

01069



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“Lo bello es siempre extraño”: hacia una revisión del
cuento modernista de tendencia decadente
(1893-1903)”

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(Literatura Mexicana)

PRESENTA:
ANA LAURA ZAVALA DÍAZ



Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo académico.

Nombre: Ana Laura Zavala Díaz

Fecha: 1º de julio 2003

Firma: [Handwritten signature]

ESTUDIOS DE POSGRADO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

México, D.F. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Para Jorge Peón Peralta, con amor eterno

**Para mis mentores:
Belem Clark de Lara y Rafael Olea Franco**

**TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN**

ÍNDICE

"Lo bello es siempre extraño" hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)

Introducción	5
I. "Nuevas pagodas para los elegidos": una revisión del término 'decadentismo'	
1. De la decadencia y el estilo decadente	12
2. Del decadentismo en tierras americanas	18
3. Decadentismo a la mexicana (1893)	24
II. ¡El decadentismo ha muerto, viva el modernismo!: variaciones de un concepto	
1. La ciencia contra las musas decadentes. La <i>Revista Azul</i> (1894-1896)	47
2. La decadente, ¿una literatura para los "pelados"? (1896)	57
3. ¡El decadentismo ha muerto, viva el modernismo! ¡Viva la <i>Revista Moderna!</i> (1897-1898)	66
III. "Será menos real pero es más bello": del cuento y otras orillas	
1. Breve reflexión sobre el cuento	82
2. Algunas observaciones sobre el cuento en Hispanoamérica	90
3. Entre documentar y narrar: las frágiles gardenias del Duque	98
IV. De hiperestesiados, vírgenes y monstruos: la fijación de un imaginario decadente	
1. El triángulo <i>fin-de-siècle</i> : la <i>femme fragile</i> , la <i>femme fatale</i> y el héroe melancólico	124
2. Las trampas de Psiquis: la agonía transgresora del héroe melancólico	134
3. Entre el vicio y el refinamiento: la dualidad decadente de Carlos Díaz Dufo	155
V. Hacia la <i>Revista Moderna</i> : nuevos planteamientos sobre el ideario decadente	
1. De la muerte y sus metáforas: Bernardo Couto Castillo	170
2. Una intensidad carente de perspectiva moral: Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo	182
3. Los bohemios no asesinan, mejor se redimen: Alberto Leduc y Rubén M. Campos	197

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

211

Bibliohemografía

219

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

INTRODUCCIÓN

Al revisar la extensa hemerografía sobre el modernismo hispanoamericano, uno de los temas que sobresalen es la reiterada discusión sobre los límites y alcances de este movimiento, que, para buena parte de la crítica, constituye no sólo una corriente literaria que despuntó en el ámbito hispánico hacia el último tercio del siglo XIX, sino también un fenómeno epocal, estrechamente vinculado con el abarcador concepto de la modernidad.¹ Si bien tal apertura ha propiciado el reconocimiento de una serie de variables estéticas e ideológicas que contribuyeron a su conformación, del mismo modo ha evidenciado al menos dos cuestiones: la necesidad de continuar con la labor filológica de rescate de materiales hemerográficos, incluso de los que antes no se consideraban como literarios (por ejemplo la crónica); y el requerimiento de volver a las fuentes originales para generar nuevas lecturas e interpretaciones sobre este objeto de estudio.

Consciente de esto, hace un par de años me surgió la inquietud de indagar acerca de un elemento mencionado con cierta frecuencia, pero poco trabajado en los ensayos

¹ Vid. Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 22; Iván A. Schulman, "Reflexiones en torno a la definición de modernismo", en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, pp. 65-95, *Génesis del modernismo*, p. 12, "I. Vigencia del modernismo hispanoamericano: concepto en movimiento", en *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, pp. 9-25, y "Capítulo I. La idea de lo moderno", en "Las entrañas del vacío":

sobre el modernismo mexicano; me refiero a la influencia y especificidad del decadentismo en las letras nacionales del antepasado fin de siglo.² Aun cuando existen varios volúmenes sobre el tema,³ la mayoría lo abordan desde el marco global de la literatura hispanoamericana; esto provoca que sólo se analicen un puñado de textos que los estudiosos concebían como los "prototípicos" de la tendencia, entre los que casi nunca figuran composiciones de autores mexicanos, ya sea por desconocimiento o por el difícil acceso a los materiales.

