

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



RECONQUISTA: NOVELA MODERNISTA

290737

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A

GRACO TULIO LUGO CORDOVA

ASESOR: DR. JUAN CORONADO LOPEZ

MEXICO D. F.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 LA NOVELA MODERNISTA HISPANOAMERICANA.....	1
1.1. El arte y el artista en la novela modernista hispanoamericana.....	8
1.2. Carácter autorreferencial de la novela modernista.....	15
1.3. La figura femenina en la novela modernista.....	22
CAPÍTULO 2 RECONQUISTA: NOVELA MODERNISTA.....	31
2.1 Influencias directas: Zola y Huysmans.....	36
2.2 Salvador Arteaga: héroe modernista.....	48
2.3 Arteaga: su vanguardismo estético y su Reconciliación con el medio.....	67
CAPITULO 3 EL ARTISTA COMO INTELLECTUAL EN <i>RECONQUISTA</i>	78
3.1 La imagen de Contreras como artista finisecular.....	85
3.2 Gamboa, Arteaga y Contreras: rasgos de identidad.....	111
CONCLUSIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	133

Introducción

El estudio reciente de la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XIX llevado a cabo por Klaus Meyer-Minneman y por Aníbal González en sus respectivas investigaciones, ha demarcado un amplio campo de investigación sobre obras poco leídas y aún menos estudiadas. Lejos de agotar sus semejanzas en la simple coexistencia cronológica, las obras estudiadas por estos dos investigadores conforman en su conjunto un panorama unitario en el que se percibe claramente la recurrencia a los mismos temas, caracterizaciones semejantes de personajes también similares, desenlaces argumentales comunes y una serie de referencias que aluden a un mismo temperamento. Nada raro habría en ello si tal uniformidad se derivara como replica espontánea de un modelo extranjero influyente en todos los casos o resultara de un acuerdo pactado por los autores en torno a un conjunto de principios colectivamente sancionados; sin embargo, aunque estas novelas ofrecen pruebas evidentes de imitación de modelos extranjeros, comprenden asimismo una serie de características inconfundiblemente particulares que son justamente las que a juicio de los estudiosos mencionados definen con mayor claridad a la que califican sin titubeos como "novela modernista".

En contra de lo que cabría lógicamente suponer, la novela "modernista" no recibe tal denominación sólo por reproducir mecánicamente las características exclusivamente estilísticas del Modernismo poético. A juicio de Meyer-Minneman y de González, por novela "modernista" debemos entender más bien aquella en la que invariablemente aparece como protagonista un artista o bien un "intelectual", héroe arquetípico de una narrativa en buena medida introspectiva, en la cual ocupan un primer plano los tormentos interiores y las complicaciones psicopatológicas de sensibilidades enfermizas y sofisticadas, ansiosas de la búsqueda de novedad, aún a costa de la incomprensión y el rechazo sociales; priva en ellos un ansia extrema de transformación cultural así como un encendido reclamo en contra de las injusticias sociales que detectan y denuncian indignados; sin embargo, al tiempo que estos personajes manifiestan gestos solidarios y compasivos muestran también una curiosidad obsesiva por el mal y experimentan una extraña fascinación por lo anormal que los conduce con frecuencia a experimentaciones morales y físicamente riesgosas que los devuelve a su persistente aislamiento.

La contradicción entre una individualidad exagerada y un ansia de participación social encubierta por una marginalidad más asumida que provocada, explica la recurrente preocupación por temas colaterales que parten de esta combinación. El carácter aparentemente estético de las novelas determinado por el predominio de la figura del "artista" o del intelectual", encubre la referencia a temas particularmente importantes durante la época y el lugar en que fueron escritas. La relación del cosmopolitismo y del nacionalismo rebasa con frecuencia el terreno artístico y se proyecta en un contexto histórico y social señalado por la difícil adaptación al mundo moderno que los principales centros de la cultura hispanoamericana experimentaron a finales el siglo XIX y principios del siglo XX. No es por ello de extrañar que en casi todas las novelas aparezca, por ejemplo, un acusado sentimiento prohispanico, motivado por la intervención estadounidense en Cuba y Puerto Rico en 1898. Pero tal reacción tiene que ver también con el acercamiento de los intelectuales hispanoamericanos a la genealogía hispánica como un medio de defensa ante la amenaza de un imperialismo avasallante que minaba las certidumbres tradicionales de la región. Así, de modo casi natural, la recuperación de lo hispánico condujo a la revaloración de un catolicismo debilitado por la "nociva" influencia del positivismo y de la "inmoralidad" propia del cosmopolita decadentismo francés. Para los personajes de estas novelas la recuperación de lo propio y la determinación de lo nacional implica el rechazo sistemático de lo extranjero y la reconciliación con un difuso conjunto de referentes históricos sólo comprensibles a la luz del catolicismo que les concede justificación más moral que estética.

La persistente aparición de una figura femenina como metáfora de las contradicciones que afectan al protagonista en su extravío moral y estético, aproxima a las novelas "modernistas" a su antecedente inmediato: el naturalismo, así como al mismo espacio de sensibilidad que distinguió al más audaz e irreverente modernismo poético. La peculiar combinación de crudeza argumental y de refinamiento descriptivo refleja el carácter híbrido de una narrativa determinada más por sus contradicciones que por la claridad de los principios que la justifican. Así, a la exaltación del exceso prosigue la reprimenda y el adoctrinamiento, a la crudeza descriptiva el lirismo y al desafío intelectual la sumisión compungida. Renuentes (y en buena medida incapaces) a la subordinación puntual que exigía el naturalismo y temerosos de asumir explícitamente los riesgos estéticos y morales del decadentismo narrativo, los novelistas modernistas optaron por el aprovechamiento

selectivo y amañado de aquellos elementos que mejor se ajustaran a sus propósitos. En detrimento de la calidad intrínseca de las obras, orientaron su interés hacia el diagnóstico social e histórico de un problema que les merecía particular importancia: la pérdida de su propia justificación pública y la aspiración por recuperar o asumir un protagonismo social que veían amenazado o provocado por los cambios propios de la época.

Convencidos de que el nacionalismo y la salud moral de nuestra tradición exigía fieles y entregados defensores, los protagonistas de las novelas asumen, sin petición expresa de por medio, la tarea de decretar mediante su ejemplo los principios que debían asegurar la conservación de nuestra verdadera identidad o bien la salvación de las amenazas que implicaba la entrega incondicional a las seducciones del extranjero y de la época. De acuerdo con esta lógica, previenen el mal exhibiéndolo con deliberada exageración, enfatizan el bien exaltándolo con inverosímil idealización y resaltan lo propio simplificándolo con ingenuos arquetipos. Seguros de que el dominio particular de su arte los autoriza para llevar a cabo tal tarea ante la indiferencia de una cultura extraviada en las falsas promesas del laicismo, emprenden una esforzada lucha por ser reconocidos en la "noble" y "desinteresada" misión que se han impuesto a sí mismos.

Carentes de cinismo y de humor, pero sobrados en ánimo aleccionador, los protagonistas de estas novelas experimentan una gradual pérdida de su autonomía y se transforman pronto en simples portavoces de sus autores. Abundan, por lo tanto, extensas e inoportunas intromisiones que entorpecen la frágil línea argumental que sostiene la continuidad de estas obras, en favor de un didactismo que subordina los hechos narrados a sus propósitos reduciéndolos a la vez a una rígida consistencia sólo compensada por la calidad del detalle descriptivo o por la eventual fortuna de algunas recreaciones del "mundo interior" de los protagonistas.

Sin embargo, este desprendimiento de las normas características del naturalismo, del realismo o simplemente de la narrativa de la época, abrió al mismo tiempo un campo de experimentación digno de ser reconocido. Al centrar la fuerza de la novela en la complejidad del personaje, los autores ensayaron, con discreta pero clara intención, un tipo de escritura semejante en atmósfera y estilo a lo mejor de la novela decadente europea de la época. Exploraron con curiosidad y detalle los alcances del erotismo y del exceso en la sensibilidad finisecular a través de la descripción de estados "anormales" y recrearon con relativa fidelidad el clima de insatisfacción espiritual que privaba en los

círculos artísticos de la época. En este sentido, estas novelas se convierten en un valioso testimonio que permite identificar la repercusión y el peso real que el decadentismo tuvo como experiencia cultural y social en Hispanoamérica. Gracias al predominio de estos intereses, la novela modernista se convirtió en un espacio de reflexión sobre la relación entre literatura y sociedad, entre el arte y la producción industrial, entre la educación y la moral, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, entre la independencia artística y la dependencia al mecenazgo estatal.

Al definirse como "intelectuales", los artistas que protagonizan estas novelas asumen una identidad social y política nunca antes expuesta y reconocida tan explícitamente en el ámbito cultural de nuestra región. En tal medida, las narraciones se convirtieron en un examen de la especificidad misma del trabajo artístico y, consecuentemente, de la escritura, en un contexto histórico que subestimaba no sólo el valor intrínseco de las obras sino la justificación y la importancia social del artista como un agente digno de reconocimiento y estimación públicas.

La abundancia de ejemplos que reproducen con extrema semejanza tales características en los estudios ya referidos, sugiere la idea de un examen exhaustivo del cual sólo hubieran escapado obras de inferior calidad a las seleccionadas o ajenas francamente al carácter representativo de esta clasificación. Es por ello de extrañar que en el pormenorizado inventario de Meyer-Minneman y de González ni siquiera se mencione *Reconquista* de Federico Gamboa, novela que ilustra con ideal ejemplaridad las características y los alcances distintivos de la llamada "novela modernista".

Escrita casi simultáneamente que *Santa*, la más popular de las novelas de Gamboa, *Reconquista* merece ser considerada por derecho propio como muestra prototípica del modernismo narrativo en los términos mismos establecidos por la crítica especializada para identificar a tales obras; las numerosas referencias en torno a la responsabilidad social del artista, así como el desdoblamiento de éste en "intelectual", figura como el tema que sostiene a una novela de tesis desprendida, sin embargo, de la dependencia tipológica característica del naturalismo.

A pesar de estar claramente inspirada en *L'Ouvre* de Emile Zola, *Reconquista* comprende un conjunto de particularidades que la distancian de este modelo y que le conceden inconfundible independencia. Una de ellas es el acentuado perfil autobiográfico y local de numerosos pasajes en los que la Ciudad de México aparece como símbolo de la

búsqueda estética que orienta al protagonista en su ansia por representar el "Alma Nacional". Pero la prueba más contundente de su autonomía son las abundantes pruebas documentales, hasta la fecha desaprovechadas, que confirman cómo es que a través del protagonista, Gamboa rindió un sentido pero oblicuo homenaje a la personalidad y a la obra de su íntimo amigo, el escultor Jesús F. Contreras.

La presencia disimulada de Contreras en la novela cobra singular importancia si se considera el sensible influjo que su imagen y su obra ejercieron en la mentalidad de los artistas del porfiriato. Reconocido como la imagen arquetípica del artista finisecular y moderno en México, Contreras encarnó, gracias a la evidente calidad de sus obras y a su carismática personalidad, los ideales estéticos de toda una generación que reflejó en su admiración las más altas aspiraciones así como los más sentidos reclamos e inconformidades. Así, ante el éxito artístico y la popularidad de Contreras, Gamboa opone la infructuosa trayectoria de un pintor aquejado por la esterilidad estética y la indiferencia pública, incapaz de encontrar alivio en el clima de "laica frivolidad", deslealtad gremial y de "entreguismo internacional" que respiran sus colegas en un México al borde de la asfixia moral y política. Defensor de un tradicionalismo redentor, Salvador Arteaga, protagonista de *Reconquista*, emprende una solitaria lucha por conciliar la salud moral con la creatividad artística, en franca oposición al espíritu iconoclasta y moderno de su modelo Jesús F. Contreras. Pero su lucha se emprende con no pocos rasgos que reproducen el ímpetu y la fidelidad vocacional del célebre escultor. Con todo, este aprovechamiento parcial de Contreras le concede a la novela una densidad testimonial nada despreciable que fortalece sensiblemente el carácter "modernista" de la obra misma.

A fin de confirmar la filiación modernista de *Reconquista*, la presente investigación comprenderá en la primera parte una descripción de las cualidades distintivas de la novela modernista hispanoamericana con base en los estudios y las ideas de Meyer-Minneman y de Aníbal González. En la segunda parte se establece la correspondencia puntual de estas características con la novela de Gamboa, mediante el examen de la dimensión intelectual del protagonista como definitiva prueba de pertenencia. La demostración del carácter testimonial de *Reconquista*, expuesta a lo largo de la tercera y última parte del trabajo, permite ubicar a la novela en un contexto que fortalece significativamente la tesis básica del trabajo y revela una relación nunca antes advertida por la crítica especializada.

1. La novela modernista hispanoamericana

Parece mentira pero todavía hoy, a un siglo de distancia, buena parte de los lectores desconoce la existencia de una narrativa modernista hispanoamericana claramente definida. El lector, quizá por encontrarse firmemente convencido de la identidad casi exclusiva entre modernismo y poesía, ignora o subestima la variedad o riqueza de la prosa modernista (novela, cuento, ensayo, crítica, crónica de viajes...). La exuberancia de estudios sobre poesía modernista frente al raquitismo de las investigaciones sobre narrativa, por lo menos en México, puede verse como un termómetro de esta particular discriminación literaria, que no se aplica de un modo tan obvio en otros países como Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, etc., en los cuales la prosa ha merecido un estudio más atento. Sería injusto, sin embargo, omitir aquí las excelentes páginas que Fernando Alegria dedica al tema de la novela modernista en general en su estudio *Breve historia de la novela hispanoamericana*,¹ no menos provechoso resulta el breve pero certero artículo de Juan Loveluck titulado *Rubén Darío novelista: El hombre de oro*² y también su más amplio estudio *Rubén Darío novelista*.³ Cabe mencionar también, por su proximidad con el enfoque predominante en estudios posteriores más extensos y específicos relativos al tema, el decisivo artículo de Anderson Imbert *El arte y el artista en algunas novelas modernistas*.⁴ Mas ninguna de estas referencias resulta tan esclarecedora y específica como los notables estudios de Klaus Meyer Minneman y de Aníbal González respectivamente titulados *La novela hispanoamericana de fin de siglo* y *La novela modernista hispanoamericana*.

Se nos ha hecho creer que la gran renovación lingüística y literaria del modernismo de fin de siglo se fraguó fundamentalmente en el campo del poema, del verso. Pero lo que a menudo se olvida es que la estética modernista impugna la clásica división de los géneros literarios y apela más a un texto en el que las fronteras entre prosa y poesía no sean tan rígidas. De aquí que sus exponentes, como bien lo muestra Luis Ignacio Helguera, se hayan lanzado a escribir poemas en prosa y prosas líricas. No obstante la existencia de

¹ Alegria, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Diógenes, 1959.

² Loveluck, Juan. "Rubén Darío novelista: El hombre de oro" en *Asomante*, XIII, n°1, 1967, pp. 43-57.

³ Loveluck, Juan. "Rubén Darío novelista" en *Diez estudios sobre Rubén Darío*, (nota preliminar y selección de Juan Loveluck) Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967, pp. 202-242

⁴ Anderson Imbert, Enrique. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 260-293

esta frontera ambigua entre los géneros, sí es posible identificar con precisión, como lo prueban Meyer Minneman y González, la existencia de un corpus narrativo modernista específicamente novelístico.⁵

En *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, Klaus Meyer Minneman brinda algunas pistas importantes para adentrarse en ese cúmulo de narraciones de fines del diecinueve y principios del veinte escritas en América Latina. El recorrido, sin ser exhaustivo, es impresionante. Partiendo de las novelas *De Sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva, de *Amistad Funesta* del cubano José Martí y de los antecesores rioplatenses (especialmente Eugenio Cambaceres con *Sin Rumbo*), el investigador continúa con la revisión de novelas de otros autores como el uruguayo Carlos Reyles, el venezolano Manuel Díaz Godínez, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el colombiano José María Vargas Vila, entre varios más, con lo que al concluir el libro al lector contempla un mapa general de esa abundante novelística de fin de siglo. De los autores mencionados destacan, por el ánimo persistente con el que cultivaron el género ya entrado el siglo XX y por el carácter plenamente cosmopolita de sus novelas, Enrique Gómez Carrillo y José María Vargas Vila.

Sin duda, uno de los méritos más destacados del trabajo de Meyer Minneman es enfocar el modernismo hispanoamericano como parte integrante de la literatura occidental de fin de siglo, en su modalidad hispánica. En esto comparte el criterio de autores como Federico de Onís, Aníbal González o Rafael Gutiérrez Girardot.⁶ Se evita así el estudio "aislacionista" del modernismo que se solaza en establecer generaciones y subgeneraciones y en hacer acopios de rasgos formales. Meyer Minneman trabaja más bien con una perspectiva histórico-literaria intercultural, en las que se subrayan los nexos entre literaturas de distintas lenguas, aspecto que, en el caso modernista, tiene que ver con su vínculo privilegiado con lo francés y, más puntualmente, con lo parisino, pues "los mismos componentes que abarcan el concepto 'fin de siècle' en Francia son también susceptibles de testimoniarse en Hispanoamérica."⁷

Meyer Minneman indaga sobre la propiedad de términos como "fin de siglo", "decadencia", "novela simbolista" y, por supuesto, "modernismo", categoría con distinto

⁵ Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*, pp. 17-23

⁶ Cf. Onís, Federico de. "El modernismo: aspectos y apuntes" en *El Modernismo* de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979. Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983. González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982

⁷ Meyer Minneman, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 18

significado para la crítica anglosajona, que asigna al término "modernism" un sentido más cercano al de "vanguardia", lo que no es válido para la crítica latinoamericana, la cual aplica el término específicamente a un período concreto previo al auge vanguardista. Para los fines de su investigación elige el autor el término "fin de siglo" como el más apto para englobar aspectos no sólo literarios sino también espirituales, históricos, más cercanos a un enfoque de historia de las ideas:

El concepto 'fin de siècle' resulta especialmente valioso para el objeto de la presente investigación ya que la novela del modernismo no puede reducirse a una fórmula estética; en ella conviven las nuevas tendencias de fines de siglo hacia la narración lírica con la verdadera incorporación a las letras americanas del realismo y del naturalismo europeo del siglo XIX.⁸

Aunque la información y el análisis que Meyer Minneman nos brinda en su libro sean valiosos y, en buena medida, vengan a abrir brecha en su campo, distan mucho de ser concluyentes. Así lo muestra el entusiasta libro de Aníbal González *La novela modernista hispanoamericana*, dedicado también al estudio del mismo corpus de obras identificadas por Minneman. A diferencia de éste, González ofrece criterios de juicio basados más bien en la certeza de un lector entusiasta que en las investigaciones afectadas por un acusado carácter sociológico, como ocurre con el estudio de Meyer Minneman, a quien se refiere tangencialmente al declarar que se interesó "menos en producir un catálogo de novelas modernistas que una lectura en profundidad que ponga de manifiesto los resortes que impulsaron esas olvidadas obras."⁹

A pesar de sus evidentes diferencias, ambos investigadores coinciden en reconocer una novelística modernista de inconfundibles rasgos, así como la necesidad de examinarla en el marco de las condiciones tanto literarias como socioeconómicas y políticas que contribuyeron a la aparición y el desarrollo del modernismo en las letras hispanas. Muestran que los rasgos particulares que distinguen a este tipo de novela de sus precursores extranjeros sólo se explican plenamente sobre el trasfondo de las diferentes condiciones que los originaron.

Tomada en su conjunto con base en las apreciaciones de Meyer Minneman y de Aníbal González, la novela hispanoamericana se distingue por los siguientes rasgos generales:

⁸ *Ibid.*, p. 20

⁹ González, Aníbal, *Op. Cit.*, p. 13

En el plano del contenido:

- La oposición entre el sistema de valores del protagonista y su medio ambiente.
- La ostentación, por parte del protagonista, de un "vanguardismo literario" artístico o sencillamente cultural, en función de protesta contra ese medio ambiente.
- La posibilidad de relacionar el medio ambiente del texto de ficción con la realidad contemporánea latinoamericana, sea por medio de un mundo literario que representa esa realidad, sea por medio de un mundo histórico o geográficamente alejado, pero, por lo general, en alguna relación reconocible con la realidad latinoamericana del momento.

En el plano de la expresión:

- La concentración del argumento enfocado particularmente en las vicisitudes de la vida "interior" del artista.
- El empleo consciente de los medios de expresión, especialmente del estilo indirecto libre, para la representación de esta "vida interior".
- El desarrollo de un léxico y de una sintaxis orientado por una intención estética.

La concentración del argumento a favor del protagonista, que en el plano de la expresión se observa en la novela modernista, parece ser consecuencia del interés narrativo en las "vicisitudes" de la "vida interior". Cuando pensamos en *A rebours* de Huysmans advertimos el importante papel que tiene la introspección en este tipo de novelas. En Hispanoamérica siguieron el ejemplo de la introspección muchas novelas modernistas como *De Sobremesa* de José Asunción Silva o *El Extraño* de Carlos Reyes.

Esta concentración del argumento a favor del protagonista es paralela a la reducción de la acción, o sea, al abandono de la intriga complicada, abundante en peripecias. Se trata, sin duda, como lo muestra Aníbal González, de una herencia del realismo en la concepción que le dio Flaubert.¹⁰ Para describir las sensaciones de sus personajes, el escritor modernista se sirve frecuentemente del estilo indirecto libre. Este procedimiento especial de reproducción del discurso de los personajes ofrece la ventaja de un cambio de la perspectiva en el nivel del narrador, que hace desaparecer el punto de vista de éste a favor del personaje narrado.

Un aspecto que vale la pena atender es el relativo al manejo del lenguaje como expresión de renovación formal. Si bien se ha afirmado que resulta equívoco juzgar los

¹⁰ *Cfr. Ibid.*, pp. 146-147

méritos de la novela modernista con los mismos criterios que se aplican en la apreciación de la poesía, tampoco es apropiado pasar por alto la clara voluntad de estilo y de trabajo estrictamente lingüístico y estético fácilmente perceptible en este tipo de novelas. En el caso específico de *Reconquista* de Federico Gamboa, no son pocos los pasajes que revelan un cuidado y un esmero formal obvios; coinciden éstos generalmente con momentos de particular detalle introspectivo, de estados de conciencia alterados o bien de franca crisis moral. Un estudio detenido revelaría con claridad la evidencia de tal característica.

Sin embargo, los rasgos distintivos de la novela modernista no son en realidad más que una imitación parcial y atenuada de las características que ostentó con radicalismo la novela "decadente" europea. En tal sentido, la novela modernista hispanoamericana reproduce la misma posición que la lírica modernista adoptó ante sus modelos simbolistas franceses, aunque no con los mismos resultados. A diferencia de la poesía, la novela modernista desvirtuó tendenciosamente el sentido y la intención originales que animaron a sus modelos. Obras como los *Essais de Psychologie* de Paul Bourget, *Huit jours chez M. Renán* de Maurice Barrés, *La Maison de l'artiste* de Edmond Goucourt y *A rebours* de Huysmans exaltaban como principio básico la condición abiertamente desafiante y marginal del artista en un contexto social no dispuesto a reconocer valor en toda actividad que no se ajustara a los criterios de productividad y ejemplaridad moral predominantes en la época; así lo muestra el caso del decadente Des Esseintes, quien es "el personaje en el que Huysmans ha concentrado toda la fuerza expresiva de su novela, ejemplificando en él, de forma simbólica y literaria el tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojo de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo."¹¹

El aislamiento social que experimentaron los artistas de fines de siglo en Europa los condujo a una severa crítica de su condición y a una reconciliación íntima y apasionada con los instrumentos y los recursos esenciales de que disponían para cultivar su vocación expresiva. La resistencia a subordinar el arte a principios tan espurios como el adoctrinamiento moral o la orientación política, generó la recuperación de un ámbito exclusivamente estético:

Se trata de una actitud vital y artística, cuajada de pesimismo, de escepticismo y de angustiada insatisfacción ante las tendencias racionalistas y materialistas que están imperando en la sociedad moderna lanzada por la vía de la industrialización y del 'progreso'. Esta reacción había sido ya iniciada a mediados de siglo por algunos

¹¹ Huysmans, Karl-Joris. *A Contrapelo*, prólogo y edición de Juan Herrero, p. 9

poetas y escritores (Nerval, Baudelaire...) que no llegaron a encontrar un eco favorable ante la opinión y ante la crítica y quedaron marginados en su tiempo.¹²

De acuerdo con esta reacción, el artista creará espacios de actividad autónomos e intransigentes: procurará resguardar el arte de la corrupción que implica su sometimiento a las exigencias de un medio indiferente a la pureza expresiva. Tal defensa convierte al artista, paradójicamente, en un "héroe" contradictorio, en un defensor de las causas perdidas, en un agente social indeseable y peligroso, en un ejemplo negativo por la carga de "inutilidad" que respalda su esfuerzo. Así, la protesta artística de esta época se ve acompañada intencionalmente de una irreverente y escandalosa actitud de audacia moral. De esta manera la carga de crítica estética llevada a cabo por los artistas conlleva simultáneamente el desafío social. Ello explica la curiosa relación que se establece durante la época entre arte y erotismo, entre refinamiento y perversión, entre el entusiasmo creativo y el gusto por la autodestrucción.

En contra del carácter edificante y pretendidamente científico del naturalismo, la novela "decadente" europea emprenderá un subterráneo recorrido por las regiones ocultas del exceso, de la creación ferviente y desinteresada, del culto exagerado por lo efímero, por lo improductivo, por lo "inútil". De esta manera la novela "decadente" mina desde sus cimientos mismos la agotada y pretenciosa ambición naturalista de convertir a la literatura en un instrumento más de vigilancia moral. La novela "decadente" combatió al reduccionismo naturalista con un ánimo predominantemente estético, incorporando así en el género novelístico el gusto por la descripción morosa, por el vuelo imaginario, por la delectación con los placeres.

Sin embargo, a pesar de este ánimo opositor, la ruptura de la novela "decadente" con el naturalismo no fue absoluta. El carácter crítico del naturalismo persistió, aunque transformado, a través de una constante y numerosa inclusión de pasajes reflexivos y de abundantes comentarios intercalados a lo largo de las tramas de la narración. La orientación del espíritu reflexivo apuntó a una dirección opuesta a la adoptada por Zolá y sus seguidores:

La sensibilidad y las inquietudes de los jóvenes artistas y escritores no encuentra una respuesta ni un camino adecuados en las tendencias dominantes del pensamiento, de la literatura, del arte y de la moral social de la época. El conformismo, la mediocridad y la vulgaridad burgueses, el racionalismo y el

¹² *Ibid.*, p. 10

materialismo reinantes, les parecen totalmente opuestos a la sensibilidad artística personal.¹³

En lugar de fortalecer mediante la amonestación y la condena exagerada un sistema moral más represivo que conciliatorio, Huysmans y sus seguidores optaron por la provocación moral abiertamente escandalosa. Si bien tal reacción fue efectivamente provocada en cuanto al rechazo público que algunos autores sufrieron, no deja de resultar paradójica la indiferencia y la falta de castigo que experimentaron socialmente los protagonistas de estas novelas; sus airados reclamos se pierden así en un dramático vacío que acentúa aún más su desesperada condición. Aún y así las novelas "decadentes" son un testimonio fiel del cambio sensible que experimentó el temperamento artístico a finales del siglo XIX.

Pronto el auge de la novela "decadente" extendió su campo de influencia más allá de Francia y prosperó con particulares características en Latinoamérica. Los ecos de Huysmans son claramente perceptibles en un conjunto de obras señaladas por la reproducción del arquetipo encarnado en "Des Esseintes", protagonista de la novela *A rebours*. Artistas solitarios, abúlicos, confundidos y comprometidos con ambiciosos proyectos tanto artísticos como sociales, son el patrón que encontramos en novelas como *De Sobremesa* de José Asunción Silva, *Ídolos Rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, *La raza de Caín* de Carlos Reyles, *La Gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, *Renunciación* de José María Rivas Groot, *Redención* de Ángel Estrada, por señalar tan sólo algunas de las más sobresalientes. Todas estas novelas confirman la clara asimilación literaria de un tipo de novela singular que halló un campo fértil de cultivo en un conjunto de países atentos al curso de la modernidad. De hecho, no resulta aventurado afirmar que la novela decadente francesa encuentra su paralelo en Latinoamérica en la llamada "novela modernista".

Sin embargo, no podemos dejar de reconocer que no todas las novelas modernistas reproducen con idéntica fidelidad la serie de características que Minneman y González les atribuyen. Cada novela significa una realización única de la orientación general. Frecuentemente, en una obra determinada, no encontramos todos los rasgos del modelo con la misma nitidez. La ausencia parcial o el escaso desarrollo de un rasgo no es prueba de la invalidez del concepto. Hay que considerar que cuando se emplean nociones como la de "novela modernista", los autores se refieren a una abstracción explícitamente asentada

¹³ *Ibid.*, p. 13

sobre una visión de conjunto. Comparada con ella, la obra singular sólo representa un ejemplar en cuya composición, además, intervienen otros elementos del modelo general que se desprenden de la visión de conjunto.¹⁴ Sin embargo, no deja de extrañar, en ambos casos, la total carencia de referencias a una novela que reproduce con extraordinaria puntualidad la mayoría de los rasgos identificados por estos dos investigadores y que pudo haber fortalecido sensiblemente la certeza así como la extensión de sus apreciaciones.: *Reconquista* de Federico Gamboa. Justamente el propósito del presente trabajo es mostrar la pertinencia de estos estudios en la interpretación de una novela que inexplicablemente ha pasado desapercibida incluso ante los estudiosos de la obra de Gamboa. Tal relación no implica, sin embargo, una correspondencia simple y mecánica entre la crítica literaria y la obra que se estudia; pretendo más bien aprovechar, parcialmente, los juicios de Meyer Minneman y de Aníbal González respetando siempre la autonomía y los alcances propios de la novela al margen de su identidad con el corpus de obras e ideas ya referido.

1.1 El arte y el artista en la novela modernista.

El problema del artista a finales del siglo XIX se planteó con el advenimiento de la moderna sociedad burguesa, cuyos valores racionales y pragmáticos relegaban al artista a un papel social marginal. La justificación del artista fue, ante tal condición, un desafío. Postuló su existencia al servicio del arte, esto es, su existencia estética como una especie de sacerdocio laico y consideró al arte como lo absoluto y supremo, por encima incluso de la religión misma. Con ello se desligó de las normas sociales y morales que le impuso una sociedad que lo había relegado mediante la indiferencia y el escarnio. El desafío adquirió pronto un carácter radical: el artista llegó a considerarse a sí mismo como una especie de héroe que poseía talentos excepcionales que ni el dinero ni el poder podían confiscar y menos aprovechar:

La estética moderna buscará la verdad extraviada, entre los sargazos tecnomanipuladores de la cultura capitalista. Tratará de refugiarse en una soledad

¹⁴ *Cfr.*, Meyer Minneman, *Op. Cit.*, p. 25

desajenante, o de darse cita con lo fantasmal de las barricadas. Buscará la autonomía simbólica de las palabras, o intentará mezclarse con la vida, fuera de los museos, las exposiciones o los mercados de venta artística, para resurgir vitalizada, inédita. Pretenderá esencialmente deambular por las cavernas de la modernidad, vagabundear por las antípodas de sus figuras y discursos legitimadores, para refutarle a la razón, al positivismo, a la soberbia de las ciencias, los significados del tiempo que se vive.¹⁵

El carácter exacerbado que el arte y el artista alcanzan durante esta época, tanto en Europa como en Hispanoamérica, conduce naturalmente a la tan manida e incomprensida idea de la "religión del arte". Lo que esta expresión significa depende, en buena medida, del uso limitado que de ella se haga: en un sentido amplio se refiere a un concepto del arte típico de las sociedades capitalistas modernas que descalifican a éste negándole el reconocimiento de una cualidad moral superior a la de cualquier otra actividad humana, colocándolo de hecho en un nivel totalmente distinto, según lo muestra Walter Benjamin en su célebre estudio sobre Baudelaire.¹⁶

Tal interpretación se justifica explícita o implícitamente con el razonamiento de que el arte es el único medio de acceso a una esfera de categorías ideales infinitamente superior a la realidad social circundante. Sin embargo, el hecho fundamental que subyace en las diversas interpretaciones de la frase es una concepción de arte que descansa en una idea básica: la de contraposición entre arte y realidad social. La relación entre ambos términos puede variar entre el mutuo y absoluto rechazo (caso europeo) y una relativa e inestable armonía (caso hispanoamericano), pero la dicotomía permanece siempre.

La oposición del artista con el resto de la sociedad fue más radical y desafiante en el contexto europeo que en el hispanoamericano. Tal diferencia de grado, que no de esencia, se explica naturalmente por el lugar de origen del conflicto mismo y por el grado de desarrollo de las sociedades en que se libró. En el caso de Francia, por ejemplo, el pujante desarrollo económico y las transformaciones sociales que provocó fueron acompañados por reacciones artísticas igualmente vitales. Es lógico pensar que las acusaciones, las denuncias, el reclamo y la angustia perceptibles en las novelas "decadentes" correspondían a una reacción natural, verosímil y coherente con una realidad determinada. La mejor prueba de ello es la consistencia de un carácter crítico plenamente fundamentado perceptible en las cuidadosas y abundantes críticas filtradas en novelas

¹⁵ Casullo, Nicolás. *El debate modernidad posmodernidad*, p.41

¹⁶ Cfr. Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Ensayos escogidos*, pp. 7-42

como *A rebours* de Huysmans. Esta dimensión reflexiva es lo que ha autorizado a numerosos críticos a identificar en la novela "decadente" la determinante figura del artista desdoblado en intelectual. En la obra de Huysmans ya referida, así como en su labor paralela de crítico, queda claro un ánimo polémico dirigido al examen de juicios opuestos a su credo estético:

El problema del arte en el mundo moderno lo plantearía Huysmans de forma más directa y comprometida en una serie de artículos de crítica sobre las exposiciones de pintura realizadas en París entre 1879-1883, recogidos después en un volumen titulado *L'Art Moderne (1883)*, en donde se revela como un polemista de gran intuición artística enfrentándose con los gustos que predominan en su época y rechazando el conformismo, el academicismo y el realismo artificial que admiran sus contemporáneos. Con entusiasmo y con valentía se erige en el defensor de los artistas innovadores.¹⁷

Sin embargo, los alcances de esta doble identidad también fueron distintos en Europa y en Hispanoamérica. En el caso de la novela "decadente" europea el blanco de las críticas del intelectual fue la indolente indiferencia de un medio ambiente renuente a la proximidad de la idea del arte como una actividad valiosa por sí misma. La crítica se transformó pronto en un desafío ético. El artista convencido de su definitiva exclusión social se convirtió voluntaria y gustosamente en el receptáculo de las peores acusaciones morales, asumiendo con singular valentía los riesgos que tan desventajosa posición implicaba:

El movimiento decadente, siguiendo en la línea de las ideas de Baudelaire, se siente vivir en una época de decadencia y de descomposición (época de vulgaridad, de mediocridad, de racionalismo y de utilitarismo burgués) con la que no se puede identificar, y busca la expresión de sensaciones y sentimientos más personales, refinados y profundos, sintiendo la nostalgia de épocas lejanas o soñadas, y la angustia por expresar y sentir al máximo todas las emociones más exquisitas y refinadas para acelerar el futuro en la muerte y en la descomposición del presente.¹⁸

La actitud defensiva del artista - intelectual comportó un carácter activo; lejos de resignarse a sufrir indiferentemente una exclusión inmerecida, autores como el mismo Huysmans, en plena consonancia con la actitud de su maestro Emile Zola, reprodujeron el sentencioso "Yo acuso" del padre del naturalismo, que anunciaba un cambio definitivo en cuanto a la concepción del artista de la época. Como es bien sabido, el paradigma del intelectual apareció encarnado cuando Zola intervino en el caso Dreyfus. En particular por

¹⁷ Huysmans, Karl-Joris, *Op. Cit.*, p. 27

¹⁸ *Ibid.*, pp. 18-19

su carta abierta dirigida al Presidente de la República con un título que pasó a la historia: "J'acusse". Acusó al teniente Du Paty de Clam de haber creado junto con otros funcionarios un clima tendencioso y artificial de terror antisemita concentrado en la inerte figura de Alfred Dreyfus por una supuesta venta de secretos militares a Alemania.¹⁹

A juicio de Gabriel Zaid el hecho es particularmente significativo porque "puso en evidencia que la verdad pública no está sujeta a la verdad oficial; que hay tribunales de la conciencia pública donde la sociedad civil ejerce su autonomía frente a las autoridades militares, eclesiásticas, académicas".²⁰

El equivalente al impacto público que provocó en Francia el caso Dreyfus, lo encontramos en América Latina con las reacciones que provocó la crisis del 98. La guerra entre España y los Estados Unidos en el Caribe, extendida al Pacífico, en 1898, en la que los Estados Unidos expulsaron a España de sus últimas posiciones en América y en las Filipinas, golpeó tanto a la inteligencia española como a la hispanoamericana. La expresión de estas reacciones serán, en España, la célebre "Generación del 98" y, en Hispanoamérica, el movimiento prohispanico impulsado por dos incipientes intelectuales latinoamericanos: José Martí y Enrique Rodó. En Hispanoamérica se generó ante ello una actitud de defensa, de resistencia y de crítica a los Estados Unidos que fortaleció, ante un clima de creciente y extrema dependencia económica, justamente de los Estados Unidos, la identidad hispanoamericana con base en la revaloración de su herencia española. La asunción de tal defensa fue emprendida con entusiasmo por todos aquellos a los que el avance industrial había relegado. No es por ello extraño que en las novelas modernistas aparezca sistemáticamente una airada protesta en contra de la ofensiva estadounidense y en contra de las "nefastas consecuencias" que su avasallador ritmo modernizante arrojaba.

Una pregunta de formulación obligada es la de si el antagonismo entre intelectual y sociedad revistió, en el caso de los modernistas hispanoamericanos, la misma forma que en sus colegas europeos coetáneos y, sobre todo, si alcanzó el mismo grado de intensidad. La novela modernista prueba que no. Las exigencias y los reclamos de los artistas que aparecen en esta narrativa se inscriben en un contexto menos extremo; de

¹⁹ Cfr. Brun, Jean. *El caso Dreyfus*.

²⁰ Zaid, Gabriel. "Intelectuales" en *Vuelta*, n°168, noviembre 1990, p. 21

hecho, lo que priva por momentos es un ánimo más conciliatorio que desafiante, una búsqueda dirigida hacia la integración más que a la exclusión social:

La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo en que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje. No obstante, hay una diferencia radical entre los europeos y los hispanoamericanos: cuando Baudelaire dice que el progreso es una "idea grotesca" o cuando Rimbaud denuncia a la industria, sus experiencias del progreso y de la industria son reales, directas, mientras que las de los hispanoamericanos son derivadas. La única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo. La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo. Los modernistas dependían de aquello mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección.²¹

Sin embargo, la novela modernista sí reprodujo con significativo éxito la metamorfosis del artista en intelectual, pero en un contexto determinado particularmente por factores de carácter más económico y social que estético:

No se trata en este caso de una simple imitación del decadente Des Esseintes, de Huysmans, sino del intento de los modernistas de ir más allá del naturalismo y del decadentismo por igual, buscando, por así decirlo, una "tercera vía" [...] que lejos de ser una producción novelística frívola e intrascendente, indefinida tanto formal como ideológicamente; la novela modernista es el registro de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no sólo en el plano estético o cultural, sino también en el plano político. Para ser más explícitos: la novela modernista explora y atestigua, con mayor claridad incluso que la crónica, el proceso de "conversión" por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, que había de transformarlos en intelectuales, en el sentido moderno del término.²²

La transformación básica y de profundos efectos entre el intelectual modernista y la sociedad, según queda registrado en la mayoría de las novelas, es la de la organización de la actividad artística como producción regida por los mecanismos de una pujante economía de mercado.

La reacción antisocial del artista-intelectual, típica de los protagonistas de esta narrativa, ya adopte la forma del escapismo esteticista, ya del mesianismo anarquista,²³ no se

²¹ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, pp. 131-132

²² González, Aníbal, *Op. Cit.*, pp. 27-28

²³ Casullo, Nicolás, *Op. Cit.*, p. 40. "El anarquismo repuso más explícitamente, en el marco de lo moderno, un tipo milenarista retomado ahora desde la razón, para fijar la verdad en las víctimas, en los justos, en una ética humana solitaria o colectiva, satánica y recreadora, para demorar al capitalismo y su cultura".

explica en realidad por el odio a un medio que se niega a reconocer y a pagar el arte, sino, al contrario, por la alienación económica y social del artista que se convierte en un "profesional"; un "profesional" que para vivir tiene que vender lo que produce y venderlo en competencia con otros "profesionales" y al precio que fije la relación entre oferta y demanda :

En México, a partir de la segunda generación romántica, la prostituta es considerada la versión femenina del artista, víctima como él de la arrogancia, el egoísmo y la inhumanidad del mundo burgués. El verbo "prostituirse" se emplea invariablemente para el escritor que ha de ganarse la vida en el mercado, que convierte un placer en un bien de consumo. Sólo quienes tienen el respaldo de un capital pueden escribir y fornicar sin prostituirse.²⁴

Así, la relación que el artista establece con el público es la que existe entre productor y consumidor, relación en la que el capitalista interfiere mediatizándola y transformándola radicalmente.

Este cambio tuvo lugar en Latinoamérica a partir de las últimas décadas del siglo XIX, justamente en el inicio del tipo de novelas que nos ocupan. De lo afirmado sobre la relación entre dicho movimiento literario y el proceso de transformación de las economías y sociedades latinoamericanas, se desprende la conclusión lógica de que la nueva situación social del artista-intelectual en Hispanoamérica debe ser vista no como una condicionante externa sino como un factor constitutivo e intrínseco del fenómeno cultural que llamamos Modernismo.

