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, México, Siglo XXI Editores.
- Bianco, José (1988). Ficción y reflexión, México, Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, José Joaquín (1983). Crónica de la poesía mexicana, 4ª ed., México, Editorial Katón4

- Brotherston, Gordon (1976). Manuel Machado, Madrid, Taurus.
- Camacho Camacho, Lidia (1986), El Ateneo de la Juventud y su difusión en la prensa de 1906 a 1914 (tesis mecanoscrita), México, Universidad Anáhuac.
- Carnero, Guillermo [editor] (1987). Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas, Córdoba, España, Excelentísima Diputación Provincial.
- Caso, Antonio, Alfonso Reyes et al. (1962). Conferencias del Ateneo de la Juventud, prólogo, notas y recopilación de Juan Hernández Luna, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castillo, Homero (1968). Estudios críticos sobre el modernismo, introducción, selección y bibliografía de..., Madrid, Gredos.
- Ceballos Ramírez, Manuel (1988). "Las lecturas católicas: cincuenta años de literatura paralela", en Historia de la lectura en México, El Colegio de México, Ediciones del Ermitaño.
- Celma Valero, María del Pilar y Francisco J. Blasco Pascual (1981), en Manuel Machado, La guerra literaria, edición, introducción y notas de ..., Madrid, Narcea de ediciones.
- Cernuda, Luis (1957). Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama.
- Connolly, Cyril (1993). Cien libros clave del movimiento moderno, 1880-1950, México, Fondo de Cultura Económica.
- Curiel, Fernando (1991). Medias palabras. Reyes/Guzmán Correspondencia 1913-1959, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Darío, Rubén (1952). Los raros, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1965). El canto errante, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1969). Azul..., 3ª ed., México, Edit., Porrúa.
- (1991). Rubén Darío esencial, edición de Arturo Ramoneda, Madrid, Taurus.
- Davis, Lisa E., (1977). "Max Nordau, Degeneración y la decadencia de España", en Cuadernos Hispanoamericanos, agosto-septiembre.

- Del Campo, Salustiano (1987). Diccionario UNESCO de ciencias sociales, dirección de..., 5 vols., Barcelona, Planeta-Agostini.
- Deleito y Piñuela, Calixto (1975). "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular", en Litvak El modernismo, Madrid, Taurus.
- Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez (1968). Índice de la Revista Azul, México, UNAM.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1951). Modernismo contra Noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe.
- Díez-Canedo, Enrique (1943). "Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España", en El Hijo Pródigo, México, diciembre.
- Fogelquist, Donal F. (1975). "Helios, voz de un renacimiento hispánico", en Litvak El modernismo, Madrid, Taurus.
- Florescano, Enrique (1991). El nuevo pasado mexicano, México, Cal y Arena.
- Gener, Pompeyo (1899). Literaturas malsanas, Barcelona, Francisco Seix.
- González León, Francisco (1990). Campanas de la tarde, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Rodríguez, Sergio (1990). Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café, México, Cal y Arena.
- Gullón, Ricardo y Eugenio Fernández Méndez (1962). "Juan Ramón Jiménez y el modernismo", en Juan Ramón Jiménez, El modernismo (notas de un curso (1953)), México, Aguilar.
- Gullón, Ricardo (1968). "Pitagorismo y modernismo", en Homero Castillo, Estudios críticos sobre el modernismo, Madrid, Gredos.
- (1981). El modernismo visto por los modernistas. Madrid, Guadarrama.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1988). Modernismo. Supuestos históricos y culturales, México Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1953). Poesías completas, ed. y prol., de Francisco González Guerrero, 2 vols., México, Edit., Porrúa.

- (1959). Obras. Crítica literaria I, Investigación y recop., de E. K. Mapes, ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez, intrduc., de Porfirio Martínez Peñalosa, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1974). Divagaciones y fantasías. Crónicas, edición de Boyd G. Carter, México, Secretaría de Educación Pública.
- Henríquez Ureña, Max (1978). Breve historia del modernismo, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Pedro (1981). Obra crítica, 1ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica.
- (1984). Estudios mexicanos, edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública..
- Hinterhäuser, Hans (1980). Fin de siglo. Figuras y mitos, Madrid, Taurus.
- (1987). "El concepto de fin de siglo como época", en El modernismo español e hispanoamericano, edición de Guillermo Carnero, Córdoba, Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba.
- Jiménez, Juan Ramón (1962). El modernismo (Notas de un curso (1953)), edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar.
- "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica" (1975). en El modernismo edición de Lily Litvak, Madrid, Taurus.
- Lara Velázquez, Esperanza. (1988). La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Litvak, Lily (1975). El modernismo, edición de... Madrid, Taurus.
- Lombroso, Cesare (1889). L'homme de génie, París, Alcan.
- López, Rafael (1912). Con los ojos abiertos, México, Biblioteca del Ateneo.
- López Velarde, Ramón (1986). Obras, edición de José Luis Martínez, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica.
- (1991). Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913), edición y prólogo de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica.