Además de lo anterior, algunas de estas investigaciones se centran en demostrar la dependencia entre los modelos decadentes europeos, sobre todo franceses, y sus expresiones en el ámbito de la América Hispana; el problema de tales acercamientos, por demás indispensables, es que en ocasiones conducen a conclusiones que funcionan para el caso extranjero, pero que no explican en toda su dimensión el hispanoamericano y, mucho menos, el mexicano.

A la luz de estas observaciones, sin perder de vista la importancia del influjo del canon externo, en la presente disertación decidí examinar el fenómeno decadentista mexicano principalmente desde una perspectiva local, fundamentada en la lectura de un conjunto de documentos histórico-literarios, a partir de los cuales pretendo despejar dos

Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana, pp. 19-31; Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 15.

² En términos generales, coincido con la mayor parte de la crítica, que juzga el decadentismo como una de las tantas influencias estéticas de las cuales se nutrió el ecléctico modernismo hispanoamericano (cf. Ignacio Zuleta, *Las polémicas modernistas: el modernismo de mar a mar [1893-1907]*, p. 26). Hasta el momento, solo he encontrado a un autor que sostiene exactamente lo contrario: "El modernismo, como el simbolismo, entran de lleno en el movimiento decadentista (término sin ningún matiz peyorativo), que tiene la ventaja de ser un término más amplio [...]" (Juan Oleza, "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales. Del naturalismo al decadentismo", en *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, p. 75).

³ *Ibid.* BIBLIOHEMEROGRAFÍA del presente trabajo.

incógnitas capitales sobre la cuestión: el por qué y el cómo incorporaron los autores modernistas esta corriente estética y existencial a sus proyectos escriturales.

Con este objetivo, primero establecí de manera sucinta los límites, un tanto difusos, del término decadentismo, visto como un concepto que a lo largo de la historia de Occidente ha tenido diferentes connotaciones. Puse especial atención en las acepciones socioliterarias asignadas a lo decadente en el ámbito francés de mediados de siglo XIX, donde imperó la idea de que, después del sumo desarrollo científico y técnico alcanzado, únicamente podía sobrevenir una etapa de inevitable degeneración; según la opinión de ciertos críticos del momento, tal decaimiento empezaba a manifestarse de forma clara en las distintas expresiones del arte moderno. Contrarios a dicho discurso, algunos creadores adoptaron este decadentismo como un estandarte estético, en franca oposición al sistema de valores impuesto por la burguesía.

Una vez establecido lo precedente, me propuse examinar cómo habían llegado a Hispanoamérica y, en específico a México, estas ideas un tanto ambiguas sobre lo decadente; asimismo, intenté dilucidar de qué manera los escritores las habían adaptado a un contexto totalmente diferente, es decir, a países apenas en vías de modernización. Para ello, utilicé las polémicas que a lo largo y ancho de la América Hispana suscitó tal materia, tomando como punto de partida el debate continental que desató en 1888 la publicación de *Azul...*, de Rubén Darío.

En el caso mexicano, me fue posible reconstruir cronológicamente los diversos significados que se le confirieron al decadentismo, gracias a una extensa labor de indagación y rescate bibliohemerográfico.⁴ A partir de este proyecto, me percaté de que una de las

⁴ Fruto de este trabajo es el libro *La construcción del modernismo*, editado por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz.



figuras axiales en la recepción del influjo decadente fue, sin lugar a dudas, Manuel Gutiérrez Nájera, quien desde un inicio mantuvo una postura un tanto ambivalente, de rechazo-aceptación. De la misma manera, a través de estos artículos confirmé que quienes encabezaron la discusión sobre el decadentismo fueron los miembros de la segunda generación modernista, entre los cuales se encontraban José Juan Tablada, Amado Nervo, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, entre otros.⁵

Estas polémicas literarias me permitieron determinar que el debate y la reflexión ensayística sobre dicha cuestión tuvo lugar entre 1893 y 1902, lapso durante el cual el decadentismo rápidamente cobró gran importancia, aunque de manera fugaz, pues muy pronto fue cancelado para abrir paso a un modernismo literario, más en armonía con las condiciones intelectuales no sólo de la escena mexicana, sino incluso de casi toda la joven Hispanoamérica.