Lo que este tipo de novelas muestra es justamente el proceso de transformación de la actividad artística con todo el variado y complejo contexto económico y social que le corresponde: constitución de un mercado, organización de la producción con base en dicho mercado y liberación de nuestras fuerzas productivas en el terreno cultural. Pero la novela modernista muestra también la otra cara del problema: el modo como dicha transformación afectó al artista y la reacción de respuesta que en él provocó tanto en su actitud social como en su obra misma. Ello significó exponer el fenómeno de la profesionalización del arte: las novelas modernistas indican una proliferación de artistas y sugieren que en la época el arte se presenta para un número creciente de jóvenes de ciertos sectores sociales como una opción profesional o tal vez, conviniera más decir, vocacional. Porque lo importante, según muestran estas novelas, no es que dichos individuos vivieran realmente "de" el arte, sino que vivieran "para" el arte y "como" si

²⁴ Pacheco, José Emilio. Prólogo a *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, p.24

podrían vivir de éste; justo en este punto es que la novela modernista aclara una confusión hasta hoy muy corriente: el ejercicio del arte como una actividad "crematística" de carácter prosaico, no es tanto la causa directa del odio a una sociedad "utilitarista y mercantilizada" como sí una solución de compromiso que evita caer en la degradación de la vocación. Ello nos lleva a un significativo aspecto por examinar en esta narrativa: el de la reacción a los peligros que plantea la profesionalización y que se traduce en una nueva tipología del artista-intelectual. Los peligros son dos, relacionados estrechamente entre sí: el de la pérdida de prestigio ético y social de la actividad artística, en cuanto el artista se convierte en simple proveedor del entretenimiento para el público, es decir, arte y artista concebidos como meros artículos de consumo, y el de la pérdida de status social efectivo. Porque el profesional auténtico del arte, o sea, el que vive real y auténticamente de él, es tanto el artista comercializado que busca el éxito a cualquier precio, como el desharrapado de los círculos artísticos marginados. La aparición de ambos tipos es lo que provee el "humus" social sobre el que florece el artista "bohémio" y "esteta". La actitud bohemia consiste, según se muestra en estas novelas, en apropiarse de modo ostentoso y desafiante de la pobreza y de un modo de vida antisocial para distinguirse del esteta y de su aceptación y así combatirlo:

La bohemia no era originariamente más que una manifestación contra el modo de vida burgués. La bohemia estaba compuesta por jóvenes artistas y estudiantes, que eran en su mayoría hijos de gente adinerada, y en los que la oposición a la sociedad predominante era por lo común simplemente producto de juvenil exuberancia y espíritu de contradicción.²⁵

Quizá una de las más aleccionadoras ideas que la novela modernista deja en claro es que la "bohemia modernista" significa el trascendental fenómeno social de la organización de los artistas en comunidad con vistas a la defensa del prestigio moral y social de su profesión. El "modo de vida bohémio" sirve a los artistas auténticos para reconocerse entre sí y organizarse en hermandad y para afirmar de cara a sí mismos y a los demás la superioridad moral que el resto de la sociedad, y en especial su clase dominante, pretende reducir al nivel de cualquier actividad productiva.

"Religión del arte", "mesianismo revolucionario", "heroísmo moral", son formulaciones teóricas diversas, pero equivalentes, (y a menudo combinadas) destinadas a justificar la pretensión del intelectual de que su actividad es de una naturaleza distinta y moralmente

²⁵ Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, p. 224

superior a cualquier otra actividad productiva, y de que debe, por lo tanto, escapar a las leyes del mercado. A este gesto opositor lo respalda una acusación no menos airada y significativa. En las novelas modernistas queda claro que para los artistas-intelectuales el rechazo del mercado corre parejo con la lamentación de su estrechez y, lo que es más importante, con su incompleto grado de desarrollo. Dicho en otras palabras: lo que el artista-intelectual reprocha a su sociedad no es sólo que sea una sociedad capitalista que convierte el arte en simples productos para el mercado, sino que no haya alcanzado, paradójicamente, el grado de desarrollo capitalista para la formación de un mercado de bienes culturales más sólido, más justo y más amplio en el que él tenga cabida.

1.2 Carácter autorreferencial de la novela modernista

La publicación de la novela *A rebours* en 1884, no sólo supuso el inminente fin del naturalismo; implicó una decisiva transformación para el género al incorporar con particular fortuna un principio estético plenamente moderno y audaz: la conquista de la autonomía artística. Ya en poesía el simbolismo se había despojando de cualquier fin que intentara subordinarlo más allá de intereses que no fueran estrictamente estéticos. El tema central de la poesía fue la poesía misma. Tal principio fue adoptado con gran eficacia y originalidad en Hispanoamérica justamente en el período modernista. El resultado de tal adaptación fue un conjunto de poemas escritos con la expresa intención de explorar las inagotables y a menudo incomprensible facetas del fenómeno poético. Autores como Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, Herrera Reissig, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y, en primer lugar, Rubén Darío, asumieron el riesgo de escribir poemas ajenos por completo a un contexto que no queda reflejado de manera obvia en sus obras: la pobreza, la desigualdad, la violencia política y militar que afectaron en términos generales a toda Hispanoamérica, fueron aspectos deliberadamente excluidos de un proyecto estético puntualmente comprometido con sus propios principios y con los modelos europeos.

Tal cambio determinó una diferencia significativa en relación con la imagen del poeta romántico en Hispanoamérica. A diferencia del modernista, el romántico no sólo impulsó la resistencia cívica y nacional ante las invasiones extranjeras; participó activamente como

un agente decisivo en la edificación de naciones de reciente independencia. Los escritores románticos tenían el supuesto estético de que los temas, para ser dignos de tratamiento serio, debían ser hermosos, maravillosos o sobrenaturales, pues el lazo que se establecía entre el autor romántico y el mundo estaba condicionado por una serie de mitos idealizantes: la madre naturaleza, la naturaleza-refugio, el amor fatalidad, la mujer diosa, el héroe prometeo, sin hablar del aura que envolvía algunos ídolos como la "Nación", la "Patria", la "Traición", etc. El autor romántico no teme los excesos del sentimiento ni los riesgos del énfasis patriótico.²⁶

Poetas como Estanislao del Campo, Rafael Obligado, Pedro B. Palacios y Manuel Altamirano son un claro ejemplo del noble y reconocido estatuto civil que la poesía había alcanzado durante buena parte del siglo XIX en Hispanoamérica. Ante ello, resulta singularmente desafiante el aislamiento que el modernismo propone respecto a la tradición histórica y política de Hispanoamérica. Inclinarsé al "arte por el arte" implicaba no sólo el rechazo de la acusación directa de deslealtad por parte de aquellos que exigían de la poesía un compromiso social e histórico heredado por nuestro romanticismo, así como una defensa sistemática del nacionalismo ante la influencia extranjera. Sin embargo, tales acusaciones, aparentemente comprensibles en el contexto de una Hispanoamérica modernizante, amenazada por el riesgo de su frágil autonomía y de los intereses extranjeros, encubren una incomprensión que persistió por un buen tiempo, ya entrado, incluso el siglo XX. El cosmopolitismo modernista y su abierto compromiso con una exploración formal y temática de un campo estrictamente estético no obedecía a un gesto de irresponsabilidad pública ni a una traición nacional; postulaba, eso sí, un ánimo genuino de participación artística en un plano internacional moderno:

El modernismo no fue una escuela de abstención política sino de pureza artística. Su esteticismo no brota de una indiferencia moral, tampoco es un hedonismo. Para ellos [los modernistas] el arte es una pasión, en el sentido religioso de la palabra, que exige un sacrificio como todas las pasiones. El amor a la modernidad no es el culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica en su forma más inmediata y rica.²⁷

El efecto de esta toma de posición por parte de la poesía modernista fue lento y a menudo imperceptible en otros géneros literarios, de una aproximación social más inmediata y evidente como la novela y el teatro.

²⁶ Cfr., Levin, Harry. *El realismo francés*, pp. 37-98

²⁷ Paz, Octavio. *Fundación y disidencia. Obras Completas 3*, p. 143

Lo que hoy se entiende por "prosa modernista", y que conlleva ese adjetivo por sostener justamente el principio del "arte por el arte", no es más que un conjunto de textos misceláneos que resultan más una extensión de la poesía y sus intereses que la expresión autónoma de un género determinado. Pero nada de raro hay en ello. De hecho, como la ha demostrado Luis Ignacio Helguera, el modernismo propugnó la disolución de los géneros en un cuerpo literario fundamentado exclusivamente en los alcances estéticos del lenguaje. La incompreensión de tal principio ha incubado la falsa idea de que el modernismo, como fenómeno literario, sólo es identificable y comprensible a partir del carácter eminentemente formal de sus expresiones. Tal confusión deriva de la idea de que la aplicación de los criterios de juicio poético son mecánicamente aplicables en otros géneros para confirmar su filiación modernista.

El valor de los estudios de Minneman y de Aníbal González consiste justamente en haber desmentido tal prejuicio. La novela modernista hispanoamericana lo es no porque reproduzca el ánimo esteticista de la poesía del modernismo, sino porque comporta rasgos propios consecuentes con la evolución del género en esta región. Heredera directa del naturalismo, la novela modernista incorporó entre sus temas e intereses, siempre de manera parcial y tendenciosa, la queja y el desafío con que la novela decadente europea transformó el género. De ahí la ambigüedad de sus perfiles temáticos y formales; la novela modernista no es la reproducción fiel y creativa de la novela "decadente"; es una híbrida mezcla de un naturalismo atenuado por una persistente herencia católica y el aprovechamiento intencional de la rebeldía decadente en dosis administradas con un cuidadoso y a menudo imperceptible ánimo conservador: "en el fondo, los valores judeo-cristianos persisten aún con ropajes liberales, positivistas, racionalistas y científicos".²⁸

Así, la novela modernista se presentó como una expresión narrativa repelente, en el fondo, al radicalismo de las tesis que sostuvo el modernismo como escuela poética y al decadentismo como ejemplo novelístico por imitar:

La joven literatura hispanoamericana de 1885, que seguía con interés el desarrollo europeo, hace suyo el debate del simbolismo e intenta orientarse hacia las nuevas tendencias. Pero ante un público distinto, vincula con ese debate aspiraciones diferentes de aquellas que caracterizan a las preocupaciones europeas [...] La discordancia resultante entre el modelo elegido y la propia intención conduce a una fuerte necesidad de justificarse, característica de la literatura hispanoamericana del fin de la centuria.²⁹

²⁸ Gómez Jara, José. *Sociología de la prostitución*, p. 55

²⁹ Meyer Minneman, *Op. Cit.*, p. 261

Ello no significa, sin embargo, que este tipo de novelas no conlleven los rasgos externos que tipifican al modernismo como tal. Por lo contrario, muestran una engañosa complacencia y una falsa aceptación del espíritu rebelde que animó al decadentismo europeo y al modernismo hispanoamericano; tal imitación está cuidadosamente decantada por un filtro que termina arrojando un resultado a menudo imprevisible: las llamadas "novelas modernistas" figuran como los enemigos no declarados, pero efectivos, del modernismo y del decadentismo.

Las novelas modernistas exigen nuestra cautela. Una lectura descuidada y prejuiciosa puede conducirnos a pensar que el espíritu estetizante de la época quedó registrado en ellas como muestra del influjo que la poesía modernista ejerció en otros géneros. Tal concepción implicaría el grave desconocimiento del estrecho compromiso social que el género novelístico establece con sus lectores y con la historia; significaría olvidar que es el género más moderno y popular de nuestros tiempos:

Queriendo que se les tome en serio, los novelistas en particular han tratado de retratar la vida con exactitud, de crear un mundo que el lector pueda reconocer con la misma facilidad con que reconoce aquél en el que vive, aún cuando se le dramatice para despertar y mantener su interés en personajes y sucesos que quedan más allá de su experiencia [...] Esta intimidad entre la vida, el arte y el lector es un logro de la novela, que se propone mostrar las debilidades de los hombres y las mujeres, el triunfo de los acontecimientos sobre los motivos, y la majestad con la tragedia de las vidas comunes. En tales obras, los autores realizan una crítica implícita de la naturaleza humana y de la vida social, pero lo hacen a través del relato y de los personajes, y no mediante una declaración directa de una actitud o de un punto de vista.³⁰

Su cercana proximidad y dependencia con los gustos, intereses y principios de un público lector interesado más en la confirmación y fortalecimiento de sus ideas y de su posición, que de la crítica de éstas, supone una actitud más defensiva que reflexiva.

A diferencia del carácter crítico que distinguió a la novela europea del siglo XIX, la novela hispanoamericana se convirtió en un género más didáctico que crítico; más dispuesto a aleccionar que a juzgar. Debido a ello fue más un reflejo autocomplaciente de su público lector que un instrumento de transformación cultural.

En apariencia la elección deliberada del artista como héroe en la novela modernista implica una adhesión explícita al arquetipo propuesto en la novela "decadente" europea. A semejanza del héroe romántico, el héroe decadente propone una evasión social y busca

³⁰ Berger, Monroe. *La novela y las ciencias sociales*, pp. 15-16

un refugio íntimo que le ofrece un sublime campo de batalla moral y estético: en él el artista se enfrenta a sus "demonios interiores", es decir, a los impulsos que lo aproximan y lo distancian de un medio en el cual no encuentra ni lugar ni identificación. Las dudas, los arranques pasionales, la experimentación de agudos estados inconscientes, la recreación gustosa con los caprichos de la imaginación y la entrega irreflexiva a los placeres físicos, conforman el paisaje anímico típico de estos estados introspectivos.

La experimentación de tales crisis fue motivada particularmente en Hispanoamérica por el impacto que tuvo el Positivismo en la clase ilustrada. La aparente adhesión a un movimiento que prometía el anhelado acceso a la modernidad, no fue sino una arbitraria y defectuosa adaptación a un medio, en el fondo, resistente a una transformación tan radical. La confianza en los resultados y en los avances científicos como norma educativa y moral contrastó con un arraigado catolicismo resistente a las seducciones del "orden y del progreso". Se trata, pues, de una simulación, de una apropiación arribista, de una arbitraria yuxtaposición que no disolvió los fundamentos de una religiosidad y de un tradicionalismo político a la larga más perdurables y sólidos que el Positivismo mismo:

La simulación porfirista era particularmente grave pues, al abrazar al positivismo, se apropiaba de un sistema que históricamente no le correspondía. La clase latifundista no constituía el equivalente mexicano de la burguesía europea, ni su tarea tenía relación alguna con la de su modelo [...] El positivismo se convierte [en México] así en una superposición histórica bastante más peligrosa que todas las anteriores, porque estaba fundada en un equívoco. Entre los terratenientes y sus ideas políticas y filosóficas se levantaba un invisible muro de mala fe. El desarraigo del porfirismo procede de este equívoco.³¹

La incongruencia del Positivismo en un medio que no le correspondía naturalmente, fue resentida en los medios artísticos como un trance crítico en el que se perfilaban nuevas posiciones estéticas, siendo la más radical e innovadora la del Modernismo. Así, la convivencia del Modernismo con el Positivismo adquirió un carácter contradictorio que cristalizó con particular efectividad en la poesía y que llegó a extenderse a la novela, pero con una resolución distinta. La novela modernista registra el Positivismo como un desafío que amenaza la inclinación religiosa de artistas tentados a rendirle una idólatra devoción exclusivamente a los valores y principios de su propia actividad. La llamada "religión del arte" que cundió en Europa como un verdadero modo de vida alterno ante la indiferencia de un medio burgués y científico, fue también adoptada en Hispanoamérica como una

³¹ Paz, Octavio. *El peregrino en su Patria*, p. 203

reacción ante el auge del Positivismo. La negativa de los artistas por subordinar su arte a los reduccionistas criterios del Positivismo, condujo a una reconcentración defensiva. De acuerdo con tal posición, el arte debía reconocer como temas exclusivos sólo aquéllos que atendían a las vicisitudes del quehacer artístico, a las dificultades expresivas, a las experimentaciones formales y no al carácter didáctico que el positivismo impuso como norma de calidad.

Las obras artísticas en el contexto modernista se convierten en espejos de sí mismas y del autor que las creaba, generando así un aislamiento defensivo que resguardaba al arte de la influencia positivista, de la degradación comercial y del adoctrinamiento religioso, particularmente del influjo cristiano. Sin embargo, este espontáneo gesto de defensa adquiere gradualmente un carácter ofensivo: el inocente acto de la autocontemplación deviene, con el paso del tiempo y con el rechazo social, en un gesto audaz de abierto desafío moral. El distanciamiento del catolicismo, la exaltación explícita de los placeres carnales, la asunción de la improductividad como modo de vida y la experimentación voluntaria de estados de extrema inconsciencia conforman el ámbito del modernismo en su más radical expresión.

La autorreferencialidad modernista no fue un gesto superficial de narcisismo; fue una respuesta vital de supervivencia cultural; las obras y los artistas que la ostentaron lo hicieron con el ánimo "heroico" de mantenerse fielmente comprometidos con las exigencias de su vocación y no con las de una modernidad entendida a medias. La integridad de su espíritu estético quedó a prueba no sólo ante las inconveniencias del rechazo público y de la pobreza económica; no pocos de ellos extremaron su condición hasta el desafío de la muerte misma:

La modernidad que seduce a los poetas jóvenes al finalizar el siglo [en Hispanoamérica] es muy distinta a la que seducía a sus padres; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo; se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte [...] La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo. Los modernistas dependían de aquello misma que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección.³²

³² Paz, Octavio, *Fundación y ...*, pp. 131-132

La densidad del clima de desesperación modernista fue minuciosamente recreada en las novelas de la época, pero no con un carácter encomiástico ni aún menos solidario. Si bien en un principio queda la impresión de que la novela modernista extiende la queja evocada en la poesía, pronto se descubre que en lugar de ello se pretende justamente lo contrario. Los artistas que aparecen en esta novela como protagonistas resuelven finalmente su condición renegando de las desviaciones y los peligros a los que se expusieron en su "insensata" y "extraviada" idolatría por un modo de vida ajeno a su tradición. El héroe de la novela modernista lo es, no por su capacidad de desafío, sino por su capacidad de arrepentimiento, no por su curiosidad y por su crítica, sino por su actitud resignada y tolerante; no por su afán experimental, sino por el acendramiento de su carácter conservador.

La neutralización de la rebeldía que opera con cierta eficacia en este tipo de novelas refleja con toda claridad los condicionamientos y las limitaciones que no pudieron superarse en la trayectoria del género en Hispanoamérica por esas fechas. La persistente herencia del realismo y del naturalismo, aunado al carácter popular de un género subordinado a los intereses de sus lectores, explican en cierta medida el curioso espíritu conservador que privó en este tipo de narrativa. Sin embargo, debe reconocerse la sutileza de un procedimiento que no ha engañado a pocos: la tendenciosa orientación que se establece en la novela modernista sólo es perceptible tras una lectura cuidadosa en la que el lector esté dispuesto a superar la aparente reproducción del modernismo poético en las novelas.

Pero no puede dejar de advertirse el alto grado de verosimilitud que predomina en estas obras. En tal sentido, debe reconocerse el carácter testimonial que pesa en ellas. Resultaría una simplificación injusta y exagerada juzgar a estas novelas como el resultado exclusivo de un proyecto orquestado para contrarrestar la rebeldía modernista. Muy por el contrario, las novelas reflejan un franco estado de incertidumbre y en tal medida están dotadas de una intimidad inconfundiblemente sincera y hasta cierto punto legítima. Ello explica el carácter confesional y casi privado de extensos pasajes claramente autobiográficos; de hecho, como prueba de ello, queda una de las obras más representativas de este tipo de novelas: *De Sobremesa* de José Asunción Silva, la cual está explícitamente escrita en forma de diario, reproduciendo las vicisitudes de un artista errante incomprendido por su medio. La identificación del substrato autobiográfico que

subyace en las novelas modernistas permite confirmar la sincera expresión de ambigüedad que experimentaron muchos de estos autores ante los desafíos de un modernidad que muchos de ellos se resistían a adoptar abiertamente.

1.3 La figura femenina en la novela modernista

Al igual que la escritura o el arte en sus diversas manifestaciones, la mujer aparece en el pensamiento de finales de siglo como fuente de una vitalidad originaria y rebelde que contradice su aparente pasividad. Dentro de la concepción de la escritura literaria prevaleciente en la novela modernista, el dominio de un estilo, la consecución de los propósitos artísticos, sólo podrán lograrse si se tiene un firme control de los "recursos" de la escritura (o del arte en particular). En las novelas modernistas este proceso se metaforiza casi invariablemente en la relación hombre – mujer; la lucha por el dominio "creativo" se representa como el intento de someter a una mujer rebelde (o sojuzgarse voluntaria y apasionadamente a una mujer pasiva) procurando de este modo "arrancarle su secreto".

La penosa y ardua lucha por desvelar el "misterio femenino" (y, colateralmente, la "clave" de la creatividad artística) deviene en una intensa y apasionada exploración erótica no exenta de un sacrilego alcance masoquista: "La literatura finisecular fue, en sus representaciones sexuales, un campo de batalla entre dos tendencias: una secularizante, que acentuaba el placer, y otra mistificante, que intentaba restituir al sexo, al menos en el papel, un valor trascendente (por ejemplo, mediante el tema de la mujer difícil o la androginia)"³³.

La sensualidad modernista se mueve entre las palabras tedio, ritual celebratorio, "metempsicosis" e intoxicación; va de un ordenamiento excesivo alrededor del "spleen" a la voluntad de no conocer otro orden que el exceso sexual que toda mujer puede proporcionar en determinadas circunstancias y con diversa disposición: "La mujer hace

³³ Chávez, José Ricardo. *Malestar en la literatura: Mujeres en los imaginario masculino de fin de siglo XIX*, [Tesis] , p. 73

gala de una sexualidad poderosa con la que doblega al héroe masculino, que ve caer así sus sueños de trascendencia.³⁴

Antes que manifestaciones, la novela modernista ofrece escenificaciones eróticas cuya naturalidad y "verosimilitud" dependen estrictamente de la "escenografía": un estudio artístico, un cuarto cuidadosamente decorado, un rincón exótico, un lugar aislado...quitar esto como cobertura artificial de la sensualidad modernista es desnaturalizar esa sensualidad. La novela modernista parece recalcar que no basta la naturalidad de los cuerpos desnudos; deben estar "naturalmente" dispuestos en un escenario y revestidos por una mirada que con la misma naturalidad sólo puede descubrirlos desnudos "entre" la profusión de utilería, y ello, en buena medida, porque en las recreaciones sexuales de la novela modernista importan menos sus logros estrictamente "eróticos" que los logros verbales o que las intenciones ideológicas subyacentes en ese erotismo escenográfico, artificial:

Justamente porque las corrientes ideológicas preponderantes asimilan la mujer a lo natural es que, a la hora en que el artista se plantea la posibilidad de trasladarla al ámbito creativo - y dada su estética artificialista, antinaturalista -, lo hace sometiéndola a proceso de depuración, de estilización, en que el resultado es la polarización de la "mujer fatal" / "mujer frágil", en donde uno de los términos carga con todo el peso de lo natural que la ideología sublimante, igualmente sustentada en aspectos ideológicos. Hay, pues, un nivel general en que la mujer se asimila a la naturaleza y que es compartido tanto por el artista como por el burgués. Pero además hay otro nivel de tipo estético y por ende sólo del artista, en que la mujer es representada como artificio del hombre.³⁵

La mujer, símbolo tradicional de maternidad y virginidad, también significó la provocación cruel y la atracción sexual; fue "utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo".³⁶ Este concepto de mujer quedó fielmente ilustrado en el cuadro "La Domadora" del pintor Julio Ruelas, en el que se recrea el mito de Circe: "La mujer aparece con elementos propios de la hechicera que seduce. Medias negras, escarpines y un sombrero canotier son sus únicas prendas. Un látigo en la mano y una actitud acechante complementan su caracterización. Por la vereda corre un cerdo con una daga clavada en el costado y un mono en el lomo."³⁷ El cuadro de Ruelas evidentemente relaciona el sexo

³⁴ *Ibid.*, p. 78

³⁵ *Ibid.*, p. 90

³⁶ Litvak, Lily. *Erotismo de fin de siglo*, p. 3

³⁷ Sagredo, Rafael. *María Villas (a) La Chiquita n° 4200*, p. 24

con lo obscuro como con el mal, pues este es capaz de transformar al hombre en un ser lascivo, siendo, desde luego, la mujer la causa de su envejecimiento y perdición. Bajo este poder de seducción y de su capacidad de atracción sexual, la mujer se convierte en un objeto de consumo, en una especie de mercancía de lujo para ser apreciada y admirada por los hombres, se convierte en un producto más del universo urbano burgués: será codiciada en función de una sexualidad manifiesta y condicionada por el artificio cosmético: "los objetos ciudadanos configuran lo opuesto a lo orgánico. Se acoplan al cuerpo vivo del mundo no orgánico [...] es un nervio vital el fetichismo, fundado en la atracción sexual de lo inorgánico. El culto de la mercadería lo pone a su servicio".³⁸

No resulta, pues, gratuito que en una sociedad idólatra del adorno exagerado y de la sensualidad que representan los objetos, surgiera el fetichismo. El culto a la artificialidad señala a un conjunto de autores que de modo casi invariable registran esta obsesiva percepción de la sensualidad femenina. El cuerpo de la mujer se engalana, se cubre, para proyectar con su disfraz una imagen cargada de símbolos estéticos y sugestivos que captará la mirada del escritor. Se trata, pues, "no de imitar a la naturaleza sino de embellecerla".³⁹

La imagen de la mujer y lo que representa cobra significado ante la mirada masculina; ante un cuerpo que se cubre estéticamente, el escritor tendrá que adivinarlo valiéndose de sus sentidos y de su imaginación: "Los sentidos son y no son de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente entre el ver y el creer. Por ese puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes".⁴⁰ Surge el escritor fetichista que con su mirada tratará de descifrar mediante la descripción esos signos femeninos; mediante un proceso de sublimación erótica transforma lo sugerido por medio de la imaginación: "el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo el acto erótico que el poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura el sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora".⁴¹

De este modo, la mujer se integra como elemento determinante del clima deliberadamente artificioso del que se rodea el artista, fortaleciendo aún más la a menudo asfixiante y tormentosa trinchera desde la cual libra su batalla moral y artística en contra

³⁸ Benjamin, Walter, *Op. Cit.*, p. 131

³⁹ Litvak, Lily, *Op. Cit.*, p. 163

⁴⁰ Paz, Octavio. *Obras Completas. Ideas y Costumbres II*, p. 213.

⁴¹ *Ibidem*.

del rechazo social y la incompreensión estética. La mujer finisecular figuró como el centro magnético de un erotismo que agudizó extremadamente la natural tendencia de este impulso por hacer de ella un objeto inerte: "el ideal de belleza femenina es variable, pero hay ciertas exigencias que son constantes entre otras, puesto que la mujer está destinada a ser poseída, es preciso que su cuerpo ofrezca la pasividad de un objeto."⁴² La obsesiva percepción del cuerpo femenino a partir de las zonas que lo artificioso sugiere en él, incita la imaginación metafórica de los artistas de la época a mirarlo como una sucesión de imágenes parciales y discontinuas que sugieren el dinamismo y tráfago ciudadanos. A la fragmentación del cuerpo femenino provocada por un erotismo exageradamente artificioso, corresponde la excitante percepción de una ciudad únicamente aprehensible parcialmente. Así, la contemplación del paisaje urbano deviene en una relación que transforma al artista en un explorador clandestino de un espacio que se revela por partes y bajo la condición de un secreto anonimato que estimula la íntima búsqueda de un goce cercano a lo carnal.

Sin embargo, en esta intrincada relación el clandestinaje no es privativo del artista, que a escondidas y anónimamente explora la ciudad. También las zonas más secretas y subversivas de ésta se encarnan en la prostituta. Figura social que al atraer y repeler denuncia las más secretas debilidades de la sociedad que necesariamente la tolera. La marginalidad artística y sexual confluyen así en el mismo espacio compartido por sujetos "rechazados" que establecen una entrañable alianza basada en la mutua identidad.

Tal desafío presenta momentos de significativa debilidad. La sensualidad femenina de las novelas modernistas entra también en un espacio tenue que alterna la hipocresía y la carga sexual, la celebración y la reprimenda. Al deseo sexual se une la voluntad de purificación. No pocas de las mujeres que acompañan a los protagonistas por sus abismales aventuras eróticas son condenadas al purgatorio de la insatisfacción o al infierno del pecado. Los novelistas practican, en estos casos, ejercicios de condena y redención moral. Encontramos, pues, en la novela modernista la veta del erotismo como un ejercicio de piedad sentimental y del sexo como una opción moralizadora a nombre de los buenos principios o a cuenta del simple hecho de que "las mujeres audaces y atrevidas" no pueden ser felices aunque hayan inspirado algunos de los momentos más plenos de la desdichada vida de los hombres a los que se han entregado.

⁴² Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*, p. 207

Desde este punto de vista, no resulta exagerado afirmar que los novelistas modernistas aprovecharon la imagen femenina para mezclar la lubricidad con el amor filial y la gimnasia erótica con la sanción moral. Pero, desde un punto de vista estrictamente literario, tal oscilación simboliza justamente la difícil conciliación del artista en cuanto a las fidelidades en que se debatía: lealtad a su desafío artístico y social – apego a la formación y a la herencia religiosa y moral.

Tanto Meyer Minneman como Aníbal González muestran a lo largo de sus documentados estudios cómo fue que la novela modernista llevó hasta el exceso la acción de unir contrarios o de encontrar en los atributos de lo opuesto una ratificación o un eco de lo oponible; pero ese exceso fue, finalmente, la consecución de un aparente equilibrio cuidadosamente procurado. Liturgia y erotismo, sensualidad y muerte, horror y deseo: a estas parejas dispares corresponde un firme pero discreto pronunciamiento por el polo más conservador. La resolución de tal preferencia adoptó una particular metaforización que se convirtió en carta común de estos novelistas: la mujer como flor.

La secular asociación de la mujer con las flores adquirió un carácter de tópico inevitable en el arte de fines de siglo tanto para pintores como para los novelistas. La concepción floral de la mujer tuvo razones estéticas que, como señaló Gullón, ya estaban presentes en el romanticismo, pero debemos a los modernistas, en buena medida, su sistematización en la nueva percepción femenina.⁴³ La transformación de la mujer en flor se debe a la relación, no siempre positiva para los espíritus de la época, de la mujer con la naturaleza y, por tanto, con la vegetación. La visión dicotómica y arquetípica de la mujer, bien como un ser frágil y etéreo, cercano a la santidad, bien como un ser fatal, tiene su reflejo en la asociación de un determinado tipo de mujer con unas flores y con unos colores específicos. A esto hay que añadir una caracterización frecuente y significativa en la novela modernista: dado que la mujer es planta, su lugar natural es el jardín, jardín habitualmente cerrado que debe ser cultivado por el hombre, de modo que éste se convierte en jardinero y la mujer en la flor que recibe sus atentos cuidados y su estricta vigilancia. En *Sangre Patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, por ejemplo, aparece claramente la misión del hombre como jardinero. El músico Alejandro Martí y su esposa "alma abnegada y fuerte varona" cultivan a sus hijas como "lirios de pureza en otro jardín,

⁴³ Cfr. Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*, p. 125

cerrado a los vientos del mundo".⁴⁴ Como señala Lily Litvak "en su propia esencia, su fragilidad, su belleza física y su carencia de aptitudes para la vida práctica, la mujer era virtualmente una flor".⁴⁵

Las mujeres, sobre todo las puras e ideales, se mueven entre flores y pueden estar como en la iconografía de la época cubiertas por ellas. Pero se da también el caso contrario, de manera no poco curiosa. En casi todas las novelas consideradas por Minneman y por González aparece la consabida dualidad entre la mujer pura y la mujer voluptuosa, que puede ser fatal. Significativamente, la mayoría de las mujeres ideales mueren al principio de las novelas, circunstancia que garantiza su incorruptibilidad y pureza. Algunas de estas hermanas de la Stella de Rubén Darío están cercanas a los ángeles buenos como la redentora imagen de Helena en *De Sobremesa*, a la que se invoca de este modo: "Oh, tú inmaculada, tú purísima, todo te llama, ven a salvar el alma manchada y débil que siente flotar sobre ella las alas negras de la locura a que te invoca hoy desde el borde del abismo".⁴⁶

Son mujeres frágiles, en muchas ocasiones enfermas, que son recordadas una vez muertas. El triunfo de la virtud se refleja en la condición física de estos seres casi etéreos. Así, la enfermedad de éstas está relacionada con el culto a la muerte que empezó a producirse en la segunda mitad del siglo XIX y se les convirtió en seres meramente pasivos. Estas mujeres aparecen con el rostro pálido, demacradas y suelen vestir de blanco y la flor que les corresponde y se les asigna es, lógicamente, el lirio o la azucena o bien la rosa blanca.

Lilia es la amada muerta del poema *El poeta pregunta por Stella* de Rubén Darío, y "liliales" serán todas sus congéneres. La más sobresaliente, Helena de Scilly, de la novela de José de Asunción Silva, es pálida, viste de blanco y, en la copia del retrato de su madre muerta de tisis, a la que se asemeja asombrosamente, aparece llevando en las manos lirios blancos; también podemos recordar que en primer y en el últimos encuentro Helena arroja a Fernández un ramo de rosas blancas haciendo un gesto de bendición.⁴⁷

⁴⁴ Cfr. Meyer Minneman, Klaus, *Op. Cit.*, pp. 171 - 172

⁴⁵ Litvak, Lily, *Op. Cit.*, p. 120

⁴⁶ Silva, José Asunción. *Obra Completa*, p. 277

⁴⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 256

En la compleja novela de Silva aparece la figura de la célebre y pálida María Bashkirseff, a la que Barrés llamó "Nuestra Señora del Perpetuo Deseo".⁴⁸ El autor se complace en la descripción de su enfermedad, la tuberculosis, y en la manera en que piensa cubrir los estragos del tratamiento con flores blancas. En *El triunfo del Ideal* Pedro César Dominici contrapone la figura de la hermosa y saludable María a Lucía, una joven casi niña, poco agraciada y tísica, "capullo perfumado crecido al borde de una tumba",⁴⁹ con la que mantuvo un casto idilio, y a la que correspondió como flor representativa el azahar.

Las mujeres ideales pueden ser las amadas de juventud del protagonista, sobre todo cuando éste abandona su país natal y marcha a Europa, normalmente a París, ciudad en la que se pervierte, o bien cuando cae en las redes de una mujer voluptuosa. En *Ídolos Rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, Alberto Soria, instalado en París, mantiene relación con Julieta, mujer que, caso excepcional, propicia el genio del artista y es representada en una acuarela por un crisantemo, flor que corresponde a su cabellera: "El crisantemo le representaba a la amante, o más bien, la imagen de lo mejor y más bello de ésta, de su cabellera blonda -llamada de sol cuajada y partida en finísimas hebras áureas- trayendo a la vez sus labios, como un beso, la palabra ingenua que embellecía y coronaba el dulce ardor de sus deliquios: ¡Mi crisantemo de oro!".⁵⁰ La amante francesa se opone al amor juvenil de María, bella como una diosa, a la que se recuerda en la lejanía como una flor ya muerta.

La mujer, al igual que las plantas, se puede transformar de capullo en flor, de lirio en rosa. Esta transformación se debe no tanto al crecimiento natural como a la influencia del amor. En *Del Amor, del Dolor y del Vicio* de Enrique Gómez Carrillo, la poco agraciada Eudosa sufre un espectacular cambio físico gracias al amor de Teófilo: "eres bella Eudosa, y mereces ser amada y admirada. El amor ha hecho del capullo de tu infancia una flor de hermosura, de la musa de tu adolescencia, una mariposa de seducción".⁵¹ Teófilo en un primer momento no se da cuenta de la belleza de su buena y devota, pero no bella, esposa a la que ve transfigurada en jardín "con sus pechos desnudos como camelias apenas entreabiertas".⁵² El amor por Eudosa lo conducirá a abandonarla para ir

⁴⁸ *Ibid.*, p. 263

⁴⁹ *Cf.* Meyer Minneman, *Op. Cit.*, p. 202

⁵⁰ *Ibid.*, p. 185

⁵¹ Gómez Carrillo, Enrique. *Del Amor, del Dolor y del Vicio*, p. 139

⁵² *Ibid.*, p. 151

a predicar a los heremitas un nuevo evangelio, el del amor, y Teófilo se convertirá en un mártir de esta religión.

Hemos visto que para que las mujeres ideales, puras, cercanas a la irrealidad, se mantengan en este estado, es necesaria su temprana desaparición. Como señala Meyer Minneman "quienes las rodean reconocen los atributos de lo irreal, lo distante, pero también de lo que puede elevar e incluso redimir atributos que ya no necesitan ponerse a prueba luego de que la aparición se desvanece con rapidez."⁵³ Estas mujeres tienen un aspecto asexuado; Fernández en *De Sobremesa* imagina que Helena se le acerca "sin pisar la alfombra" porque la ve "incontaminada por la atmósfera de la tierra, insexual y radiosa como los querubines del Milton".⁵⁴ Por eso rechaza la propuesta del Doctor John Rivington de que la busque y se case con ella: " ¡Dios mío, yo, marido de Helena! ¡Helena mi mujer! La intimidad del trato diario, los detalles de la vida conyugal, aquella visión deformada por la maternidad".⁵⁵ Como señala Litvak, la búsqueda de una mujer como Azucena, parangón de la virtud, a veces conduce al hombre al descubrimiento de otro tipo de mujer y, entonces, es rechazada por el hombre al convertirse en una "flor del mal".⁵⁶

El tópico, revitalizado en el fin de siglo, de la mujer como flor refleja la mentalidad masculina de la época. Tanto se trate de lirios como de rosa rojas hay una misoginia, unas veces explícita, otras latente, en el tratamiento de los personajes femeninos. En el fondo late el miedo a la mujer, que se convierte bajo la influencia de Baudelaire en una "flor del mal".

La mujer no sólo será una niña. Cándida azucena, sino que puede ser una flor muy poco virtuosa, para acabar convertida en un monstruo de voluptuosidad, en una "flor del mal" que anule la voluntad del hombre y acabe destruyéndolo. El poema *Implacable* de Amado Nervo bien puede fungir como síntesis de la visión que justamente predominó en la novela modernista:

Mas naciste a mis pies, germen maldito,
y creciste a mi amparo, infame hiedra,
y enredaste en mi tronco tus bejucos,
y prendiste festones donde quiera.
Yo dije "Es una hermana; ¡que se acoja
a mí, que se difunda, que florezca!

⁵³ Meyer Minneman, *Op. Cit.*, p. 173

⁵⁴ Silva, José Asunción, *Op. Cit.*, p. 277

⁵⁵ *Ibid.*, p.284

⁵⁶ Litvak, *Op. Cit.*, p.124

Y, pronto, con tus tallos trepadores,
tentáculos floridos de famélica,
me exprimiste la savia de la vida,
me chupaste los jugos de las venas.⁵⁷

⁵⁷ Nervo, Amado. *Obras Completas*, p. 1352

2. *Reconquista*: novela modernista

Publicada en 1908, *Reconquista* fue la quinta novela de Federico Gamboa. Con *Reconquista*, Gamboa, quien ya se había dado a conocer con singular aceptación no sólo en nuestro país sino también en el extranjero como un destacado representante de la novela naturalista, particularmente con su novela *Santa*, atrajo la atención de un número de lectores menor pero más atento y exigente. Así lo prueba una elocuente referencia comprendida en el célebre *Diario* del autor. Mientras se desencadenaba en varios puntos del territorio nacional la insurrección que derrocaría a Porfirio Díaz, el periódico *El Diario* publicaba una crónica de la refriega ocurrida el 16 de noviembre en casa de la familia Serdán en Puebla. El cronista, que ha recorrido las habitaciones y llega a la de Aquiles, percibe "sobre el escritorio de Serdán *Reconquista*, de Federico Gamboa, con unas cuantas hojas abiertas, como si las hubiera comenzado a leer".¹ La noticia provoca en el hombre que escribió esa novela una mezcla de satisfacción y desazón. "Mi satisfacción – explica – es como autor leído y mi desazón me la dicta el temor de que voces oficiosas siempre prontas a desnaturalizar hechos, vayan y me pinten en las alturas, vistiendo traje de funcionario o infidente que, so capa de hacer literatura, escribe libros subversivos o cultiva relaciones con desafectos".²

Cerca de tres lustros le había costado a Gamboa ganar la popularidad que ahora le incomodaba. *Del natural*, su primera obra narrativa, compuesta de cinco relatos, se había publicado en 1889; *Apariencias*, su primera novela, en 1892; *Impresiones y Recuerdos*, su primera obra autobiográfica, en 1893, y *La última campaña*, su primera obra de teatro en original, se había estrenado en 1894. Con *Suprema Ley* (1896), su segunda novela, alcanzó en el género un dominio que se consolidó en *Metamorfosis* (1899) y que culminó en *Santa* (1903), la narración emblemática de la moral porfiriana y, según José Emilio Pacheco, no sólo el primer *best-seller* mexicano, sino al mismo tiempo el *long-seller* mexicano, el libro que continua leyéndose a lo largo de muchos años porque cada generación encuentra en él cosas muy diferentes.³

¹ Pacheco, José Emilio, *Op. Cit.*, p. 178

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, *Cfr.* pp. 21-25

Releídas desde este fin de siglo, las novelas iniciales de Gamboa proponen, entre otras muchas cosas, un recorrido por el itinerario perplejo del adulterio según lo vivió y entendió la sociedad porfiriana. En *Apariencias*, una mujer joven educada y de buena familia, engaña al marido rico, no muy imaginativo y complaciente que le dobla la edad: es el caso que podría llamarse arquetípico y que gracias a una comprensión casi mimética del espíritu femenino, de la que ciertamente no fue capaz ningún novelista del porfiriato, había adquirido sus formas clásicas en *Madame Bovary* y en *Ana Karenina*. *Suprema Ley*, con por lo menos tanto atavismo masculino como ingenio narrativo, invierte esa figura convencional: es ahora el hombre, un abogado pobretón que trabaja en el juzgado anexo a la cárcel de Belem, quien peca movido por la lujuria y paga el pecado con la desintegración de su familia y aún con su propia vida. Con un pié en cada uno de estos extremos paradigmáticos del adulterio en su versión decimonónica, *Metamorfosis* se eleva hasta las alturas "místicas": la hembra recobra su bíblico papel de pervertidora, agente y así mismo víctima del deseo, pero esta vez se trata de una monja (extranjera para no ofender a las nacionales, francesa para acentuar su natural inclinación a la voluptuosidad) y el burlado no es por consiguiente otro que el "Esposo" común de todas las enciaustradas: Cristo. Vale la pena citar textualmente la escena final de la novela, acaso una de las más atrevidas y sin duda la más irreverente de Gamboa:

En su desnudez absoluta, se irguió triunfante, con soberano impudor de diosa antigua. La monja metamorfoseada en Mujer, cumplía su misión: quemaba sus alas de virgen, vibrando de anticipada gratitud al Hombre. [...] Rafael, arrodillado, a los pies de esa aparición por tanto tiempo anhelada, se abrazó a las sonrosadas rodillas de Neoline y hundió sus labios en sus muslos duros como el mármol y ardientes como la lava [...] -¡Ámame!- dijo suplicante a Rafael, dilatada la nariz entreabiertos sus ojos, celestemente azules, y arqueando su lindísimo cuerpo desnudo- ¡Ámame más! [...] ¡Ámame más! [...]⁴

Era probablemente inevitable, después de este desenfreno teológico, que Gamboa devolviera el adulterio a su abigarrada mundanidad. *Santa* consagra la ficción social de la prostituta que comunica a los seres ordinarios con el misterio de la carne. A las miles de mujeres que pudieron leerla porque se presentaba como "buena literatura", la novela les daba la oportunidad de asomarse a los burdeles y demás antros que la decencia les vedaba, y les ofrecía la oportunidad de ser vicariamente deseadas experimentando la

⁴ Gamboa, Federico. *Novelas de Federico Gamboa*, p. 713

fantasía de la aventura por interpósita persona sin renunciar a la seguridad de la familia y la moral. A los hombres les permitía recordar o anticipar sus aventuras extraconyugales y les daba un argumento de índole artística o casi para justificar la única infidelidad tolerada y hasta reglamentada por su siglo. Es cierto que al final del libro, semejante en esto a su insuperado modelo, *Nana*, Santa es castigada por una enfermedad providencial que el autor llama "cáncer", que parece más bien sífilis y que hoy sería sida; pero la muerte atroz de la prostituta, que puede interpretarse sin duda como una advertencia a los usuarios y a las prestatarias del sexo femenino, es también una especie menor de catarsis no exenta de sentimentalismo y aun de cursilería, que libera a sus lectores de sus propias culpas y aprehensiones y les deja en la memoria tan sólo la experiencia literaria del placer carnal.