- Mallarmé, Stéphane, Arthur Rimbaud y Paul Valery (1973). Poesía francesa, México, Ediciones El Caballito.
- Martínez, José Luis (1992). El ensayo: siglox XIX y XX, 2ª ed., México, Promexa.
- (1984). La expresión nacional, México, Editorial Oasis
- Martínez Blanco, María Teresa (1988). Identidad cultural de Hispanoamérica, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- Martínez Cachero, José Ma. (1987). "Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo", en El modernismo español e hispanoamericano edición de Guillermo Carnero, Córdoba, Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba.
- Mata Sandoval, Rodolfo (1995), "Autoría y plagio en Gutiérrez Nájera". Mecanuscrito.
- Matute, Alvaro (1983). "El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación" en Mascarones. Boletín del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM, núm. 2, primavera.
- Meyer, Jean (1990). "Madero y los católicos", Vuelta 162, mayo.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1991). La novela hispanoamericana de fin de siglo, México, Fondo de Cultura Económica
- Monroy, Atenedoro (1903). "Valor estético de las obras de la escuela decadentista", en Los juegos florales de Puebla, Puebla, Talleres de la Imprenta Artística.
- Monsiváis, Carlos (1981). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, vol. II, 3ª ed., México, El Colegio de México.
- (1985). "La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la Revolución", en Historias, 8-9, enero-junio.
- (1990). "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en En torno a la cultura nacional, 2ª ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional Indigenista.
- Nervo, Amado (1991). Obras completas, 2 vols., . 1ª ed., México, Editorial Aguilar.
- Nordau, Max (1895-1896). Degénérescense, 3ª ed., París, Felix Alcan.

- (1898). Psico-fisiología del ingenio y del talento, 2ª ed., México, ediciones de la Revista de México.
- Olivio Jiménez, José (1970). El simbolismo, Madrid, Taurus.
- Othón, Manuel José (1946). Epistolario, glosas, esquema, índices y notas de Jesús Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1990). Poemas rústicos, edición, introducción y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Pacheco, José Emilio (1988). "Una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, nueva época, 208, abril.
- (1978). Antología del modernismo (1884-1921), 2 vols., 1ª reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paz, Octavio (1987). México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1990). "La otra voz. Poesía y fin de siglo", Vuelta, 168, diciembre.
- (1991). Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, 1ª reimp. México, Seix Barral.
- (1991a). Cuadrivio, 1ª ed. corregida, México, Joaquín Mortiz.
- Phillips, Allen W., (1965). "Una amistad literaria: Tablada y López Velarde", en Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1977). "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol. I, núm. 3, primavera.
- (1979). "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", El simbolismo (edición de José Olivio Jiménez), Madrid, Taurus.
- (1989). "Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo y la vanguardia", Revista Iberoamericana 146-147, enero-julio.
- Raymond, Marcel (1983). De Baudelaire al surrealismo, 1ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica.

- Reyes, Alfonso (1980). Obras completas, vol., IV, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1981). Obras completas, vol., X, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1983). Obras completas, vol., XII, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1989). Obras completas, vol., I, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1992). Obras completas, vol., XXIV, México, Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña (1986). Correspondencia 1907-1914, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rimbaud, Arthur (1980). Obra completa. Prosa y poesía, Barcelona, Ediciones Río Nuevo.
- Rodó, José Enrique (1982). Ariel, México, Secretaría de Educación Pública.
- Roggiano, Alfredo A., (1989). Pedro Henríquez Ureña en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México,
- Ruiz Castañeda, María del Carmen, Luis Reed Torres y Enrique Cordero y Torres (1974). El periodismo en México, investigación dirigida por Salvador Novo, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1974.
- Sainz y Rodríguez, Pedro (1962). La evolución de las ideas sobre la decadencia española y otros estudios, Madrid, Atlántida.
- Salado Alvarez, Victoriano (1969). Antología de crítica literaria, selección y prólogo de Porfirio Martínez Peñalosa, México, Editorial Jus.
- Schávelzon, Daniel (1988). La polémica del arte nacional en México, 1850-1910, México, Fondo de Cultura Económica.
- Schneider, Luis Mario (1975). Ruptura y continuidad, México, Fondo de Cultura Económica.
- Schulman, Iván A. (1968). "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", en Homero Castillo, Estudios críticos sobre el modernismo, Madrid, Gredos.
- Sheridan, Guillermo (1991). Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913), edición y prólogo de... México, Fondo de Cultura Económica.

- (1992). "La neurosis que finge y el alma de las cosas: notas para la historia de un conflicto", en Eslabones, julio-diciembre.
- (1993). José Juan Tablada. Muestrario, selección y nota de..., Andalucía, Newman/Poesía 41.
- Sierra, Justo (1939). Prosas, prólogo y selección de Antonio Caso, México, UNAM.
- (1949). Obras completas, vol., XIV, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tablada, José Juan (1937). La feria de la vida, México, Botas.
- (1971). Obras I: Poesía, recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Taine, Hipolito (1977). Introducción a la historia de la literatura inglesa, 4ª ed., Buenos Aires, Aguilar.
- Todo, Luis M. (1976). El simbolismo y el nacimiento de la poesía moderna, Barcelona, Montesinos.
- Torres-Ríoaseco, Arturo (1925). Precursores del modernismo, Madrid, Calpe.
- Valdés, Héctor (1967). Índice de la Revista Moderna, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1987). "Estudio introductorio", en Revista Moderna, 5 tomos, ed., facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Verlaine, Paul (1991). La buena canción/ Romanzas sin palabras/ Sensatez, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Wellek (1963). Crítica literaria, Caracas, Universidad Central.
- Wilde, Oscar (1992). "La decadencia de la mentira", en Ensayistas ingleses, estudio preliminar de Adolfo Bioy Casares, selección de Ricardo Baeza, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Zaid, Gabriel (1991). "López Velarde ateneísta", en Vuelta 179, noviembre de 1991.
- Zaitzeff, Serge I. (1972). Rafael López, poeta y prosista, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Zea, Leopoldo (1978). El positivismo en México, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica.

Zuleta, Ignacio (1988). La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.