Tomando en cuenta lo expuesto, me parece necesario aclarar que en el presente estudio empleo los términos "decadente" y "fin de siglo" para referirme a un mismo fenómeno estético y espiritual; críticos como Meyer-Minnewann han optado por cancelar el primero de ellos, en favor de un concepto más definido y acotado como el "*fin-de-siècle*", para discernir sobre ciertas manifestaciones narrativas producidas entre 1895 y

⁵ En cuanto al polémico método generacional, cabe señalar que lo utilicé para distinguir dos maneras distintas, aunque cercanas, de concebir el arte "moderno". Más aún, resulta importante subrayar que en el segundo momento del movimiento modernista mexicano sí existió una voluntad de agruparse, manifestarse y escribir como tal, es decir, los escritores de dicha generación expresaron con claridad su deseo de erigirse como una asociación artística diversa de otras tantas. Ahora bien, no por ello rompieron del todo con sus predecesores, sobre todo con El Duque Job, al cual llegaron a considerar como su maestro. El crítico Mario Marín postula la existencia de una tercera generación modernista, en la cual coloca a los creadores asociados al ateneísmo, quienes dieron sus primeros pasos en la *Revista Moderna de México* (1903-1911); no comparto tal posición, pues considero que en ellos aparecen ya otras preocupaciones estéticas sobre la cultura en general y, en especial, acerca de cómo establecer un nuevo vínculo entre las artes y la sociedad (cf. Mario Marín, "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en Sara Poot Herrera [ed.], *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, p. 102).

1905. Aun cuando concuerdo con las observaciones del autor, he decidido alternar tal terminología, con el propósito de apegarme lo más posible al espíritu de la época y, sobre todo, a la forma como se definieron los propios escritores mexicanos.⁶

Hecha la aclaración, tras la lectura de estos debates me surgió la pregunta de si existía una correspondencia entre los juicios críticos de los literatos acerca de lo decadente y su labor creativa. Ahora bien, ante la imposibilidad de abarcar todas las manifestaciones nacionales decadentistas, tuve que seleccionar un corpus representativo, compuesto, en principio, por treinta piezas cuentísticas, de las cuales sólo se estudian detalladamente dieciocho por su carácter emblemático; las otras doce se comentan de forma somera en las notas a pie de página.

En términos generales, la elección de tal modalidad genérica se debió a que es una de las menos utilizadas para abordar este tema. Lo anterior me llevó a hacer un breve repaso de las características del género, a partir en especial de las propuestas teóricas de Edgar Allan Poe, las cuales representaron uno de los principales modelos para los narradores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX. En esta línea, cabe señalar que para los literatos afectos a lo decadente, la obra de Poe no sólo simbolizó una pauta en la composición de sus narraciones, sino también en el tratamiento de ciertos tópicos relacionados con la muerte y la violencia. Asimismo, de manera sucinta, analicé las condiciones en las que se desarrolló el género en tierras hispanoamericanas y mexicanas,

⁶ En esta línea, como indica el propio Klaus Meyer-Minnemann: "Debe de señalarse ante todo [...] que tanto '*fin de siècle*' como '*decadence*' se cruzan en el uso que tuvieron entonces; que [...] ambas denominaciones fungieron como conceptos unificadores, con cuyo auxilio se cifró y difundió lo mismo el tenor del espíritu de la época que una actitud de vida y un grupo de autores y aun de marcas literarias" (K. Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 12). Independientemente de los vocablos, como bien afirma José Ricardo Chaves, "[...] podemos ver al simbolismo y al decadentismo europeos y al modernismo hispanoamericano como floraciones de un mismo malestar en la literatura (y en la cultura en general)" (J. R. Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 10).

poniendo el acento en la revisión de las particularidades del cuento modernista, universo heterogéneo en el que se insertó el de tendencia decadentista. Con dicho vistazo, advertí que, al menos en las letras mexicanas, el empleo de esta última corriente estética se dio en dos niveles: el de las ideas y el de las imágenes, es decir, a través de la exploración de ciertos temas y de la apropiación de un imaginario, cuyas figuras centrales fueron la *femme fragile*, la *femme fatale* y el héroe melancólico.⁷

Más aún que en las presencias femeninas casi siempre supeditadas al arbitrio masculino, centré mi estudio en el análisis de las conflictivas relaciones que entabla el héroe melancólico con el entorno, por lo general adverso a sus anhelos internos. Privilegié este acercamiento porque sospechaba que había una clara identificación entre este personaje, atormentado por el medio, y sus propios hacedores, abrumados por las transformaciones socioeconómicas traídas por la modernidad, las cuales los habían empujado a escindirse entre la labor "artesanal" y la "artística" para poder sobrevivir.