Edificante o catártica, pornográfica o cursi, *Santa* cierra en cualquier caso el ciclo de las narraciones moralmente ambiguas y sensualmente provocativas que hicieron famoso a Gamboa. Pasaron cinco años para que publicara otra novela. Mientras tanto, estrenó en 1905 y con la compañía de Virginia Fábregas *La venganza de la gleba* y terminó en 1907 *A buena cuenta*, comedia que no llegaría a la escena sino siete años después. También, al principio de ese período que fue literalmente de transición, padeció o gozó una revolución interna que lo condujo, luego de veintitrés años de practicar la suspensión de su credibilidad religiosa, de vuelta a su "fe infantil".

No hay en el *Diario* de Gamboa ni tampoco en *Impresiones y recuerdos* ninguna mención al momento, que debe ubicarse alrededor de 1880, en que dejó de ir a misa y de confirmar su destino y fidelidad al catolicismo. De su crisis de conciencia, que fue presumiblemente ardua y dilatada, como suelen ser, sólo una nota retrospectiva informa al lector:

23 de enero. Esta noche me he operado de las cataratas de mi espíritu. Al cabo de mucho meditarlo, y convencido de que sólo en el seno de Dios debemos refugiarnos, desengañado – ya era tiempo – de todas y de todo, convencido de que el Eclesiastés tiene razón, de vuelta de muchas tempestades y siniestros, que pudieron y debieron haberme aniquilado moral y materialmente, con más canas por dentro de las muchas que ya blanquean mi cabeza, viejo prematuro, retorno de bonísimo grado a mi fe infantil, la que no razona ni discute, la que cree totalmente, simplemente, eternamente, la que consuela y levanta, la que promete y sana⁵.

La confesión fue escrita a la salida de la iglesia el 23 de enero de 1903. A la mañana siguiente, por primera vez en muchos años, Gamboa comulgó. La fecha de su regreso al

⁵ Gamboa, Federico. *Mi Diario III (1901-1904)*, p. 131

redil de Roma importa porque apenas dos meses más tarde, el 15 de abril, emprendió su *Reconquista*. Publicada finalmente en 1908, el mismo año que ascendió a la Subsecretaría de Relaciones Exteriores y puso en circulación el primer tomo de su *Diario*, la quinta novela de Gamboa impone una fractura a su obra narrativa. No faltan, como en sus obras anteriores, descripciones minuciosas y fidedignas de excesos típicos del naturalismo; hay también una historia de amor ilícito, aunque en esta ocasión el burlador redime a la burlada al casarse con ella. Pero el interés del relato no se encuentra en lo que sucede sino, de modo insólito en Gamboa, en lo que dicen y piensan los personajes.

Reconquista es, pues, una de las narraciones cruzadas por ideas o ensayos interrumpidos de anécdotas que se conocen como "novelas de tesis". El vehículo que el autor emplea en ésta para explayarse es un pintor descreído en materia de religión, pero creyente en materia de estética cuyo nombre, "Salvador Arteaga", alude transparentemente a esa doble condición. Como el protagonista de *La Obra*, libro de Zola en el que Paul Cézanne creyó verse injuriosamente retratado, Arteaga quiere crear un cuadro único que contenga entera su visión de la pintura y del mundo. A diferencia sin embargo del imaginativo artista francés, devoto de la forma pura y ajeno a la sociología artística, el mexicano practica un arte convencionalmente figurativo y el tema resuelto de su soñada tela maestra es una inverosímil perspectiva de la Ciudad de México que revele de un vistazo el "alma nacional".

Perfilada en el telón de fondo de la novela modernista, tal y como lo determinan Meyer-Minneman y Aníbal González, *Reconquista* adquiere una perspectiva aún más amplia. Lejos de figurar simplemente como una obra explícitamente dedicada al tema del artista en conflicto con su medio, forma parte de un movimiento general plenamente identificado por la crítica especializada que se cultivó con particular profusión y semejanza en Latinoamérica a fines del siglo XIX y principios del XX. Al igual que ese conjunto de obras, la novela de Gamboa nos enfrenta con la figura del artista (ya sea pintor, ya sea músico, ya sea escritor) que busca angustiosamente definir su posición y su papel social dentro de un momento cambiante con el que se siente, en el fondo, comprometido. Tal vez uno de los aspectos más significativos que podemos resaltar con este examen es que la novela modernista, lejos de ser una corriente indefinida tanto formal como ideológicamente, registra una búsqueda sostenida de definición, de fundamentación, no

sólo en el plano estético sino también en los terrenos político y social. Para ser más claros: la novela modernista explora y atestigua el proceso de conversión por el que atravesaron los literatos de la época referida, que había de transformarlos en "intelectuales" en el sentido moderno de la palabra. Lo que nos muestra Gamboa es una representación alegórica de las tensiones en medio de las cuales se forjó la metamorfosis del artista de fin de siglo en "intelectual": aquí reside quizá el sentido del curioso paralelismo entre el "plan" de Arteaga y su búsqueda de firmeza emocional; el "plan" representaría el lado político-social mientras que la búsqueda de la estabilidad emocional representaría su faceta puramente estética.

A diferencia de la novela "decadente" europea, el desencanto que se evidencia en el texto frente al influjo de los cambios sociales y políticos no conduce a la exaltación del aislamiento artístico, sino a la confirmación del espíritu conservadoramente católico del protagonista. En *Reconquista* Gamboa nos presenta la imagen del artista finisecular como un sujeto que al dedicarse deliberada y libremente a la producción artística recupera su filiación religiosa formativa, así como un sentido de responsabilidad moral social vendiendo la seducción del escepticismo filosófico de la época y el cientificismo positivista.

Si aceptamos la realidad de esta imagen, entendemos por qué el escritor decadentista no podía fungir como "intelectual" del mismo modo que en Hispanoamérica, pues su marco de acción se había reducido hasta el punto de abandonar toda pretensión de afectar, de transformar el mundo "real". *Reconquista* es sólo uno de los muchos textos en los cuales se manifiesta la misma necesidad imperiosa del artista por justificarse socialmente ante sí. La angustia de Arteaga, repite, pues, en el plano narrativo, lo que en poesía ya habían expresado Darío y Julián del Casal en muchos de sus poemas y que en el plano ensayístico había dilucidado Rodó en su texto "El que vendrá", ensayo del que un fragmento bien pudiera haber figurado como epígrafe en la novela de Gamboa y en muchas otras narraciones modernistas:

Las sombras de la Duda siguen pesando en nuestro espíritu. Pero la Duda no es, en nosotros, ni un abandono ni una voluptuosidad del pensamiento, como del escéptico que encuentra curiosa delectación y 'blanda almohada' ni una actitud austera, fría, segura, como en los 'experimentadores' [sic]; ni siquiera un impulso de desesperación y de soberbia, como en los grandes rebeldes del romanticismo. La Duda es en nosotros un ansioso esperar, una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores; una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer, que es casi una creencia...Esperamos; no sabemos

a quién. Nos llaman; no sabemos de que mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al Dios desconocido⁶.

2.1 Influencias directas: Zola y Huysmans

"¡Qué época más extraña...Justamente en el momento en que el positivismo respira a todo pulmón, se despierta el misticismo y comienzan las locuras de lo oculto. Pero siempre ha sido así; los fines de siglo se parecen. Todos vacilan y están perturbados. Cuando reina el materialismo se levanta la magia⁷". Esta reflexión sobre la condición espiritual del "fin de siglo" puesta en labios del esteta Durtal, personaje de la novela *Allá lejos* de Huysmans, evoca el drama de desconcierto que privaba no tan sólo en Francia sino también en una América Latina transformada por un espectacular ánimo de modernización. Así lo confirma la desventurada historia de Salvador Arteaga, el frustrado pintor porfiriano que concibe el proyecto de "retratar" el "Alma Nacional" del país mediante la recreación plástica de la Ciudad de México en una sola, fastuosa imagen. Como ya se ha mencionado, la desmesura de su ambicioso plan así como su previsible fracaso (no exento de "causas espirituales"), conforman el núcleo argumental y simbólico de la novela *Reconquista* de Federico Gamboa.

Escrita discontinuamente a lo largo de casi dos años (1904-1906), durante la estancia de Gamboa en los Estados Unidos, *Reconquista* se distingue por comprender entre sus características los más distintivos rasgos que identifican con nitidez a la llamada "novela modernista", cuyo aspecto más propio es el carácter protagónico de un artista o bien de un "intelectual". Si embargo, no debe considerarse tal aspecto ni en Gamboa ni en otros autores de novelas "modernistas" como una muestra de originalidad. Como lo prueba con sobrada contundencia Gutiérrez Girardot, la "novela modernista" Hispanoamericana no hizo sino extender y continuar así una tradición inaugurada por los románticos alemanes: la de la "novela de artistas"⁸, en las que se plantea la circunstancia del artista en el mundo moderno y en las que se adopta casi invariablemente la defensa de las aspiraciones trascendentales del arte frente a la racionalización, el utilitarismo y el materialismo en la sociedad moderna. Novelas como *Lucinde* de Schlegel (1799) o bien *Ardinghelo* y *Las islas*

⁶ Rodó, José Enrique. *Obras Completas*, p. 154

⁷ Huysmans, Karl-Joris. *Allá lejos*, p. 93

⁸ Cfr., Gutiérrez Girardot, Rafael, *Op. Cit.*, p. 37

bienaventuradas (1787) de Wilhelm Heine son ejemplos canónicos de la llamada "Künstroman".

Aunque no es improbable que Gamboa, por ejemplo, conociese algunas de estas obras, resulta más sensato suponer que fue seguramente un referente francés el que inspiró la reproducción de tal característica, más aún si consideramos las escasas pero explícitas referencias que en su *Diario* hace particularmente hacia dos obras con las que *Reconquista* comparte evidentes semejanzas: *L'Ouvre* de Zola y *A rebours* de Huysmans:

Although Federico Gamboa is often called the leading exponent of literary naturalism in Mexico and as such was inevitably a follower of Zola, it is difficult to demonstrate that he borrowed heavily or continuously from the French Master. His work provides only scattered examples of direct appropriation from Zola and the latter's influence on him was rather general than specific, bearing mainly on his choice of subject-matter method of treatment and overall social outlook. But in at least one novel it is possible to see more than this general influence, to find evidence of an attempt on Gamboa's part not only to imitate Zola but to take a form already developed by his predecessor and to turn him to his own philosophic and artistic ends. That novel is *Reconquista*.⁹

Efectivamente, como afirma Robert J. Neiss en su artículo "The influence of Zola in the works of Federico Gamboa", el interés de Gamboa en una novela como *L'Ouvre*, es decir, en una obra semiautobiográfica que se ocupa de la vida artística, parece datar desde principios de su carrera como novelista. En 1893, por ejemplo, al visitar personalmente a Zola en París, éste le confirma, durante una apresurada conversación, que *L'Ouvre* no es su autobiografía, aunque para pintar el personaje de "Sandoz" se copiaran muchas cosas propias:

[...] En toda su conversación, *helás!*, poquíssimas ideas, lugares comunes, respuestas de escaso interés: o sólo revela su genio cuando escribe, o mi visita, que a mí me significa tanto, a él maldito que le importa...que *L'Ouvre* no es su autobiografía, aunque para pintar el personaje de "Sandoz" se copiaran muchas cosas propias; que no escribe ni escribirá jamás memorias porque tiene de sobra con el trabajo de sus novelas.¹⁰

Sin embargo, tales referencias no permiten demostrar que *Reconquista* es una copia directa de *L'Ouvre*. Como ya lo anticipé, *Reconquista* relata la historia de Salvador Arteaga, quien, después de la muerte de su esposa y bajo el influjo intelectual de los filósofos germanos como Schopenhauer, se sumerge gradualmente en una vida disipada que arruina su prometedor carrera como pintor y maestro de artes plásticas, nada menos

⁹ Neiss, Robert, J. "The influence of Zola in the novels of Federico Gamboa", *PMLA*, p. 521

¹⁰ Gamboa, Federico. *Mi Diario . Primera Serie Volumen.1*, p. 158

que en la Academia de San Carlos. Su vida va de mal en peor hasta que al fin encuentra salvación en el amor que le prodiga Carolina, una honesta y virginal joven a la que seduce y abandona poco tiempo antes de que ambos se casen. Después de un prolongado periodo de abandono y de excesos, y después de una aguda crisis psicológica seguida de una desesperante enfermedad, busca a Carolina hasta reencontrarla y casarse con ella. Bajo la guía de su segunda esposa, Arteaga recupera la fe perdida durante su crisis y reconstruye su vida: así se ha completado su "Reconquista" bajo el lema "crear, crear".

La abundancia de paralelismos, tanto argumentales como en la idea general de ambas obras, permite afirmar con seguridad que priva entre ellas una evidente afinidad. La primera y más importante es que las dos novelas son en buena medida autobiográficas. En las dos el autor aparece "desdoblado" en dos personajes: él es el artista, el protagonista, así como el fiel amigo que acompaña siempre a éste, también en calidad de artista. Esta doble aparición del autor en su propia obra es el más sólido argumento que fundamenta la hipótesis de que Gamboa escribió *Reconquista* considerando a *L'Ouvre* como referente inmediato. Existen numerosos indicios de que "el novelista Covarrubias", leal y constante amigo de Salvador Arteaga, representa al mismo Gamboa. Como éste, Covarrubias es un empleado gubernamental que ha escrito cuatro novelas con cierto éxito, justamente el mismo número de obras escritas por Gamboa al momento de escribir la novela. El tono edificante y moralista de las palabras de Covarrubias evoca naturalmente a Gamboa: sus ideas estéticas y sociales no son más que una clara extensión de las que Gamboa incluyó abundantemente en textos declaradamente autobiográficos como el *Diario e Impresiones y recuerdos*:

El día que ya no tengas a quién volverte, ni esperanza en qué reclinar tu cabeza, ni fe en qué apoyarte para conducir tu peregrinación de la cuna al sepulcro, ese día, fatalmente, te volverás a Dios y sentirás que floreces por adentro; y las espinas de afuera no se te hincarán más en tus pobres carnes doloridas.¹¹

Esta noche me he operado las cataratas de mi espíritu. Al cabo de mucho meditarlo, y convencido de que el Eclesiastés tiene razón, de vuelta de muchas tempestades y siniestros, que pudieron y debieron haberme aniquilado moral y materialmente, con más canas por adentro, de las muchas que ya blanquean mi cabeza, viejo prematuro, retorno de bonísimo grado a mi fe infantil, la que no

¹¹ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, p. 1011

razona ni discute, la que cree totalmente, simplemente, eternamente, la que consuela y levanta, la que promete y sana...¹²

Del mismo modo, la identidad de Zola con el novelista "Sandoz" en *L'Ouvre* es clara. Su cuñado y editor, Maurice Le Blond, afirma en el prólogo a la edición de la novela en la editorial *Folio* que "...nul ignore que Zola est en scene sous le traits de Pierre Sandoz"¹³. Incluso en la entrevista referida, Zola revela a Gamboa que él mismo fungió como modelo del personaje Sandoz. Pero tanto Zola como Gamboa parecen haberse representado a sí mismos con mayor fidelidad y precisión psicológica en cada una de sus respectivas novelas. Claude Lantier es por supuesto Cézanne en muchos detalles de su vida, pero encarna también en muy buena medida al mismo Zola como lo afirma Le Blond. Existen asimismo buenas razones para considerar que Salvador Arteaga representa a su creador en *Reconquista*. No es un secreto, por ejemplo, que durante un tiempo, justamente cuando concibió el proyecto de escribir *Reconquista*, la carrera diplomática de Gamboa estuvo en serio peligro debido a las rípidas fricciones que tuvo con el dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, quien llegó al extremo de solicitar expresamente la sustitución del embajador mexicano (Gamboa) al mismo Porfirio Díaz. El pesimismo y la desilusión de este período quedaron registrados en elocuentes pasajes de su *Diario* y de *Reconquista* como los siguientes:

No cede el mal. A cierta hora, no hay poder humano que me estorbe el ir y sentarme al bacará del casino. Durante el día, hago la resolución de no flaquear, de apartarme de este hábito condenado que nunca padecí a extremo tan alarmante; y en cuanto cae la tarde, invento pretextos, esquivo compromisos y me encamino al desplumadero...Luego, en las madrugadas, contrito y maltrecho, impónense los derivados de existencia semejante: se va uno a cenar y a beber a las fondas nocturnas y de pelea, a sufrir vecindades abochornantes, a codearse con toda clase de gente...Y, por remate, los regresos al hogar, presa de remordimiento e iracundias, de anhelos y tristezas, ni más ni menos que un delincuente que ha escapado de la policía, pero que no acierta a escapar de su propia conciencia. Ansias secretas de que algo o alguien venga a sacarnos de la inmunda ciénaga que va tragándonos mientras más multiplicamos los esfuerzos por libertarnos de sus zarpas despiadadas y viscosas.¹⁴

Lo que a los pocos días pintó- de seguir frecuentando el cenáculo de la cervecería- fue su propio descenso espiritual. Decididamente, no podía con su viudez, con el ancho lecho conyugal helado y vacío. En tales y cuales momentos, su casa

¹² Gamboa, Federico, *Mi Diario III...*, pp. 131-132

¹³ Zola, Emile, *L'Ouvre* (edition du Maurice Le Blond), p. 11

¹⁴ Gamboa, Federico, *Mi Diario III...*, p. 42

expulsábalo, lo echaba a la calle [...] Así, Salvador, que primero salió a ver cómo entre sí continuaban jugando sus antiguos compañeros, en cuanto se apartó del umbral y se mezcló con ellos, tornó a gustar el placer acre de ensuciarse con las inmundicias, con las mujerzuelas que por oficio fingíanle quererles, pero sobre las que se abatía hambriento de carne palpitante y viva, al igual que sobre el corruptor azar de los juegos que animaban la cervecería¹⁵.

Y, como en el caso de su personaje, Salvador Arteaga, la crisis psicológica en él estimula una "reconquista" religiosa que le redime del martirio que había padecido:

Salvador tornaba a la fe, a la fe omnipotente. En su cura prodigiosa, no quería Salvador pisar un templo ni frecuentar sacerdote alguno que lo ayudara con sus luces. Ambicionaba que sin influjos extraños ni exteriores el prodigio acabara de realizar su propia virtud: que lo mismo que las cicatrizaciones de las heridas sabiamente curadas así a él se le renovaran sus creencias de infancia.¹⁶

[...] Invádenme olas de piedad mística, mis fervores infantiles se yerguen y cercanme; es un retorno a mi fe de niño, la que no razona, ni duda, ni desconfía; la que sólo bendice y espera...Siento que vuelve a amanecer dentro de mí, que mi alma sumérgese en claridades aurorales [...] ¡Creoi...!Creoi...Apenas y hay que arrancar ortigas menudas, que aun persisten en crecer y reproducirse; por suerte, son enemigas de imperfecciones del clero y minucias del culto; pero el dogma, lo fundamental e Inconmovible, Impera y reina, me ha reconquistado...Es tiempo ya de principiar *Reconquista*.¹⁷

Es claro, pues, que *Reconquista*, como *L'Ouvre*, fue una novela escrita "ad hoc" para dar expresión a los tormentos que su autor había padecido, para revelar catárticamente sus más íntimos pensamientos, temores y esperanzas.

Sin embargo, el estado de pesadumbre y aflicción que aqueja a Arteaga no debe considerarse simplemente como una proyección autobiográfica de Gamboa. Refleja también el obsesivo interés narrativo por las vicisitudes de la "vida íntima". La vida del protagonista se desliza entre muy altos proyectos y mezquinas realidades sin que alcancen ambas a estructurarse en una continuidad individualizada. En tales condiciones, Arteaga se aproxima a los héroes "pasivos" de la novela modernista, en la que es notable un cambio en el interés narrativo de un mundo exterior hacia las complejas sensaciones de los protagonistas de *Amistad Funesta* de José Martí, de *De Sobremesa* de José Asunción Silva, de *Sangre Patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, de *Redención* de Ángel de Estrada. Tales expresiones no son sino un reflejo de la preocupación que manifestaba Darío en *Lo*

¹⁵ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, p. 976

¹⁶ *Ibid.*, p. 1120

¹⁷ Gamboa, Federico, *Mi Diario III...*, p. 90

Fatal: "¡Y no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos."¹⁸ De hecho, la vida misma de Arteaga es, al igual que la de las figuras cimeras del modernismo (Darío entre ellas), un constante vaivén entre "la carne que tienta con sus frescos racimos/ y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,"¹⁹ un tira y afloja entre la acción y la contemplación, entre los sentidos y la inteligencia, entre el escepticismo y el dogma, que bien pudiera quedar resumido en una elocuente frase que aparece justamente al final de la novela *L'Ouvre* de Zola: "C'est un faillite du siècle, le pessimisme tord les entreilles, le mysticisme embrume les cervelles" ("Es un fracaso del siglo, el pesimismo retuerce las entrañas, el misticismo enturbia los cerebros").²⁰ Tal estado alude claramente al espíritu decadentista francés que llegó hasta nuestro país, mas no se explica por un simple caso de influjo literario.

La inminencia de la modernización generó en México una significativa ambivalencia pues mientras implicó la secularización de la vida ciudadana, la población se aferraba aún a sus velos coloniales. La reverencia del progreso material, científico y tecnológico fue el nuevo credo que la administración porfirista adoptó en su deseo de asimilarse a los patrones económicos y sociales del cosmopolitismo europeo. La contradicción se tradujo en la férrea lealtad que algunos artistas e intelectuales mostraron por sus orígenes religiosos ante el clima de escepticismo, abulia y desasosiego que provocaba la vida moderna. La pervivencia del catolicismo es también paralela al enjuiciamiento del arte y del artista en sus respectivos roles sociales.

Lo que resulta obvio en los protagonistas de las novelas modernistas es un constante vaivén entre la realidad exterior y la sensibilidad interior, lo cual refleja a su vez lo que, en el mundo real, les ocurría a los modernistas por aquellos primeros años del siglo veinte: la conversión de estos hombres de letras, profesionales de la literatura, en "intelectuales" en busca de una causa a la cual dedicar su vida y su arte. En esta medida cabe señalar que la novela modernista muestra un introspección que asume el aspecto de una indagación no sólo personal sino también social e histórica. Recordemos que las novelas modernistas son todas – por encima de sus diferencias de estilo y trama- ficciones del intelectual, narraciones acerca del papel del intelectual en el mundo moderno, a la vez que reflexiones

¹⁸ Darío, Rubén. *Poesía Completa*, p. 305

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Zola, Emile, *Op. Cit.*, p. 271

en torno a la relación entre literatura y sociedad, específicamente entre un movimiento literario, el modernismo, y la cambiante sociedad hispanoamericana.

Sin embargo, el paralelismo que hemos establecido entre *Reconquista* y *L'Ouvre* de Zola puede sugerir la impropiedad de lo afirmado al descuidar el talante naturalista que pesa sensiblemente en la obra de Gamboa. Al respecto cabe advertir que aún cuando en ocasiones incorpora en su contexto personajes, temas y problemas derivados del naturalismo o afines a éste, la novela modernista cuestiona profundamente la pretensión de la novela naturalista de dar cuenta, mediante un modelo derivado de las ciencias naturales, de los múltiples aspectos de una realidad que parece cada vez más cambiante y caótica. Sin duda, en esto las novelas modernistas siguieron, como lo muestra Juan Herrero en su introducción a la versión española de *A rebours*, el decisivo modelo de Huysmans quien, tras iniciar su carrera literaria como miembro de "la troupe de Medan", el grupo de escritores que se congregó con ánimo casi religioso en torno a Zola, rompió estrepitosamente con éste y con el naturalismo al publicar en 1833 un extraña e inusitada novela que contradecía con deliberada y efectiva agudeza el canónico temperamento naturalista que sofocaba a la novela de la época. En esta obra, el desengañado duque Jean Des Esseintes, verdadero símbolo de la época, renuncia a toda aspiración de trascendencia y reconocimiento social y político para dedicarse al cultivo solitario y perverso de su sensibilidad artística, erótica y en cierto modo también religiosa. Des Esseintes, descendiente único de ilustre familia, enfermizo crónico desde su más temprana infancia, víctima de una férrea y tormentosa educación jesuítica de cuya tiranía se libera mediante la entrega incondicional al exceso físico y moral, decide adquirir, en uno de sus más neuróticos y críticos momentos, una solitaria finca en Fontenay -aux- Roses. Su nuevo "hogar" será ambientado con exquisito esmero a fin de crear un ámbito inconfundiblemente propio en el cual se refugia para vivir "desilusionado y abominablemente cansado", hasta que agudiza su neurosis por el peso de su delirante reclusión voluntaria, recibe la recomendación, casi orden, de su médico de volver a París y buscar distracción en lo que no le distrajo nunca. El abandono de su santuario, delicadamente erigido para venerar los alcances estéticos del exceso físico y moral, y para liberar su ánimo sacrílego, implica su "curación" y la conservación de la vida a costa de la traición de sus más fieles, vitales y genuinos impulsos.

Más allá de la trama, *A rebours* cuenta entre sus más decisivos y logrados méritos un decantado y minucioso tratamiento de estética "decadente" acompañado de un certero espíritu crítico que equilibra con precisión la exaltación y la reflexión. Ajeno por completo a la pretensión de popularidad y de adoctrinamiento moral característicos del naturalismo, el libro de Huysmans extiende ante el lector un delicado mosaico descriptivo en el que los objetos más inútiles, las perversiones más censuradas y los estados, tanto físicos como espirituales, más temidos son expuestos con gustosa y detallada delicadeza. El resultado de esta voluntad de exploración espiritual, religiosa y estética es la recreación de un curioso "paraíso secreto", de un templo erigido explícitamente por el culto del "arte por el arte" a través del elogio de lo inútil, de lo exclusivamente placentero (la contemplación visual, el sexo y los estimulantes en particular) de lo improductivo e incluso de lo socialmente destructivo: se trata de un monumento al hedonismo artístico.

El gesto de voluntario aislamiento de Des Esseintes (y, por supuesto, del propio Huysmans) puede interpretarse como una especie de repliegue ante otros "discursos" como el de las ciencias naturales y el de la sociología, que le disputaban autoridad y prestigio al arte. La postura que Huysmans adopta en su obra es de un irrenunciable radicalismo que caracteriza a lo mejor del "decadentismo" original, a pesar de finalizar con la penosa "rendición" de su protagonista. "Admiraba a Huysmans por el dislocado misticismo satánico que al fin se purificó y se arremansó en el sereno golfo cristiano."²¹ La declaración de Tablada, consignada en 1926, refiere no tan sólo el conocimiento y la familiaridad de la novela de Huysmans en nuestra lengua, sino también la contradictoria percepción con que fue asimilada. Para temperamentos sistemáticamente curiosos y rebeldes como el de Tablada, Huysmans debió haber aparecido como un ejemplo justamente correspondido en poemas como *Misa negra*, en donde el hastío sexual se alía a la ceremonia religiosa:

Quiero en las gradas de tu lecho
Doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho
Y de tu alcoba la capilla.
Y celebrar ferviente y mudo,
Sobre tu cuerpo seductor
illeno de esencias y desnudo,
la Misa negra de mi amor!²²

²¹ Tablada, José Juan. *Las sombras largas*, p. 53

²² Tablada, José Juan. *Obras I- Poesía*, p. 28

La pertinencia de esta relación ha sido certeramente advertida por Luis Miguel Aguilar en su estudio *La democracia de los muertos*:

A diferencia del *Spleen*, las misas negras y las crucifixiones blancas fueron sugeridas menos por la poesía francesa – sobre todo Baudelaire – que por la prosa francesa, concretamente Huysmans y Barbey D'Aurevilly [...] La poesía mexicana nunca se había atrevido a tanto como en estas misas negras y crucifixiones [...] El modernismo, incluido, por supuesto, Darío y otros muchos más, llevó hasta el extremo la acción de unir contrarios o de encontrar en los atributos de lo opuesto una ratificación o un eco de lo oponible; pero ese exceso es al cabo la consecución de un equilibrio [...] Liturgia y erotismo, sensualidad y muerte, horror y deseo, santidad y pecado: a estas parejas dispares se añadía el modo en que un representante de alguna de ellas podía volverse parte de la otra.²³

Sin embargo, como lo muestra también Aguilar, cupo siempre en el modernismo la posibilidad contraria: valorar más la recuperación cristiana y renegar de la pérdida como de un mal paso propiciado por los peligros de la modernidad y de los desviados juicios que inspiraba. Tal reacción fue claramente predominante y característica en la novela modernista. Los novelistas modernistas no cumplieron una simple imitación del decadente Des Esseintes: intentaron "ir más allá" del Naturalismo y del Decadentismo buscando, por así decirlo, "una tercera vía" que no los condujese a aislamiento estéril en que había culminado la actitud desengañada y escéptica de los genuinos "decadentistas" ni al estrecho dogmatismo del ya de por sí moralizante naturalismo latinoamericano, que subordinaba la novela a modelos seudocientíficos. Sin embargo, esta significativa "desviación" no desmiente la evidencia del poderoso influjo que Huysmans tuvo sobre ellos, de lo cual *Reconquista* es un ejemplo prácticamente canónico dentro del cuadro trazado por Meyer-Minneman y por González. Des Esseintes y Salvador Arteaga son, toda proporción guardada, "almas gemelas" que se intersectan en el cruce de caminos casi idénticos aunque con destinos e intenciones opuestos. Una clara prueba de ello es la significativa importancia que se le concede a la pintura como metáfora de la condición y del pensamiento de los respectivos protagonistas. De acuerdo con lo afirmado por Lily Litvak en su documentado estudio *Transformación Industrial y literatura en España (1895-1905)*, "si en la escritura realista y naturalista la imitación de la pintura era un gesto semiculto y quizá impremeditado, en los decadentistas se convirtió en tópico explícito cuyo

²³ Aguilar, Luis Miguel. *La Democracia de los Muertos*, pp. 152-153

significado iba más allá de la mera búsqueda de la veracidad empírica.²⁴ Las alusiones a la pintura en la escritura decadentista, particularmente en Huysmans, forman parte de un sistema más amplio de referencias a las artes plásticas y a las artesanías, a través del cual se trasluce una valoración de lo artificioso, como bien lo prueba el detallado capítulo V de *A rebours* en el que Des Esseintes, describe con delectación morosa su obsesivo gusto por las pinturas de Gustav Moureau:

Al mismo tiempo que su deseo de escapar de una insoportable época de vulgar chabacanería se iba haciendo más apremiante, la necesidad de no volver a contemplar cuadros que representaran la figura humana realizando tareas domésticas en París, encerrada entre cuatro paredes, se convirtió para él en algo imperioso [...] para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos, buscó por lo tanto algunas obras sugestivas y evocadoras que tuvieran el poder de sumergirle en un mundo desconocido, de aportarle revelaciones ocultas, de estremecerle el sistema nervioso mediante eruditas histerias, complicadas pesadillas y visiones indolentes y atroces.²⁵

También, por supuesto, las alusiones a la plástica en la escritura decadentista y en la "modernista" son gestos autorreferenciales que subrayan el carácter artificial de esa misma escritura. Vemos pues que esta referencia a la pintura no se da gratuitamente: se manifiesta como resultado de una intencionalidad precisa que responde al tipo de problemas que la novela "modernista" explora. Pero el manejo tendencioso de este recurso metafórico (la pintura como reflejo de la trayectoria del personaje) aleja notablemente a la novela "modernista" de *A rebours*, su modelo decadente. En lugar de fortalecer la autonomía de la imagen plástica, Gamboa procura en *Reconquista* censurar su inutilidad y su carácter pernicioso. Prueba clara de ello es la incapacidad de Arteaga para terminar un retrato al desnudo de su esposa que despierta sus más carnales impulsos. El carácter inconcluso de la obra bien pudiera representar, en el contexto del arte decimonónico, la simbolización de la impotencia y la esterilidad artísticas²⁶, pero en el caso de Gamboa el motivo de esta determinación es previsible, más simple, más débil y opuesto al espíritu decadente de Huysmans.

En el caso de Arteaga esta parálisis psicológica y la esterilidad estética que le acompaña provocan una aguda tensión emocional que se libera "terapéuticamente" mediante una franciscana voluntad de acción social. Arrepentido de los extravíos existenciales que le

²⁴ Litvak, Lily. *Transformación Industrial y Literatura en España (1895-1905)*, p. 27

²⁵ Huysmans, Joris-Karl. *A contra...*, p.176

²⁶ Así lo prueba Lily Litvak en su estudio *Erotismo Fin de Siglo*, particularmente en las páginas 22-29

hicieron parecer como un "extraño", desinteresado de continuar con su perverso y malsano proyecto de culminar la pintura de un necrófilo desnudo femenino (el de su esposa muerta), Arteaga recupera la certidumbre de sus creencias religiosas:

Salvador había ido acercándose al cuadro inconcluso, que la muerte ahora truncaba para siempre y el que la faja luminosa que por la puerta del dormitorio se entraba al estudio, le daba de lleno, alumbrando téticamente la gloria de la carne desnuda... Cuando se halló junto a él, las palabras humildes de la plegaria suplicante que sus hijas elevaban – y que Salvador cesó de percibir completamente mientras resucitaba la historia dulce- volvieron a sonar en su oído, a traerlo a la realidad de su dolor y desamparo: isin esposa, sin creencias, sin dichai²⁷

Conmovido por la "enfermedad" de una ciudad invadida por la miseria y la desigualdad, concibe el proyecto de abandonar la pintura para dedicarse al "más efectivo y urgente" oficio de escritor:

Nada más el eco de sus propias pisadas contestaba a Salvador durante esos regresos en los barrios miserables donde la enfermedad mejor se descubría y él desesperaba de que nunca se aplicase cura, y afirmábase en que su proyectado cuadro no era viable, ni caso que le fuera, serviría a tal propósito. La pintura, la escultura y la música no se prestan a servir de elixires. Lo que alivia y sana, igual los padecimientos de los individuos que los padecimientos de los pueblos, igual la de los cuerpos que los de los espíritus es el libro, el libro que es alado y poco cuesta; que penetra en las inteligencias, si no hoy, mañana, más tarde, alguna vez; en haciendo de mano hábil puede contener la línea, el color, la armonía; que es más fuerte que todas las armas [...] Y muy en serio pensaba Salvador trocar por la pluma sus pinceles.²⁸

La recurrente vacilación que mina paulatinamente la capacidad y el ánimo del protagonista para consumir sus dos obras apunta a un sentido obvio: la insensatez moral y artística de sus proyectos. El ambicioso afán de captar el "alma nacional" de una ciudad corruptora y degradada así como el pérfido impulso para evocar el cuerpo desnudo de una muerta, son las respuestas que va dando Arteaga a las pruebas y exigencias que le impone su ambiente y su condición. En tal sentido, describen la accidentada trayectoria de un artista creyente "descarriado", que experimenta la dolorosa pero redentora transformación de un pintor "decadente" a pintor "comprometido":

[...] yo aborrezco el arte estéril que alguna vez cultivé con religioso espíritu, no creo más en la doctrina del 'arte por el arte', no, no creo, jamás creí; y si fuese verdad yo no sería artista, sería cualquiera, una unidad silenciosa, una partícula trabajadora de la multitud. Yo amo el arte viril, sacerdote y apóstol; el que lucha por hacerse escuchar de los desheredados de este mundo; el que se yergue ante

²⁷ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, p. 939

²⁸ *Ibid.*, pp. 969-970

los gobiernos poderosos, y como escudo invulnerable y magnífico, opone a sus rayos y a sus iras y sus persecuciones, la suprema belleza y la verdad suprema [...] yo amo el arte que sin menoscabo de su majestad se magnifica para que la comprendan las muchedumbres encadenadas a las desigualdades seculares y a los abusos y despojos milenarios.²⁹

Podemos caracterizar la ideología de Arteaga como el esbozo de un elitismo intelectual orientado hacia la acción pública; la "redención" por la patria, según este esquema ha de venir como producto de una "reconquista" moral orientada por intelectuales y artistas "responsables" que servirán de "barrera" a "los de arriba" y "salvaguarda y apoyo" a "los de abajo": "los intelectuales podrían tal vez, si honradamente se consagran a construir el arca de salud, primero, y a tripularla, después; pues si el mal era tan intenso, intenso tenía que ser el esfuerzo por cambiarlo"³⁰. Nada más alejado del eclipsado y corrosivo tono con el que remata su novela Huysmans: la rendición de Des Esseintes ante el mundo exterior implica la claudicación de un arte que desfallece heroicamente en una desproporcionada lucha ante la incompreensión de una búsqueda solitaria genuinamente religiosa y estética:

Todo ha terminado; como un maremoto, las olas de la mediocridad humana suben hasta el cielo y van a sepultar el refugio cuyos diques estoy abriendo muy a pesar mío. ¡Ah! ¡Me falta valor y me duele el alma! ¡Señor, ten piedad de este cristiano que duda, de este incrédulo que quisiera creer, de este galeote de la vida que se embarca, en plena noche, sólo bajo un firmamento que ya no iluminan los faroles consoladores de la antigua esperanza.³¹

No: el temperamento decadente que priva en las novelas modernistas, como *Reconquista*, no es un tópico de la novela europea que se filtró imitativa e inocentemente en Hispanoamérica; fue una adopción calculada para fortalecer un cristianismo mínimamente debilitado, para desprestigiar a una estética que amenazaba con cimbrar los cimientos de una sociedad firmemente afianzada en el amparo ideológico que le concedía su anacrónica y frágil filiación católica, para neutralizar la nociva influencia de una literatura europea que atentaba contra una moral a la defensiva, para adoptar la modernidad despojándola asépticamente de sus agentes nocivos. La novela modernista no es, pues, la réplica mecánica de la novela "decadente" europea:

La joven literatura hispanoamericana de alrededor de 1885, que seguía con interés el desarrollo europeo, hace suyo el debate del decadentismo e intenta orientarse

²⁹ *Ibid.*, p. 1093

³⁰ *Ibid.*, p. 1087

³¹ Huysmans, Joris-Karl, *A Contra...*, p. 366

hacia las nuevas tendencias. Pero ante un público distinto, vincula con ese debate aspiraciones diferentes de aquéllas que caracterizaban a las preocupaciones europeas. [...] La discordancia resultante entre el modelo elegido y la propia intención conduce a una fuerte necesidad de justificarse, característica de la novela hispanoamericana del fin de la centuria.³²

2.2 Salvador Arteaga: héroe modernista

El sensible influjo de Zola y Huysmans en la novela modernista corre paralelo al impacto de la crisis social positivista en Latinoamérica en dos sentidos precisos: dentro de una concepción literaria afín al Positivismo se manifestó el extraordinario predominio del Naturalismo. Juan Armando Epple ha señalado esta preferencia en la generación de novelistas que asentó definitivamente al género novelístico en Hispanoamérica durante la década de 1880 a 1890:

Toda historia literaria está basada en una concepción particular de la historia aplicada a un sector específico de la cultura, concepción que a su vez se sustenta en una idea general de la historia. Hay casos en que este cuerpo orgánico es explícito y coherente: por ejemplo: la concepción determinista de la historia postulada por Hipólito Taine, y aplicada a la historia literaria en su conocida *Historia de la literatura inglesa* (1864), sirvió de base teórica para la escritura de numerosas novelas naturalistas en las que se mezcló con la concepción positivista de la historia postulada por Augusto Comte: el determinismo taineano explica los rasgos que definen el fenómeno, a partir de la influencia de la raza, el medio y las circunstancias históricas, y el positivismo indica el curso progresivo de su evolución.³³

Dentro de la tendencia romántico - expresiva, afín al irracionalismo "Huysmaniano" de la época, irrumpió en la novela la visión "decadente" de la realidad cultivada profusamente por el Modernismo poético con un acentuado tono "anticientífico":

Este movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza que preconizaba una *estética acrática*, como afirmaba Rubén Darío, y que se oponía a la vulgaridad, al conformismo y al academicismo literario, al racionalismo positivista y al naturalismo, se basaba en la mitología personal del artista, expresada en un lenguaje poético vaporoso, rítmico y sonoro, sugestivo y esencial, que fuera capaz de evocar lo inexpresable.³⁴

Aunque Naturalismo y Decadentismo son expresión de tradiciones literarias en apariencia diferentes, los hermana (entre otros muchos elementos en común) la

³² Meyer-Minneman, Klaus, *Op. Cit.*, p.261

³³ Epple, Juan Armando. *El Naturalismo en Latinoamérica*, p. 152

³⁴ Herrero, Juan, *A Contra...*, p. 78

característica representación del hombre como ser incapaz de actuar sobre la realidad. Ambas tendencias son expresión de impotencia.

La prolongada vigencia del Naturalismo (con todo y sus "imperfecciones" y ambigüedades) en la novela hispanoamericana y la abundante bibliografía crítica que ha motivado su estudio nos permiten ahorrar palabras sobre él; para el caso que nos ocupa, basta con referirnos al pormenorizado y agudo estudio de Juan Armando Epple que hemos citado. Con base en esta referencia recordemos la típica representación naturalista del hombre (del protagonista) como un sujeto agobiado por fuerzas incontrolables para su voluntad, fisiológicas o sociales, que sin ejercicio de una libre elección lo conducen a un fin predeterminado. La impotencia decadente para actuar sobre la realidad circundante genera el mismo efecto aunque a partir de un origen diferente. Según Ralph Freedman, éste se encuentra en la concepción "decadente" del acto de la percepción. De acuerdo con este crítico, la conciencia perceptora distorsiona paulatinamente los objetos empíricos hasta transformarlos en símbolos de su interioridad emotiva, en extensión de su sensibilidad. Con ello se produce un ensimismamiento total del perceptor, quien corta amarras con el mundo exterior a favor de la recreación narcisista de una dimensión psicológica exclusivamente individual.³⁵

Esta peculiar interpretación de la impotencia "decadente" coincide significativamente con algunas ideas de Georg Lukács respecto a la evolución del héroe en la novela occidental durante este siglo.³⁶ Aunque Lukács se refiere, en general, a la novela "moderna", nuestra aplicación de sus argumentos se basa, por una parte, en la similitud de los fenómenos descritos por este autor con el tema de nuestro estudio; en forma más amplia, es necesario recordar que la novela moderna tiene sus antecedentes directos en la novela "decadente" o "simbolista". De acuerdo con el filósofo húngaro, la interiorización radical del decadentismo niega una verdad humana fundamental: el hombre es un "animal" social, cuya individualidad no puede ser aislada de su natural contexto social. Al desconocer esta evidencia, la narrativa "decadente" o "simbolista" (como la califica Lukács) liquida la relación "hombre - realidad", pues el sujeto no logra desarrollar sus potencialidades en contacto con el mundo. El hombre adquiere una imagen de la realidad circundante y de sí mismo del todo estática, paralizante, entregada exclusivamente a las

³⁵ Cfr. Freedman, Ralph. *La novela lírica*, pp. 53-78

³⁶ Cfr. Lukács, George. *Realism in our time*, pp. 35-67

"potencialidades abstractas" que ésta sugiere a través de las deformaciones que el aislamiento social provoca.