Esta especie de mirada en el espejo me llevaría a ratificar si hubo o no un vínculo cercano entre la reflexión crítica y la *praxis* ficcional decadente de estos autores modernistas; pero, además, comprobaría mi hipótesis de que el decadentismo les sirvió no sólo como una bandera de rebeldía contra los discursos hegemónicos literarios y culturales, sino también como una herramienta para formular propuestas críticas sobre su realidad, sobre ese México porfiriano deseoso de modernizarse, aunque fuera de forma más aparente que real.

Finalmente, sólo me queda hacer una última aclaración relacionada con el título de la presente investigación. Si bien éste no parecería traducir de manera precisa e íntegra el

⁷ Sobre esta caracterización *vid.* Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, J. R. Chaves, *op. cit.*, Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, y Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*.

contenido de la misma, decidí poner el énfasis en el acercamiento genérico precisamente porque, como mencioné, han sido pocos los estudios que han analizado la cuestión del decadentismo desde esta perspectiva. Sin embargo, sin duda, el objetivo final de este ensayo es observar e intentar reconstruir un fenómeno cultural y literario mucho más amplio: cómo, por qué y para qué un puñado de escritores nacionales adaptaron e hicieron suyos algunos de los elementos, estéticos y existenciales, del decadentismo europeo.

I. "NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS": UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO "DECADENTISMO"

¿Osarán, sin embargo, afirmar que una generación
accepte librar una batalla de varios años bajo una
bandera que no sea un símbolo?

Charles Baudelaire

I. DE LA DECADENCIA Y EL ESTILO DECADENTE

La idea de la decadencia, entendida como un principio general de debilitamiento, corrupción o ruina de una persona o cosa,¹ es quizá tan añeja como el hombre mismo. A partir de que los seres humanos tuvieron conciencia del paso del tiempo, construyeron, de acuerdo con su comunidad, parámetros para valorar o comparar el pasado en relación con el presente; de ahí que, desde la antigüedad, la angustia por la cancelación del tiempo, acompañada del inevitable declive de los pueblos, es decir, el complejo mito de la decadencia, formara "[...] parte de los temas principales de todas las grandes tradiciones mítico-religiosas [...]".²

El concepto de la decadencia resulta bastante escurridizo y relativo no sólo por sus diversas manifestaciones culturales, sino también porque, como asegura Jankélévitch, "no hay contenidos

¹ Cf. *DRAE*, 19ª ed., s. v., p. 422; Julio Cásares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, p. 259.

² Por los objetivos del presente trabajo no hago un seguimiento exhaustivo de la transformación del concepto de la decadencia a través de los siglos; sobre esta cuestión *vid.* el amplio artículo del crítico Matei Calinescu, en el cual me apoyo: "La idea de decadencia", en *Cinco caras de la modernidad*, pp. 149-219, aquí, p. 149.

históricos que puedan ser caracterizados como decadentes en sí mismos”,³ por lo que, ante la imposibilidad de conformar una definición totalizadora de este fenómeno, considero que resulta más enriquecedor describir los componentes esenciales de sus distintas representaciones, las cuales, por lo general, encierran una reflexión sobre cómo un conjunto de individuos enfrenta su finitud y los cambios del entorno.

En la época moderna, ese gran período que, de acuerdo con Marshall Berman, se inaugura en Occidente más o menos desde comienzos del siglo XVI y se extiende hasta nuestros días, la construcción de la idea de la decadencia se relaciona de manera directa con la concepción judeo-cristiana del tiempo, la cual descansa en la creencia de un devenir lineal e irreversible que, al llegar a su fin, cancela la historia para dar paso a una vida ultraterrena donde sólo obtendrán la felicidad perenne quienes hayan actuado de acuerdo con las leyes de Dios. Bajo estos presupuestos, cualquier síntoma de decadencia social o espiritual simboliza el preludio inevitable del fin del mundo material, pero, de igual manera, el advenimiento del reino divino de lo atemporal: el de la eternidad.