La categoría "potencialidades abstractas" empleada por Lukács se ajusta con extraordinaria puntualidad a varios de los rasgos que definen el perfil típico del héroe modernista. Lukács concibe al hombre como un cúmulo de posibilidades de ser que sólo en la acción pueden revelarse. Así, llama "potencialidades abstractas" a las posibilidades dictadas por los ideales, deseos, aspiraciones y sueños de cada individuo, en un estado previo a toda acción. El enfrentamiento con la realidad en términos de acción resulta ser, para el hombre, el campo de prueba en el que las potencialidades sugeridas por la imaginación son concretadas. Así se convierten en "potencialidades concretas". Durante este proceso de actuación sobre la realidad es que el hombre llega a conocerse a sí mismo y a revelarse ante los demás como parte integrante de un conjunto al que, en un modo u otro, se debe y pertenece. La revelación de sus verdaderas potencialidades sobreviene únicamente después de un despliegue de su inteligencia, de sus habilidades y de su pericia, frente a un mundo que permita la concreción de un sobrio y siempre limitado número de posibilidades, en relación con el cúmulo total que se aloja en la interioridad del sujeto.

La narrativa "decadente", con su interiorización extrema, deja al hombre, por lo tanto, a merced de sus potencialidades abstractas. Desde este subjetivismo, el conjunto de posibilidades no concretadas resulta ser más amplio y significativo que la vida misma. Aprisionado en él, el hombre oscila entre la fascinación ante las posibilidades de ser que intuye en sí mismo y la melancolía desdeñosa cuando el mundo o el medio circundante, por limitado o amplio que sea, no las concede o no las permite. Esta "reducción" del hombre a su imaginación, sin sustento en la realidad, conlleva, según Lukács, una desintegración de la personalidad humana. Ello configura el problema central y característico de la narrativa "decadente" o "simbolista": la psicopatología. Es en y desde la anormalidad mental que el artista o el intelectual "burgués" busca escape y protesta, a menudo infructuosamente, en contra de la condición social que le rodea.

La condición del héroe modernista, idéntica en este sentido a la descrita por Lukács sobre el héroe "decadente" o "simbolista", queda confinada indefectiblemente por la amenaza constante del desequilibrio o la locura mentales y por la persistencia del sufrimiento como paradójica prueba de vitalidad. Tal estado le concede a los protagonistas

de las novelas una inconfundible altura trágica que los aproxima engañosamente a la majestuosidad del héroe romántico. La diferenciación viene al caso y se hace necesaria porque vale recordar que el antecedente de la novela naturalista, la novela realista, supuso un significativo desplazamiento de la figura del héroe que se extendió invariablemente tanto en el naturalismo como en el "decadentismo", aunque con notables diferencias entre ambas modalidades narrativas.

Tal como lo advierte el mismo Lukács, el héroe romántico necesita sublimes campos de batalla que le permitan rebasar el mundano ámbito de lo social, mientras que el realismo nos muestra un escenario que sólo puede ser social o histórico. En el caso de éste, la lucha que se describe ya no es la de la tragedia del hombre enfrentado a lo absoluto o a enemigos y amenazas sobrehumanas, sino que presenta un cuadro francamente terrenal e inmediato, un cuadro en donde el héroe realista está consciente de dos evidencias fundamentales: que los límites de su batalla son los de la historia, los de lo social, y, en segundo lugar, que las debilidades que debe combatir son justamente las que comparten ese mismo carácter. El mundo que nos describe la novela realista es en buena medida el de la mezquina lucha cotidiana por sobresalir o bien por asegurar un lugar en el complejo entramado social e histórico del mundo moderno, industrializado, científico y "razonablemente" moral. Los héroes realistas no quieren la gloria, como los románticos; ambicionan los beneficios de la fama, del reconocimiento público. No aspiran a elevarse a regiones solitarias para desafiar a los agentes responsables de la frágil condición humana; quieren, sencillamente, sobresalir participando, de un modo u otro, en la vida pública, concretando o encarnando las proyecciones de su intelecto. No es por ello de extrañar que uno de los principales temas, si no es que el más distintivo y persistente, de las novelas del siglo XIX sea el de la afanosa búsqueda de ascenso o protagonismo social, aun a costa de la severa crítica de los fundamentos o principios que sostienen a una época que se define a sí misma como laica, crítica y dueña, aparentemente, de sí misma y de sus creaciones:

El pensamiento moderno ve en la razón crítica su fundamento. A las creaciones de la religión opone las construcciones de la razón; sus paraísos no están fuera del tiempo, en la otra vida o en ese instante de iluminación que niega la corriente temporal, sino en el tiempo mismo, en el suceder histórico: son utopías sociales.³⁷

³⁷ Paz, Octavio. *El arco y la lira*, p. 223

La identidad social que define al héroe de la novela realista lo sitúa en un terreno tan incierto como el de sus propias vacilaciones y dudas provocadas por su carácter eminentemente crítico:

Épica de héroes que razonan y dudan, épica de héroes dudosos, de los que ignoramos si son locos o cuerdos, santos o demonios. Muchos son escépticos, otros francamente rebeldes y antisociales y todos en abierta o secreta lucha con el mundo. Épica de una sociedad en lucha consigo misma [...] El mundo que rodea a estos héroes es tan ambiguo como ellos mismos.³⁸

La naturaleza dubitativa del héroe realista lo convierte a menudo en el agente mediante el cual se efectúa el examen de los males y defectos que la sociedad detecta en sí misma; en tal sentido es que anticipa el carácter crítico que distinguirá a la figura del "intelectual" en la novela modernista aunque comportando aún una modalidad inactiva y vacilante. La tensa ambigüedad que caracterizó al héroe realista sufrió un significativo relajamiento cuando éste adoptó en la novela naturalista una actitud francamente pasiva. Sin dejar de ostentar un carácter crítico, el héroe naturalista se convirtió virtualmente en el instrumento explícito de un conjunto de autores que pretendieron normar moralmente a la sociedad mediante un código de principios literarios cuidadosamente establecido y aplicado. Así, lo que se ganó en "ejemplaridad" y funcionalidad se perdió hasta cierto punto en independencia y ambigüedad; los héroes naturalistas se convirtieron a menudo en extensiones mecánicas de las intenciones de un autor que, curiosamente, pretendía provocar una impresión de "impersonalidad" que le concediera mayor crédito objetivo y "científico" a sus creaciones. La contradictoria aspiración por aplicar un innegable determinismo mediante una aparente impersonalidad por parte del autor fija un punto de enlace entre realismo y naturalismo. Hablando Flaubert de su célebre *Madame Bovary* decía de ella "no hay nada tomado de la vida. Es una historia completamente inventada. Yo no he puesto en ella ninguno de mis sentimientos ni de mis experiencias. El espejismo [ilusión] (si alguno hay) bien, al contrario, de la impersonalidad de la obra."³⁹ Emile Zola, por otra parte, escribió en *La novela experimental*: "Hay que recalcar por encima de todo la impersonal naturaleza del método que ha de respetarse para escribir una novela."⁴⁰

Tanto Zola como Flaubert enfatizan la exigencia de una impersonalidad en el autor, o en otras palabras, en la de una objetividad que sea consecuencia natural de la actitud serena

³⁸ *Ibid.*, p. 226

³⁹ Flaubert, Gustave. *La pasión de escribir*, p. 107

⁴⁰ Zola, Emile. *La novela experimental*, p. 188

y un tanto distante del autor respecto a sus personajes y a las situaciones en que éstos se desenvuelven. El ideal defendido por ambos novelistas es que del autor y de sus emisarios no debe quedar rastro en la novela, para que así los sucesos parezcan desarrollarse sin intervención exterior, impulsados por la fuerza de los sucesos mismos. Pero es el caso que tal idea parece tan francamente irrealizable que el mismo Flaubert declaró, en otra ocasión, que su personaje, Emma Bovary, era él mismo, con lo que se desdecía en parte de lo afirmado anteriormente. La contradicción puede explicarse como resultado de la casi inevitable divergencia entre la teoría y la práctica. En principio, sin embargo, el realismo flaubertiano y el naturalismo de Zola coinciden en que el narrador debe permanecer neutral, en la medida de lo posible, ante los acontecimientos que narra y frente a los personajes que maneja.

Este característico afán de impersonalidad se vinculó íntimamente con la composición de representaciones socialmente verosímiles y probables. El lector de la narrativa realista o naturalista suponía que una novela mantendría determinada fidelidad a la realidad, aun cuando desdeñara el realismo "fotográfico". Esperaba de la gente determinadas clases de conducta de acuerdo con su edad, sexo, nacionalidad, ocupación, posición social, estado civil o cualidades físicas. Éstos son los atributos básicos con los cuales trabajaban los novelistas y los nacientes "científicos sociales" de la época. Los novelistas concibieron sus personajes de manera tal que se ajustaran a ciertas expectativas en un grado creíble para el lector. Las convenciones novelísticas de la época encerraban dos convenciones sociales a las que los novelistas debían prestar especial atención: las expectativas que el lector llevaba a una novela a partir de su propia vida y sus experiencias; es decir, el autor debía comprender a sus lectores y considerar las expectativas que el lector iba adquiriendo al ir leyendo la novela; es decir, al autor debía persuadir al lector de que un determinado personaje, el protagonista en particular, estaba construido tan congruentemente que el lector podía creer en él como tipo (doctor, obrero, costurera, banquero, artista) y como individuo.⁴¹

Estas convenciones y acuerdos tendían a hacer posible que los lectores pronosticasen lo que ocurriría en la narración. Además, la verosimilitud y la probabilidad pudieron hacer a veces y tan sólo en algunos casos que la novela misma se convirtiera en una predicción de la vida real. La capacidad o la intención de predecir y, en particular, de prevenir un

⁴¹ Cfr. Levin, Harry. *Op. Cit.*, pp. 539-559

acontecimiento, una conducta o cualquier otra "desviación social" fue un fin que la novela realista o naturalista tuvo en común con las "ciencias sociales" y con el carácter predictivo del método científico, según lo comenta Harry Levin en su extenso y detallado estudio dedicado al realismo y al naturalismo franceses.

Sin embargo, el acusado determinismo naturalista no tuvo un efecto exclusivamente paralizante en lo que respecta a la concepción y la representación del héroe; de hecho, éste se desplazó dentro de un terreno argumental cuidadosamente confinado que, en uno u otro modo, terminó resaltándolo con particular brillantez. La novela naturalista ofreció un amplio margen de posibilidades creativas en la construcción de personajes. Aun cuando buscó ceñirse, a veces en forma maniquea, a las tipologías prestigiadas por la ciencia de la época, esta atención minuciosa a las características individuales del personaje, unida a las posibilidades combinatorias que permitía el espectro tipológico utilizado, contribuyó al desarrollo de un tipo de novela que exigía una gran atención a los elementos internos del relato y a la coherencia significativa de la narración como totalidad. En este sentido, la novela naturalista es un estadio importante en la evolución del género al centrar su atención – aun cuando sea con propósitos explícitamente utilitarios – en la configuración de un corpus narrativo donde cada elemento del relato cumple una función precisa, cuya efectividad se logra en relación con la totalidad del texto; así lo reconoció incluso el mismo Huysmans al afirmar que "esta escuela prestó el inolvidable servicio de situar personajes reales en ambientes exactos."⁴² Así, la fortuna parcial en la caracterización del "héroe" naturalista descansa, por una parte, en su puntual apego a las normas deterministas impuestas por el autor y, por otra, en su correspondencia "orgánica" y funcional con el resto de los elementos que componen la novela.

El escrupuloso empeño con el que fueron urdidas las novelas naturalistas se combinó con un impulso que, una vez extremado, terminaría inesperadamente por transformarlas fatalmente. El naturalismo, al valerse del bagaje científico de la época (las nuevas concepciones biológicas, antropológicas y sociológicas) abrió las puertas al ensayo de nuevas formas de representación literaria para intentar explicar la condición del hombre y de la sociedad en sus niveles más problemáticos, hasta entonces no abordados estéticamente. La consecuente exploración de los grados más extremados de "desviación social" provocó una creciente atención a la naturaleza psicológica de los personajes; el

⁴² Huysmans, Joris-Karl, *A Contra...*, p.99

peso de sus anomalías predominaba creciente y paulatinamente sobre su carácter meramente ejemplar. Se abrió paso así al surgimiento de novelas en las que el "héroe" exhibía una autonomía conquistada a despecho de su condición marginal; su vitalidad dependería del explícito reconocimiento de su exclusión social y de la relación entusiasta y fatal que establece con el privado espectro de obsesiones acusadamente estéticas, renunciando casi programáticamente al arrepentimiento o bien a la tentación de la reintegración.

Paradójicamente, la novela "simbolista" o "decadente" floreció como inesperada mutación dentro del agotado campo de un naturalismo obstinadamente determinista, denunciado en la elocuente queja de Huysmans en su prólogo a *A rebours*:

Había muchas cosas que Zola no podía comprender: en primer lugar, esa necesidad que yo sentía de abrir las ventanas, de escapar de un ambiente en el que me asfixiaba; luego, el deseo que yo experimentaba de sacudir los prejuicios, de romper los límites de la novela, de hacer entrar en ella el arte, la ciencia, la historia, y de no servirse de esa forma literaria nada más que como marco para insertar en él trabajos más serios. Lo que a mí me preocupaba especialmente en aquellos años, era suprimir la intriga tradicional, incluso la pasión, la mujer, y concentrar el pincel de luz sobre un único personaje, realizar a toda costa algo nuevo.⁴³

No es de extrañar por ello el escandaloso impacto y la sensible influencia que, tanto en Francia como en Latinoamérica, provocó la novedosa obra de Huysmans y de sus epígonos durante una época exigente de transformación:

En este contexto de crisis de valores culturales, de pesimismo "fin de siècle", y de inquietudes de renovación artística y espiritual, aparece en 1884 la novela de Huysmans *A rebours* que provocó un gran escándalo en los ambientes literarios ortodoxos y conformistas y suscitó una viva reacción de oposición y de incompreensión por parte de las figuras más significativas de la crítica literaria de la época [...], pero que encontró una aceptación entusiasta entre la juventud inconformista y rebelde, refinada y soñadora. *A rebours* se convirtió, sin que el autor lo pretendiera, en una especie de biblia de la sensibilidad estética y "decadente" y el personaje Des Esseintes en el guía y el modelo de esta sensibilidad aristocrática, exigente, profunda y refinada.⁴⁴

El rango canónico que alcanzaron pronto *A rebours* y su protagonista en la narrativa europea, quedó avalado por la proliferación casi inmediata de numerosas novelas que reprodujeron con variantes insustanciales la perturbadora figura de Des Esseintes. Parece no exagerar Rafael Gutiérrez Girardot al afirmar que Jean Floressas Des Esseintes es

⁴³ *Ibid.*, p. 113

⁴⁴ Huysmans, Karl-Joris, *A Contra...*, pp. 14-15

"entre los artistas ficticios el de mayor influencia en la literatura moderna.⁴⁵ A pesar de su carácter repetitivo, novelas como *Les lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin, *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, y obras como *Réflexions sur l'art du roman* de Paul Bourget y *La poétique nouvelle* de Viéle.Griffin-extendieron en un público creciente y cosmopolita el malsano espíritu "decadente". Pero fue en el terreno de la poesía donde la influencia de Huysmans provocó un efecto más inmediato, más fértil, más creativo y más correspondiente con el tipo de sensibilidad que inspiraba Des Esseintes:

El efecto polémico y de rechazo, por un lado, y la acogida entusiasta, por otro, que tuvo la publicación de *A rebours*, dio un empuje decisivo e importante a la nueva sensibilidad poética que logra imponerse poco a poco en los ambientes artísticos y literarios, y que se van decantando siguiendo dos orientaciones diferentes: en torno a Paul Verlaine se irán agrupando los llamados poetas "decadentes", y en torno a Mallarmé, los llamados *simbolistas*.⁴⁶

La relación prácticamente orgánica que vinculó a Huysmans con una poesía marginal y a contracorriente deriva justamente del contradictorio prestigio que encarnaba Des Esseintes. El protagonista de *A rebours* representaba la apuesta minoritaria por una "existencia estética" desvinculada deliberadamente de todo compromiso (religioso, social y político) ajeno a la búsqueda exclusiva de lo absoluto a través del arte y la sensibilidad quintaesenciada. Así, Des Esseintes se convertirá en el vocero de un conjunto de artistas que resistió "heroicamente" el rechazo y la indiferencia de un medio que pregonaba falsamente principios espirituales (cristianos) y estéticos inconsecuentes con su febril y pedestre interés por el poder y el dinero. Desde esta perspectiva, la extremada valoración del arte, de la enfermedad y del exceso, funge, más que como un gesto evasivo, como un vehículo de crítica a principios débiles y falsos:

Su desprecio por la humanidad fue en aumento; comprendió que, en resumidas cuentas, el mundo estaba poblado, en su mayor parte, por bribones y por imbéciles. Sin lugar a dudas, no le quedaba ya ninguna esperanza de encontrar en el prójimo aspiraciones y odios similares a los que él sentía, ninguna esperanza de acoplarse con una inteligencia que se complaciera, como la suya, en una laboriosa y esmerada decrepitud, ninguna posibilidad de poner en relación a un espíritu agudo y refinado como el suyo, con el de un escritor o un hombre instruido.⁴⁷

⁴⁵ Girardot Gutiérrez, Rafael. *Op. Cit.*, p. 55

⁴⁶ Huysmans, Karl-Joris, *A Contra...*, p. 21

⁴⁷ *Ibid.*, p. 124

No pasarían muchos años para que el ejemplo de Des Esseintes repercutiera con semejante visibilidad e impacto en los jóvenes literatos de Hispanoamérica, particularmente entre quienes advirtieron con animoso desconcierto la revelación de un promisorio horizonte de renovación literaria que en cierto modo habían empezado a configurar por sí mismos. La célebre referencia de Rubén Darío (significativamente un poeta) a Des Esseintes en *Los Raros*, no sería sino un reflejo de un conocimiento directo y profundo compartido por otros autores del continente como José Asunción Silva, Carlos Reyles, Julián del Casal, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo:

Y los que son decadentes – Nordeau, como todos los que de ello tratan, desbarra en la clasificación – van representados por Villers de l'Isle-Adam, el hermano menor de Poe, por el católico Barbey d'Aureville..., por el turiano Richepin, por Huysmans, en fin, lleno de músculos y de fuerzas de estilo, que personificara Des Esseintes, el tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por la obra de la prosa de su tiempo.⁴⁸

El efecto perceptible de este tipo de influjo en la narrativa hispanoamericana se reflejó en la publicación casi simultánea de numerosas novelas, a lo largo de varios países, que recreaban, con fervor pero también con evidente uniformidad, el trágico itinerario de un Des Esseintes palidecido por la pesada sombra de la imitación obvia. A pesar de ello, el resultado de este réplica apresurada arrojó un benéfico resultado que, a juicio de Juan Herrero, inauguró en nuestra narrativa una nueva modalidad novelística:

A Contrapelo se convertiría también en el modelo indiscutible de un tipo de novela simbolista – decadente que cultivarán con refinada sensibilidad algunos escritores hispanoamericanos. Este tipo de novela suele presentar un personaje artista (más o menos bohemio) que no puede soportar la prosa vulgar y materialista del mundo moderno y busca otro mundo en el universo personal y refinado de sus propias impresiones, emociones y meditaciones, orientadas siempre por una profunda y selecta sensibilidad estética, entregada al culto aristocrático del arte y de la belleza ideal e inexpressable cultivando la fantasía, el ensueño, el erotismo, la extravagancia rebelde y la originalidad personal.⁴⁹

Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido con los epígonos europeos de Huysmans, los imitadores hispanoamericanos de Des Esseintes escribieron novelas despojadas de la densidad conflictiva que pesaba llanamente incluso en los narradores europeos más serviles y mediocres. El puente que va de la comprensión a la ejecución sincera de lo deseado, quedó debilitado en la novela hispanoamericana por la fragilidad de una

⁴⁸ Darío, Rubén. *Obras Completas*, p. 123

⁴⁹ Huysmans, Karl-Joris, *A Contra...*, p.77

tradición narrativa confusa, tímida y anacrónica, atada aún a la dependencia de un romanticismo epidérmico pero indeleble, de un realismo más costumbrista que crítico y de un naturalismo "precientífico" e inconfundiblemente católico. Fue en estas condiciones en las que se adoptó, con ánimo más presuroso que reflexivo, la innovadora corriente que, al menos en teoría, deslindaría a la novela de su "intolerable" dependencia del "determinismo naturalista". La verdad resultó ser muy distinta de intenciones tan inverosímiles como ésta en autores de una tradición como la propia. La evolución del "decadentismo" como un desprendimiento crítico y desafiante de su origen naturalista no ocurrió en la novela hispanoamericana de un modo tan orgánico y natural; lo que se dio fue más bien una especie de arbitraria superposición que confundió aún más los ambiguos perfiles de una narrativa que se transformaba al ritmo de la imitación mecánica y superficial.

Con todo, el peculiar naturalismo hispanoamericano (antecedente básico del "decadentismo" y de la "novela modernista") cobró carta de identidad en nuestro continente, particularmente en México con el caso de Gamboa y en Argentina con las obras de Eugenio Cambaceres. Sin embargo, para Fernando Alegría, el Naturalismo constituye en América Latina, más que la imitación de una teoría literaria, una de las opciones de representación estética destinada a dar cuenta de una realidad histórico - social específica: la consolidación del mundo capitalista moderno:

A través de guerras económicas, de luchas civiles, de intensas campañas políticas, las naciones hispanoamericanas movíanse, en su mayoría, desde la plácida servidumbre colonial a la organización de una economía independiente, de base industrial y comercial, regida por poderes surgidos de la clase media, cuyos ideales políticos correspondían más o menos a los del idealismo manchesteriano. Junto a esta burguesía, muchas veces provinciana, que reclamaba para sí un sitio de responsabilidad en el gobierno, pues conquistaba ya las riendas del poder económico, crecía la masa obrera adquiriendo, asimismo, conciencia de su posición social, de sus derechos tanto como de sus deberes...A medida que la burguesía hispanoamericana abre las puertas de las nuevas repúblicas a la inmigración europea e invita con atractivas ofertas al capital extranjero, cambia no sólo la faz económica de nuestros países sino también su estructura intelectual.⁵⁰

Afirma luego que Zola tiene discípulos en Hispanoamérica y que se reconocen en una de las tres tendencias del realismo que se desarrollan simultáneamente en la novela: el "realismo naturalista", distinto del realismo psicológico de Flaubert y del realismo costumbrista y social, similar al español. El naturalismo sería así una tendencia específica

⁵⁰ Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*, p. 87

del período realista, tendencia que pierde sus límites distintivos al coexistir con otras en un mismo autor.

Más que por la exactitud de las clasificaciones, los juicios de Alegría destacan por la importancia que reconoce en las vinculaciones entre la estructura político – social de los países hispanoamericanos de este período, caracterizado por el paso de un orden nacionalista a un sistema dependiente, y la aparición de nuevas concepciones estéticas, muchas de las cuales, si bien provienen de Europa, reformulan su sentido en relación con las exigencias del clima histórico y social concreto en que se desarrollan. En este sentido, la evolución de la novela hispanoamericana no se puede concebir como simple reflejo del mundo europeo, sin que ello implique necesariamente un elemento de juicio confiable para evaluar la calidad intrínseca de las obras. Las transformaciones que experimenta el decadentismo en sus imitadores hispanoamericanos reflejan el alto costo cualitativo de una adaptación fundacional, representativa y necesaria, pero creativamente pobre.

El reflejo fiel de esta particularidad quedó registrado en las obras mismas en la configuración de los "héroes" que protagonizaron las numerosas novelas "decadentes" o "modernistas" que se escribieron en Hispanoamérica. Personajes como Tulio Arcos en *Sangre Patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, José Fernández en *De Sobremesa* de José Asunción Silva, Hugo Vial en *Las rosas de la tarde* de Vargas Vila, Juan Jerez en *Lucía Jerez* de José Martí y Luciano en *Bohemia sentimental* de Enrique Gómez Carrillo, atestiguan el poderoso influjo que el modelo de Des Esseintes ejerció en la mentalidad de los novelistas de la época y la consecuente asimilación, con todo y sus defectos, del clima simbolista y decadente que tal imitación implicó.

Al igual que la novela decadente, la novela "modernista" hispanoamericana sitúa su centro en el personaje más que en la ambientación, las ideas o la articulación formal de sus partes. La conducta, los pensamientos y las sensaciones del protagonista conforman el núcleo en torno al cual se ordenan la trama, la ambientación y el resto de los personajes que participan como elementos secundarios de las obras. Este peso particular le concede al "héroe" una importancia formal significativa por cuanto implica el respeto de un nuevo orden narrativo. Esto es, la continuidad y la organización de la novela misma no dependerá exclusivamente de la aplicación de una tipología más o menos predeterminada como en el caso del naturalismo, o de la exaltación deliberada de los sentimientos como

en el romanticismo, o de la caracterización social fija y fotográfica de un realismo más costumbrista que crítico. Lo que resultó fue una subordinación de estos principios al papel claramente dominante de los juicios, las sensaciones, la conducta y las transformaciones del protagonista, quien, en su inconfundible papel de "intelectual", orienta el sentido de su vida hacia un ejercicio constante de la reflexión como proyecto vital.

Con la aparición del "intelectual" como protagonista, la teoría, el ensayo, la disquisición política y social se hacen espíritu y visión personal en la novela hispanoamericana. Sin embargo, a diferencia del caso de Huysmans, la carga reflexiva que conllevan los héroes de estas obras no los conduce a una crítica tan radical y extrema de su propia condición y origen como la que encarnó Des Esseintes ni a la asunción de una "existencia estética" en términos absolutos. Aunque los protagonistas de estas novelas ostentan sistemáticamente una vocación artística truncada por la incomprensión del medio, no padecen con la misma gravedad las consecuencias de esta condición ni orientan su protesta con la virulencia y el desafío con los que escandalizó Huysmans a sus contemporáneos. Contra lo aparente, lejos de objetar firme y abiertamente los fundamentos morales, religiosos y estéticos de su época, los novelistas "modernistas" concentran su examen en un aspecto muy concreto que atraía en particular su atención: el papel social del artista en una sociedad en plena transformación.

La expresión de este interés adoptó, sin embargo, una apariencia problemática reflejada en la peculiar conducta de los personajes principales. En *Reconquista*, al igual que en *De Sobremesa* y otras novelas más, el protagonista, Salvador Arteaga, por su pretensión "absoluta" (por la obsesiva persecución del "Ideal" artístico) se convierte en un haz de problemas que lo mantienen en un estado de crisis casi permanente; de hecho, él es su primer problema. Por su carácter "absoluto" se ha librado de las normas y de las convenciones sociales: viudo, pobre, al cargo de sus dos hijas, expresivamente paralizado, incapaz de concretar su ambicioso proyecto de "pintar el alma nacional", Arteaga encuentra refugio ante su desventura y su frustración artística en el extravío voluntario, en el exceso físico y mental que le ofrecen las cantinas y los burdeles de la "corruptora" ciudad de México:

¿A dónde había de ir? A donde paran casi todos los soñadores y todos los que se cansan, por algunos instantes, de mirar hacia arriba, a donde caen los navegantes de los aires, los nautas de las alturas: en los lodos y fangos; iban donde las mujeres que no pudieron ser buenas se alquilan y se envilecen seguras de que el macho ha de ir en su busca empujado por los alcoholes y las lascivias, atraído por

los sudores almizclados de estas desdichadas lupas humanas que por las noches aúllan en las apartadas casas que se arden en los barrios galantes de los grandes pudrideros sociales. Allá iban.⁵¹

Su comportamiento evasivo y su descontrol emocional corren paralelos a su irresponsabilidad familiar y profesional. Su breve desempeño como "catedrático de paisaje" (a partir de un inexplicable "nombramiento presidencial") en la Academia de San Carlos trasluce un incipiente ánimo iconoclasta pero participativo que le concede firmeza provisional. Ante esta responsabilidad se refugia en una serie de fantasías o sueños de orden y de poder que le brinda la efímera ilusión de estar al mando de su existencia y en contacto con las circunstancias de la época y del país:

Él triunfaría en el aula, con la paleta y los pinceles; su misión, su profesorado estimuláballo, le comunicaban energías poderosísimas. A su vez iba al asalto, a la lucha, al más noble de los sacerdocios: enseñar arte, a que un puñado de juventudes entusiastas aprendiese, con su voz y ejemplo, a amar la belleza.⁵²

Sin embargo, el intolerable peso de la ausencia de su esposa, la esterilidad creativa que le sigue torturando y la "perniciosa" influencia de los "círculos intelectuales" que frecuenta lo precipitan gradualmente hacia el mismo estado de incertidumbre e incredulidad con el que aparece asociado al principio de la novela, hasta alcanzar el grado de mayor degradación cuando viola a la humilde joven Carolina (inocentemente atraída por Arteaga), ante la presencia adormilada y silenciosa del parálítico Don Florentino, padre de ella:

De improvviso, sin palabras de una parte ni resistencias de la otra, suelta la bestia que dentro de nosotros nutrimos; calladamente, inopinadamente, como se llevan a término los dos grandes misterios trágicos del amor y de la muerte, Salvador cayó sobre Carolina...El macho brutal tantas veces triunfador cayó sobre la virgen casta, tantas veces resistente; y allí en el sofá en que se posaran las esperanzas y los ensueños, a unos cuantos pasos del anciano que dormía allá, en el mueble vulgar e inapropiado, más calladamente todavía, con miedo a que los delatara el menor ruido, Carolina sofocando los dolores y salvador asesinando los besos, allí se consumó el desfloramiento, como quien roba, como quien hiere, como quien mata...⁵³

Aunque Arteaga ostenta un evidente "donjuanismo", es claro que se siente emocionalmente "víctima" del erotismo y de su principal objeto: la mujer. En esto Arteaga se aparta algo de la norma de los héroes decadentes semejantes a Des Esseintes, los

⁵¹ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, p. 974

⁵² *Ibid.*, p. 955

⁵³ *Ibid.*, p. 1012

cuales suelen ser sexualmente ambiguos o neutros; Arteaga, en cambio, es un "machista feroz" que instintivamente repudia a la sexualidad equívoca y que resiste débilmente los impulsos carnales que lo incitan a la violencia, conducta atribuida por el autor más a la incredulidad religiosa que aqueja al personaje que a la "científica y "amoral" justificación ofrecida por la doctrina "schopenhaueriana" del "Genio de la Especie", insustancial pero categóricamente descalificada por el "novelista" Covarrubias, confidente de Arteaga, en los siguientes términos:

Lanzóse [Arteaga] en pos de Covarrubias, el novelista, su íntimo, y le buscó la lengua a fin de que le repitiera la doctrina schopenhaueriana sobre "El Genio de la Especie", tan discutida y comentada por ellos. Y Covarrubias la repitió, con sus ribetes de burla, por no ser de sus adeptos; habló del tal "Genio", el componedor de todos los desafueros de esta naturaleza, el que disculpa la violación de las vírgenes, los adulterios y hasta los incestos, porque de lo único que se preocupa es de que la especie se multiplique y crezca por cima [sic] de nuestra moral acomodaticia e imperfecta.⁵⁴

No parece absurdo suponer en Gamboa el conocimiento de los contextos literarios que daban soporte a las ideas de Schopenhauer; la mención del filósofo no era sin duda sólo un reflejo vago y más bien casual de su recepción en el pensamiento pesimista de la Europa de fines de siglo; antes bien, ello señala al lector de *Reconquista* el vínculo del protagonista con ese modelo. Sin embargo, el sentido de la referencia tiende a desacreditar más que a exponer las ideas que fundamentaban esta visión desencantada y "marginal" de la realidad. Gamboa quería desnudar con el análisis de sus personajes todo aquello que él juzgaba como depravaciones de su época y con ello erigirse como el celoso defensor de los valores y de las instituciones sociales que la "ciencia" y la "inmoralidad" debilitaban alarmantemente.

Pero en el contexto de la novela misma, los excesos sexuales del protagonista permiten caracterizarlo con mayor precisión. Al espíritu "hipercrítico" de Arteaga, quien, en lugar de actuar, piensa, duda, reprueba, condena, se asocia además una actitud resueltamente sensualista: carente de verdades "trascendentales" que orienten o justifiquen su existencia, Arteaga apela a los sentidos y al impulso sexual como la prueba final de toda certidumbre, aunque sólo para encontrar luego que estos extravíos lo invaden con un flujo vertiginoso de sensaciones que terminan provocándole un delirio que casi lo mata física y "moralmente":

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1014

¡Y cayó! ...

Debía estar muerto o a punto de morir, pues hecho pedazos se sentía de resueltas de la caída, y tan débil que no atinaba a moverse ni a abrir los ojos. ¡Qué silencio tan grande el que oía y qué anhelo de llorar, señor, de que el pecho se le desahogara con el llanto!...A poco, creyó percibir lejano rumor de voces, un ambular de luz que alguien condujera entre las manos; y seguro de hallarse ya en el cementerio, en la mismísima fosa, supuso que luces y voces serían las de los enterradores que se alejaban luego de concluida su fúnebre faena...Trató de incorporarse y de gritar, de pedir socorro, y sólo el llanto vino en su auxilio...⁵⁵

La proximidad con la muerte marca en la novela el límite extremo del "naufragio espiritual" y físico de Arteaga. A partir de su supervivencia física orienta su esfuerzo a la recuperación de la "fe perdida" y a los "beneficios" que ésta conlleva naturalmente. Vale notar, pues, que, a diferencia de los decadentistas auténticos, la apelación a la atmósfera de la anormalidad física y espiritual tiende en Gamboa a vulgarizar al protagonista más que a distinguirlo por la singularidad de sus ideas, por la firmeza de sus convicciones estéticas y por la calidad de las sublimes percepciones de sus sentidos.

El ánimo de ruptura y rebeldía que priva en los héroes modernistas viene impulsado, más que por un extravío individual, por el rechazo franco e incomprensivo de una sociedad que los excluye. De hecho, en el desenlace final de todas las novelas se impone un carácter conciliatorio que implica la derrota y la condena de las desviaciones que alejan al artista de su reconocimiento e identidad con una sociedad católica que tolera pacientemente los impetuosos desvaríos juveniles de algunos de sus más "desobedientes" integrantes:

A los ojos de sus autores [los novelistas modernistas] la fe cristiana – que en el terreno de fin de siglo hispanoamericano se expresaba en la doctrina de la Iglesia Católica – aseguraba ese equilibrio. Éste último sólo se alcanzó suprimiendo aquellas características de la autorrepresentación finisecular que en la etapa inicial había garantizado la oposición a la sociedad burguesa. El resultado característico de dicho equilibrio consistió en que a través de él se hizo posible una reincorporación parcial al mundo circundante que descansaba en una conciliación con determinados sectores de la sociedad.⁵⁶

Desde esta perspectiva, la contundente abdicación del héroe "modernista" ante sus "enemigos" aparece al final de las novelas como un acto redentor y no como la expresión resignada de una derrota noble y digna. Así, lejos de enaltecer sincera y abiertamente los

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1039

⁵⁶ Meyer-Minneman, Klaus, *Op. Cit.*, pp. 239-240

principios de una existencia "estética" entregada exclusivamente a la edificación privada de un santuario emocional y artístico de franco cinismo moral y beligerancia crítica, la novela modernista exhibe los riesgos y las sanciones que tal aventura acarrearía en caso de ser asumida con la radicalidad que sí mostró en su modelo europeo. Así, la firme y decidida defensa de un arte vinculado esencialmente a propósitos más sociales y políticos que estéticos, quedará ejemplarmente ilustrada en numerosos pasajes de *Reconquista* en los que Salvador Arteaga manifiesta su "militante" orientación artística:

-...Yo abomino del arte inútil y blasfemo -continuó en voz más ronca, sentándose otra vez -, que se aísla para producir, que sólo produce para los iniciados, que se pasma frente a lo ininteligible y complicado, que se declara aristocracia intelectual, y, como todas las aristocracias, desdeña a los de abajo... Abomino del arte de los neurópatas, de los exquisitos, de los raros.⁵⁷

Didáctica, moralista en la más elemental de las denotaciones del término y evidente, hasta cierto punto, en sus pretensiones, la novela modernista ostentó las inconfundibles marcas de su origen: un naturalismo carente de densidad científica y crítica pero sobrado en ánimo edificante e ímpetu represivo.

Este empeño inconfundiblemente autoritario, vigilante y aleccionador coexiste, sin embargo, con la irrupción espectacular de una figura emblemática (el "artista-intelectual") que entraña un carácter crítico innegable pero peculiar, agudamente identificado por Gabriel Zaid en los siguientes términos:

En las sociedades católicas, precisamente porque fueron reformadas desde arriba, no desde la conciencia individual, ronda siempre el fantasma del integristo, como temor o tentación; hay siempre una tensión entre las creencias populares y la ideología oficial. En particular, las élites que encabezan la sociedad civil y que aspiran a una conciencia moderna, no pueden verla objetivada ni en el clero tradicional ni en la burocracia ilustrada. Esto favorece el papel de los intelectuales como una especie de clerecía civil frente a la clerecía del estado y frente al clero propiamente dicho. Por eso los intelectuales pesan más en las sociedades católicas que en las protestantes: son como la conciencia libre del laico protestante, pero en la función pastoral del clero católico. Son vistos como oficiantes de un sacerdocio laico que tiene las llaves del reino civil: las claves de la conciencia nacional. Son, al mismo tiempo, la reforma (el lado crítico, protestante, de la conciencia nacional) y la tradición católica (la élite que se encarga de la conciencia de los demás).⁵⁸

La inclinación natural hacia la integración colectiva y la procedencia religiosa que conlleva tal impulso explican la singular lógica que rige la caracterización del "héroe" de la

⁵⁷ Gamboa, Federico, *Novelas de...* p. 1093

⁵⁸ Zaid, Gabriel, "Intelectuales" en *Vuelta*, vol. 14, n°168, noviembre 1990, p. 32

novela modernista. En su concisión, el fragmento de Zaid sintetiza el sentido que subyace histórica y socialmente en la entraña misma del decadentismo narrativo hispanoamericano y en perfil ambiguo del "intelectual" o del "artista" como encarnaciones públicas del espíritu crítico en nuestra cultura. De hecho, uno de los principales aciertos que comprende la observación de Zaid es la ubicación precisa del campo de acción de los intelectuales en un contexto católico y la íntima proximidad que los vincula vicariamente con el autoritarismo sacerdotal y con el protagonismo político e histórico. Un fiel reflejo de tal concepción queda registrado en una de las múltiples intrusiones que Gamboa filtra en su novela a través de la acalorada discusión que sobre el tema sostiene Salvador Arteaga con su amigo Julián Covarrubias:

Alzóse de hombros Salvador. ¿Qué sabía él? ... Creía que sí , siempre que los Intelectuales se lo propusieran; los Intelectuales, que en todas partes son los hechores de la historia; los que organizan y a cabo llevan las revoluciones; los que atajan los cataclismos nacionales; los que en 89 cambiaron la faz del mundo; los que quizá mañana cambien la de Rusia... Los Intelectuales podrían tal vez, si honradamente se consagran a construir el arca de salud, primero, y a tripularla, después; pues si el mal era intenso, intenso tenía que ser el esfuerzo para combatirlo.⁵⁹

Encubiertos bajo el contradictorio prestigio de una marginalidad más deliberada que circunstancial, los héroes de la novela modernista aspiran en el fondo a compartir el estrado, la tribuna pública y el púlpito sacerdotal; pretenden ganar un espacio, por medio del escándalo y de la provocación, que les permita predicar, al lado de sus aparentes enemigos, en contra de una época que amenaza con minar los fundamentos morales, políticos y estéticos de países peligrosamente expuestos a la perdición que implica su inevitable modernización en cada uno de estos renglones. La prevención contra el peligro que implica la rendición nacional ante las seducciones de la riqueza queda enfatizada en el siguiente fragmento de un diálogo que Arteaga mantiene con Covarrubias al respecto:

...Hay que desconfiar de los falsos guías, de los pueblos idólatras del oro principalmente, que derraman éste convencidos por propia experiencia de que todo se le doblega y esclaviza, de que a su empuje lenón y mudo las fortalezas más inexpugnables capitulan, vacilan las honradeces, las vírgenes se desnudan y venden, las virtudes expiran.⁶⁰

A diferencia del desencantado y escéptico Des Esseintes, priva en ellos un ánimo de participación que se transparenta en una curiosa "estetización política" evidente no sólo en

⁵⁹ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, p. 1091

⁶⁰ *Ibidem*

la novela de Gamboa sino también en otras igualmente representativas del género como *De Sobremesa* de José Asunción Silva e *Ídolos rotos* del venezolano Manuel Díaz Rodríguez.

El "héroe modernista" goza de una identidad particularmente uniforme: lucha invariablemente por investirse de una autoridad que le permita, en nombre del arte, intervenir en el curso de la historia de su respectivo país; aprueba, censura, desafía, vocifera y combate al mismo tiempo que pinta, escribe, esculpe; reclama para sí un derecho que, piensa, le ha sido despojado por la incomprensión de los que, abusando de su poder, perturban la inclinación natural de las creencias, las conductas, la historia y las ideas de nuestras naciones.

Polemistas moderados, los héroes de la novela modernista abanderan una crítica que avanza a fuerza de amplificar un orden que no les había asignado aún el espacio que consideraba merecer:

He aquí también la razón por la que algunos de los héroes de la novela modernista como José Fernández en *De Sobremesa*, o Tulio Arcos en *Sangre Patricia* quieren acelerar el desarrollo económico y social de su patria. Traducen de este modo el deseo del autor modernista de intervenir en el proceso de transformación social, para conseguir un público más vasto y más idóneo.⁶¹

No es otro el sentido de su pretendido "vanguardismo artístico": su ansia de legitimación en el poder queda certificada por la entereza con que defienden posturas artísticas pretendidamente iconoclastas y renovadoras:

Para marcar su discrepancia con el medio ambiente, el héroe modernista demuestra un anhelo de vanguardismo artístico. Coincide en ello con el protagonista de la novela de fin de siglo europeo. Este anhelo por manifestarse en una sociedad juzgada culturalmente todavía menos preparada que la europea, a pesar de tanta señales de modernidad que ya deja ver, tiende a exagerarse todavía más que en su punto de origen.⁶²

La final reincorporación al medio circundante alcanza su momento climático cuando el héroe modernista reniega de su pasado y de su beligerancia artística y moral, en pos de la aceptación que piadosamente se le concede con la recuperación de la fe católica alguna vez por él abandonada. Confiado en que la aficción de Arteaga deriva de un

⁶¹ Meyer-Minneman, Klaus, "La novela modernista hispanoamericana y la novela europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 33, 1984, p. 439

⁶² *Ibidem*

distanciamiento de sus más espontáneas creencias, Covarrubias, su fiel amigo, le amonesta con un edificante tono que prueba la orientación Inconfundiblemente redentora de este tipo de novelas:

El día en que ya no tengas a quien volverte, ni esperanza en que redinar tu cabeza, ni fe en qué apoyarte para concluir tu peregrinación de la cuna al sepulcro, ese día, fatalmente, te volverás a Dios y sentirás que floreces por adentro; y las espinas de afuera no se hincarán más en tus pobres carnes doloridas, o si en ello persisten, ya no te harán el daño que solían iqué han de hacértelo!... Por eso me alegra que en la justicia adores, que ames al pueblo.⁶³

El testimonio categórico del sentido redentor que entraña la novela modernista lo conforman una serie de títulos análogos al de *Reconquista*, la novela de Gamboa, que aluden explícitamente a tal proceso de reconversión; novelas como *Redención* del argentino Ángel de Estrada, *El triunfo de la vida y Resurrección* del colombiano José María Rivas Groot dan prueba del ánimo depurador que promovía en el fondo una novelística embozada por el engañoso prestigio de una oposición más aparente que real.

Tan sólo unas cuantas novelas modernistas del numeroso conjunto estudiado por Meyer-Minneman y por Aníbal González comprenden con claridad y profusión suficientes los rasgos más distintivos del héroe modernista aquí descritos. Paradójicamente, la novela que reúne y concentra con impecable ejemplaridad las cualidades prototípicas exploradas por estos investigadores escapó a su identificación y a su consecuente examen: *Reconquista* de Federico Gamboa. Como hemos visto, pocos personajes como el infortunado Salvador Arteaga describen con tanta puntualidad el accidentado itinerario del héroe modernista.

2.3 Arteaga: su vanguardismo artístico y su reconciliación con el medio

La naturaleza y el alcance de las novelas modernistas dependen, con evidente subordinación, de las relaciones que se establecen en ellas entre el autor, los personajes y el público. O bien el autor se confiesa en sus héroes y deja a los lectores la tarea de reconocerse en ellos, o bien los esboza de manera que den al público el ejemplo que él quiere que sigan. Porque la novela modernista es un elemento activo y viviente de la sociedad pues la expresa, por una parte y, por la otra, contribuye a transformarla, por lo

⁶³Gamboa, Federico, *Novelas de...*p. 1034

menos pretende hacerlo, indisolublemente pero en proporciones variables, pues es, a la vez, confesión y convocatoria, representación y voluntad, pintura y drama

Tales características adquieren un perfil aún más acusado si consideramos la densa y persistente atmósfera de "crisis" que gravita en estas novelas. A finales del siglo XIX y en los principios del XX sucedió que la "descomposición" de la sociedad, la aparición de "trastornos" y, sobre todo, el tipo de distanciamiento que el escritor latinoamericano adquiere, aparentemente, frente a su público y que le permite juzgarlo, sentirlo y desear su modificación, lleva a los narradores a ocuparse del destino común y querer ser guías, profetas o médicos de la sociedad que contemplan asombrados. La importancia social e histórica de la novela modernista se explica en función de esta evolución general: autores como José Asunción Silva, Carlos Reyes, Manuel Díaz Rodríguez, tienen grandes ambiciones para su arte; quieren "pintar" y "reformular" la sociedad en su conjunto, deseo al que se suma con particular entusiasmo también Salvador Arteaga en *Reconquista*.

Quería que el pincel operara el prodigio, que al concluir el cuadro palpáranse los sufrimientos y las satisfacciones de los pobladores sucesivos; los espasmos de pasión y los espasmos de dolor; la voluptuosidad de amor y de la muerte; las entradas ululantes de los guerreros victoriosos y las agonías lentas de los sitiados y de los vencidos.⁶⁴

Animados por los inéditos cambios que se dan particularmente en las florecientes ciudades del continente, los autores de las novelas modernistas crean y tienen conciencia de reflejar valores nuevos al describir las que juzgan "costumbres nuevas": las de la gran ciudad y de la civilización del dinero, de la industria, de la "ciencia" y de la voluntad de poder. Para estos novelistas es en la ciudad en donde se encuentran los bancos, las fábricas, las escuelas, la industria, el oro y la miseria. La "epopeya" de sus "héroes" se sitúa en la ciudad, mundo a la vez maravilloso e infernal donde el drama renace incesantemente de sus cenizas; las grandes aglomeraciones son el medio normal de estos múltiples y casi idénticos relatos de aventuras y amor en los que los personajes desdichados y buenos aman y combaten hasta llegar, incluso, a la muerte, siempre bajo la observación calificadora de un "intelectual" que por lo menos evalúa cuando no determina la transformación que la realidad social experimenta junto con él. El cuadro urbano que confina la afligida condición de Arteaga cumple precisamente esta función:

Salvador reconocía con júbilo que la ciudad entera, aún en sus arrabales más espantosos y excéntricos, tenía carácter propio, tenía "alma", el alma que él no

⁶⁴ *Ibid.*, p. 958

sabía llevar a su cuadro [...] la ciudad, penetrada de alta empresa, sin reservas, se entregara [...] al adorador valiente y único que así peregrinaba loco por ella, por eternizarla en el color y en la luz.⁶⁵

La posibilidad de participar con tal capacidad de influencia sobre el medio circundante exige, sin embargo, un esfuerzo para el "héroe" de la novela modernista. En la sociedad, quien se aísla es impotente; la masa lo mata o de plano lo ignora. Quien no acepta sus leyes y no sigue sus costumbres no tiene ascendiente sobre ella. Solamente quien tiene una naturaleza social puede actuar eficazmente en la sociedad. No es posible reformarla sin enfrentarse a ella de poder a poder y sin crear en su seno un centro de atracción capaz de dislocarla. Todo se convierte para el protagonista de estas novelas en una prueba de fuerza, de densidad, de fe, porque para realizar una obra válida hay que renunciar, por lo menos en momentos iniciales, a toda ayuda y a todo punto de apoyo, no utilizar las pendientes, sino subir por ellas, no suscitar las pasiones, sino emplear constantemente la voluntad y el dominio de sí. Esta prueba de fortaleza moral necesaria aparece descrita y recomendada en *Reconquista* en labios del "consejero" de Arteaga, Covarrubias, quien no vacila en estimularlo con los siguientes términos:

¡Anda, busca el alma nacional, búscala entre los miserables y necesitados de educación y de moral, de pan y de creencias; búscala bien, que allí palpita y allí la hallarás...! Bobo, que sólo con querer hallar esa alma inmensa, no sabes que has encontrado ya la tuya propia!...¡Sufre más, hombre, sufre más!⁶⁶

De este modo, la novela modernista parece confirmarnos que ningún poder podrá establecerse en la sociedad o ningún cambio podrá controlarse o combatirse en ella si quienes tratan de hacerlo no son, a su vez, "disciplinados", mínimamente organizados, fervientemente decididos o moralmente "respetables". Necesitan virtudes difíciles y un completo desinterés por lo que a su ambición de poder se refiere.

La disciplina "ascética" que norma la conducta moral y el proceso "creativo" de los "artistas - intelectuales" (en cuanto a su compromiso absoluto y "desinteresado" con su vocación artística) de la novela modernista se manifiesta, precisamente, como una de las principales acreditaciones que avalan su derecho a intervenir en la transformación del entorno que les resulta "intolerable". Invariablemente, los "héroes" de la novela modernista adoptan con gustosa predisposición las exigencias de una vida substraída a la ambición de riqueza, comodidades, lujos o poder. Su inclinación al sacrificio y a la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 963

⁶⁶ *Ibid.*, p.1035

austeridad como prueba irrefutable de la sinceridad y la seriedad de sus reclamos y sus propuestas los envuelve en una sombría "aureola" mística que vale la pena comentar.

Su rechazo de lo "mundano", de lo "impuro", proviene de una ardua y dolorosa experiencia y no de un prejuicio cobarde hacia lo "desconocido" o hacia lo "censurable" de antemano; la suya es la voz de un testimonio forjado en los riesgosos caminos del "extravío". Al renunciar a los bienes "temporales" o "inmediatos" para adquirir méritos, en el fondo más por cálculo que por repugnancia, y aún más, para poder exigir a los demás al exigirse a sí mismo, exhibe la clara prueba de la "alta calidad" de su espíritu y gana mucho más en "ser" de lo que pierde en "tener". Se convierten así en laicos que movidos por impulsos "artísticos", se complacen en asumir una función cuya necesidad social ha caído en desuso y que nadie, por otra parte, les disputa. La entusiasta exaltación con la que Covarrubias anima a Arteaga a cultivar su arte, revela el inconfundible sentido de este propósito:

...Por eso me alegra que en la justicia adores, que ames al pueblo, que proyectes cuadros de prédica y consuelo; y me alegra también que te rebeles cuando tú, o la justicia o el pueblo padecen. ¡Padezcan más ellos y tú más que ellos, y la reacción será próxima y definitiva! ¡Anda, criatura, anda, coge tu paleta, y, mirando hacia lo alto, pinta lo bajo, lo que sufre, lo que gime en eucarística espera de la hora infalible de las reparaciones! ¡Pinta a tu pueblo, pinta sus dolores y congojas, las injusticias que lo ahogan!...⁶⁷

Los héroes modernistas pretenden (moralmente hablando) ser escuchados como portavoces de lo "verdadero", de lo "genuino", de lo "nacional" o "propio", de lo incorrupto; aspiran a apropiarse o a compartir la autoridad que va unida a la idea de iglesia. Se trata de una curiosa tentativa de usurpación de título que opera con las banderas de la inconformidad moral y artística. La falsedad de la postura del intelectual se evidencia en unos cuantos rasgos característicos que definen su verdadera naturaleza. Más que "crear" valores, defienden los ya existentes pero no suficientemente respetados; no aprueban ni censuran desde afuera, sino que propagan, extienden, hacen triunfar por irradiación y por el ejemplo; ganan por contagio al reivindicar posturas históricamente anacrónicas pero de irreflexiva seducción nacionalista; censores empeñosos y vigilantes, abominan de lo que altere la continuidad histórica y moral de países fundados sobre la "firme" base de un catolicismo que defienden contra todo asomo de ataque. Aplicados

⁶⁷ *Ibidem*

vigilantes de nuestra "verdadera" tradición artística, confían en que nuestro aislamiento respecto de las novedades nocivas nos permiten atesorar un espíritu estético incorrupto de naturaleza más colectiva que individual y más moral que artística.

Su resuelta defensa de lo "propio" se traduce pronto en una socialización de la experiencia artística: conciben proyectos artísticos de carácter monumental y público marcados por un acentuada intención didáctica. No es de extrañar que para ello acudan con significativa recurrencia a la reelaboración de la historia nacional como uno de los temas predominantes en los proyectos de los "héroes" o bien como el tema básico de algunas de las más sobresalientes novelas como *La gloria de Don Ramiro* del argentino Enrique Larreta. La confirmación de la identidad nacional a través de la recreación del pasado fortalece en los novelistas modernistas una acentuada inclinación hacia la recuperación de la hispanidad frente a los peligros de la modernización que experimentan durante su contacto con otras naciones. Así lo trasluce Gamboa al describir el accidentado curso creativo del ambicioso proyecto de Arteaga:

Magna de veras: nada menos que perpetuar en la tela la vieja ciudad colonial de los virreyes hispanos, no sólo en su aspecto de metrópoli que lentamente se moderniza y hermosea, sino en el de su fugitiva fisonomía moral, su alma de siglos y de luchas – alma en la por muy común inconsecuencia creía Salvador firmísimamente, aunque no creyese en cambio en la suya propia.⁶⁸

Sin embargo, vale la pena indicar que un factor externo de sensible peso en la reconsideración de la "hispanidad" y del "alma nacional" fue la célebre "guerra del 98". La guerra entre España y los Estados Unidos en el Caribe, extendida al Pacífico en 1898, en la que Estados Unidos, en acción relámpago, expulsó a España de sus últimas posesiones en América y en Las Filipinas, golpeó tanto a la inteligencia española como a la hispanoamericana. Expresión de estas reacciones ante la agresión estadounidense fueron, en la Península, la "Generación del 98" y en Hispanoamérica el movimiento que iniciaron dos destacados pensadores como el cubano Martí y el uruguayo Rodó. Curiosamente, ante un mismo hecho se reaccionó de distinta manera. En España se cancela el viejo sueño de la recuperación de un imperio "donde nunca se ponía el sol" en el siglo XVI, de la España que había impuesto su hegemonía sobre Europa y América. En Hispanoamérica la reacción fue de defensa, de resistencia ante los Estados Unidos y al espíritu que había permitido expandirse e imponerse. Resistencia que implicaría el abandono del proyecto civilizador

⁶⁸ *Ibid.*, p. 958

que había pretendido hacer de esa región una copia de la América sajona. De acuerdo con el juicio de los novelistas modernistas, Latinoamérica no podía negarse a sí misma pretendiendo ser de otra forma de lo que era. La advertencia de esta peligrosidad quedaría certificada en *Reconquista* por elocuentes pasajes como el siguiente, en el que Gamboa, alarmado, previene sobre esta amenaza en estos términos:

Era la invasión yanqui, lenta, sin entrañas, corruptora; hoy una zona, ora mañana, después otra, y otra ial cabo, todas! Más que invasión, inundación debía denominársele, muy pausada, avanzando a sus anchas porque nadie, lo que se llama nadie – he ahí lo triste, lo tristísimo!- oponiale ni asomos de resistencia.⁶⁹

La necesidad de explicar la singularidad de la realidad latinoamericana en un momento en que las relaciones de dependencia hacían ostensibles las contradicciones con los grandes países capitalistas, especialmente con los Estados Unidos, encontró una curiosa salida en el caso de la novela modernista. Como ya se anotó, el sentimiento "prohispánico" se agudiza y se hace predominante hacia el final del período modernista. Ello refleja, indudablemente, una reacción contra la agresión imperialista estadounidense, bajo la forma de sucesivas intervenciones en Cuba, Puerto Rico, en el Canal de Panamá y en la crisis venezolana.

Ahora bien, si la atracción del patrimonio hispánico es tan importante en la novela modernista como la de los modelos europeos, y sobre todo franceses, de modo semejante el localismo se halla tan presente en ellas y le es tan esencial como el cosmopolitismo. Resultado lógico: esta nueva cultura, que aspira a ser igual a la europea, quiere ser, según los casos, argentina, chilena, colombiana, mexicana... Así, por ejemplo, el Lugones que escribió los "verlainianos" *Crepúsculos del Jardín*, es el mismo Lugones que escribió *La guerra gaucha* (ambos libros publicados en 1905); que Manuel Ugarte, autor de *Jardines Ilusorios* lo es también de *Cuentos de la Pampa*, o que en la presentación de la revista *Cosmópolis* se defiende por igual el "modernismo" (representado por Ibsen y Verlaine), el internacionalismo vagamente socialista y el nacionalismo criollo, según lo muestra Jorge Olivares en su agudo aunque apresurado artículo titulado *La recepción del decadentismo en Hispanoamérica*.⁷⁰

No menos significativo que el breve texto de Olivares, y aún más relevante para los fines del presente trabajo, es el pormenorizado artículo que Fausto Ramírez dedicó al

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1087

⁷⁰ Cfr. Olivares, Jorge, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica" en *Hispania*, n.º 90, 1972, pp. 57-76

estudio de este aspecto en su ponencia titulada *Vertientes nacionalistas en el modernismo*⁷¹. En su comentario sobre este estudio, Héctor Valdés reitera la importancia de una faceta que desmitifica una idea que ha obstaculizado la comprensión de un fenómeno que se dio con una naturalidad y profusión apenas reconocidas:

Gracias al trabajo de Fausto Ramírez, podemos ver que el "cosmopolitismo" porfiriano no vivió en estado de pureza; que fue, en varias instancias, un modelo digno de imitación, pero que no pudo borrar, a pesar de que los poetas, en un momento dado no veían otra cosa más que los brillos dorados, evidentemente reales y auténticos, de la literatura francesa, el porfiriato para nosotros [...] Pero, paradójicamente, fue en la obra de los mismos poetas, de los escritores, de los humanistas, en los artistas de toda índole donde se presintieron los cambios y se leyó el porvenir: Rubén Darío adelanta el futuro de la poesía de Hispanoamérica con *Cantos de vida y esperanza*. Tablada, como crítico, intuye el destino del arte en México. Heriberto Frías, en *Tamóchic*, presagia la novela de la revolución. Ragael Delgado advierte la decadencia social en *Los parientes ricos*, igual que Ángel de Campo en *La Rumba*. Y cito sólo algunos casos literarios que tienen sus respectivos paralelos en la pintura, en el grabado popular, en la música del mismo género, en la arquitectura y en todas las demás ramas del arte [...] pero todas las importaciones artísticas, que sin duda tuvieron también un lado positivo aunque representaran una nueva forma de colonialismo, se vieron acompañadas de esa necesidad y ese impulso naturales de mostrar lo propio.⁷²

Es de extrañar, sin embargo, que escape a este comentario la significativa referencia que Fausto Ramírez encuentra en la novela *Reconquista* de Gamboa como un singular caso que anticipa y muestra el talante nacionalista que el arte del porfiriato fue adoptando gradualmente como fiel reflejo de una reacción ante condiciones críticas y que cristalizaría sobresalientemente en algunos casos concretos:

La novela [*Reconquista*] resume el creciente sentimiento de frustración y malestar en los años postreros del régimen y, para los propósitos de este trabajo, el señalamiento de nuevos cauces en la producción artística. La noción de inspirarse en la historia de modo interpretativo, con el objeto de configurar símbolos ricos en sugerencias, la consigna de buscar la expresión del "alma nacional", anticipan con pasmosa clarividencia lo que muy pocos años después intentarían llevar a la práctica artistas como Germán Gedovius y Saturnino Herrán. La novela muestra así que la derivación de los procedimientos del simbolismo al proceso de autognosis, que es la sustancia misma de la metamorfosis que sufría la expresión nacionalista en la segunda década del siglo con múltiples prolongaciones, arranca, pues, de

⁷¹ Cfr. Ramírez, Fausto, "Vertientes nacionales del modernismo" en *El nacionalismo y el arte mexicano*, UNAM, pp. 113-170

⁷² *Ibid.*, pp. 169-170

preocupaciones ya presentes y expresadas por miembros de la generación modernista en el caso del porfirato.⁷³

Desde tal perspectiva, la ignorada novela de Gamboa posee el nada despreciable mérito de haber fungido como testimonio de un determinante cambio en el curso de la atribulada cultura porfiriana y de haber previsto la eclosión nacionalista animada por la Revolución. Queda, pues, como un oportuno diagnóstico del artista porfiriano y de su peculiar circunstancia en un país que exigía de sus clases privilegiadas una responsabilidad creciente y una adaptación indispensable para conservar su amenazado dominio. Coincide significativamente en tal sentido con una de las características más estimables y decisivas en la novela modernista:

...En México, pobre tierra convulsionada, salpicada de sangre, de injusticia y de atropellos, desde la Conquista, desde antes; tierra poblada de parias, miles y miles ennegreciendo el conjunto; sus clases superiores, sin alteza de miras, desorganizadas, con todos los defectos incurables de los españoles y todas las imborrables lacras de los indios; sin creer en Dios ni en el Diablo, escépticas por ignorancia y no por estudio...⁷⁴

Sin embargo, otra orientación opuesta también al cosmopolitismo y al hispanismo que asoma apenas en la novela modernista, pero que importa como prueba del acusado "hispanismo" predominante en este tipo de narrativa, es el llamado "indigenismo". Una de las condiciones que predominó parcialmente en la novela modernista fue la predilección por el arraigo hispánico y la exclusión prácticamente sistemática del pasado prehispánico. La indiferencia de la novela modernista ante el pasado precolombino y la presencia indígena descubre el carácter acusadamente conservador y católico de un conjunto de autores que en su intento de reelaboración del pasado revelan una percepción selectiva de una realidad que se niegan a reconocer; el ferviente interés que el héroe modernista asume en su papel de intelectual y artista en determinar los perfiles característicos del país que pretende transformar, lo identifica con un "nacionalismo" de inconfundible raigambre "criolla" que el historiador Enrique Florescano ha sintetizado agudamente en los siguientes términos:

El nacionalismo que nace y se desarrolla con la Independencia es una combinación de tradiciones patrióticas antiguas (culto guadalupano, catolicismo intolerante, valoración exaltada y optimista del territorio y de los valores comunes que unen el grupo criollo), renovadas y enriquecidas por las reivindicaciones políticas de la

⁷³ *Ibid.*, p. 167

⁷⁴ Gamboa, Federico, *Novelas de...* p. 1109

insurgencia. A partir de entonces, al conectarse con las ideas políticas modernas, el antiguo patriotismo se transforma en nacionalismo y adquiere las características de un programa concentrado en la defensa de la soberanía, particularmente en la animosidad antiestadounidense, y en la autodeterminación de la nación, presionado por la construcción de un estado moderno, exigido por acabar con algunas desigualdades ancestrales que excluyen gradual y sistemáticamente la condición de los indígenas.⁷⁵

La parte exaltada de este nacionalismo que conjuga valores religiosos y culturales tradicionales con aspiraciones políticas modernas, la componen la caracterización de la guerra de Independencia como una liberación y una venganza contra los agentes de la crisis del Imperio Español más que contra las crueldades de la Conquista; la conversión de las batallas y de los caudillos de la insurgencia y de los combatientes ante las invasiones que sufrió el país en pedestal heroico de la nueva nación; un intenso sentimiento de rechazo hacia los Estados Unidos y una retórica heterogénea que incluye sin distinción de contextos la prédica católica y el encomio progresista del positivismo.

Dentro del contradictorio panorama de este nacionalismo heterogéneo y aún confuso, la novela modernista introduce la no menos imprecisa figura de un protagonista que decide asumir, sin petición expresa, la "difícil" y "necesaria" tarea de orientar moral, política y culturalmente a un país amagado por los peligrosos cambios que impone su inevitable modernización. La moderación ética y el resignado apego al tradicionalismo católico y criollo que predica finalmente, contrasta con la caricaturesca agresividad de una imagen social que aparece al principio de estas novelas devaluada por la marginación, la rebeldía, el vicio y la irresponsabilidad. El dramatismo de su aficción y la gradual restauración de su "auténtica" dignidad artística y social corren paralelos al rechazo de las "perniciosas" influencias que lo convirtieron en un individuo aislado en su extravagante e "insensata" idolatría hacia un arte comprometido exclusivamente consigo mismo. El desorientado curso de su espíritu religioso dirigido hacia el mundano y sacrilego culto de un arte ciego a la rectitud moral e indiferente ante las "lacras" sociales e históricas de la modernización, se refleja en la experimentación de una "bien ganada" esterilidad creativa acentuada por la desgracia familiar y por la indiferencia pública; así lo ilustra inmejorablemente el compungido pintor Salvador Arteaga al enfrentar la imposibilidad de darle remate a su acariciado proyecto:

⁷⁵ Florescano, Enrique, "Fundación del nacionalismo histórico mexicano" en *Nexos*, n° 134, febrero 1990, p. 41

¡Ah! Salvador acabaría por pintar su cuadro. ¡Cuántas ocasiones la misma Emilia no lo empujó al caballete, le avivó energías y le prestó estímulos!... Pero el asunto huía, se le escapa más de entre los pinceles que del cerebro febricitante. Hasta llegó a imaginar que el día en que el cuadro principiara a resultarle según su idea, de un golpe tomarían sus creencias [religiosas, católicas] estropeadas por la garrulería de sus maestros iconoclastas y vulgares. Sí, si atinaba a pintar un cuadro "con alma" – como era necesario que lo pintara – entonces descubriríase la que le animaba; pues así como para que exista la verdadera obra de arte menester es que tenga un alma entre sus páginas, entre sus notas, entre sus colores o entre su grano, menester es también que el hombre se sienta poseedor de una suya... Y al llegar aquí, su falsa fisonomía trababa el singular combate en contra de sus creencias provincianas y sencillas, en contra de su rudimentaria exégesis que no aguantaba muchos golpes de la otra, sino que abandonaba el campo desfavorada, dejándolo con su instrucción científica triunfante y con su cuadro por empezar.⁷⁶

La recuperación de su capacidad creativa y el aprecio y la estima de una obra socialmente "útil", serán la justa recompensa de un artista apegado al más tradicional y "puro" estímulo que debe reconocer: su nacionalismo y su religiosidad. De aquí el carácter paradójico y en el fondo falso de las posturas estéticas aparentemente "vanguardistas" e iconoclastas que asume. Su extraviado "exilio" moral y estético por los inciertos rumbos del "arte puro" y del ateísmo se resuelven finalmente en la adopción de una posición que le franquea abiertamente la posibilidad de "actuar", pero en sentido diametralmente inverso al de sus propósitos iniciales. La autorización moral, el reconocimiento social y la efectividad estética de su actividad y de sus obras serán sólo posibles en la medida en que reconozca la senda adecuada para dirigir su impulso creativo. Así, su ansioso ánimo de participación social, que lo convierte en "intelectual", quedará certificado y determinado por la benefactora aprobación de la Iglesia, que lo acoge pacientemente en su seno después de la riesgosa aventura que insensatamente experimentó, y por el reconocimiento de su compromiso histórico con su país o nación. La final "purificación" de Salvador Arteaga al final de la novela de Gamboa cifra el sentido real que subyace en el conservador carácter de la novela modernista; la rememoración de la fábula del "hijo pródigo" en labios de una monja propicia el inevitable y obvio paralelismo de la redimida condición del artista:

Punto por punto, palabra por palabra podía aplicársele la parábola: también él habíase marchado a un país remoto, y malbaratado su caudal, y vivido disolutamente; también él padeció de una grande hambre y de una grande necesidad; también él había vivido entre cerdos, y, en más de una ocasión, aun cuando no lo hubiese formulado, suspiró y echó de menos las épocas en que vivía

⁷⁶ Gamboa, Federico, *Novelas de...* pp. 959-960

feliz y tranquilo a la sombra de sus creencias viejas [...] Hombres y pueblos a diario tornan a Dios – ahora lo veía Salvador- porque los pueblos y los hombres, cansados de buscar, sin encontrarlos, todos los mejoramientos que por aquí abajo se prometen, sin nunca pasar de la categoría de promesas, han menester de amor y paz para sus espíritus acongojados [...] Iba a sus cuadros, a sus pinceles, a su arte. Ya sentíase artista completo; ya podía terminar su obra, aquella su inconclusa “Alma nacional” y abordar los asuntos redentores y justicieros de que su inspiración estaba grávida.⁷⁷

⁷⁷ *Ibid*, pp.1122-1123

3. El artista como intelectual en *Reconquista*.

¿De qué modo el ideario de la decadencia, del hundimiento de las creencias, del genio como patología; en suma, de qué modo ese escándalo de fin de siglo que Max Nordeau titulara *dégenérescence* tocó históricamente a algún artista mexicano que reprodujera el atormentado itinerario de Salvador Arteaga? ¿Existen acaso las referencias confiables y lo suficientemente abundantes para confirmar que la novela de Gamboa recreó un episodio específico del atribulado panorama artístico del México porfiriano? ¿Es la novela *Reconquista* el testimonio autobiográfico de las impresiones de un novelista atrapado en los cambios que le imponía una época convulsa o, por lo contrario, es la recreación de los conflictos de un artista plástico contemporáneo suyo plenamente identificable? ¿Qué tanto debe la novela de Gamboa a las influencias literarias y cuánto al persistente ánimo de registro histórico que le acompañó siempre y que le ha merecido por parte de José Emilio Pacheco el ambiguo calificativo de "incómodo"?

¿Por qué incómodo? En primer lugar porque no podemos prescindir de él. Hacerlo sería privarnos de los que llamaron los Goncourt el 'documento humano' más importante de que disponemos sobre el porfiriato. Incómodo también porque la mala prosa de Gamboa tomada en grandes dosis se vuelve irremontable y dificulta la lectura seguida de los siete tomos [del *Diario*] que, por otra parte, no dan lo mejor de sí leídos a saltos. Alfonso Reyes dice que el modernismo fue un caso de originalidad involuntaria. *Mi Diario*, subtítulo 'Mucho de mi vida y algo de la de otros', se propuso ser un cuaderno de apuntes, cantera de notas para novelas por venir, y un registro de la vida literaria. Gamboa se encontró en el centro de la política y de la diplomacia y sus páginas se convirtieron en algo más que chismes claustrofóbicos: una muestra irremplazable de la historia viva¹.

El efecto de "incomodidad" que provoca el fatigoso y henchido *Diario* de Gamboa, es extensivo también a la lectura íntegra de sus numerosas y voluminosas novelas, apenas reconocidas y exploradas en sus alcances testimoniales. Más allá de sus escasos méritos o de sus múltiples y evidentes defectos, sus novelas ofrecen un variado mosaico de lo que fue el porfiriato visto desde ángulos no siempre proyectados desde una sola y simple perspectiva. La amplitud de escenarios, personajes, circunstancias y orientaciones que comprende su obra narrativa es un fiel reflejo de una vida determinada por unos cuantos "golpes de suerte" decisivos.

¹ Pacheco, José Emilio, "Federico Gamboa y el desfile salvaje" en *Letras libres*, p. 18

La particular ubicación de Gamboa como funcionario gubernamental de alto nivel, integrado desde muy joven en una carrera diplomática acelerada, activa y constante, prolongada hasta su vejez, no fue nunca un obstáculo que le alejara de una identidad local firmemente consolidada por la experiencia. Sus años de juventud, posteriores a una prolongada infancia en Nueva York, elocuentemente recreados en su temprano testimonio *Impresiones y recuerdos*, da cuenta de un espíritu curioso, inquieto, interesado en las experiencias que ofrece la aventura pero también cauteloso y vigilante. Afable, animoso y, por encima de todo, conocedor y practicante de las "buenas maneras", fue ganando paulatinamente una popularidad que no excluía la confianza íntima y la complicidad aristocrática en andanzas "comprometedoras" por el bajo mundo de la prostitución y el alcohol. Su aventurada incursión juvenil por los "bajos fondos" capitalinos alcanzó un extremo cercano al escándalo cuando, por ejemplo, estuvo cerca de quedar comprometidamente involucrado, junto con su íntimo amigo, el escultor Jesús F. Contreras, en el célebre caso de la prostituta y asesina "María Villa" *alias* "La Chiquita", quien había dado muerte a su compañera de oficio *La Malagueña*. Alarmado, consignó en su *Diario* el impacto que le provocó tal circunstancia:

8 de marzo. Ayuno de sueño por la trasnochada de ayer en un baile de máscaras, al que fui por esta empecatada costumbre de frecuentarlos, medio dormido levántome a abrir mi balcón, en cuyos cristales alguien golpea con insistencia... Es Jesús Contreras – con quien me pasé buena parte de la noche – que demudado me pregunta si nada me ha ocurrido y si sé lo del crimen...

- ¿El crimen? ... ¿qué crimen?... - le digo tratando yo de averiguar en su mirada noble y leal de amigo sin tacha, si hablaba en serio o en broma.

Ya en mi cuarto, Jesús descíframe el enigma: Esperanza Gutiérrez, guapa moza del partido, nativa de Málaga, y con quien anoche conversamos en el sarao de disfraces y de paga, fue muerta esta mañana por María Villa, de Guadalajara, y también pecadora e irredenta.

En un principio, la noticia no me impresiona mayormente; mas conforme analízola dentro del simón en que Jesús me lleva al ministerio, me alarma la posibilidad de que me citen del juzgado instructor, y con ello y el aparecer de mi nombre en diarios y papeles de información, la *gente de buena conciencia* ponga el grito en el cielo y a mí me pongan en disponibilidad, que es prima hermana de la cesantía absoluta. El caso es grave.

Y mi miedo, llevadero a sus comienzos, tórnase pánico, me miro envuelto en una averiguación criminal fisgona e implacable, como testigo, sí señor, pero como testigo de cosas si no falsas, sí mal hechas².

² Gamboa, Federico. *Mi Diario II (1897-1900)*, p. 12

El episodio, transfigurado con ligeras modificaciones, quedó visiblemente reflejado en *Santa*, según lo demuestra con abundantes y significativos detalles Rafael Sagredo en su libro *María Villa (a) La Chiquita, n° 4002*. En su estudio, Sagredo reconstruye los pormenores de la desdichada biografía de esta criminal acudiendo a fuentes documentales oficiales y a testimonios periodísticos; pero la estructura misma de su investigación se basa en el aprovechamiento de la novela de Gamboa como fiel recreación del mundo de la prostitución durante el porfiriato. Así, Sagredo no duda en confrontar constantemente la evidencia testimonial que va exponiendo con su correspondiente proyección en *Santa*, pues confía en que esta novela, al igual que otras manifestaciones artísticas de la época, ofrece una invaluable fuente de información que merece ser considerada en provecho de una recuperación fiel y verosímil de las sórdidas profundidades sociales del porfiriato:

Los textos y las obras de Jesús Contreras, Julio Ruelas, José Juan Tablada, Ángel de Campo *Micrós*, Enrique Santibañez y Federico Gamboa han resultado así fundamentales para caracterizar la vida de mujeres como *La Chiquita*. No sólo nos informan sobre los detalles de la existencia de las muchachas y el burdel; además, reflejan la mentalidad prevaleciente sobre éstas y la prostitución³.

La interacción que existe entre los modos histórico (crónica, memoria, recuento, etc.) y novelístico de escribir puede apreciarse en los sucesos y los personajes; división arbitraria que rompe la unidad tanto de las historias como de las novelas, pero, no obstante útil. Muchos novelistas como el "incómodo" Gamboa, han tomado personas y acontecimientos reales, famosos o no, como el fundamento para una narración. Cuando tales personas y acontecimientos son bien o suficientemente conocidos o figuran en los registros históricos tradicionales como son los documentos oficiales, los periódicos o las cartas, ese registro puede ser comparado para cualesquiera fines, con el tratamiento novelístico, sin perder de vista que la justa correspondencia de ambos no implica, en ningún caso, un juicio de calidad. Pero cabe también la posibilidad de que el novelista (aún siendo un autor de mediocre o pobre calidad) revele aspectos de una época difícilmente reconocibles con plena claridad en los registros históricos; en tal caso, la novela, al margen de su calidad intrínseca, adquiere un valor histórico suplementario que la convierte en un documento testimonial digno de atención. En tal sentido, las novelas de Gamboa ofrecen un amplio espacio de prometedor estudio social e histórico que a juicio de José Emilio Pacheco apenas se empieza a explorar:

³ Sagredo, Rafael, *Op. Cit.*, p. 130

Álvaro Uribe, uno de los más diestros narradores de su generación, nos da un *Recordatorio de Gamboa* que lo muestra como excelente ensayista [sic].

El primer mérito que destaca en Gamboa es que desde su primer libro, *Del natural*, novelas cortas, se refiere a lo inmençonable: a la sexualidad porfiriana. En aquellos "esbozos contemporáneos" se habla del adulterio consentido para ascender en la carrera de ratas, travestismo, actrices de vodevil y empleadas de comercio como víctimas del acoso sexual, niñas de la calle que terminan como prostitutas, burdeles y otros escenarios del sexo: los "reservados" de los restaurantes con sus divanes prefreudianos, los coches de alquiler que viajan por la Reforma y sus tálamos ambulantes (como en *Madame Bovary*). Al mismo tiempo, ya desde hace un siglo, Gamboa apunta la creciente angloamericanización del país.⁴

La verosimilitud testimonial que aparece en las novelas de Gamboa está acompañada, sin embargo, por un ánimo constante de aleccionamiento moral que afecta inevitablemente la credibilidad de lo narrado. En la medida en que las descripciones de la narración vienen secundadas sistemáticamente por inoportunos juicios en los que el autor se hace presente como implacable juez moral, la fidelidad de lo narrado sufre un significativo debilitamiento. Muy lejos de la intencional frialdad descriptiva que distingue al mejor naturalismo, Gamboa dosifica torpemente la crudeza de lo recreado mediante una serie de recursos que revelan finalmente su tendenciosa y pobre comprensión de los verdaderos fines que entrañaba esta escuela.

Hay que reconocer, sin embargo, que la misma obsesión moralista de Gamboa funge como inequívoco testimonio de lo que sus novelas y el resto de sus obras significaron para sus numerosos y fieles lectores tanto en México como en Latinoamérica. Expurgar las novelas de Gamboa desechando la molesta y abundante espesura de su "contaminante" moralismo, es una arbitrariedad tan empobrecedora como su mismo afán predicador, pues implica el desconocimiento deliberado de su verdadera aunque cuestionable intencionalidad. Tal descontextualización impediría apreciar con claridad el modo en que el autor mismo entendió su participación y la del arte en su época, lo cual resulta decisivo para la comprensión adecuada de un género literario tan inconfundiblemente autobiográfico y "social" como lo es la novela modernista. Así, el moralismo de Gamboa comprende un valor accesorio imaginable: aporta una visión complementaria del quehacer de un escritor, de su mundo y de su actitud ante él.

Con todo y su "incomodidad", las novelas de Gamboa exhiben un variado trasfondo de atmósferas sociales poco frecuente en la obra de otros narradores de la época. Su

⁴ Pacheco, José Emilio, *Letras...*, p. 20

desempeño como prolífico periodista, faceta profesional prácticamente desconocida de él para nosotros, reportero, gacetillero y finalmente como cronista teatral le ofreció un amplio y franco acceso a círculos especializados que supo frecuentar y conjugar con una trayectoria y una personalidad eminentemente políticas. Constante viajero, es nombrado, apenas a los veinticuatro años de edad, secretario de la legación de México en Guatemala; de ahí se traslada a Buenos Aires (1890) y a Brasil (1890-1895). Suprimida la Legación en Sudamérica vuelve a México y después a Guatemala como encargado de negocios (1898). Pasa a la Secretaría de Relaciones y a la Embajada de México en Washington (1902-1905). Regresa a Guatemala en 1906. Al retornar a México asume la subdirección de la Secretaría de Relaciones Exteriores (1909). Más tarde fue nombrado embajador especial en España, Bélgica y Holanda (1910). En 1913 Victoriano Huerta lo designa Ministro de Relaciones Exteriores pero mantiene con el usurpador una difícil relación que le impulsa incluso a participar como candidato a la Presidencia por parte del Partido católico, contienda de la que finalmente sale derrotado. Al triunfo de la Revolución, Gamboa sale desterrado del país y se refugia en los Estados Unidos, se repatria en 1923 y no vuelve a ocupar ningún puesto político. Dedicado a la enseñanza imparte las cátedras de Literatura y Derecho Internacional en la Escuela Nacional Preparatoria y también se da tiempo para seguir escribiendo. Fue Presidente de la Academia de la Lengua y sus años finales transcurrieron con una calma y una seguridad que le permitieron una plácida evocación de su cosmopolita y atribulada trayectoria como diplomático y escritor.

La calidad de sus testimonios no escapó, sin embargo, a la justa crítica de algunos de sus contemporáneos. José Juan Tablada, por ejemplo, en una animada crónica de su *Diario* consigna con evidente irritación el disgusto que le causaba la falsa e hipócrita personalidad de un Gamboa gustoso de la adulación rastrera y del exhibicionismo ególatra, precisamente durante una reunión en casa de su amigo en común Jesús F. Contreras:

Nos fuimos juntos al estudio de Contreras [...] Luego llegaron Federico Gamboa y Urbina. Don Justo [Sierra] dio en voz alta lectura al artículo sentimental, reivindicador y *épaté* que Urbina dedicó a Gamboa en *El Mundo Ilustrado* [...] Luego Gamboa hace que Don Justo lea el prólogo de un diario (íntimo). "Para mi hijo cuando sepa leer", que Federico publica en el mismo *Mundo*. Y mientras hablo con Gedovius, oigo frases de romanticismo insoportable en que Gamboa te da satisfacciones al *mioché*

por su vida pasada; en que explica el mal (¿cuál?) que hizo por el baboseado atavismo; en que le dice a su mujer "aparición salvadora" y otras ineptitudes y ternezas de reblandecido del mismo jaez...Arrepentimiento banal, como sus banales correrías por burdeles y tabernas, en compañía de toreros y golfos; toda esa vida nauseabunda con que Gamboa hizo su *Santa*, ese librazo soez, de ínfimo estilo, de criterio de picapiedrero, es libro que deja *crudo* al que lo acaba de leer...¿Pondrá Gamboa en su diario la brutal verdad de Juan Jacobo en sus *Confesiones* o el arte, la sutil psicología, el alma aristocrática de los De Goncourt? ¿Se cree Gamboa un Verlaine pecador e iluminado y reputa que su vicio de hortera y su arrepentimiento de sacristán sean estados del alma o exteriorizaciones artísticas dignas de publicarse? ¡Pose! ¡Pose! ¡Pose! Y esa megalomanía, carácter invariable, avatar y sello de matoide [sic] nacional!⁵.

La certera impresión de Tablada confirmaba por anticipado el carácter efectivamente tendencioso y pusilánime de una prosa irritante, como pesada "cruda", despojada de ánimo crítico, de complejidad psicológica y de entereza auténticamente moral. Cabe preguntarse ante tal evidencia si el calificativo de "excelente ensayista" con el que Pacheco reivindica a Gamboa no es sino un cortés exceso basado en la gratitud que despierta en el investigador la profusión informativa de una obra que, a pesar de sus evidentes defectos, despierta interés más por sus alcances involuntarios que por la justa correspondencia de sus fines con los resultados.

Tanto en su *Diario* como en el espacioso y sólido substrato testimonial sobre el que descansan sus novelas, Gamboa parece invariablemente más preocupado con la imagen que sus textos le devuelven de sí mismo que con los riesgos de la evocación libre y sincera de sus experiencias. Las incómodas relaciones que mantuvo con su "vida pasada" y los inevitables tropiezos, a menudo embarazosos y comprometedores, de su carrera diplomática y política fueron pública e indirectamente "purgados" mediante la calculada publicación de una obra que contaba con un seguro y amplio número de lectores.

En no pocas ocasiones, Gamboa invoca la utilidad de su obra y en tal medida sus novelas, su *Diario* y sus exitosas piezas teatrales afirman indirectamente su índole testimonial. El espectáculo dominante de su propia conciencia requirió de una escenografía lo suficientemente convincente y verosímil como para ganarle la respetabilidad y la confianza públicas que procuraba conservar afanosamente. Así, la audacia de sus "pecaminosos" actos queda aligerada de su censurable estigma en la medida en que el fondo es al mismo tiempo escenario de su arrepentimiento. La buena

⁵ Tablada, José Juan. *Obras IV Diario (1900-1944)*, pp. 64-65

conciencia de Gamboa, en el caso, por ejemplo, de *La Chiquita*, respecto a lo reprochable que era socialmente frecuentar prostitutas, se ve confirmada cuando, una vez tranquilizado por el juez del caso respecto de que él no se vería involucrado por estar el delito comprobado, éste le reconviene señalándole "que el sofoco le sirva de escarmiento" y le pide "más juicio hombre, más juicio".⁶

La cuidadosa edificación de una imagen personal asentada en el arrepentimiento sistemático, resguardó moral, política y públicamente al mismo Gamboa como también a no pocos de los personajes de sus novelas. Más cerca de la apología narcisista y timorata que de un ánimo verazmente introspectivo, Gamboa se arroja hipócritamente en la fiel descripción de los excesos ajenos para así exculpar los propios; se exime de la responsabilidad propia mediante la implacable descarga acusadora contra los otros, escudándose siempre tras una teatral y exagerada aflicción redentora. Debemos a ello, sin embargo, una recuperación relativamente confiable y verosímil de los ámbitos sociales del porfiriato confinados por el poder, la fama, la rebeldía, el escándalo, la tragedia y la marginalidad.

La galería de personajes célebres que desfila por las abundantes y a menudo indigestas páginas de su *Diario*, abarca un amplio directorio onomástico en el que destacan, por su importancia histórica y personal, en primer lugar, nombres como el de Porfirio Díaz, Victoriano Huerta, Lane Wilson, John Lind, Estrada Cabrera (dictador Guatemalteco), y , en seguida, referencias explícitas y generalmente afectuosas hacia el mundo literario y artístico de la época, tanto nacional como internacional. Sin embargo, del abigarrado conjunto de nombres registrados en esta fuente, sólo algunos cuantos de ellos, generalmente los de personajes artísticos o de plano los francamente "mundanos", son plenamente reconocibles en sus rasgos más característicos en sus novelas. De entre ellos sobresale uno transparentemente recuperado en *Reconquista* y hacia el cual Gamboa y buena parte de los artistas más encumbrados de la época mostraron particular admiración y afecto: el de Jesús F. Contreras.