Tomando en cuenta lo antes mencionado, según señala Octavio Paz, a partir de esta organización horizontal y sucesiva del devenir histórico, se gesta, como resultado de una profunda crítica a la eternidad cristiana, una manera diferente de percibir el transcurso y la finalidad de la existencia del hombre.⁴ En el tiempo secularizado de la “modernidad”, el anhelo por la trascendencia se debilita al grado de convertirse en un asunto de exclusiva competencia humana; esto produce la sensación de que todo acto y momento tienen un significado propio, genuino, original. Un vocabulario específico reafirma este cambio de perspectiva; en él sustantivos como

³ V. Jankélévitch, “La Décadence”, en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 55: 4 (1950), p. 339; citado por M. Calinescu, *op. cit.*, p. 153.

⁴ Cf. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, p. 46. Sobre esta cuestión *vid.* también el texto de M. Calinescu, “La idea de la modernidad”, en *Cinco caras de la modernidad*, pp. 23-97 y Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, pp. 2-3.

"diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia [...]"⁵ remiten, en la mayoría de los casos, a un nuevo horizonte ideológico y temporal: el del futuro.

En un mundo reedificado sobre la base del progreso continuo, la decadencia simbolizó el rostro negativo e inseparable de la modernidad; esta relación dialéctica partió no sólo de la creencia de que los grandes avances materiales, patentes sobre todo en las urbes, conllevaban un visible menoscabo de otras esferas del quehacer humano, en especial de aquellas vinculadas con lo espiritual, sino también en que dichos adelantos eran la prueba irrefutable de que se había llegado al punto máximo de cierto proceso evolutivo, después del cual sobrevendría sin remedio una época de decaimiento general. La convicción de vivir en un mundo en decadencia se consolidó en Europa hacia mediados del siglo XIX y llegó a su apogeo en Francia en 1880, "a causa de los drásticos cambios traídos por la modernidad, especialmente la industrialización y los grandes descubrimientos científicos y técnicos";⁶ lo anterior delineaba el perfil de una sociedad que, después de varias etapas de crecimiento, había alcanzado la cúspide de su desarrollo, al que sucedería un estado de degeneración. De esta mirada apocalíptica sobre el destino de la humanidad, emanaron los discursos críticos de algunos intelectuales franceses, quienes cuestionaron enérgicamente el tan celebrado mito del progreso que de forma paulatina había mostrado su rostro más oscuro, al provocar y agudizar aún más las diferencias sociales.

En el ámbito de las letras, de acuerdo con Matei Calinescu, el primero en introducir la noción de un "estilo de la decadencia", reconocible por un conjunto de características específicas y

⁵ O. Paz, *op. cit.*, p. 37. Por su parte Iván A. Schulman define el modernismo como un momento "[...] en que priman los conceptos de *re-volución*, *experimentación* e *innovación* constantes, sin conformidad estética o ideológica" (I. A. Schulman, "Las entrañas del vacío". *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, p. 23).

⁶ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 143; *vid.* también Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, pp. 18-19.



recurrentes, fue el crítico antirromántico francés Désirè Nisard en su libro *Études de moers et critique sur les poètes latins de la décadence* (1834). En tal trabajo, Nisard analizó los aspectos, en especial los literarios, que caracterizaron el periodo de descomposición anterior a la caída del Imperio Romano, con el fin tanto de demostrar que las expresiones literarias eran un mosaico donde se reflejaba el estado general de un pueblo, como de fijar un canon estético ahistórico de la "decadencia"; esto último ayudaría a detectar en otras literaturas cualquier síntoma de degradación social y serviría también como una medida para prevenir futuros colapsos.⁷

En realidad, con el pretexto de analizar las obras de la decadencia latina, el crítico intentaba cuestionar, aunque de forma oblicua, al movimiento romántico, que a la luz de los preceptos neoclásicos representaba un "descenso" en el arte y, quizá, un elemento de riesgo para la comunidad. Nisard aseguraba que al estilo decadente se distinguía por "[...] el uso profuso de la descripción, la prominencia del detalle y, en un plano general, la elevación del poder imaginativo, en detrimento de la razón". En esta misma línea, planteó uno de los presupuestos fundamentales de la crítica antidecadente posterior: "[...] un 'estilo decadente' del arte pone tanto énfasis en el detalle que la relación normal de las partes de una obra con el todo se destruye, la obra se desintegra en una multitud de fragmentos recargados".⁸

Tiempo después, uno de los teóricos más importantes sobre el fenómeno de la decadencia literaria europea, Paul Bourget (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883) retomó y matizó este mismo axioma, al definir este estilo como: "[...] aquel en el que la unidad del libro se rompe para dar lugar a la independencia de la página, en el que la página se rompe para dar lugar a la independencia de la oración y en el que la oración se rompe para dar lugar a la independencia de la

⁷ Cf. M. Calinescu, "La idea de decadencia", en *op. cit.*, p. 158.

⁸ M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 158, 155.

palabra".⁹ Lo anterior, para Bourget era el resultado del triunfo de uno de los dos posible modelos de organización social existentes. Contrario a lo sucedido en una comunidad "orgánica", donde cualquier acción de las partes estaba subordinada al bienestar del todo, en la "decadente" imperaba la anarquía, acompañada de un exacerbado individualismo que propiciaba una fuerte tendencia hacia la disolución, la cual se manifestaba en todos los niveles, incluso, o quizá especialmente, en el del discurso literario.

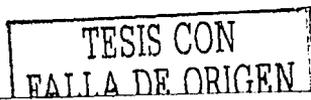
Para otros estudiosos del tema, el calificativo "decadente" comenzó a utilizarse en el terreno de las letras en 1857, con la publicación de *Las flores del mal*; sin embargo, hasta la década de los ochenta se convirtió en un término recurrente en la crítica literaria francesa, en parte debido a que en 1885 surgió un grupo de autores, con Anatole Baju a la cabeza, que se autodenominó como decadente.¹⁰ Empero, desde antes, a la obra de Baudelaire y de Verlaine, entre otros, se le aplicó este adjetivo como una manera de identificar una actitud artística y existencial; esta concepción trascendería los límites franceses y tendría amplia repercusión en el ámbito hispanoamericano.

Sin duda, los márgenes del decadentismo artístico resultan difusos por la multiplicidad de acepciones no sólo estéticas, sino también extraliterarias que se le otorgaron.¹¹ Empero, a pesar de los diversos rostros que adoptó el vocablo, es posible destacar dos tendencias bastante definidas en

⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, París, Lamerre, 1893; citado por M. Calinescu, *ibid.*, p. 168.

¹⁰ Cf. G. Mora, *op. cit.*, p. 142. Sobre esta cuestión *vid.* también los trabajos de Lily Litvak, "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)", en *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 397-398; Manuel Aznar Soler, "Decadentismo y bohemia literaria", en *Ínsula*, 1998, núm. 613, p. 29; y Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, pp. 13-16.

¹¹ Gabriela Mora asegura que algunos críticos han negado la existencia de este "ismo", argumentando que no se trata de una corriente literaria, sino en realidad de un espíritu cuyas manifestaciones textuales se insertan claramente en el movimiento simbolista (cf. G. Mora, *op. cit.*, p. 142; *vid.* también Allen W. Phillips, "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3: 1 [1977], p. 229). Asimismo, para otros autores, el espíritu decadente representó más bien la continuación, pero también el punto culminante de la revuelta artística iniciada por el romanticismo, del cual heredó no sólo el culto exaltado por la individualidad, sino todo un imaginario marcado por el dolor y el desamparo ante la pérdida de la idea de Dios (cf. Roger Pla, "La soledad lúcida", en Charles Baudelaire, *Proyectos de prólogos para "Las flores del mal"*, p. 24; y José Ismael Gutiérrez, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica al relato de ficción*, p. 224).