La personalidad del escultor Contreras parece moldeada para representar un destino muy específicamente diseñado por la época: encumbrado por el régimen de Porfirio Díaz como escultor oficial de las imágenes de la nación en estatuas y monumentos públicos, y admirado por un selecto grupo de amigos poetas que reconoció en él y en su obra la

⁶ Gamboa, Federico. *Mi Diario II (1897-1900)*, p. 13

encarnación ideal del artista moderno, se convirtió en un artista plástico merecidamente reverenciado tanto en México como en el extranjero. Su decisiva formación académica en el extranjero y su ardua experiencia como aprendiz y ayudante en algunos de los más afamados y prestigiados talleres escultóricos de Europa, lo dotaron de una visión modernizadora que supo conjugar con una herencia artística local firmemente arraigada. A lo largo de dos décadas de intensa, fructífera y versátil actividad, Contreras desempeñó simultáneamente y con invariable éxito las tareas de maestro, creador, funcionario público, promotor y empresario. Los valiosos reconocimientos que con su obra obtuvo en Francia y su visionaria comprensión del sentido moderno y futuro de la escultura lo impulsaron a aplicar significativas reformas en el sistema educativo; tuvo particular interés en desarrollar la escultura en el país con un sentido inconfundiblemente industrial y advirtió con pasmosa anticipación el decisivo papel social que asumiría el arte mexicano durante buena parte del siglo XX.

Pero el aura mitológica de la figura de Contreras estuvo coronada también por la leyenda trágica y heroica del escultor que en plena madurez artística sufre la fatal e inesperada contaminación del cáncer precisamente en su brazo derecho. La portentosa resistencia que mostró ante esta desgracia (la inevitable amputación del brazo derecho) quedó materializada en un conjunto de magníficas obras cinceladas, sorprendentemente, con su mano izquierda y cifradas (aparentemente) en una sola de ellas que las refleja emblemáticamente: *Malgré tout*. Contreras triunfó así en la medida del "Ideal" artístico que predominaba en la época: el del artista comprometido en términos absolutos con su vocación y con su obra. Su ejemplo muestra que la acreditación plena de un artista ante sí mismo y ante sus contemporáneos era inevitablemente la proeza, concretada no sólo en la obra maestra sino precisamente en la que aparece como prácticamente imposible de realizar.

3.1 La imagen de Contreras como artista finisecular

En vida de Contreras, la leyenda de la célebre escultura *Malgré tout* cincelada "a mano" fue, escultóricamente hablando, precipitada por Amado Nervo, e inmediatamente acatada en el medio literario y artístico. Esto lo cuenta Patricia Pérez Walters en su tesis de

licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana. Pérez Walters demuestra que *Malgré tout* fue terminada y aun expuesta en México antes de la amputación; además, advierte que el propio Contreras contribuyó de algún modo a la difusión de su leyenda, al no desmentirla y al reforzarla con una serie de gestos y actitudes que en su conjunto apuntaban hacia un claro propósito: encarnar el mito del artista como héroe y redentor.

La consagración pública y artística de Contreras, sin embargo, no dependía en esencia del cruel padecimiento de su fatal desgracia. Ya desde su infancia en su natal Aguascalientes había llamado la atención de sus maestros y condiscípulos, quienes reconocieron en él excepcionales virtudes para el dibujo y para labores manuales complejas. Nieto del versátil artesano Don José María Chávez, a los siete años ingresa al taller del profesor Plácido Jiménez en donde estudia doraduría; a los doce años funge ya ahí como litógrafo, precocidad que anima a su madre a enviarlo a la Ciudad de México con un pariente para que estudie en la Escuela Nacional de Bellas Artes, centro rector de la formación y producción artística de todo el país.

Su condición de provinciano lo enfrentó con una realidad urbana deslumbrante y adversa; la inocencia de su carácter fue compensada, sin embargo, por una firme e indeclinable convicción vocacional que le permitió superar difíciles circunstancias que por esas fechas (1870-1900) truncaron numerosas y prometedoras carreras. En su vívida recreación del perfil biográfico de Contreras, Amado Nervo apunta la importancia de este significativo antecedente, al parecer común para no pocos de los jóvenes que aspiraban a cultivar profesionalmente las artes plásticas en el país:

Un día, hace muchos años, llegó a México un pobre muchacho, de esos que la provincia, proficua en almas fuertes, arroja a la metrópoli de la república a manera de savia nueva que va a vivificar las energías gastadas y enfermas de la gran ciudad. Ese muchacho llevaba, como casi todos los que dejan el terruño para ir en pos de la *gran charca*, un haz de quimeras al hombro. Una Dulcinea tentadora le guiaba: quería ser escultor; fijar en mármol y en bronce impercederos todas las formas fugitivas, pero bellas, divinamente bellas, del ensueño, tal cual se nos manifiesta en la peregrinación de la vida⁷.

La hostilidad de las circunstancias que enmarcan los comienzos de su preparación profesional justifican la necesaria beligerancia de su perseverante carácter. El desolador panorama de una carrera ardua y lucrativamente incierta, no arredró al joven Contreras,

⁷ Nervo, Amado, *Op. Cit.*, p. 1316

quien, en su afán creativo, ignoró desalentadoras advertencias como ésta, del periódico *El Partido Liberal*, acertadamente reproducida por Ida Rodríguez Prampolini en su estudio titulado *La crítica del arte en México en el siglo XIX*:

La experiencia y los años me han hecho comprender al fin cuán justo era el dolor de un padre que antaño me decía casi llorando:

- Mi hijo quiere ser escultor.

En efecto, en estos países de civilización embrionaria, el hombre que se lanza a la azarosa carrera del artista, debe primeramente consultarlo con su corazón y con su estómago. Debe tener blindado el uno y acorazado el otro, para resistir los días de desaliento moral y los días de hambre.⁸

Gracias en parte a una beca que obtuvo en 1833, Contreras logró matricularse en la Escuela Nacional de Bellas Artes, una vez habiendo cumplido con dos apurados y laboriosos años de estudios preparatorios de escultura que comprendían en su mayor parte cursos de dibujo.

Temática y técnicamente, los modelos que determinaban la formación académica de los jóvenes escultores durante el porfiriato eran de carácter predominantemente clásico. La reproducción constante de los dibujos metódicamente seleccionados en fuentes europeas, particularmente francesas, tendían a acentuar la imitación sobre la interpretación, con base en el supuesto de que esta fuerza didáctica dotaría al alumno de un conjunto de arquetipos incommovibles y de eficacia expresiva garantizada. A pesar de haber sobresalido en este sentido, Contreras y su generación atestiguan el principio de un significativo cambio tendiente a extender el estrecho campo temático en la enseñanza que recibían. Según lo documenta Pérez Walters, correspondió a estos jóvenes mostrar la abierta inquietud por orientar sus obras hacia temas mitológicos y religiosos, de inconfundible identidad local, así como a la integración de referentes históricos y culturales más cercanos e internacionalmente actuales:

El paulatino interés de los críticos y de los artistas por los nuevos asuntos cotidianos respondía a la premisa fundamental del nuevo espíritu moderno, según había sido consignada por Honoré Daumier: *Il faut être de son temps*. Este precepto fue adoptado por algunos críticos mexicanos [...] Ya que la temática de género exaltaba los asuntos de la vida cotidiana, la burguesía mexicana la fue favoreciendo, en tanto conmemoraban sus valores y su visión del mundo. Los artistas mexicanos debían adecuarse a los requerimientos de su público [...] Los críticos también señalaban las consecuencias para aquellos que ignoraran estos cambios [...] El sorprendente avance de los medios de comunicación y de transporte, así como las técnicas de reproducción mecánica de la imagen,

⁸ Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, p. 188

transformaron la conciencia que el individuo tenía del mundo, brindándole una nueva visión "internacional". El sentimiento cosmopolita, premisa fundamental de la vida moderna, implicaba la actualización con respecto a los parámetros y costumbres del capitalismo imperialista europeo, lo cual generó una frustrante sensación de estancamiento en la sociedad mexicana.⁹

La creciente exigencia de identidad que experimentaban el arte y su público fue agudamente advertida por el Gobierno de Díaz. Lejos de juzgar al hecho como una reacción insignificante y superflua, ajena al interés del poder político, el Estado, con Díaz ostensiblemente a su cabeza, llevó a cabo una ambiciosa y a menudo exitosa labor de patrocinio y promoción artísticas cuyo sentido e intención se cifra en un evidente ánimo de legitimación manifiesto, sin embargo, en inciertas y complejas variaciones:

El régimen porfirista, desde sus inicios en 1877 pero más particularmente a partir de la primera reelección de Díaz en 1884 y hasta su apogeo, se preocupó por legitimar primero y consolidar después la autoridad centralizadora del gobernante procurando unificar al país en torno a un solo proyecto nacional. Se valió para ello de diferentes expedientes en lo político y administrativo, en lo económico, en lo educativo y en lo cultural. Se buscaba, mediante la educación, afirmar y exaltar los valores nacionales, fomentar la religión de la patria que invocara Justo Sierra; ya la vez robustecer al Estado al vincularlo, mediante una apropiada lección de historia, con las grandes gestas que marcaban la evolución del país hacia el régimen de paz y de progreso que se estaba viviendo [...] Extensos proyectos decorativo – simbólicos de carácter estatal dieron concreción plástica a este concepto. El más conocido y público de entre ellos fue el programa escultórico que se desarrolló entre 1887 y 1910 a lo largo del Paseo de la Reforma; otros ejemplos serían los proyectos ornamentales que se llevaron a cabo en el Palacio Nacional y en el del Ayuntamiento.¹⁰

Estamos familiarizados con una tendencia cosmopolita o afrancesada de la política cultural del porfiriato, la cual dio a los artistas la certeza de actualizarse con las nuevas corrientes europeas mientras que garantizó al Estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad. Sin embargo, como lo muestra la cita del Doctor Fausto Ramírez, esta fue tan sólo una de las dos opciones que adoptó el régimen para la formulación de una identidad propia. Rescatar el pasado prehispánico fue su otra posibilidad para conferir al país una personalidad cultural que asegurara la cohesión interna y garantizara el reconocimiento internacional.

⁹ Pérez Walters, Patricia. *Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902) Imágenes escultóricas y personalidad artística*. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, p. 28

¹⁰ Ramírez, Fausto. *Op. Cit.*, pp. 127-128

El impulso nacionalista de esta época estuvo, pues, vinculado orgánicamente con la injerencia y dirección del Estado porfiriano en la producción artística. Tal intervención se llevó a cabo a través de los Ministerios de Justicia e Instrucción Pública y el de Fomento, Colonización, Industria y Obras Públicas. Además de ejercer el control administrativo en la Escuela Nacional de Bellas Artes por medio de la determinación y concesión de fondos para la compra de colecciones, premios y pensiones, estos departamentos determinaban los lineamientos formales e iconográficos que debían respetarse tanto en los programas de enseñanza así como en los concursos anuales efectuados en la Escuela.

Sin embargo, la acción directa del Gobierno fue aún más decisiva y visible que los numerosos y espectaculares proyectos públicos que promovió y edificó a lo largo de la República Mexicana y en particular en la Ciudad de México. El Estado se consideró depositario de la cultura y su interés por controlar la producción escultórica se extendió a todo el país por medio de comisiones centrales que organizaban la edificación de proyectos en provincia destinados a confirmar la preeminencia del gobierno de la capital.

De acuerdo con este proyecto oficial, los escultores aún más que los pintores, desarrollaron una conciencia profesional y asumieron la responsabilidad de transformar el entorno urbano en un espacio moral y cívicamente formativo. Así, la personalidad de los escultores quedó amalgamada con la del educador y, en algunos casos como el de Contreras, con la del "héroe nacional"; la fe que se depositó en los artistas plásticos conllevó un acentuado matiz idealizante que Rodríguez Prampolini ha identificado en numerosos testimonios como éste, de Puga y Acal: "Los escultores brindaron esperanza y fe en el porvenir de la patria, porque no puede menos de llegar a ser grande un pueblo que cuente con artistas entre sus hijos".¹¹

El auge sin precedente que la escultura experimentó durante este período estaba circunscrito, sin embargo, a un reducido conjunto de principios que tenían como propósito común que el monumento público del asunto histórico se convirtiese en símbolo ejemplar del comportamiento civil. Los peculiares criterios de "verdad histórica" nacional porfiriana comprendían un acusado cariz prehispanizante asociado a la concepción de la gesta de 1810 como una batalla contra el Imperio, como una "Segunda Independencia" que el régimen de Díaz llevaba a su más acabada culminación. El rescate del mundo prehispánico fue una manifestación romántica y ambivalente, que derivó en un punto de confrontación

¹¹ Rodríguez Prampolini, Ida, *Op. Cit.*, p. 189

entre las facciones liberal y conservadora a lo largo del siglo XIX. La defensa de la herencia hispánica, aliada naturalmente a la salvaguarda del catolicismo, fungió como un discreto pero significativo gesto ante el incontenible avance ideológico del Positivismo, firmemente afianzado en las instituciones educativas de la época, e históricamente reflejado en un rescate "cultural" prehispánico ajeno por completo a la preocupación por la deplorable condición de la vida de la población indígena de la época.

Sin duda, la expresión cultural y plástica más representativa y acabada de esta singular idealización porfiriana de la génesis nacional fue el *Monumento a Cuauhtémoc*. Realizado por Miguel Noreña en 1877, maestro de Contreras, el complicado conjunto (estatua, dos lápidas con inscripciones para el basamento, dos bajorrelieves, cuatro trofeos, cuarenta y ocho ornamentos) fue considerado como el primer paso hacia el renacimiento de la arquitectura "genuinamente nacional".¹² Dicho juicio se basó al parecer en el hecho de que los elementos decorativos del conjunto estaban directamente inspirados en una asombrosa y proliferante combinación de fragmentos de las grandes ruinas de Tula, Uxmal, Mitla, Palenque y otras más. A pesar de su heterogénea composición, este rigor arqueológico avaló un eclecticismo que permitió a México considerarse no sólo como un país con un glorioso pasado, sino como una nación que hacía aportaciones propias a la evolución de la humanidad. A través de su prestigio arqueológico y plástico, México finalmente podía reclamar su lugar en el "concierto de las naciones civilizadas".¹³

La participación de Contreras en la creación de este monumento al lado de su maestro, no sólo lo vinculó estrechamente con la temática nacionalista, sino que decidió su trayectoria futura, al permitirle especializarse en la fundición. Gracias al triunfo que obtuvo en uno de los tantos concursos de la Escuela, pudo obtener Contreras una codiciada pensión a Europa para realizar prácticas de fundición; el Gobierno le brindaba este apoyo con el fin de solucionar la carencia de especialistas en este ramo, pues al regresar debería "encargarse del taller de fundición de la Escuela de Artes y Oficios, o de la dirección del monumento que se tiene proyectado relativo a la Independencia".¹⁴

La estadía de Contreras en este taller, aunque breve, fue decisiva. Ahí entabló relación con los principales responsables de llevar a buen término el proyecto de la Exposición Universal de París en 1899. Contagiado por el entusiasmo de los preparativos para esta

¹² *Ibid.*, p. 199

¹³ *Cfr. Ibid.*, pp. 180-213

¹⁴ Pérez Walters, Patricia, *Op. Cit.*, p. 38

exhibición, Contreras elaboró un *Proyecto de Palacio Mexicano*, para dicha ocasión. Su exaltación lo condujo incluso a ofrecer sus servicios al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, para hacerse cargo de la parte de escultura y decoración del edificio que México construiría para este certamen.¹⁵

Cabe recordar que las exposiciones y las ferias internacionales eran certámenes consagrados a la exhibición del progreso material, meta principal de la sociedad organizada bajo las formas políticas y sociales del capitalismo industrial colonialista.

Las condiciones en que México asistió a la Exposición Universal de París de 1889 fueron particulares, pues hacía apenas siete años que se habían reanudado las relaciones diplomáticas entre las dos naciones.¹⁶ El distanciamiento de los dos países había surgido a causa de los trágicos sucesos que desembocaron en el Cerro de la Campanas. Desde entonces, ambas naciones habían experimentado grandes cambios. Pero una vez restablecidas las relaciones, el Ministro de Relaciones Exteriores de México, Ignacio Mariscal, a quien está dedicada *Reconquista*, recibió la invitación oficial del Gobierno Francés en 1887 para el certamen que se verificaría en 1889. La asistencia no fue confirmada sino hasta 1887, mientras que la construcción del pabellón mexicano que participaría en esta exhibición no se inició sino hasta 1889, a escasos nueve meses de la inauguración.

México no había figurado de manera oficial en ninguna de las exposiciones europeas. En ocasión del certamen de 1889, se debía borrar la imagen del salvaje país de bandoleros que Manet había representado en su *Fusilamiento de Maximiliano* (1867-1868), cuadro en el un grupo de mexicanos desarrapados de asoma sobre una barda para espiar la trágica ejecución del monarca. Con este motivo, el gobierno mexicano puso en marcha todo un plan grandilocuente para demostrar que el país había "sabido entrar de lleno en el sendero de la paz, de la libertad y del progreso bajo la égida del Presidente Díaz".¹⁷

La importancia de estos certámenes derivaba del reconocimiento internacional que proyectaban y de los beneficios colaterales que conllevaban. El pensamiento francés de la época concebía a la sociedad como una colectividad de individuos con una fisonomía determinada, la cual se expresaba en su producción artística y en su desarrollo científico y tecnológico. Estos aspectos de la cultura eran los referentes para evaluar el grado de

¹⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 38-41

¹⁶ Cf. Schavelzon, Daniel. *La polémica del arte nacional en México (1850-1910)*, p.193

¹⁷ Pérez Walters, *Op. Cit.*, p. 43

"civilización" de un pueblo. Si el arte era uno de los símbolos del sistema social que lo producía, entonces el pabellón mexicano era más que un pabellón para exposición: era la encarnación misma de la Nación.

De acuerdo con esta visión, el pabellón respondió con sobrada eficacia a la exigencia de exhibir el nuevo estado de un país que se acompasaba a los nuevos tiempos sin renunciar al legado de una tradición cultural milenaria. La unánime celebración de su originalidad y de su impecable factura técnica distinguió a México como el único país latinoamericano en haber alcanzado algunas de las más entusiastas y encomiables distinciones, como esta de un crítico ruso anónimo, aparecida en *El Mundo Ilustrado* en 1899 y recogida en el libro de Schavelzon:

Hoy México adelanta con pasos gigantescos por el camino del progreso, para adelantarse a las otras naciones. Así, orgulloso de su victoria y confinado en el porvenir, no pierde ninguna ocasión para entrar en relaciones con el antiguo mundo. Se ha presentado con un esplendor particular en la plaza de Marte y construido en él uno de los más interesantes, más originales y más ricos edificios con que se puede enorgullecer la exposición. Este edificio, que constituye al mismo tiempo un templo y un palacio, representa en sus perfiles, en sus adornos y estilo el arte de los aztecas y abarca al mismo tiempo sus dioses mitológicos y sus reyes que han tenido gran fama en el país.¹⁸

La empeñosa y ardua labor de Contreras en el original diseño del pabellón fue recompensada con dos valiosos reconocimientos por parte del Gobierno Francés: una medalla de bronce por los notables bajorrelieves inscritos en el Palacio de México y por la calidad de los bustos en mármol del Presidente Díaz y del Comisionado General Díaz Mimiaga y otra de plata por la maqueta que realizó de un proyecto neo-maya para el Pabellón Mexicano¹⁹.

Pero también el Porfiriato fue generoso y justo con sus exitosos representantes en el extranjero: a Contreras se le concedió el nombramiento como profesor de dibujo tomado de la estampa de la Escuela Nacional de Bellas Artes y se le comisionó para encargarse del Taller de Fundición de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, por lo que a su regreso a México en 1890 se dispuso de inmediato a desempeñar con su característico ánimo tales tareas.

Su breve pero fructífera permanencia en Europa le permitió advertir los más significativos cambios que las artes plásticas experimentaban en una época marcada por el

¹⁸ Schavelzon, Daniel, *Op. Cit.*, p. 171

¹⁹ Cfr. Pérez Walters, *Op. Cit.*, pp. 64-71

inconfundible auge industrial, por lo que su labor docente se distinguió por el ímpetu renovador que supo imprimir en sus cátedras. Inspirado en el sistema francés de enseñanza y en los conocimientos adquiridos durante su labor como ayudante y aprendiz en los talleres de fundición en este país, Contreras pretendió inculcar en sus alumnos de dibujo el programa didáctico de Guillaume y Pillet basado en el principio de que la enseñanza de las artes plásticas debía mantenerse asociada con las exigencias prácticas y con el carácter austero de la producción industrial:

En este método, el dibujo no sólo era considerado un ejercicio manual, sino como una disciplina racional que cohesionaba a la sociedad, en tanto uniformaba su visión del mundo. El carácter analítico del método se tradujo en una concepción de los modelos en términos de sus contornos y de sus rasgos esenciales, sacrificando las texturas irregulares, los efectos lumínicos y el detalle anecdótico.²⁰

Contreras pudo aplicar su experiencia como escultor industrial, generando conjuntamente diferentes tipos de estatuaria con el apoyo técnico de su propio centro de producción en gran escala. Tal logro fue sólo posible gracias al apoyo gubernamental que recibía, lo cual revela el interés del Estado por fomentar tanto la escultura monumental como la producción de piezas industriales especializadas, actividades necesarias para hacer realidad su proyecto de nación progresista.

La participación de Contreras en la XXIa Exposición de la Academia (1891-1892), en la Sección de Escultura remitida fuera de la Escuela, afirmó su status profesional ante la institución. Fue la última ocasión en que Contreras tuvo necesidad de aprovechar el gran escaparate que implicaban estas exposiciones, para consolidar su prestigio social y artístico. El paulatino distanciamiento que estableció con dicha Escuela, fue cada vez más enfático, en especial a partir del establecimiento de una fundidora diseñada para responder a las necesidades del Estado, tocantes a una producción en gran cantidad de símbolos nacionales.

El año de 1891 fue muy importante para el desempeño profesional de Contreras. A sus nombramientos en las Escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios se sumaron las comisiones oficiales de monumentos públicos y los triunfos obtenidos en las Exposiciones de Aguascalientes y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su personalidad emprendedora había constituido el respaldo de estas iniciativas, pero en 1892 tuvo un estímulo más para proseguir con su ímpetu ambicioso: se casa con Carmen Elizondo.

²⁰ *Ibid.*, p. 70

Contreras salió de México a finales de febrero de este año y durante su estancia en Europa, hizo un rápido recorrido por Bruselas, Berlín, Londres, Florencia y Roma. En el intervalo de su ausencia nació su hijo Carlos y por las mismas fechas el Estado de Sinaloa aprobó la fundición de las efigies del General Rosales y de Rafael de la Vega, las cuales quedarían integradas más tarde al total de veinte estatuas que realizaría para el Paseo de la Reforma. A su regreso de Europa tuvo que conjugar sus conocimientos técnicos y artísticos con sus habilidades administrativas y con sus inquietudes intelectuales para coordinar el centro de producción escultórica de mayor importancia del país, asumiendo plenamente así el papel de "artista - empresario". Proyectos monumentales como el del Paseo de la Reforma le confirieron gran prestigio social y artístico, el cual se vio reforzado por una constante inquietud intelectual que le ganó la simpatía incondicional de las más sobresalientes personalidades artísticas del país.

Desde las instalaciones de la Fundición, localizadas cerca del *Monumento a Cuauhtémoc*, Contreras estableció un centro informal de reuniones con artistas e intelectuales de renombre, convirtiendo a su taller en un punto obligado de referencia de la vida cultural mexicana. Justo en este lugar fue donde empezó a sesionar el Ateneo Mexicano Artístico y Literario, en 1892, fecha en que, por unanimidad, se nombró a Justo Sierra como Presidente Honorario de dicha sociedad, a Contreras como Presidente y al joven poeta José Peón del Valle como Vicepresidente. Esta sociedad cultural se constituyó al principio con tan sólo veinticinco miembros, entre los que se encontraban literatos como Jesús E. Valenzuela, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Federico Gamboa, José Juan Tablada, Rubén M. Campos, Balvino Dávalos, Juan de Dios Peza, Ángel de Campo, Carlos Díaz Dufoo, Victoriano Salado Álvarez, los pintores Germán Gedovius, Julio Ruelas, así como los músicos Manuel M. Ponce y José F. Elizondo entre otros muchos.²¹

Atraídas por estas reuniones, muchas personalidades frecuentaron el taller de Contreras, convirtiéndose éste en un famoso centro de artistas. Federico Gamboa registró en su *Diario* el aspecto del local y sus impresiones personales durante una de sus visitas en 1894:

La Fundición era un imponente edificio de fábrica aún no acabado. No entré en el taller, hicieronme pasar al gabinete de Jesús, el director, habitación original llena de "bibelots", de bustos en bronce, en mármol, en yeso, desperdigados por el piso, dos de ellos sobre tripodes [...] En un ángulo, amplio diván de pintor [...] colgados y apoyados a los muros, cuadros al óleo, armas, libros y encima de la mesa de

²¹ *Cfr., Ibid., pp. 88-89*

trabajo, destacándose de una porción de objetos pequeños y de papeles empolvados, revueltos, un cráneo humano que parece que riera del artístico desorden[...] en su frente, despierta de pensamientos para siempre, se lee un autógrafo pesimista de José Peón del Valle.

En el gabinete [...] apenas y se logra vislumbrar el plafón que ostenta una rueda desdentada, dos o tres mujeres desnudas y, medio desvanecidas, como dentro de una gasa, una Venus de Milo.²²

Pero la descripción de Gamboa no sólo se enfocaba al aspecto material del taller, sino al acelerado ritmo de trabajo de Contreras y de sus empleados:

El cuarto en que nos hallábamos, y los tres que le siguen, sirven de talleres de escultura; vi varios obreros con el sombrero puesto, vistiendo largas blusas de dril bajo la vigilancia y aviso de Jesús Contreras, que multiplicado, entraba, salía, sonriente, pasando por las puertas, mamparas y estancias hecho un torbellino; su sombrero monumental y único- a la Rubens- , su corbata ondeante de mariposa, su mirar de hombre de talento, su barba nazarena, su cabellera rizada y larga [...] dándole marcadísimo tipo de pintor italiano, del Renacimiento.²³

Tanto por su apariencia física, por su carisma y por su talento, como por su titánica capacidad de trabajo, Contreras empezó a ser considerado por los escritores de la época como una figura extraordinaria. En esta descripción de Gamboa, vemos el arranque del proceso que lo llevó a encarnar el papel del artista héroe y mártir de fin de siglo.

Los vínculos que Contreras mantuvo con los "intelectuales" y artistas de la época se establecieron temprana y firmemente a lo largo de una armónica y fructífera relación. Carlos Díaz Dufoo relata que fue precisamente en *La Maison Dorée*, donde en 1894 se reunió un grupo de amigos, entre los cuales estaba Contreras (acompañado también, por cierto, de Gamboa) , para bautizar a la revista planeada por Gutiérrez Nájera y que daría "color" a su generación:

No éramos siete, como en las estrofas de Wordsworth; éramos poco más de una veintena los que os agrupábamos alrededor de aquella mesa del comedor de la *Maison Dorée*: Manuel M. Flores, Rafael Zayas Enriquez, J.A. Castellón, Adalberto A. Esteva, Alfonso Rodríguez, Francisco Cósmenes, Jesús E. Valenzuela, Luis G. Urbina, Ángel de Campo, Federico Gamboa, José M. Bustillos, Balvino Dávalos, José Juan Tablada, Rosendo Pineda, Jesús Contreras [...] y los propietarios de la *Revista Azul*. Se trataba de hacer caer las aguas del bautismo sobre la rubia cabecita de esta adorada pequeña nuestra, ojos color de cielo; y el padrino, don Apolinar Castillo, habría querido reunir a las buenas hadas que presidieron su nacimiento.²⁴

²² Gamboa, Federico. *Mi Diario. Primera Parte Serie I*, p. 223

²³ *Ibid.*, pp. 223-226

²⁴ Díaz Dufoo, Carlos. "Azul pálido" en *Revista Azul (edición facsimilar)*, 17 de junio de 1894, p. 11-

Los nexos de Contreras con el grupo, atestiguados por el autor de este artículo, se habían establecido desde 1892, cuando el recién fundado Ateneo Literario y Artístico empezó a sesionar en el estudio del propio escultor. No es sorprendente que fuera precisamente en la misma *Revista Azul* donde Jesús Urueta, rememorando estas reuniones, declarara oficialmente a Contreras como miembro del grupo "Azul" al escribir:

Faltaba en nuestro grupo un escultor. Nos era necesario un Taller donde educar la literatura con los proteismos de la línea; dónde hacer centro de charlas, lecturas y discusiones, frente al gusto ciclópeo del Maestro Sierra, [...] frente al barro en que la arábica hermosura de Sara Chavero reclina la cabeza [...] ; entre los torsos varoniles en tensión de lucha y las caderas femeninas en quietud gloriosa.²⁵

Urueta definió la personalidad y el estilo de vida de Contreras como arquetípicos del artista moderno, precisando los factores que lo ligaron con el grupo, tales como su francofilia, su interés por los temas sensualistas y su vocación cosmopolita:

Encontraréis infaliblemente a Jesús Contreras, el joven escultor, a las nueve de la noche, en el Salón de Comercio [...] Ahí está entre artistas alegres y alegros, de testas enmarañadas y sombreros exóticos, que beben cerveza, recitan versos [...] Allí está: la barba puntiaguda; el bigotín rizado, la cabellera de Holofernes- envidia de Chucho Valenzuela y preocupación de Luis Urbina- en coqueto desaliño artístico [...] Mano fuerte, elástica, nerviosa; y todo este conjunto animado por la guasa atolondrada [...] por la charla lengüirrotta, [...] y por la bondad simpática que le asoma a los ojos llena de cintilaciones y lágrimas, ocultando su rubor con precipitados parapadeos.²⁶

Para Urueta, Contreras es un auténtico contemporáneo, no sólo por su personalidad, sino también por la temática de su obra, así como por el tratamiento formal que aplicaba en ésta:

La vida moderna se ha concentrado en el alma, es una vida de reflexión y de pasión. El arte moderno es, o tiende a ser, esencialmente psicológico. La escultura se ha resistido a entrar en esta vía, por las preocupaciones académicas propias de su limitado procedimiento; pero ha entrado en fin, dándonos obras maestras de expresión moral. El boceto de Contreras, *La Tentación*, eminentemente sugestiva, fija en yeso un estado de conciencia.²⁷

Como lo muestra esta cita, Urueta compartía la idea baudelariana sobre las limitaciones que tuvo que sortear la escultura para adaptarse a la expresión subjetiva, propia de la vida moderna; pero, a diferencia del poeta francés, creía que el problema era superable,

²⁵ Urueta, Jesús. "La tentación (Boceto de una escultura)" en *Revista Azul (edición facsimilar)*, 15 de julio de 1894, p. 163

²⁶ *Ibid.*, p. 167

²⁷ *Ibid.*, p. 168

siendo la obra de Contreras un ejemplo de ello.²⁸ Pero no era la hondura psicológica y la expresión emotiva de las figuras lo que realmente le interesaba; era el tono erótico de la escena y de su tratamiento plástico lo que en verdad impactaba al escritor:

El grupo de *La Tentación* es sencillo: un fraile de áspero sayal y una muchacha desnuda; en el suelo, un libro, un Evangelio, sobre una roca; una cruz y una calavera. El fraile escuálido por la penitencia; la muchacha en la plenitud de su animalidad tentadora [...] está hecha de natural con atrevida franqueza y con gallarda preocupación [...] El fraile se estremece [...] Y ella, en su desnudez brillante, levanta los ojos virginales y perversos buscando la mirada del anacoreta, y le ofrece inconscientemente su fruto núbil, la manzana del amor y del dolor.²⁹

El tema resultaba absolutamente provocativo en el contexto de la tradición moral y religiosa del México porfiriano, donde la propia Escuela de Bellas Artes procuraba neutralizar el desnudo femenino valiéndose de connotaciones mitológicas y emblemáticas.

Además de compartir el gusto de los "Azules" por los asuntos sensualistas, Contreras abordó específicamente en esta obra el tema de la mujer tentadora y destructiva, tópico finisecular por excelencia que posteriormente habrían de cultivar Tablada, Rebolledo, Couto Castillo y otros poetas. El Dr. Fausto Ramírez ha señalado que la temprana aproximación de Contreras a este tema pudo provenir del contacto con diversas fuentes del arte europeo. En este caso, las tradicionales series sobre las "tentaciones" de San Antonio o bien otras contemporáneas como las pinturas de Domenico Morelli (1878) del mismo título y la novela *Thäis* de Anatole France (1890).³⁰ Por tanto, Contreras sería un verdadero precursor de los temas que posteriormente gozarían de la preferencia de los modernistas mexicanos tanto en la literatura como en la plástica.

Urueta no fue el único hombre de letras de la "Centuria Azul" interesado en Contreras. Varios integrantes del círculo de la *Revista Azul* y posteriormente de la *Revista Moderna* escribieron sobre él y le dedicaron múltiples trabajos. Tal fue el caso de Jesús E. Valenzuela, Carlos Díaz Dufoo, Ángel de Campo (Micrós), José Peón del Valle, Amado Nervo, Tablada, Manuel M. Flores y Gamboa entre muchos otros. Fueron ellos quienes paulatinamente mitificaron a Contreras como prototipo del artista moderno hasta convertirlo en una suerte de mártir finisecular. Este proceso comenzó aún antes de que aparecieran los síntomas del cáncer que pondría trágico fin a su vida, pues su

²⁸ Cf. Baudelaire, Charles. "¿Por qué es aburrida la escultura?" en *Curiosidades estéticas*, pp. 183-187

²⁹ Urueta, Jesús, *Op. Cit.*, p. 168

³⁰ Cf. Ramírez, Fausto, *Op. Cit.*, pp. 135-136

personalidad se rodeó tempranamente de un fulgor heroico conferido por la dificultad de ejercer su oficio. El poema que José Peón del Valle le dedicó en 1893 es un ejemplo de ello. En estos versos, el escultor quedó transfigurado en un valeroso guerrero que confronta y supera todos los obstáculos merced a su esencia sobrenatural:

¡Oh héroes! ¡Oh impávidos,
guerreros que a la lidia
entráis llevando sólo el genio por broquel,
erguid el busto olímpico;
los dardos de la envidia
se embotan en los pechos blindados con la fe!
no importa que la sátira
cobarde o la miseria
os hieran en la lucha ¡soís fuertes con soñar!
¡Que rompa vuestro espíritu
su cárcel de materia;
tenéis alas de águila; tenedlas y volad!³¹

El escultor es, pues, creador de la vida y se corona de gloria al animar la materia inerte; a la vez, esta facultad lo convierte, según el autor, en un profeta visionario:

Cuando esculpís los mármoles;
cuando animáis los bronce
y dar sabéis a rocas, aliento vida y ser;
¿Cuál es , ¡oh grupo artístico!,
vuestra ambición entonces;
si hacéis del barro tronos y cetros del cincel?³²

Los términos que Peón del Valle aplica para describir y calificar la tarea artística tienen un cariz sacralizante y constatan el culto del arte que predicaban los "Azules". Además, el hecho de que el artista fuera enaltecido por hacer brotar "del barro tronos y cetros del cincel" puede referirnos quizás a la mentalidad masónica que proclama al trabajo como vehículo de redención. No sabemos el grado de influencia que tenía esta idea entre los escritores y artistas de esta época, pero es un hecho que Contreras fue aclamado por su excepcional capacidad de trabajo, lo cual nos conduce necesariamente a comentar otro de los arquetipos que personificó Contreras: el de "artista – empresario".

Desde su regreso de París en 1889, Contreras conquistó un reconocido prestigio artístico, social y económico perfilándose como un verdadero empresario capaz de concebir la tarea escultórica moderna como un proceso integrado por las etapas de

³¹ Peón del Valle, José. Sin título. *Revista Azul*, México, 25 de noviembre de 1894, II, nº4, pp.65-66

³² *Ibidem*

"formación – instrucción", producción, distribución y consumo. Su moderna mentalidad comercial lo llevó a plantear la actividad escultórica como un quehacer profesional sujeto al sistema capitalista de producción seriada, lo que contrastaba con la idea del trabajo retraído del escultor académico de las generaciones anteriores.³³

Como todo artista ciudadano, Contreras se involucró en un sin número de actividades. Hemos mencionado que su taller personal, ubicado en las instalaciones mismas de la Fundición, fue sede del Ateneo Literario Artístico, agrupación que concentró a los intelectuales más destacados de la camada modernista. Sin embargo, su campo de acción no se limitó al medio artístico. Con el fin de colaborar con el grupo de empresarios y propietarios que, agrupados en torno al Ayuntamiento, decidían sobre la conformación del entorno urbano, Contreras participó en las actividades del Ayuntamiento de la Ciudad de México. Fue Comisionado de Parques y Paseos en 1895 mientras que en 1898, con motivo de su viaje a París, se le nombró Comisionado Especial para estudiar la organización del Ayuntamiento de la capital francesa. A su regreso a México fungió como miembro de la Comisión local de Mejoras y Embellecimiento de la ciudad.³⁴

Contreras se familiarizó con la concepción francesa del "artista – empresario" (*artiste – entrepreneur*) desde su adiestramiento en el oficio de las artes plásticas y de la fundición ornamental, durante su estancia como pensionado en París (1887-1889). Según Miriam Levin, el empresario fue, para los pensadores republicanos franceses, el héroe democrático que combinaba en su persona los conocimientos del artesano, la iniciativa del hombre de negocios, la imaginación del científico y la creatividad del artista.³⁵ Esta concepción impulsó al artista las dos grandes tareas de la mitología capitalista: el proveer símbolos del avance de la civilización y el contribuir al progreso en términos materiales. Este ideal favoreció que el artista asimilara a su saber los avances técnicos y económicos que hacían al individuo con iniciativa un digno representante del "progreso", al tiempo que lo enaltecía como una suerte de profeta de la civilización.

Con moderno criterio, Contreras impulsó la producción seriada de escultura ornamental para reducir los costos y promover el mercado de estatuaria. Gracias a su precio más accesible, la terracota patinada para imitar bronce y mármol, o bien, su apariencia natural,

³³ Cf. Pérez Walters, *Op. Cit.*, pp. 93-111

³⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 127-135

³⁵ Levin, Miriam Ruth. *Republican Art and Ideology in the Late Nineteenth Century France*, pp. 112-146

permitió a todos aquellos que deseaban adueñarse del prestigio que confiere la escultura, adquirir uno o varios ejemplares. También advirtió que la accesibilidad de la escultura ornamental estaba determinada por la explotación industrial de la arcilla. Ésta reducía los costos de producción notablemente, pues además de prestarse a ser reproducida en serie, podía imitar otros materiales al ser patinada u oxidada. Estos recursos técnicos de las artes industriales habían hecho de la terracota un material más aprovechado que el aristocrático mármol o el bronce, hecho que Manuel Flores explicó a sus lectores de la siguiente manera:

La terracota, al fin arcilla, es una preciosa materia prima [...] se moldea y se cincela como el bronce, se deja pintar como la tela, dorar y platear como la laca; dócil a la mano del artista, lo mismo se presta a reproducir garras de águila que alas de mariposa.³⁶

Gracias a estos esfuerzos, Contreras se convirtió en un verdadero ejemplo del llamado por entonces "progreso nacional"; tal era la conclusión de un articulista anónimo de la época al comentar este aspecto:

Yo por mi parte felicito a Contreras por la idea de su atractiva exposición y lo felicito a la par porque ha procurado a nuestra sociedad un solaz digno de su cultura, ha hecho un difícil y encomiable esfuerzo por la resurrección del arte industrial entre nosotros. Estas iniciativas individuales son las que nuestro arte necesita para entrar después de su postración en un franco y fecundo renacimiento.³⁷

Contreras conquistó el reconocimiento de su sociedad y sus diversas actividades fueron coherentes con sus planteamientos acerca de lo que debía ser el "artista – empresario". Su personalidad de héroe moderno fue aclamada por Manuel Flores, quien manifestó:

Necesitábamos un redentor, un hombre a la vez artista y economista, que pudiera conciliar nuestras necesidades estéticas con nuestras posibilidades financieras; que implantara en México una industria de arte lucrativa y un arte barato que no pareciera industrial. Ese redentor es Contreras.³⁸

Fue así como Contreras se convirtió para algunos de sus contemporáneos en una especie de mesías del progreso o profeta de la civilización. El proceso de mitificación de su personalidad artística era ya un hecho durante 1898, fecha del viaje a Europa que habría de marcar no sólo su vida, sino que grabaría su imagen para la posteridad. El 24 de marzo

³⁶ Pérez Walters, *Op. Cit.*, p. 137

³⁷ Artículo sin identificación, 28 de abril de 1898, Archivo Carlos Contreras. Universidad Iberoamericana.

³⁸ Flores Manuel, *Op. Cit.*, p. 338

de 1898 Contreras recibió la comisión oficial "de ir a París para estudiar detenidamente todo lo relativo a los trabajos emprendidos y organización de la exposición de 1900, en lo que se refiere a todos los ramos de Bellas Artes".³⁹ Si bien este nombramiento estaba avalado por su evidente talento personal, es otra de las muestras de apoyo con que el Estado Mexicano siempre lo distinguió. La simpatía personal del general Díaz por Jesús Contreras fue bien conocida y si bien le significó un importante respaldo en vida, fue también motivo para que su nombre fuera relegado posteriormente.

Con motivo de su viaje se rumoró que Contreras se integraría a la Comisión Mexicana de la Exposición Universal de 1900, noticia que provocó cierto escándalo pues el Ingeniero Antonio Anza ya había sido oficialmente designado para proyectar la instalación del edificio mexicano en esta exhibición.⁴⁰ La prensa desmintió la noticia y en marzo se anunció que Contreras había sido comisionado por el Gobierno de Puebla para estudiar la organización de las escuelas de artes y oficios de Europa. Pero el verdadero motivo del viaje era otro muy distinto. Desde mediados de 1897, Contreras sufrió dolores en el brazo derecho y aunque desconocemos los pormenores de la enfermedad que le aquejaba, ya en febrero de 1898 realizó un viaje a la costa en busca de salud. No obstante su exitosa participación en el certamen parisiense, en el que figuró con entusiasta disposición, es poco probable que haya asistido exclusivamente por esta causa. Ante la posibilidad de que sus dolencias fueran síntoma de un tumor canceroso, se decidió que debía consultar a un especialista en Europa. Si en estos momentos su personalidad estaba ya rodeada de un particular carisma, la próxima e inevitable amputación de su brazo derecho y su triunfo en la Exposición Universal de París reforzarían sensiblemente esta impresión.

La familia Contreras zarpó de Veracruz en compañía de Jesús Urueta el 14 de mayo de 1898. El "Comisionado General de Bellas Artes" llegó esperanzado a París a principios de junio de 1898, pero el diagnóstico del Dr. Trillot fue terminante, por lo que se procedió a la amputación total del brazo derecho el día 24 de ese mismo mes. Sin embargo, esta traumática experiencia no arredró el impetuoso ánimo de Contreras; una vez recuperado de la intervención mantuvo un ritmo de trabajo aún más constante y activo que el normal, estimulado por la participación de México en la Exposición de 1900.

Como resultado de su esfuerzo y de un talento indeclinable ante las adversidades, Contreras recibió valiosos reconocimientos y premios en las distintas secciones del grupo

³⁹ Perez Walters, *Op. Cit.*, p.142

⁴⁰ *Cfr., Ibid.*, p. 143

de Bellas Artes en que participó. En la clase correspondiente a los trabajos de arquitectura, le fue asignada una mención honorífica por sus proyectos de pabellón de exposiciones, mientras que su intervención en la Sección Retrospectiva le valió un diploma. Pero esas distinciones pierden relevancia ante el Gran premio que se le confirió por su excepcional escultura *Malgré tout*.⁴¹

El Ministro de Relaciones Exteriores de México, Ignacio Mariscal, tuvo el gusto de notificar al gabinete de Díaz el 11 de diciembre de 1900 que el Sr. Loubet, Presidente de la República Francesa, había conferido la "Cruz de Caballero de la Legión de Honor" al Sr. Jesús Contreras [...] Delegado especial de Bellas Artes en la Exposición Universal de 1900.⁴² La noticia causó gran alboroto, pues era la primera vez que un artista latinoamericano recibía esta distinción. El apoyo y la estimación de Díaz hacia Contreras fueron ampliamente reconocidos, por lo que a nadie extrañó el rechazo del escultor al nombramiento de "Inválido del arte" con el que quiso Díaz honrarlo, según queda consignado en esta elocuente crónica de prensa de la época:

Contreras considera al general Porfirio Díaz como a su mecenas, pues el primer Magistrado de la República Mexicana ha seguido con solicitud grande todos los pasos que en su carrera ha dado dicho artista, para el cual ha tenido siempre pronta su protección y dispuesto afecto. No se ocultó nunca a la perspicacia y buen gusto del general Díaz, que Jesús Contreras sería una gloria para su país. Así, cuando Contreras perdió el brazo, Don Porfirio se apresuró a ofrecerle una pensión de 1,000 francos mensuales a título de "inválido del arte". Pero Contreras, que quiere como a un padre al Presidente de la República de México, dando pruebas de noble orgullo y de confianza en su inteligencia privilegiada y en su fuerte brazo, rehusó la generosa oferta de su protector. Nosotros también felicitamos a Contreras, viendo en él a una legítima gloria mexicana.⁴³

El triunfo de Contreras fue interpretado como un logro común, nacional, motivo que inspiró a muchos de sus admiradores y amigos a registrar el acontecimiento. Todos subrayaron algún aspecto grandioso, como fue el caso de Manuel Flores, quien lo expuso de la siguiente manera:

Conquistar un gran premio en materia de arte es una proeza de que pocos pueden vanagloriarse. Los Jurados de Arte son de una severidad casi inquisitorial, tienen

⁴¹ Cf. *Ibid.*, pp. 155-178

⁴² *Ibid.*, p. 170

⁴³ *Ibid.*, p. 171

una autoridad de todos respetada y asumen una independencia sobre la que no obran influencia ni predominan amistades, ni valen presiones de ningún género.⁴⁴

El reforzar la imparcialidad del dictamen era una aclaración tácita de que la mutilación de Contreras no había conmovido al jurado, sino que su determinación estaba fundamentada exclusivamente en la calidad de su obra. Con este objetivo en mente, Flores escribió:

Y si al odiado y vilipendiado Dreyfus le viniera a la mente esculpir una estatua y ésta fuera bella, todo sería olvidado y puesto a un lado y la estatua sería premiada en razón y proporción de su mérito. Esta proeza de conquistar un gran premio de arte la ha realizado un compatriota sin influencia, sin otros títulos que su talento y es Jesús Contreras quien desde hoy en adelante puede enorgullecerse de haber sido el primero de nuestros artistas que conquista ese vellocino de oro. ¿Por qué? Porque toda la gran creación artística, toda eminente concepción estética nace de un gran dolor humano...⁴⁵

Resulta claro que Flores, al igual que otros escritores mexicanos como Gamboa, Juan de Dios Peza y Nervo, creían que las grandes obras nacían bajo el influjo de la musa trágica:

Jesús Contreras, que había ostentado talento y estudio, llegó al genio el día en que el destino lo hirió de muerte y se reveló escultor inspirado y genial el día en que se vio mutilado e impotente [...] ¿Qué hacer? Nacido para el arte e impotente para crear, el destino le ofrecía un destino terrible: vegetar o morir. Renunciar al arte era un género de muerte, el más cruel de todos, más lento, más prosaico, [...] Una mujer bellísima, vigorosa y sana [...] se encuentra postrada en la tierra, maniatada, impotente [...] ¡Qué simbólica y qué profunda resulta admirable la ejecución! Si la obra de arte ha de ser a la vez concepción y ejecución y si no hay obra inmortal que no entrañe un dolor universal, una lucha humana, un sentimiento eterno, Sísifo rodando su roca, la Danaide llenando su tonel, Prometeo devorado por el buitre y sobreponiéndose a la impotencia, tienen el sello de la suprema grandeza estética [...] Contreras ha seguido el buen camino, se ha inspirado en los grandes maestros y ha esculpido en mármol, creyendo que era su propio poema, un poema verdaderamente humano.⁴⁶

A partir de su triunfo en la Exposición Universal en 1900, los periódicos mexicanos exaltaron esta imagen heroica del escultor, considerándolo tanto por sus dotes geniales como por el hecho de haber redimido su tragedia personal a través de esa obra. Esta convicción fue reproducida por los escritores mexicanos que difundieron, sin conocimiento directo, la equívoca afirmación de Nervo acerca de que Contreras, después de haber perdido el brazo, se había dado a la tarea de esculpir la famosa escultura:

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Flores, Manuel, *Op. Cit.*, p. 338

Otro cualquiera hubiera buscado la resolución del problema en el suicidio. Contreras fue superior a su desgracia ¿Le mutilaban un ala? Pues bien, ¡qué diablo! Volaría con la otra, aunque se desplomase como *El Genio* de Rodin. No se desplomó. Su primera figura esculpida con una mano y que representa una enorme suma de trabajo fue el *Malgré tout*, símbolo conmovedor de su orgullosa manquera. Esa figura es Contreras; Contreras que "malgré tout", podía colgar mañana, si le place, del muñón de su brazo mutilado la medalla de honor.⁴⁷

En su artículo ya citado Manuel Flores se refiere a *Malgré tout* como a la representación de la lucha de Contreras en contra de sus impedimentos físicos:

Ya mutilado, en los insomnios de la fiebre, surgió en su espíritu su creación más grande, la que le ha conquistado lauros y perpetuará su nombre. En la confusión de sus ideas, entre las negras brumas de su dolor, con letras de fuego vio formulado su destino: *Malgré tout*, a pesar de todo, triunfaré, sabré imponerme a la impotencia, con un solo brazo lucharé y venceré, enseñaré laboriosamente a mi mano izquierda a modelar y esculpir, y seguiré siendo sacerdote de lo bello. En vez de tener la mano que me queda al favor de la compasión, esgrimiré con ella la espada del combate y sabré vencer o tendré derecho de morir. Tal es la idea primordial de la famosa figura *Malgré tout* que Contreras ha ofrecido a la admiración del público europeo.⁴⁸

La generalización y divulgación del mito sobre la fantástica creación de la escultura quedó reforzada y asegurada por medio de diversos artículos periodísticos:

Nadie dudaba que Contreras obtendría para su estatua *Malgré tout* la primera recompensa. Es esta, obra admirable, un símbolo arrancado al mármol por el cincel de un artista genial [...] Jesús Contreras, enamorado del movimiento y de la vida, posee un espíritu valeroso para la lucha y una fuerza creadora, sólo reservada a las inteligencias privilegiadas; por esto, sus obras tienen el sello personal y se apartan de la escuela lamida y fácil y azucarada belleza que caracteriza a la escultura italiana.⁴⁹

En estas líneas, María Antonia Z. De Blanco interpreta la tarea del escultor como el esfuerzo del titán que blande el cincel para arrancar vida al mármol. Pero esta consideración cobra mayor dramatismo cuando el artista pertenece a la estirpe de los mártires:

Malgré tout representa a una mujer encadenada que no pudiendo andar se arrastra y camina a pesar de todo. Tal símbolo parece entrañar la voluntad de Contreras que, como su estatua, herido por la desgracia, vióse un día falto de la mano que secundaba en la materia la fuerza de su inteligencia creadora, y supo

⁴⁷ Nervo, Amado. "Medalla de oro en el certamen de 1900" en *Op. Cit.*, pp. 1317-1318

⁴⁸ Flores Manuel, *Op. Cit.*, p. 339

⁴⁹ Z. De Blanco, María Antonia. "Nuestros artistas. Jesús Contreras. La más alta recompensa artística". 1900-1901. Artículo sin identificación. Archivo Carlos Contreras. Universidad Iberoamericana.

luchar y vencer, y consiguió seguir adelante. Jesús Contreras es mexicano; y cuando el arte a que ha consagrado su existencia comenzaba a otorgarle sus favores, el destino cruel le hirió, arrebatándole el brazo derecho, esto es, privándole de la mano que daba al barro, al mármol y al bronce, la vida de la idea estética. Más no es Contreras de los hombres a quien la desgracia abate; pertenece a la raza de los luchadores, de los fuertes, de los que, frente a la negruras de una realidad triste, cobran nuevos alientos y siguen peleando para vencer al destino en lo porvenir. Por eso el autor de *Malgré tout*, perdido de su brazo derecho, consagróse durante meses y meses a educar el brazo que le restaba y lo logró, por fin, vencer. Hoy es uno de los grandes artistas de nuestra época y hace honor a Rodin, su inmortal maestro.⁵⁰

Este escrito también consigna otros mitos recurrentes acerca de la personalidad artística de Contreras. Se dice "personalidad artística", pues las ideas no se refieren al hombre en sí, sino al héroe que excitó la imaginación poética de sus contemporáneos. Contreras, el hombre, realizó *Malgré tout* antes de su amputación, pero fue el héroe cultural a quien se le alabó por la hazaña de esculpir manco, idea que persistió hasta nuestros días.⁵¹ En este texto también aparece la idea de que Contreras fue alumno directo de Rodin, hecho también falso pero que formó parte de una leyenda forjada por la imaginación de un época predispuesta a la hagiografía estética.

Gracias a la entrañable y prolongada amistad que mantuvo Contreras con Gamboa es que contamos con una recreación fidedigna de los últimos días de vida del escultor. El 20 de mayo de 1902 escribió Gamboa en su *Diario* con gran pesar:

Jesús Contreras iel amigo sin par! Perdido de su cáncer, está por regresar de un momento a otro de la ciudad de Puebla, a cuyos baños, milagrosos a las veces, lo habían deshechado los médicos [...] Añade Luis [Urbina] que no hay la menor posibilidad de que Jesús pueda nunca recuperar la salud, que se nos morirá sin remedio. Comimos en el "Salón Weber", cervecería "alemana" con mucho de "brasserie" literaria, en la cual tiempo atrás nos hemos reunido los intelectuales militantes [...] Precisamente, el pobrecillo de Jesús era uno de sus clientes más asiduos.⁵²

Aún más sombrío es el panorama que Gamboa describe al recrear la visita que le hizo a su amigo el 6 de julio en su casa ubicada en el número 2613 de la calle 2ª de las Fuentes Brotantes, en la naciente colonia Juárez:

Poco aguardo en la sala; no tardo en oír el rumor de pasos pesados que vienen a rastras por los parquets [...] y se me aparece Jesús apoyado en su esposa Carmen

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Cfr.* Artículos periodísticos como el publicado por *Excelsior* el 7 de mayo de 1986, titulado "Sólo con el brazo izquierdo, Jesús F. Contreras realizó su obra máxima llamada *Malgré tout*".

⁵² Gamboa, Federico. *Mi Diario III...*, p. 119

[...] su antes hermoso cuerpo de hombre sano y fuerte, transmutado en una especie de guiñapo que a durísimas penas camina [...] ¡Ah, el trágico saludo que, más que su cuerpo trunco y doblegado por el cáncer, y el mío todo trémulo de duelo, hondo y mudo, se dan nuestros espíritus que tanto se aman y se comprenden! [...] En mis brazos llega a su sillón, en el que como trapo, resbala y dóblase. Ni él ni yo despegamos los labios ¿para qué? [...] Clávenme los ojos a punto de verter lágrimas que al fin no salen gracias a sobrehumano esfuerzo, y los míos huyen de aquella mirada tristísima interrogantes [...] –Ya ves en qué estado me hallas – murmura luego. Yo persisto en callar, no acierto a contestarle palabra [...]

Pasada la primera impresión [...] comenzamos a hablar; lugares comunes, para engañarnos, para dejar la pesadilla de su situación [...] Una delicadeza suya: ¿Cómo está *Santa*? [...] Ahora verás – añade en seguida, si me he olvidado de ella, de que me la has dedicado [...] Y sale Carmen en busca de uno de los cuadernos: del artista, en los que durante viajes y paseos iba apuntando con lápiz proyectos y bocetos, ideas y lineamientos de obras nonnatas [sic] para las esculturas venideras. Cuadernos que todos los pintores poseen, en los que a veces palpitan sus inspiraciones mejores. Pero hoy, dado el estado de Jesús, las pobres hojas antojásenme de una indecible ironía [...] –Mira a *Santa*– me dice, y no puede sostener el cuaderno –, en la postura en que he de esculpirla, cuando al desnudarse, en el cuarto sin luz, sus manos tropiezan con el escapulario [...] –¿Te gusta?, con unos cuantos lapizazos [...] la novela entera no ha de vería Jesús.⁵³

A pesar de su estado crítico, Contreras insistía en mantenerse activo; todavía el 12 de junio, Gamboa, al visitarlo, lo halló en mejor condición, animado por su inminente designación como Diputado. Ya se ha mencionado que Contreras concebía al artista moderno ejerciendo tareas más allá de la actividad plástica, merced a su vigorosa capacidad para configurar su entorno y ser agente de la transformación social del país. Aunque un poco tarde, el escultor confesó este anhelo a Gamboa:

Confíame Jesús que fue siempre uno de sus sueños figurar en nuestro Cuerpo Legislativo; yo se lo rebato, pues dudo que tan poca cosa – en los tiempos que corren – haya significádole una ilusión. Lo que yo me sospecho es que en su inconfesado y justificadísimo afán de vivir, el asunto de la diputación sea un pretexto para que no se le tome a puerilidad, atento a su estado, el que quiera seguir viviendo.⁵⁴

Las circunstancias de su muerte propiciaron el que artistas como Tablada, Urbina, Gamboa, Nervo y Ruelas, entre otros, retomaran el drama que tan sinceramente sentían para terminar de convertir a su amigo en una especie de héroe trágico, de acuerdo con la moda decadentista del momento. Gamboa concluye la narración del triste fin de Contreras con las siguientes frases:

⁵³ *Ibid.*, p. 125

⁵⁴ *Ibid.*, p. 127

13 de julio. Cuando llegué a la casa de Jesús ya se había consumado la catástrofe: falleció desde anoche [...] No recuerdo con quién penetré en la cámara mortuoria ni recuerdo tampoco qué artistas se apercebían a sacar su mascarilla en yeso, ni cuál pintor o dibujante copiaba su rostro [...] ¡Qué serenidad en el semblante del cadáver, cuando aún ayer era la expresión del dolor humano! [...] Su propia y excesiva palidez que ya lucía en vida, antes lo hermosea y espiritualiza. Debido al corte de su barba, a lo abundoso de su cabellera, su fisonomía había adquirido - dicho sea sin irreverencia -, un marcado parecido con la de Cristo en la Cruz.⁵⁵

Gamboa no fue el único escritor que se sirvió de las comparaciones cristológicas para referirse a Contreras. Mientras que Nervo le vio pagar sus "días de éxito con una pasión de siete años, simbólicos como los siete puñales de la profecía",⁵⁶ Juan de Dios Peza se refirió a su carrera artística usando el mismo símil pasionario:

La senda del arte conduce al calvario;
Culmina el que carga su cruz con valor [...]
No hay pan, mas no falta la fe en el camino,
¿A quién pidió Cristo limosna o merced?⁵⁷

También algunos periódicos recurrieron a este tipo de metáforas para aludir al trágico desenlace del padecimiento de Contreras. *El Imparcial* consignó: "por cada laurel glorioso de su breve y mentoria carrera, ciñó todas las espinas y apuró todos los alcábares",⁵⁸ mientras que *The Mexican Republic* publicó las siguientes palabras para homenajear al artista:

Era joven y era hermoso. En su rostro, al que servían de cuadro los finísimos rizos de una barba al modo de Jesucristo [...] Tuvo un amargo dolor que aquilató su grandeza, que imprimió sello de su martirio a su talento, que le hizo más simpático de lo que ya por sí mismo fuera siempre.⁵⁹

Además de esta imagen inspirada por el culto finisecular del arte, otros artistas, al referirse a Contreras, echaron mano de la metáfora del ave mutilada. Seguramente fueron las frases que escribió Amado Nervo con motivo del amargo triunfo obtenido por Contreras en el Certamen de 1900 en París, lo que inspiró a Julio Ruelas para

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Nervo, Amado, *Op. Cit.*, p. 1320

⁵⁷ Peza, Juan de Dios. "Boceto de un poema a Jesús F. Contreras" publicado en *El Correo Español*, 30 de septiembre de 1902

⁵⁸ "Muerte del Escultor Jesús F. Contreras" en *El Imparcial*, 14 de junio de 1902

⁵⁹ *The Mexican Republic*, 27 de julio de 1902

representarlo como un águila herida en su célebre cuadro *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904)⁶⁰:

Aquello era tanto como romper un águila el ala, como destrozar a un león una garra [...] Contreras fue superior a su desgracia ¡qué diablo! Volaría con la otra aunque se desplomase como *El Genio* de Rodin [...] Que los heridos por la fatalidad de hoy en más, no cejen, no vacilen, no caigan. Dios está también con los mutilados. Cervantes perdió su brazo en Lepanto y con el que le quedaba modeló su Quijote para todos los siglos.⁶¹

Su muerte fue un acontecimiento que cimbró al medio artístico e intelectual mexicano. Con la anuencia del Presidente Díaz, Justo Sierra dispuso que se embalsamara el cadáver y que se colocara una capilla ardiente en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes donde junto con los miembros del Ateneo Mexicano le rindieron tributo numerosos amigos; *El Imparcial* registró el penoso suceso de esta manera:

Toda la escuela estaba enlutada [...] y en el fondo del patio el monumento a Acuña, ejecutado por Contreras, envuelto en crespones: cuando estaban todos congregados, el señor Manuel Torrija leyó una despedida que principiaba así: "Hay muertes fúnebres, consoladoras, que llegan como blancas desposadas, besando las testas coronadas de canas [...] Hay muertes benditas que se acercan poco a poco, que miden sus funestos brazos [...] Pero hay muertes sombrías e implacables que enlodan el horizonte cuando irradia fulgores; que tronchan el cáliz cuando exhala perfumes, que oxidan el bronce de los pedestales, mutilan los floridos bustos de mármol, cortan el ala rosicler de los ensueños...Miradlo, ahí está un doloroso ejemplo que nos congrega a todos, impresionados hondamente por el mismo sentimiento, impulsados por la misma amargura, sacudidos hasta el fondo por la misma emoción. ¡Jesús Contreras!...¡Ha muerto!."⁶²

El Subsecretario Justo Sierra presidió el cortejo de casi cuatrocientas personas que llegó al Panteón Francés alrededor de las diez de la mañana. Amado Nervo fue el primero en pronunciar su discurso; en seguida Luis Quintanilla leyó un poema de Tablada y, al final, Miguel Portillo profirió una oración fúnebre que causó honda impresión.⁶³ Además del valor literario que poseen, las alocuciones dadas a conocer en el Cementerio Francés el 14 de julio de 1902 marcan, junto con las poesías y los homenajes póstumos que se le dedicaron, otros tantos hitos en el proceso de mitificación del ya célebre escultor.

⁶⁰ Cfr. De Neuvillate, Alfonso. *El Art-Nouveau en México. (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Nacional)*, p. 67

⁶¹ Nervo, Amado, *Op. Cit.*, pp. 1317-1318

⁶² "Funerales de Jesús F. Contreras. Oración fúnebre del Señor Manuel Torres Torrija" en *El Imparcial*, 15 de julio de 1902

⁶³ *Ibidem*

Tanto las palabras de Nervo como el poema de Tablada, titulado *Al artista Jesús F. Contreras. In Memoriam*, se caracterizan por su tono secular, alejado del sentimiento cristiano de la muerte. Tablada desarrolla la metáfora del viaje al más allá mediante la imagen de una nave errante que, pese a una difícil travesía, arribará a su destino felizmente acompañada por el viento, los delfines y las sirenas.⁶⁴ En el discurso de Nervo la muerte de Contreras se ve despojada de su aspecto lúgubre y figura un desposorio con la eternidad; Nervo augura al escultor la inmortalidad en el amor que le profesan sus innumerables amigos:

Le acompañamos así mismo los que le conocimos más tarde y, por tanto, más tarde le quisimos y somos muchos; porque éste, que ahora duerme, que ya no despertará sino en el continuo amanecer de nuestros recuerdos, tuvo un privilegio que difícilmente será otorgado a otros; el privilegio de ser amado, muy amado, intensamente amado...⁶⁵

Contreras había triunfado ante sus contemporáneos como amigo, como empresario, como intelectual, como artista y como personalidad pública. Numerosos funcionarios acudieron a presentar sus condolencias a la viuda y "el Sr. Presidente de la República que tuvo gran afecto para el ilustre finado [...]"⁶⁶brindó su apoyo para que Justo Sierra dispusiera de un presupuesto para sufragar los gastos de las pompas fúnebres y ordenó que se otorgara una beca a los huérfanos del artista para que pudieran continuar sus estudios.⁶⁷ Pero la talla de Contreras no sólo fue reconocida por los sectores oficiales, sino aún por grupos de la oposición como el que militaba en la redacción de *El Hijo del Ahuizote*. Esta fue la forma en que la combativa publicación rindió tributo a Contreras:

La Gloria ¡Oh Genio! Habrá de eternizarte
Como Acuña lo fue por tus cinceles
Aunque en tu pedestal escupa hieles
El odio clerical ¡Eso ha de honrarte!
Al hijo liberal de Aguascalientes,
Verbo del mármol y de bronce mudo,
Del clero envidia inido de serpientes!

El insigne escultor aguascalentense Jesús F. Contreras, el único liberal de su noble arte, odiado por los viejos retrógradas de la Academia de Bellas Artes, murió en

⁶⁴ Tablada, José Juan. *Obras I ...*, p. 67

⁶⁵ Nervo Amado, *Op. Cit.*, pp. 1319-1320

⁶⁶ *El Imparcial*, 14 de julio de 1902, s/n

⁶⁷ *Cfr. Pérez Walters, Op. Cit.*, p. 216

esta capital el 13 del corriente a consecuencia de habersele amputado el brazo derecho que tenía enfermo. Esculpía con la mano izquierda.⁶⁸

No tenemos noticia de que Contreras mantuviera una actitud anticlerical. Si bien es cierto que el talante jacobino de esta nota puede bien ser reflejo de la tendencia propia del periódico, ciertamente el intenso y explícito erotismo manifiesto en algunas de sus más célebres y logradas esculturas como *Malgré tout* y *La Tentación* no debió ganarle el beneplácito de la Iglesia. Sin embargo, lo que vale apreciar de este testimonio es el amplio y significativo campo de popularidad que comprendía su fama: su voluntad de innovación y de modernidad fue reconocida tanto por aquellos que simpatizaban abiertamente con el porfirismo como por aquellos que lo combatían.

A lo largo de su carrera, críticos de distinta filiación como Revilla, Díaz de León, Urueta y Díaz Dufoo se refirieron a Contreras como un artista que gustaba de lo "moderno", calificativo referido tanto a su concepción empresarial de la actividad artística como a su tendencia natural hacia el tratamiento plástico de la sensualidad. Sus contemporáneos percibieron una facultad de "animación" y una novedosa penetración psicológica, aún en su producción más tradicional, particularmente sobresaliente en el caso de mármoles como *Mujer, Almas Blancas* y, por supuesto, *Malgré tout*.⁶⁹

Contreras fue un artista versátil; el dominio de diversos lenguajes plásticos, aunado a sus conocimientos industriales, fincó la moderna visión "contreriana" de la producción escultórica. El éxito y el prestigio que alcanzó con sus actividades en la Fundición Artística mexicana y en el Taller de Alfarería permiten reconocerlo como la personalidad artística más notable de su momento. A ello deben añadirse sus reformas y proyectos de enseñanza artística, así como su papel de "estandarte" y eje del grupo modernista. Por ello, Contreras no puede ser comprendido simplemente como un "intelectual"; su ejemplo sienta un doble precedente que lo distingue de otros escultores: él mismo encarna la conciencia profesional del "obrero" calificado, del trabajador que invierte su fuerza y energía física en una labor colectiva, conjuntamente con el refinamiento artístico de un temperamento singular, audaz y curioso, fiel a una vocación indeclinable ante la desgracia y la adversidad.

La pérdida del brazo derecho y la abdicación posterior del cuerpo entero debieron significar, para Contreras, no sólo enfermedad sino condición en un sentido histórico. A

⁶⁸ "En memoria del artista liberal Jesús F. Contreras" en *El Hijo del Ahuizote*, 20 de julio de 1902

⁶⁹ Rodríguez Prampolini, *Op. Cit.*, pp. 120-124

pesar de su talante triunfador y cada vez menos "bohemio" – muy aclarado por su actividad al frente de la Fundación Artística Mexicana, verdadera fábrica de imágenes públicas y privadas, que presidía Porfirio Díaz y que él dirigió técnicamente -, tanto la cercanía que mantuvo con escritores como Nervo, Urbina, Gamboa, Tablada y Díaz Dufoo en la amistad y en las ideas – como Presidente del Ateneo Artístico y Literario que sesionaba en el domicilio de la Fundación -, cuantos sus estancias prolongadas en París, debieron marcarle el rumbo de su padecimiento, es decir, el sentido de su muerte: su consagración como la imagen redentora del artista finisecular que vislumbra la pervivencia del arte asegurada por su sacrificio personal.

3.2 Gamboa, Arteaga y Contreras: rasgos de identidad

"La buena escultura – escribió Ezra Pound pensando en Gaudier –Brzeska – no se da en una época de decadencia. La literatura y la pintura pueden ser los frutos de tales épocas; pero en una época de decadencia los hombres no tallan la piedra".⁷⁰ Esta afirmación, aunque demasiado terminante – y escrita, para sorpresa nuestra, a pesar de un hecho cercano y evidente: aquel maestro de la talla en piedra acababa de hallar la muerte en una guerra sin sentido (caso extraordinariamente parecido al de Contreras) -, encierra sin embargo alguna verdad.

Los períodos de decadencia implican un presente absorto en sí mismo, un presente que tal vez ansía recobrar ciertos momentos perdidos de la historia, pero en los que la historia se ha rarificado y el conocimiento, las creencias, las costumbres, las raíces de antaño han perdido su vitalidad. La religión se vuelve superstición, las costumbres se confunden con un artículo de consumo, los tabúes se convierten en práctica común. Que en los períodos de decadencia se siga produciendo literatura y pintura puede deberse, en parte, al simple hecho de que sus materias primas tengan tan poca historia. Escribir es usar el lenguaje de nuestros contemporáneos, que por estilizado que sea no es sin embargo anterior al de nuestros abuelos. Y al pintar utilizamos materiales que datan apenas de hace unos cuantos siglos o unas cuantas décadas: óleo, acuarela, acrílico. Pero esculpir –literalmente labrar o dar forma a la piedra, a la madera, a la cera – es trabajar con nuestras manos una antigua materia prima, es decir, permanecer en el presente e insertarse

⁷⁰ Pound, Ezra. *Ensayos Selectos*, p. 167

simultáneamente en un *continuum* que tiene origen en lo arcaico: "L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps; c'est donc un art de Caraïbes".⁷¹

Esta sujeción al pasado revela el contradictorio prestigio que la escultura mantuvo en la sensibilidad decadente.:

En effect, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement fétiches longtemps avant d'aborder la peinture, qui est un art de raisonnement profond, et dont la jouissance meme demande une invitation particuliere. La sculpture se rapproche, bien plus de la nature, et c'est pourquoi nous paysans eux memes, que rejouit la vue d'un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné, restent stupides a l'aspect de la plus belle peinture. Il y a la un mystere singulier qui ne se touche pas avec les doigts.⁷²

Su vínculo natural con lo arcaico despertó la esperanza de extender en un tiempo indiferenciado el testimonio de la búsqueda obsesiva por el "Ideal" artístico. Expresión tangible de un trágico fracaso y de un estéril pero irrenunciable anhelo, la escultura decadente se convirtió en consagración, simbólicamente femenina, del artista y de su aciago destino; así, la celebración del fracaso significó también para los decadentes la exaltación de la muerte: única puerta a través de la cual lo absoluto penetra en la vida real con todo su mágico significado, arrastrando consigo, en su cortejo, palabras como "infinito" y "eterno". Con estos términos y con el mismo sentido evocó José Juan Tablada la desventurada figura del pintor y grabador Julio Ruelas, muerto en París en 1907:

¡Duerme en paz, pues ya tienes el amor cuya nostalgia apresuró tu vida!
¡Descansa, puesto que sobre tu sepulcro se desploma inmortalmente fiel la única amante posible para tu amor misógino, la única odalisca en los tenebrosos serrallos de tu hastío: una mujer de mármol! ¡No te mentirá, no te abandonará, no te desconocerá: no es una hija del espasmo de una pareja mortal: es hija de un deseo genial, imperioso y obstinado que blandió un martillo y enderezó un cincel y, para reproducirse, prefirió el mármol indestructible de los dioses a la carne pecadora, a la carne triste de los hombres!⁷³

Desde esta perspectiva, la escultura representa tanto la tentación de dar vida a lo inerte como la de dar inmortalidad a la carne, según la metáfora clásica que arranca la vida presa en la piedra. Así lo expresó Gamboa en la redentora dedicatoria de *Santa*, dirigida justamente a Contreras:

⁷¹ Baudelaire, Charles. *Ouvres Completes*, vol.2, p.72

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Tablada, José Juan. *Los días y las noches de París. Crónicas Parisienses. Obras III*, pp. 184-185

Barro fui y barro soy, mi carne triunfadora se halla en el cementerio [...] Acógeme tú y resucítame ¿qué te cuesta?...¿No has acogido tanto barro y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?...Cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño! ¿Me quedo en tu taller?... ¿Me aguardas?...⁷⁴

Sin embargo, al parecer ni la cercanía con Contreras ni la comprensión de la naturaleza y de los alcances de la escultura estimularon lo suficiente a Gamboa como para integrar ambos referentes explícitamente en *Reconquista*, novela cuyo tema principal justificaría sobradamente tal aprovechamiento. Al respecto cabe suponer, en beneficio del reconocimiento de su capacidad especulativa, que Gamboa optó por elegir la figura protagónica de un pintor no sólo por la clara y dominante influencia que sobre él ejerció su modelo literario inmediato, *L'Œuvre*, sino también por la clara correspondencia que tal decisión establecía con los principios que el mismo Zola sostenía respecto a la estrecha relación que la novela naturalista compartió con la pintura:

Zola's involvement personally with the painters, especially his friend Cézanne, his defense of the new painters, his art criticism and the application to literature of painterly techniques make the label of impressionism attractive. Considered, historically, however, it seems to be less a question of a specific painterly mode, and more one of naturalism and impressionism both being seen as a renewal of art under the general impulse of what is referred to as modernism.⁷⁵

La relación del naturalismo y la pintura con el modernismo o la modernidad quedó convalidada por la firme pretensión "renovadora" de dignificar al arte ante el desafiante prestigio que la autoridad del positivismo alcanzaba crecientemente no sólo en el terreno cultural sino también en el político y en el social. El cumplimiento de tal propósito provocó el florecimiento de un animado y a menudo polémico período de experimentación formal y temática que condujo a resultados de diversa calidad y naturaleza pero vinculados invariablemente con el carácter "científico" que respaldaba al positivismo:

None the less, Mallarmé's symbolism, impressionism in painting, and Zola's naturalism, all three, do share a common commitment to science, and in the manner all three perhaps do reveal the last outburst of nineteenth century positivistic thinking. The impressionist thought of themselves as truly scientific in their approach, relying heavily upon the optical sciences. Mallarmé's new poetic seems to reside heavily in the new science of philology. Zola's "scientism" hardly needs any comment.⁷⁶

⁷⁴ Gamboa, Federico. *Novelas de...*, p. 717

⁷⁵ Frey, A. John. *The aesthetics of the Rougon-Macquart*, p.6

⁷⁶ *Ibid.*, p. 12

El sensible impacto que experimentó la pintura ante el surgimiento y posterior auge de la fotografía, y la demanda positivista de que la literatura, al igual que el resto de las artes, justificara su calidad estética mediante la prueba explícita de su "funcionalidad" social, generó una corriente de abundantes, continuas y, a menudo, contradictorias teorizaciones inteligibles, sin embargo, dentro del espacio de inquietudes, intereses y exigencias que reflejaban la determinante influencia que ejerció la ciencia junto con el positivismo:

El impresionismo no es una escuela, sino, en principio, una actitud común de algunos artistas ante los problemas esenciales de su arte. Se ven forzados a agruparse frente a una sociedad hostil. Las diversas soluciones que elaboran ilustran nuevas leyes del color y de la luz y es entonces cuando la teoría, si es que la hay, toma cuerpo [...] La invención de la fotografía fue considerada inmediatamente como un medio extraordinario de investigación puesto al servicio de los pintores [...] Lo que constituye la originalidad en los impresionistas y que hace que su grupo se encuentre estrechamente limitado sin que a él se le pueda agregar nadie más, es la fusión única de ciencia y libertad que se dio en cada uno de ellos.⁷⁷

De acuerdo con lo afirmado por Harry Levin en su célebre estudio sobre el realismo, Zola reprodujo una reacción semejante a la que mostraron los impresionistas; su labor teórica fue tan intensa y definitiva como la de éstos, al igual que sus enconados esfuerzos por ajustar plenamente a la novela dentro de la difícil consonancia de ciencia, arte y justificación social que la época exigía:

La diferencia entre teoría y práctica es más evidente, aunque menos deliberada, en Émile Zola que en los demás realistas. Ello es debido a que teorizó demasiado. [...] Zola creía tan sinceramente en el naturalismo como en la ciencia y en la democracia; y estas palabras aún mantenían una inmaculada promesa de novedad durante los primeros años de la Tercera República. Zola las interrelacionaba de un modo tan ingenuo, y tenía una idea demasiado esperanzada de lo que podrían aportar; sin embargo, a menos que las repudiemos completamente, deberíamos apreciar su serio esfuerzo por reexaminar la ficción a la luz de las condiciones cambiantes del gobierno y de la sociedad, y con ello formular nuevamente el problema de la expresión literaria para una edad más científica.⁷⁸

La escultura, sin embargo, quedó resguardada de los cambios y de los riesgos que experimentaron la pintura y la literatura debido precisamente al peso de su materialidad misma, a la incuestionable vigencia de sus procedimientos técnicos y al reconocimiento de su carácter inminentemente público. Para Baudelaire representaba un arte condicionado por factores intrínsecos que lo incapacitaban para captar y expresar la cambiante sensibilidad moderna:

⁷⁷ Lassaigue, Jacques. "El Impresionismo" en *Historia de la Pintura*, vol.3, pp. 575-576

⁷⁸ Levin, Harry, Op. Cit., pp. 374-375

La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de se moyens. Brutal et positive comme la nature, elle est en meme temps vague et isaisissable, parce qu'elle montre trop de faces á la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre a un point de vue unique, le spectateur, qui toure autor de la figure, peut choisir cent points de vue différents, exepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumiéres, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle a laquelle il avait surgé.⁷⁹

La decisión de centrar las novelas modernistas en la figura particular de un pintor o de un literato (o en ambos, como ocurre en *L'Ouvre* y en *Reconquista*) reflejó algo más que la simple imitación de un patrón firmemente establecido y aprovechado por la novela naturalista o decadente europea. Mostró la comprensión del estado que guardaban las diferentes artes en el contexto de un momento histórico que exigía también en Latinoamérica una revisión integral de los fundamentos del arte mismo y del renovado papel que debía desempeñar. Con la adopción de este planteamiento la novela modernista dispuso de un amplio espacio reflexivo que en conjunto le confirió a estas narraciones una carácter eminentemente crítico y autorreferencial, a menudo orientado a la exploración del papel social del artista más que a la revisión intrínseca de sus intereses técnicos o de sus finalidades estrictamente estéticas. La predominante orientación social de estas reflexiones confiere a estos personajes el atributo más significativo de su caracterización: su conversión en "intelectuales".

Leídas de este modo, las novelas modernistas muestran estrechos vínculos con los escritos ensayísticos que para aquellos mismos años, en Francia y en América, se redactaron en torno al tema del intelectual, y revelan además su entronque casi periodístico con las circunstancias histórico-literarias del modernismo. En buena medida, puede decirse que estas novelas versan principalmente "sobre" el modernismo mismo, sobre su historia y su destino como movimiento literario, sobre sus postulados ideológicos [...] Este gesto autorreflexivo es endémico en toda la escritura modernista, pero se torna particularmente notable en la novela del modernismo [...] En todo caso, nada podrá estar más lejos de la frivolidad de que a menudo se acusa a los modernistas que la honda preocupación que éstos manifiestan en sus novelas por encontrar su lugar en el mundo y sus vínculos con la sociedad y la historia.⁸⁰

La escasa atención que recibe en estas novelas "de artistas" la especulación estrictamente estética, convierte a sus protagonistas en voceros de demandas y reclamos

⁷⁹ Baudelire, *Ouvres...*, p. 489

⁸⁰ González, Anibal, *Op. Cit.*, pp. 51 - 52

sociales encubiertos bajo la engañosa y redentora imagen del heroísmo y del desinterés artístico. El ánimo crítico que justifica su rebeldía, su marginalidad y su esterilidad misma no son sino el reflejo de una inquietante incomprensión social, provocada principalmente por "el auge del positivismo", que se manifiesta en la provocación deliberada del escándalo público, en la desobediencia moral y en la transitoria incredulidad religiosa.

A pesar de su halo trágico y de la manifiesta rebeldía de algunas de sus obras, ideas y actos, la consagrada imagen pública del reconocido y estimado Contreras, consentido del régimen y depositario del unánime afecto y orgullo que le brindaron sus contemporáneos tanto en el país como fuera de él, se prestaba poco para fungir como referente explícito e inmediato de este tipo de novelas. No resultaba apropiado ni convincente convertir a un escultor, y mucho menos a uno con la fama y la personalidad de Contreras, en disimulado portavoz de la despechada crítica hacia el positivismo y sus excesos. Su prestigio y su identidad como prototipo del artista finisecular, ejerció, sin embargo, una sensible influencia que se alojó firmemente en la imaginación artística nacional de su época. No es por ello de extrañar que su figura gravite subrepticia pero palmariamente en *Reconquista*, novela de su entrañable amigo Federico Gamboa, a lo largo de algunos de los pasajes más particulares y decisivos de la vida del protagonista.

Sin embargo, más que por el impacto de su muerte, por el peso de su fama o por la entrañable amistad que mantuvieron, el aprovechamiento parcial que Gamboa hace de la figura de Contreras en su novela apunta a concederle a ésta una necesaria y difícil verosimilitud, histórica más que literaria, que compensase la precaria autonomía de un personaje en lo general carente de un perfil propio y definido, demasiado sujeto a la evidente voluntad del autor y susceptible de ser reconocido con facilidad como inconfundible y mecánica réplica de su modelo original: Claude Lantier, protagonista de la novela *L'Ouvre*. La intercalación de estos aspectos biográficos le concede a la novela la suficiente autonomía testimonial que evita reducirla a una servil adaptación de un argumento y de un planteamiento narrativo prestados, y la convierte en una expresión confiablemente representativa de la época y del lugar en que fue escrita.

La modesta infancia provinciana evocada por Salvador Arteaga en las primeras páginas de la novela, transporta al lector a la descripción de un bucólico e idílico paisaje ajeno a la perversidad urbana y a la nociva influencia de su "positivismo corruptor". Amparado por el esmerado y severo cuidado que le brindan las figuras tutelares de un cura pueblerino y de

su madre, el protagonista incuba su vocación artística estimulado por la contemplación cotidiana de un apacible panorama agreste y por el estricto respeto a los principios que le inculca su educación religiosa:

Revivió, primero, su infancia provinciana al amparo de la parentela menesterosa y labradora, propietaria de modesta heredad; su aprendizaje a leer y escribir, protegido por el cura a quien ayudaba la misma matinal de la parroquia lugareña, cobrando la ayuda en especies [...] Recordó sus primeros pasmos infantiles, frente a la beldad de la naturaleza: sus alegrías ante los amaneceres, sus mutismos contemplativos ante los vespertinos crepúsculos, sus predilecciones por el río, por los sitios agrestes, los claros de los bosques, las tempestades del otro lado de la cordillera que al Sur limitaba su valle natal, o desencadenadas sobre los picachos y crestas de los mismísimos cerros, verdes de árboles, de zarzas y de grama, y azules de nubes, de lejanía y de altura; todas las palpitaciones iniciales del artista futuro cuya predilección por el color y la luz, por el paisaje y por lo natural, por la vida palpitante, habían de perdurar, de darle sello de verismo a sus cuadros, que sus enemigos y malquerientes tenían que reconocer y aplaudir.⁸¹

Más que por una observancia de las convenciones descriptivas del realismo o del naturalismo, esta representación vale por sus claras connotaciones morales. Anticipa el inmutable y rígido contraste que en Gamboa opone moral y físicamente a la provincia y a la ciudad. Este tradicional tópico, sin embargo, no es privativo del auge que alcanzó en la novela modernista; refleja una percepción que correspondía a la sensibilidad de la época y en cierta medida a una realidad confirmada por numerosos y explícitos testimonios. Así lo demuestra el artículo ya referido en este trabajo que Amado Nervo escribió para celebrar la distinción que recibió Contreras en el *Certamen de 1900 en París*.

Un día, hace muchos años, llegó a México un pobre muchacho, de esos que la provincia, proficua en almas fuertes, arroja a la metrópoli de la República a manera de savia nueva que va a vivificar las energías gastadas y enfermas de la gran ciudad [...] Muchos de esos recién venidos de los estados; muchos de esos hijos pródigos de la ilusión que al padre piden su porción hereditaria de sueños y los van dilapidando luego por el camino, se pierden y sucumben en las implacables marejadas de los grandes núcleos humanos. En éste de que hablo cúpole mejor suerte, porque tenía mayor fuerza, fe mayor y más robusta esperanza.⁸²

Al margen de su estrepitosa expresión, el lesivo influjo de las "gastadas y enfermas" energías de la ciudad de México sobre la "sana" vitalidad de estas "almas fuertes" revela una condición aquejada efectivamente por amenazas aún más perniciosas que la desviación moral que tanto escandalizaba a autores como Gamboa y Nervo. La condición

⁸¹ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, pp. 928 -929

⁸² Nervo, Amado, Op. Cit., p. 1316

generalmente humilde de la mayor parte de ellos, como la del mismo Contreras, los expuso en la capital al que puede considerarse como el mayor y más constante peligro que tuvieron que sortear: la supresión del respaldo económico que garantizase la continuidad de sus estudios y, posteriormente, su ocupación en alguno de los contados talleres con producción escultórica periódica o continua:

La mayoría de los alumnos [de escultura en la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Bellas Artes] entraban entre la edad de catorce y diecisiete años, y provenían de familias humildes o de escasos recursos. Tenían dificultades para asistir a la escuela y en ocasiones cuando no eran pensionados por la institución se veían imposibilitados para continuar. Esto hace pensar que la posibilidad de que pudieran instalar un taller les era remota y muy lejana también la probabilidad de penetrar en el mundo social de la ciudad de México, que estaría interesado en patrocinar o en obtener una escultura.⁸³

La obligada sujeción al mecenazgo gubernamental y el riesgo constante de abandonar una vocación y una carrera en las provisionales redes del inevitable subempleo, afectaron significativamente la incipiente formación profesional que estos desprevenidos provincianos habían cultivado con "genuino y apacible entusiasmo" en sus lugares de origen:

Cuando no se poseen los medios de alcanzar esos títulos [artísticos], y ésta es la mayor parte de los casos, la juventud vergonzante concluye por abandonar las aulas y lanzarse a la lucha por la vida sin el certificado de una facultad; y sin el hábito del trabajo, sin una profesión práctica de producción utilitaria, no le queda más recurso que la oficina, que el empleo de covachuela, que llevar libros de contabilidad o servir de mostradores de mercaderes; y a los aspirantes a artistas, tocar a tanto la hora, pintar rótulos o hacerse periodistas.⁸⁴

A pesar de ello, la persistencia del mérito artístico evidente impuso derechos que fueron merecida y oportunamente recompensados. Los numerosos certámenes celebrados periódicamente en las Academias se convirtieron en la circunstancia idónea para exhibir el talento del alumnado así como para obtener el beneficio de la retribución institucional, ya sea mediante pensiones, becas en el extranjero o la asignación de un puesto docente dentro de la misma Academia. Gracias a ello, la carrera de indiscutibles talentos como el de Contreras gozó de una garantizada continuidad que permitió el adecuado desarrollo de sus capacidades. En el aprecio y en el favor de las autoridades académicas y políticas,

⁸³ Uribe Hernández, Eloísa, *Problemática de la producción escultórica en la ciudad de México. 1843 - 1857*, Universidad Iberoamericana, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, 1984, pp. 85-86

⁸⁴ Campos M., Rubén. *Claudio Oronoz*, pp. 28-29

incluyendo la del mismo Presidente de la República, se cifró el futuro de buena parte de los artistas plásticos de la época.

Abruptamente, sin lógica argumental que la respalde o necesidad temática que la exija, esta situación aparece recreada en la novela de Gamboa cuando el protagonista, acongojado aún por la muerte reciente de su esposa, desempleado y presa de las "energías gastadas y enfermas de la ciudad", recibe, sin petición personal de por medio, un "providencial" e inesperado "nombramiento presidencial" que lo convierte, a lo largo de buena parte de la novela, en "Catedrático de Paisaje" en la Academia de San Carlos. El hecho no tarda en ser representado como una circunstancia terapéutica y redentora; el empleo ofrece a Arteaga la oportunidad de orientar por el "curso debido" una carrera afectada por el infortunio, la incredulidad religiosa y la esterilidad creativa:

A tiempo venía la cátedra, no por el sueldo con que el Gobierno le remuneraba, sino por el derivativo que a Salvador iba a representársele distrayéndolo del ensimismamiento en que su viudez sumíalo más cada día. Era un espolazo a sus entusiasmos aletargados, a sus amodorradas energías, a la desgana para acometer todo lo que antes sacábalo de quicio, lo que ahora sufría con el lento discurrir del duelo [...] él triunfaría en el aula, con la paleta y los pinceles; su misión, su profesorado, estimulábanlo, le comunicaban energías poderosísimas. A su vez iba al asalto, a la lucha, al más noble de los sacerdocios: enseñar arte, a que un puñado de juventudes entusiastas aprendiese, con su voz y ejemplo, a amar la belleza.⁸⁵

La provisional conversión del protagonista en "Catedrático" refuerza en la novela el insistente reclamo del autor y de su protagonista por un arte socialmente "comprometido", al servicio de las "grandes necesidades e intereses nacionales"; identifica con descuidada pero contundente arbitrariedad al heroísmo artístico con el liderazgo y el deber cívicos exigiendo de ambas cualidades una efectividad educativa más que propiamente estética. Así, el aula, más que el estudio, el museo o la galería, se transforma en el recinto idóneo y natural para que el pintor exhiba sus facultades y desempeñe el deber moral que, según Gamboa, le corresponde: orientar a la juventud por el seguro pero esforzado y exclusivo camino del arte en favor de una nación que recoja con legítimo derecho los beneficios que el artista le prodiga generosa y desinteresadamente con su ejemplar entrega más que con su obra:

Él, Salvador, los conduciría; esforzaríase por desembarcarlos siquiera a la orilla de la isla encantada a que enderezan sus pasos todos los artistas sin miedo que

⁸⁵ Gamboa, *Novelas de...*, p. 940

rumbo a ella hacen vela, no parando mientes en lo inseguro de sus embarcaciones; embarcaciones a las que la gente medrosa quedada en tierra – ilos más! - augura tormentas y naufragios, desde las solanas de sus enriquecidos, presuntuosos e inmorales, desde las academias de sus sabios de cartel, desde los alcázares de sus gobiernos trágicos, y desde los corrales y guaridas donde los de Panurgo - ila gran masai - van y rumian sus piensos sin curarse de nada elevado y luminoso, encogiéndose de hombros, de antemano censurando a esos temerarios, a esos irregulares e independientes que con algo en sus espíritus y en sus cerebros, persiguen la quimera, y a las veces le dan alcance, entre las nubes.⁸⁶

La exaltación de la actitud artística, más que la valoración de las obras y el trabajo mismos, y la imprecisión estrictamente estética de sus encendidas exhortaciones, neutralizan la identidad propiamente plástica del protagonista en su modalidad de maestro, hasta reducirlo a una difusa imagen carente de los mínimos relieves característicos que su representación exige. Erigido voluntariamente como abanderado del arte, sobresale por su ánimo combativo, por su ampulosa gesticulación, por su dogmatismo excluyente, más que por la defensa propia y razonada de principios o posturas específicamente pedagógicas o artísticas. La contundencia de sus reclamos y el sentido de sus denuncias apuntan más a la recuperación de una autoridad perdida, que a la aparente renovación cultural que predica con tanto ahínco.

Al indicar al alumnado, en su discurso inaugural, cuál debía ser la misión del artista plástico, Arteaga describe, de hecho, la concepción ejemplar que Gamboa tenía de su propia función: una resignada pero resistente ofensiva basada en el sacrificio contra adversarios innominados cuya principal injusticia radicaba en usurpar mediante la deslealtad gremial y el egoísmo una posición que les brindaba ventajas y prestigio inmerecidos:

A empresa tamaña se va solo e inerme, sin corazas ni yelmos, desde un principio resuelto a no ser comprendido, a no lucrar ni ganarse la estima de las sociedades que adoran el Becerro de Oro y para todos los dioses levantan los Gólgotas; desde un principio resuelto a carecer hasta el pan y el agua indispensables para no sucumbir en medio de los desiertos de arena imás benignos y hospitalarios con ser de arenal!, que los populosos desiertos sin fin de indiferencia y de ignorancia; resuelto desde un principio a pelear mucho, a padecer espantosos desfallecimientos; cuando se vence a sufrir censurar y envidias, odios y enconos de los compañeros rezagados o impotentes, y cuando se zozobra, piedad fingida y sarcástica de los que con nosotros se embarcaron y de los que no vieron partir, allá, en los puertos abrigados y en las bahías tranquilas y azules...
Él, Salvador, se hallaba todavía en los comienzos del camino, unos cuantos pasos delante de sus futuros discípulos, pero decidido a no detenerse:

⁸⁶ Ibid., pp. 956-957

-¿Querían seguirlo?...

Y los aplausos con que le respondió aquel grupo de juventudes delirantes, en pie sobre los bancos, aclamando al artista ya famoso, que les sonreía desde la cátedra, apuntando con el brazo a las serenas y misteriosas regiones donde el ideal palpita, salvaron los muros de la escuela como bandada de palomas bíblicas, partidas a difundir la buena nueva de que aún había en México amor y culto por la Belleza y el Arte.⁸⁷

A pesar de la gazmoñería y de las limitaciones tangenciales con las que es recreada, la relación del arte con la educación que tendenciosamente simplifica Gamboa trasluce un interés real registrado en diversas y numerosas fuentes. Una de las referencias más ilustrativas (lamentablemente poco conocida), de esta preocupación es un valioso documento inédito que forma parte del amplio archivo "Carlos Contreras" custodiado por la Universidad Iberoamericana. De acuerdo con Pérez Walters, esta fuente, el cuaderno de Jesús Contreras titulado *Centro Artístico Tecné*, "puede considerarse como el resumen del credo artístico de nuestro escultor".⁸⁸ El manuscrito está fechado en 1900 en París y consta de cuatro apartados: exposición de motivos, programa, estatutos y hoja de suscripciones.⁸⁹ La parte expositiva comienza con una cita tomada del prólogo de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde: "El arte es absolutamente inútil", seguida por una extensa argumentación que matiza esta idea. Para Contreras, el arte comprende una inestimable utilidad pública: la de expresar el grado de desarrollo conjunto alcanzado por una cultura que ha conquistado su madurez. La necesaria relación del arte con el progreso refleja la convicción de que México transitaba precisamente por el camino franco hacia la modernidad y que esta condición exigía un arte que así lo manifestara:

Hay para todos los países una época de madurez en que, conquistada su estabilidad por completo y resueltos sus problemas urgentes, en que satisfechas sus necesidades primordiales y asegurado su equilibrio político, surge naturalmente el anhelo de perfección y se piensa en la obra artística como en un coronamiento brillante de la prosperidad nacional [...]

El arte está donde quiera que pone su planta el hombre civilizado y donde quiera debe estar como la fuerza, como el éter, como la luz.

No sólo se le ve en la estatua, en el lienzo, en la música y en el verso, sino en los más humildes balbucesos del progreso humano.

⁸⁷ Ibid., p. 957

⁸⁸ Pérez Walters, Op.Cit., p. 192

⁸⁹ Contreras, Jesús F. *Centro Artístico Mexicano Tecné*, París, manuscrito, 1900. Archivo Carlos Contreras, Universidad Iberoamericana.

[...] No ha habido pues, ni puede haber manifestación de cultura, que no haya sido preparada por el arte, ni puede haber un pueblo civilizado sin que el esfuerzo artístico marche paralelo al esfuerzo colectivo por el progreso.⁹⁰

De acuerdo con esta lógica, el arte debía acompañarse al ritmo de los nuevos tiempos convirtiéndose en una opción de trabajo digna, públicamente provechosa y rentable tanto para quienes patrocinaban su desarrollo como para quienes participaban directamente en ella. Para ello, era indispensable la urgente renovación de las principales instituciones de educación artística del país, inmovilizadas, de acuerdo con abundantes testimonios, por una inercia estéril que desalentaba el entusiasmo de los estudiantes inscritos en ellas:

[...] hasta presienten la grandeza del arte nuevo, pero semi asfixiados en la atmósfera deletérea de la Academia de Bellas Artes, única que tenemos rellena de cánones y de rutinas y vacía de ímpetus vigorosos, siguen el camino apollado de predecesores que no pudieron llegar a maestros, atrofian sus nacientes facultades y acaban por ahogar sus aspiraciones a la gloria legítima y a la fama fructífera en el vaho inmundado de las cantinas metropolitanas.⁹¹

En el mismo tono, la necesaria restauración educativa de instituciones tan emblemáticas como la Academia de San Carlos, aparece también como uno de los propósitos más firmes del apostolado artístico que se arroga Arteaga al enterarse de su nombramiento como "Catedrático de Paisaje":

También alegrábalo el nombramiento, porque a par que colmaba el viejo sueño de profesar su arte, dábale campo, y vasto, para meter su hombro al edificio todo, que, por incuria y algo peor, calladamente veníase abajo... A ver si mientras perduraba su esfuerzo aislado manos piadosas atajaban el interno y definitivo derrumbe de que se hallaba amenazada su amada y, en otrora, famosa Academia de San Carlos. Que no se cayera, Señor, que no se cayera...

Mucho disuadiéronle de empresa tamaña varios de sus amigos que aún le acompañaban por las noches, al saberla por boca del propio Salvador.

No te metas en dibujos ni vayas a dar al traste con tu clase. ¡No seas tonto!... Límitate a enseñar lo que sabes, que para eso te pagan y deja que ruede el mundo como mejor le pegue la gana; pues los redentores de verdad y los hidalgos más o menos ingeniosos ya sabes a dónde paran: en los maderos del Gólgota o en las estacas de los yangüeses...

Los independientes – y justo es consignar que éstos fueron la mayoría – amotináronse en contra de los tímidos, que, con discursos tales, ahogaban en flor propósitos que antes había que estimular y aplaudir para que cesaran de serlo y en realidades se transmutasen, en realidades urgentes e indispensables.⁹²

⁹⁰ Ibid., pp. 1-4

⁹¹ Ibid., p. 6

⁹² Gamboa, Federico, *Novelas de...*, p. 947

A diferencia de los críticos de la década de los ochenta, Contreras no responsabilizó al gobierno de semejante deficiencia formativa, ya que éste, a juicio del escultor, había carecido del respaldo de colaboradores debidamente capacitados para llevar a cabo tan urgente tarea.

[Bastante] se preocupa del adelanto y del prestigio del país, pero no tiene colaboradores. Prueba es de ello la circunstancia que cuando se nos invita para concurrir a un certamen internacional no tenemos organizadores [...] El Gobierno hace y ha hecho demasiado. A él le debemos no haber desaparecido del catálogo de las naciones libres, tener patria sencillamente y una patria rica, pacífica, fecunda, que sólo aguarda la buena simiente para dar óptimos frutos de belleza como ya empiezan a darlos de trabajo y moralidad.

La llaga está en nosotros, en los que podemos prestar nuestro continente a los mandatarios para lograr el fin patriótico de la completa regeneración nacional.

He aquí las consideraciones muchas veces hiladas en nuestro cerebro – que nos han conducido a la idea de la fundación de un Gran Centro Artístico en la Capital de la República Mexicana, idea que desde luego pasamos a exponer.⁹³

En boca de Covarrubias, *alter ego* de Gamboa, la pobreza educativa y el egoísmo de los artistas e intelectuales nacionales figura también como la principal prueba de descargo del gobierno ante este atraso. A lo largo de una acalorada discusión con Arteaga sobre los compromisos ideológicos que les impone su común condición de servidores públicos, el frustrado novelista describe con vehemente convicción una libertad de expresión que, por exagerada, sugiere más una aspiración que una realidad. En la acalorada defensa de su dignidad ideológica, Covarrubias justifica en los siguientes términos la austeridad crítica que afecta a sus obras y, de paso, reconoce en sí mismo la "llaga" que Contreras había denunciado en su texto como causante del rezago artístico del país:

¡Cobarde! – replicábele Salvador después del breve silencio en que con la mirada habíanse contestado a una porción de preguntas - ¡cobarde, que por miedo a perder la pitanza en el ministerio, no te atreves a escribir en tus libros lo que ves y lo que piensas! Rompe esa pluma que sólo te sirve para firmar los recibos de tus sueldos, y antes que intentar una obra nueva, quema las ya publicadas, por inservibles...

Oye, oye, apóstol y futuro mártir, iten la lengua!, que ni en mis libros publicados es todo paja para quienes lean entre líneas, ni me arredrará el que me declararan cesante de por vida a causa de un libro que algo remediara nuestra condición. ¿Quién te ha contado que empleado es sinónimo de esclavo? ¿Dónde consta que al que le pagan un sueldo, a cambio de un trabajo, se le obligue a pensar igual que el amo? ¿De cuándo acá los gobiernos de ninguna parte se han atrevido a formular exigencia tamaña?...Si adviertes que ello así sucede, atribúyelo a lo que es de

⁹³ Contreras, Jesús F., *Op. Cit.*, pp. 7-8. Los juicios de la crítica de la década de los 80 se encuentran debidamente recopilados en el texto de Eloísa Uribe Hernández, pp. 61 - 74

atribuir: a nuestro envilecimiento progresivo como individuos, pero no a un derecho del gobierno y a una obligación correlativa del empleado. Enhorabuena que se me destituya por incapaz, o por delincuente, si delinco; mas porque piense o escriba con distinto criterio del de los que arriba me quedan, si éstos me sitian por hambre, será la última, y más perderían ellos que yo ite lo protesto!

- Pues entonces, ¿por qué no lo has hecho?... A ver, ¿por qué?...

- Porque no nos hallamos suficientemente preparados todavía; porque todavía no sabemos leer, sino deletrear, y mal; y porque ese público diminuto, tú, yo, diez o doce que dizque nos preocupamos de estos asuntos, no compraríamos el libro redentor llamado a arrancarnos la venda, y el autor, luego de silbado, no tendría con qué comprarse ni una caja de fósforos...⁹⁴

La semejanza de estas críticas es, sin embargo, engañosa. La inconformidad de Contreras proviene de un participante sinceramente comprometido con el régimen al que apela y con la estricta ejecución del arte; el sentido de su protesta tiende a obtener el respaldo que fortalezca el orden que este régimen promueve y a consagrar la consecución de propósitos estrictamente estéticos. El entusiasmo que acompaña a sus observaciones refleja la emotividad que impulsó buena parte de los proyectos que el positivismo mexicano concibió en su interés por inscribir al país dentro de la lógica histórica que esta ideología promovía:

El positivismo mexicano adaptó y amalgamó al comtismo original elementos y principios de otras teorías afines que en mayor o menor medida contienen también aspectos de superación, evolución y perfeccionamiento progresivos. [...] El positivismo, que fue la filosofía de las nuevas generaciones, de la juventud, estos es, la filosofía de moda, antes y nada más que la filosofía del poder, inundó el espacio intelectual del porfiriato. Ser positivista fue entonces sinónimo de muchas y muy variadas cosas: de ser progresista, de poseer la llave de la verdad científica, de estar a la moda, de haber superado el pasado, de ser joven, y en fin, de estar contribuyendo al verdadero y necesario desarrollo material e intelectual de todo el país. [...] El positivismo significó espontaneidad, rebelión intelectual, orgullo de generación, fe en el porvenir [...] El hecho de que el positivismo mexicano estuviera fuertemente cargado de emotividad no dejó de tener a la larga efectos distorsionados. Así, por ejemplo, la firme y utópica creencia en la educación positivista o en el desarrollo material como motores autosuficientes del devenir social, llevaron a no pocos fracasos a las élites que ejercieron entonces influencia sobre el aparato estatal.⁹⁵

Su interés por instituir una organización educativa que disminuyera, en la medida de lo posible, la humillante y gravosa dependencia de los artistas con el Estado, sus

⁹⁴ Gamboa, Federico, *Novelas de...*, pp. 1023 - 1024

⁹⁵ María y Campos de, Alfonso, "Los científicos: actitudes de un grupo de intelectuales porfirianos frente al positivismo y la religión" en *Rudas contra científicos*, pp. 136 - 137

instituciones y su burocracia, se refleja en la discreta y clara franqueza de sus extensos y puntuales planteamientos:

Se trata de crear un centro Artístico que dé cabida a todos nuestros artistas y les permita vivir con independencia fuera del parasitismo y la burocracia gubernamentales. Para lo cual debe procederse a la construcción de un edificio especial para llevar a cabo exposiciones –comprendiendo en el mismo edificio una sala de fiestas y conferencias y una escuela libre de Bellas Artes. Este edificio será proyectado por convocatoria – de acuerdo con los ya existentes en las principales capitales del mundo.⁹⁶

La distribución interna del edificio descrita y justificada por Contreras a lo largo del manuscrito, refleja el sentido y los alcances de su propuesta educativa así como el reconocimiento explícito de las causas que entorpecían el cultivo del arte en un contexto institucional que exigía una inaplazable renovación. La idea, por ejemplo, de incluir un recinto para conferencias, estaba animada por una franca y tolerante disposición para ejercer el debate y la discusión públicos al margen de descalificaciones ideológicas o de la vigilancia y la aprobación institucionales:

[...] nos atrevemos a decir que es la piedra angular de la regeneración del país. Al lado de las enseñanzas estancadoras de ideas de nuestras universidades, formábase una enseñanza libre, fecunda, por medio de la conferencia pública, de la profesión de fé voluntaria y sincera del debate humanamente noble, de tal suerte que todo aquél que tuviera una palabra de verdad o de bien que decir tendría una tribuna para comunicarse con el pueblo.⁹⁷

La amplitud de su criterio artístico y de su visión empresarial se manifestó también en su propuesta de incluir en el mismo edificio un salón de teatro dispuesto para la libre representación de obras financiadas por los espectadores:

[...] toda obra dramática de valer, fuesen cuales fuesen sus tendencias y su forma, se montase e interpretase con respeto y devoción, sin exigir a los autores e intérpretes desembolso alguno previo lo cual es absurdo, sino antes bien procurando que el público a la sombra del Centro Artístico les remunerase su trabajo.⁹⁸

En contraste con este juicioso optimismo, los exabruptos de Arteaga aparecen constantemente acompañados por una desarticulada propuesta de solución absoluta cifrada en la urgente "búsqueda del alma nacional". La expresión, examinada por

⁹⁶ Contreras, Jesús F., *Op. Cit.*, p. 9

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 14 - 15

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 16 - 17

Guillermo Sheridan en el contexto de la polémica nacionalista de 1932, encubre, como bien lo indica el investigador, "ideologemas o representaciones tan imprecisas como concluyentes" reductibles, a pesar de su vaguedad, a dos claras orientaciones históricas: la primera, a la indagación sincera, meditada, individualista y necesaria de una identidad nacional y artística que defina culturalmente al país ante el resto del mundo, ante sí mismo y ante su época; la segunda, al decreto autoritario, apasionado y pedagogizante de un código predeterminado de símbolos y valores sancionados por una tradición generalmente conservadora, motivada en sus reclamos por un interés más político que propiamente cultural y por una actitud más excluyente que participativa.⁹⁹

Proclive a la arenga y al énfasis oratorio, más que al discernimiento y a la manifestación paciente de sus ideas, Arteaga asume gustoso la "responsabilidad" artística correspondiente a la segunda de las modalidades identificadas por Sheridan. En consonancia con esta postura, confunde gradualmente a lo largo de la novela su interés estético en "representar" el alma nacional con la defensa pública de valores y principios que juzga amenazados por un cosmopolitismo artístico muy semejante al que promovió Contreras con tan entusiasta y persistente convicción:

Hasta llegó a imaginar que el día en que el cuadro principiara a resultarle según su idea, de un golpe tomarían sus creencias estropeadas por la garrulería de sus maestros iconoclastas y vulgares. Sí, si atinaba a pintar un cuadro "con alma" – como era necesario que lo pintara – , si atinaba siquiera a medio mostrar en el retrato de la ciudad "el Alma Nacional" (más estropeada y desconocida que la suya propia, ipero mucho más!), entonces descubriese la que le animaba; pues así como para que exista la verdadera obra de arte menester es que tenga un alma entre sus páginas, entre sus notas, entre sus colores o entre su grano, menester es también que el hombre se sienta poseedor de una suya... Y al llegar aquí, su falsa filosofía trababa el singular combate – a que ajenas agencias habíale adiestrado – en contra de sus creencias provincianas y sencillas, en contra de su rudimentaria exégesis que no aguantaba muchos golpes de la otra, sino que abandonaba el campo despavorida, dejándolo con su instrucción científica triunfante y con su cuadro por empezar [...] Toda esta palabrería Salvador sabíase de coro[...]De ahí precisamente nacía la ira de que el progreso realizado se abultara tan fuera de medida, y más principalmente, de que a la sombra de ese progreso innegable en algunas cosas ipero no en todas, Señor, no en todas!, se descuidara la condición del pueblo, que es la verdadera alma nacional. Carraspeaba Salvador al llegar a lo del "alma", como si la palabra y su corriente significado se le atragantasen.¹⁰⁰

⁹⁹ Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*, p. 55

¹⁰⁰ Gamboa, Federico. *Novelas de...*, p.960 / 969

El temor a que la industrialización, el positivismo y la marginalidad artística y moral desvirtuasen el "espíritu incorrupto del país", conducen al protagonista al rescate y a la exaltación de un conjunto de ingenuas idealizaciones morales e históricas, cifradas en la esperanza de que un beatífico y viril nacionalismo contuviera los perniciosos efectos de la invasión extranjera y de las discordias nacionales:

Y ello era así en el mundo entero, y al igual que en muchas otras partes, en México, pobre tierra convulsionada, salpicada de sangre, de injusticia, de atropellos, desde la Conquista, desde antes; tierra poblada de parias, miles y miles ennegreciendo el conjunto; sus clases superiores sin alteza de miras, desorganizadas, con todos los defectos incurables de los españoles y todas las imborrables lacras de los indios; sin creer en Dios ni en el diablo, escépticas por ignorancia y no por estudio; destruyendo los cultos religiosos y practicando la religión de la adulación y el servilismo por los que mandan, por los que reparten las prebendas y las sinecuras [...] Salvador, a quien animaba un espíritu amoroso, justiciero y altruista, odiaba muy principalmente el engaño y la mentira; era gran partidario de las rectificaciones y de la entereza que se enfrentaba a la responsabilidad y virilmente la asume [...] De ahí su distanciamiento progresivo de amigos y empleos, de afectos falsos, de toda la gran mentira humana, de la que – colocada la Religión en su puesto – sólo dos entidades se salvan: el Arte, que a modo de ave inmensa ciérnese sobre todas la miserias y sobre todas las deformidades, y la Ciencia, infinita, majestuosa, como mar sin orillas. [...] En su desesperanza y desamparo, instintivamente [...] el alma de Salvador, también herida, volvíase a Dios.¹⁰¹

Por ello, a pesar de los paralelismos mostrados, las correspondencias que la novela comparte con la vida y con la obra de Contreras no superan el modesto alcance de la alusión. La constante desviación de Arteaga hacia una posición ideológica radicalmente opuesta al espíritu original del escultor, impide reconocer la complejidad y los alcances de una personalidad artística, en el fondo, repelente a la visión moral y estética de Gamboa. El pintoresquismo caricaturesco y artificial con el que es representado el protagonista, impide confirmar una identidad intelectual o artística plena entre ambos personajes. Tal parece que Gamboa temió profundizar o extender lógicamente ciertos planteamientos que prometían una recuperación más fiel de Contreras, en favor de una caracterización condicionada en exceso por sus fobias personales y por su inmoderada intervención como narrador dentro de la novela misma.

Sin embargo, el aprovechamiento parcial de la figura de Contreras ubica a la novela en un contexto que permite comprenderla a la luz de las circunstancias y los intereses en que

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 1109/ 1118-1119

fue escrita. En tal sentido es que *Reconquista* se convierte en un testimonio que recrea, a través de sus mismas inconsistencias y debilidades narrativas, la contradictoria y creciente sensación de frustración y esperanza que experimentó el arte mexicano en el ocaso del porfiriato.

Conclusiones

Los rasgos particulares que distinguen a la novela modernista sólo se aprecian y explican plenamente sobre el trasfondo de las condiciones que la originaron. Su acentuada dependencia circunstancial así como su confusa identidad con el naturalismo que le precedió, impidieron durante largo tiempo apreciar su singularidad y la importancia de sus alcances. Su proximidad con el modernismo poético condujo a desproporcionadas e incongruentes comparaciones carentes de los elementos de juicio apropiados para comprenderla más allá de su simple correspondencia formal o estilística con un género notablemente distinto en naturaleza y calidad. Juzgar una novela modernista exclusivamente con los mismos criterios con los que se comprende un poema modernista, implica miopía crítica e ignorancia. Basta una lectura apresurada de cualesquiera de las novelas pertenecientes a este tipo para advertir que en ellas predominan propósitos y percepciones, aunque afines, sustancialmente diferentes a los que se reconocen como característicos de la poesía modernista.

A pesar de que la poesía y la novela modernistas comparten numerosas y significativas relaciones, privan también entre ambas significativas divergencias que demarcan justamente el campo de intereses particulares de este tipo de narrativa. Sin duda, de acuerdo con las evidencias exhaustivamente examinadas por Meyer-Minneman y por Aníbal González, la particular caracterización de los protagonistas como artistas e intelectuales es el aspecto que permite comprender a la novela modernista con mayor amplitud y propiedad. Basadas en la exploración introspectiva de sensibilidades artísticas en conflicto con el medio que los circunda, las novelas modernistas reproducen con sistemática constancia un mismo patrón de conducta y una serie prácticamente idéntica de actitudes y planteamientos que sorprende por su uniformidad.

Afines en este sentido a la novela de fin de siglo europeo, las narraciones modernistas aparecen como transposiciones de un modelo extranjero adaptado con lamentable ineptitud y como reproducciones tendenciosas que desvirtúan las intenciones y la naturaleza de su referente original. En lugar de recuperar con firmeza y claridad el trasfondo crítico e irreverente que animó a novelas como *A Rebours* de Huysmans, los novelistas modernistas aprovecharon selectivamente de éstas los elementos que mejor se ajustaban a sus propósitos. Así, el anverso de sus narraciones mostraba un aspecto

diametralmente opuesto al que su apariencia ostentaba; bien leídas, las novelas revelan un tozudo conservadurismo que adopta la escandalosa apariencia de lo que en el fondo pretende combatir. Así, los artistas que en estas narraciones ostentan su fidelidad desinteresada al arte como un atributo moral y como un instrumento de resistencia, ansían, en el fondo, reconocerse como autoridades en contextos ajenos al estrictamente estético. Con voluble espontaneidad, los artistas que aparecen en estas novelas se declaran portavoces de causas que nadie les solicitó defender. Pontifican, discuten, censuran, recomiendan y desafían en lugar de crear; se consideran injustamente desplazados por las instituciones que deberían ampararlos y descalifican categóricamente a sus colegas que han declinado ante el favor oficial. Reclaman su "legítimo derecho" a convertirse en representantes morales de países asediados por el creciente dominio del imperialismo, por la perniciosa influencia del positivismo y por los peligros que conlleva la entrega a los excesos promovidos por el decadentismo europeo.

La entrega a la inmoderación decadente convierte a los protagonistas en aparentes representantes de las conductas que, en realidad, pretenden atacar. Sin embargo, esta transformación provisional aparece recreada con una fidelidad digna de reconocimiento testimonial y con una fuerza que sólo el miedo y la repelencia pueden generar. En tal sentido, las obras cobran una importancia suplementaria que merece ser apreciada; la crudeza y la minuciosidad descriptiva de numerosos pasajes viene acompañada con frecuencia de la inclusión de datos, experiencias y circunstancias particulares difícilmente identificables en otras fuentes. La recreación de la época resulta así notablemente atractiva y a menudo francamente afortunada. Además, el notable carácter autobiográfico de muchas de las narraciones fortalece aún más la veracidad histórica de lo narrado y manifiesta, al mismo tiempo, la problemática condición que los autores mismos y los artistas en general experimentaban en una época que los desplazaba gradualmente hacia una marginalidad que asumieron con engañosa resignación.

El carácter beligerante de estas novelas ostenta una posición claramente defensiva; de ahí que la exaltación del nacionalismo, del catolicismo y de la moral correspondiente a éstos, aparezca como uno de los argumentos favoritos de los protagonistas para manifestar su inconformidad con el medio que les rodea. Desde esta perspectiva, sus desvaríos aparecen como los aleccionadores riesgos a los que conduce la indiferencia ante el llamado a la cordura que finalmente dirige el autor a través de sus novelas.

La metamorfosis del artista en "intelectual" conlleva en el contexto hispanoamericano, tal y como lo confirman estas novelas, particularidades sólo reconocibles en un contexto católico. El desprendimiento de la subordinación religiosa, condición indispensable para ganar la credibilidad pública en un contexto moderno, fue imperfecta y en el fondo aparente. En realidad, como lo demuestra Gabriel Zaid en un esclarecedor ensayo comentado en el trabajo, los intelectuales se convirtieron en sucedáneos enmascarados de una autoridad basada en la ejemplaridad moral más que en la agudeza crítica, en la promoción de la amenaza más que en la propuesta novedosa, en la vigilancia severa más que en la comprensión atenta. En tal sentido, las novelas modernistas figuran como valiosas pruebas de un aspecto de la historia del arte hispanoamericano que merece ser explorado con mayor detenimiento y extensión. El prestigio público que los artistas han obtenido en nuestra cultura los ha conducido con frecuencia al ejercicio del poder político en nombre, precisamente, de la falsa identidad que se reconoce en ellos con la figura del benevolente sacerdote que brinda desinteresada ayuda a cambio de la estricta sumisión a las exigencias morales que impone y defiende con segura confianza.

El interés por expresar esta conversión obligó a los autores a desprenderse de las rígidas estructuras que el naturalismo imponía para caracterizar a los personajes y para establecer la correspondencia puntual con el medio que los condicionaba; también permitió la exploración de estados psicológicos y anímicos poco frecuentes en la narrativa de la época y franqueó un campo de libertad formal supeditado al interés de los autores por imponerse a la independencia de sus personajes.

Este conjunto de características aparece disperso con irregular frecuencia y calidad a lo largo del extenso inventario de obras examinadas por Meyer-Minneman y por González, por lo que es de extrañar que ambos especialistas hayan ignorado inexplicablemente la importancia ejemplar de una obra que beneficiaba sustancialmente la confirmación de sus tesis: *Reconquista* de Federico Gamboa. A diferencia de otras novelas representativas del género como *De Sobremesa* de José Asunción Silva, *Del amor, del dolor y del vicio* de Gómez Carrillo o *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, la novela de Gamboa reproduce con precisión y apreciable calidad la mayor parte de los atributos que permitieron a estos especialistas definir el perfil propio de una novelística ignorada por largo tiempo. La filiación inconfundiblemente modernista de la novela comprobada a lo largo de este trabajo permite apreciar a Gamboa, y a esta novela en particular, en un

contexto más amplio y justo, más allá de su simple y reduccionista clasificación como mediocre epígono del naturalismo en México.

En franca consonancia con la época que representa, *Reconquista* figura como un revelador diagnóstico de la condición del artista y del arte gracias a la implícita recuperación de la figura del escultor Jesús F. Contreras como referente constante y paralelo del protagonista Salvador Arteaga. Aunque el carácter biográfico de la novela aparece opacado por las intenciones del autor, la figura de Contreras se refleja con viva y significativa transparencia. La confrontación de la imagen histórica de Contreras con su velada reproducción en la novela permite apreciar con excepcional claridad las contradicciones que la novela modernista pretendió esclarecer subordinando arbitrariamente un panorama complejo a una solución simple y unilateral: la abdicación de la marginalidad artística ante el peso de la tradición católica como prueba contundente de la integridad moral y artística de los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana 1800 – 1921*, México, Cal y Arena, 1988.

Alegria, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Diógenes, 1959.

Historia de la novela hispanoamericana, México, Ediciones de Andrea, 1965.

Anderson Imbert, Enrique. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1982.

"Comienzos del modernismo en la novela" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 515 – 525.

Anónimo. "Sólo con el brazo izquierdo, Jesús F. Contreras realizó su obra máxima llamada *Malgré tout*" en *Excelsior*, 7 de mayo 1986.

"Muerte del escultor Jesús F. Contreras" en *El Imparcial*, 14 de junio 1902.

The Mexican Republic, 27 de julio de 1902.

"Funerales de Jesús F. Contreras. Oración fúnebre del Sr. Manuel Torres Torrija" en *El Imparcial*, 14 de julio 1902.

"En memoria del artista liberal Jesús F. Contreras" en *El hijo del Ahuizote*, 20 de julio 1902.

Artículo sin identificación. *Archivo Carlos Contreras*, México, Universidad Iberoamericana.

28 de abril de 1898.

Z. de Blanco, María Antonia. "Nuestros artistas. Jesús Contreras. La más alta recompensa artística". 1900-1901.

Baudeliare, Charles. "Por qué es aburrida la escultura" en *Curiosidades estéticas*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Ouvres complètes, ed. Y.-G Le Dantec et Claude Pichois, Paris, 1961.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975

Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Ensayos escogidos*, México, Premiá, 1978.

Berger, Monroe. *La novela y las ciencias sociales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Brun, Jean. *El caso Dreyfus*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Campos, Rubén M. *Claudio Oronoz*, México, Premiá Editora, Col. La Matraca, n°17, 1982.

Casullo, Nicolás. *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1983.

Chávez, José Ricardo. *Malestar en la literatura: Mujeres en el imaginario masculino de fin de siglo XIX*, Tesis de Maestría en Literatura Comparada, México, UNAM, 1994.

Contreras, Jesús F. *Centro Artístico Mexicano Tecné*, París, manuscrito, 1900. Archivo Carlos Contreras, Universidad Iberoamericana.

Darío, Ruben. *Poesía completa*, compilada por Alfonso Méndez Plancarte; aumentadas por Antonio Oliver Belmás; undécima edición, Madrid, Aguilar, 1968.

Obras completas, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, 5 vol.

Díaz Dufoo, Carlos. "Azul pálido" en *Revista Moderna (edición facsimilar)*, México, UNAM, 17 de junio de 1894, pp. 10-16.

Epple, Juan Armando, "El naturalismo latinoamericano" en *Revista Iberoamericana*, n° 67, 1965, pp. 124-156.

Flaubert, Gustave. *La pasión de escribir*, México, Premiá Editora, 1990.

Florescano, Enrique. "Fundación del nacionalismo histórico mexicano" en *Nexos*, n° 134, Febrero 1990, pp. 32 - 41

Freedman, Ralph. *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1980.

Frey A., John. *The aesthetics of Rougon Macquart*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978.

Gamboa, Federico. *Novelas de Federico Gamboa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Mi Diario. Primera Serie . v. 1. México, Editorial Botas, 1907.

Mi Diario II (1897-1900), México, Conaculta, 1995.

Mi Diario III (1901-1904), México, Conaculta, 1995.

Mi Diario IV (1905-1908), México, Conaculta, 1995.

Mi Diario VII (1920-1939), México, Conaculta, 1996.

Impresiones y Recuerdos, Buenos Aires, A. Moen Editor, 1893.

García Diego, Francisco Javier. *Rudos contra científicos*, México, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1988.

Gómez Carrillo, Enrique. *Del Amor, del Dolor y del Vicio*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1995.

Gómez Jara, José et al. *Sociología de la prostitución*, México, Nueva Sociología, 1978.

González, Aníbal. *La novela Modernista Hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Labor, 1988, vol. 3.

Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Huysmans, Karl-Joris. *A Contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984.

Allá lejos, Barcelona. Editorial Siruela, 1994

Lassaigne, Jacques. "El impresionismo" en *Historia de la Pintura*, Bilbao, Asuri Ediciones, 1979, vol. 3.

Levin, Harry. *El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1974.

Levin, Miriam Ruth. *Republican Art and Ideology in the Late Nineteenth Century France*, Michigan, Ann Arbor, UMI, Research Papers (Studies in the Fine Arts: Art Theory, nº11), 1985.

Litvak, Lily. *Erotismo de fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch Casa Editorial, 1979.

Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), Madrid, Taurus, 1980.

Loveluck, Juan. "Rubén Darío novelista: El hombre de oro" en *Asomante*, XIII, nº1, 1967.

Loveluck, Juan. "Rubén Darío novelista" en *Diez estudios sobre Rubén Darío*, (nota preliminar y selección de Juan Loveluck), Santiago de Chile, Zig- Zag, 1967.

Lukács, Georg. *Realism in our time*, New York, Harper & Row Publishers, 1965.

Meyer-Minneman, Klaus. *La novela Hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

"La novela modernista hispanoamericana y la novela europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias" en *Nueva Revista de filología hispánica*, n° 33, 1984, pp. 431 - 445

Neiss, Robert J. "The influence of Zola in the novels of Federico Gamboa" en *PMLA*, August, 1969, pp. 577-583

Nervo, Amado. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1991.

Neuville, Alfonso de. *El Art Nouveau en México*, México, (Cuadernos de Arquitectura y conservación del patrimonio nacional), pp. 62-75.

Olivares, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica" en *Hispania*, n° 90 1972, pp. 57 - 76

Onís, Federico de. "El modernismo: aspectos y apuntes" en *El Modernismo* de José Olivo Jiménez, Madrid, Taurus, 1979.

Pacheco, José Emilio. "Federico Gamboa y el desfile salvaje" en *Letras libres*, febrero de 1999, n°2, pp. 17-22.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Fundación y disidencia. Obras Completas 3, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

El peregrino en su patria. México en la obra de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ideas y costumbres II. Usos y símbolos. Obras Completas 10, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión 1983

Péon del Valle, José. Sin título. *Revista Azul*, México, 25 de noviembre de 1894, II, n°4.

Pérez Walters, Patricia. *Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902). Imágenes escultóricas y personalidad artística*. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. México. Universidad Iberoamericana, 1989.

Peza, Juan de Dios. "Boceto de un poema a Jesús F. Contreras" en *El Correo español*, 30 de septiembre de 1902.

- Phillips, Allen W. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas" en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 261 – 293.
- Pound, Ezra. *Ensayos selectos*, México, Conaculta, 1993.
- Ramírez, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo" en *El nacionalismo y el arte mexicano (1900 – 1940). Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Rodó, José Enrique. *Obras Completas*, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, III Tomos, 1964.
- Sagredo, Rafael. *María Villa (a) La Chiquita nº 4002*, México, Cal y Arena, 1996.
- Pacheco, José Emilio. Prólogo a *Diario de Federico Gamboa (1892.1939)*, México, Siglo XXI, 1977.
- Schávelzon, Daniel. *La polémica del arte nacional en México (1850 – 1910)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Silva, José Asunción. *Obra Completa*, México, Colección Archivos, 1992.
- Tablada, José Juan. *Las sombras largas*, México, Conaculta, Lecturas Mexicanas Tercera Serie, nº52, 1993.
Obras I- Poesía, recopilación, edición prólogo y notas de Héctor Valdés, México, UNAM, 1971.
Obras IV- Diario, edición de Guillermo Sheridan, México, UNAM, 1992.
Obras III- Los días y las noches de París. Crónicas parisienses, México, UNAM, 1988.
- Uribe Hernández, Eloísa. *Problemática de la producción escultórica en la ciudad de México. 1843 – 1875*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1984.
- Urueta, Jesús. "La tentación (boceto de una escultura)" en *Revista Azul (edición facsimilar)*, 15 de julio de 1894.
- Vidal, Hernán, "Sangre Patricia y la conjunción naturalista - simbolista: la bancarrota social positivista en Hispanoamérica" en *Revista de Filología Hispánica*, nº52, 1969, pp. 183-192.
- Zaid, Gabriel. "Intelectuales" en *Vuelta*, nº 168, noviembre 1990.
- Zola, Emile. *L'Ouvre*, Paris, Folio, Edition de Maurice Le Blond, 1977.

La novela experimental, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970