la época: una, para la cual el decadentismo simbolizaba tanto el culto de un arte diferente, de un estilo refinado, producto de una civilización madura,¹² como una actitud vital, contraria a la idea materialista del mundo impuesta por la sociedad burguesa, es decir, una fuente innovadora que se oponía a lo "tradicional"; y la otra, revestida de una fuerte carga negativa, que aludía a una literatura artificial y exótica, resultado de una hipersensibilidad patológica a la que se asociaban conductas tales como el narcisismo, el esteticismo, la neurosis, el hedonismo, el sadismo, la necrofilia, la perversidad, etcétera;¹³ tal postura se reforzó con la aparición de los trabajos semicientíficos de Max Nordau (*Entartung*, 1892), al que me referiré más adelante, y de Pompeyo Gener (*Literaturas malsanas*, 1890), quienes sostuvieron desde un punto de vista clínico que los escritores afectos a este movimiento estético sufrían de una evidente degeneración mental. Como puede apreciarse, curiosamente ambos bandos coincidieron en el juicio de que el decadentismo era una manifestación cultural de una etapa superior del desarrollo de la humanidad.

Con base en lo expuesto, el crítico Jorge Olivares propone una posible caracterización *a posteriori* del decadentismo europeo, que sintetiza en términos generales, pero no definitivos, algunos de sus rasgos más relevantes:

Contra las normas literarias vigentes, especialmente el Naturalismo, emerge, a consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que

¹² En el prólogo a la edición póstuma de *Las flores del mal* (1868), Gautier fue el primero en contradecir, de manera clara, los juicios que imperaban en la crítica antidecadente del momento. Para el autor, "El estilo inadecuadamente denominado de decadencia no es sino arte que ha logrado el punto de extrema madurez propiciado por los soles declinantes de las viejas civilizaciones: un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, haciendo retroceder constantemente los límites del discurso, tomando prestado de los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas [...]" (Théophile Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Charpentier, 1881, p. 171; citado por M. Calinescu, *op. cit.*, p. 162; *vid.* también, J. Olivares, *op. cit.*, p. 14). Cabe señalar que aunque la obra de Baudelaire generó diversos estudios relacionados con este tema, el poeta no teorizó de forma sistemática sobre la literatura decadente, por lo que sus ideas al respecto se hallan diseminadas en algunas de sus obras (*cf.* M. Calinescu, *ibidem*, pp. 163-167).

¹³ *Cf.* Poe Carden, "Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish-American Modernism", en *Hispania*, 43: 4 (1960), pp. 545-551.

aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto a lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas. Esto acontece no sólo con miras a violentar la mentalidad burguesa, sino, principalmente, como una alternativa a las vicisitudes de la vida contemporánea [...]. Estilísticamente, el decadentismo se caracteriza por el uso de la sinestesia, la trasposición de las artes, la introducción de diversas estructuras discursivas, la experimentación en la rima y por el uso de neologismos. Todas estas innovaciones o uso excesivo de procedimientos estilísticos que autores anteriores ya habían empleado, obedecen a un impulso de cultivar lo antinatural tanto en el fondo como en la forma. No es mero capricho ni producto de idiosincrasias individuales, ya que esta sensibilidad, según sus cultivadores, es efecto y expresión social.¹⁴

Varios de los componentes de esta tendencia estética no tardaron en difundirse, de forma aleatoria, a todo lo largo del continente americano, donde, además de constituirse en uno de los tantos "ismos" que nutrieron el modernismo hispanoamericano, resultó un movimiento innovador por el culto, antiburgués y subversivo, al refinamiento, a lo artificial. En esta dirección, al igual que los creadores europeos, algunos escritores americanos emplearon el decadentismo como una eficaz herramienta creativa para exponer las crecientes tensiones sociales, propias de la vida moderna. Aunado a esto, lo concibieron también como uno de los fenómenos artísticos que sin duda coadyuvaría a la "modernización" y al "progreso" de sus literaturas, en las cuales todavía predominaba el discurso nacionalista.

2. DEL DECADENTISMO EN TIERRAS AMERICANAS

¹⁴ J. Olivares, *op. cit.*, pp. 15-16. *Vid.* también, Juan Loveluck, "Una polémica en torno a *Azul...*", en Ernesto Mejía Sánchez (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*, pp. 231; P. Carden, *op. cit.*, pp. 545-546. En esta misma línea, Christina Karageorgou-Bastea propone que "el fenómeno del arte decadentista engloba características como subjetivismo artístico valorativo, ponderación de lo artificial sobre lo natural, exclusivismo estético, énfasis en la forma, erudición, exotismo, oscuridad de los significados cuya efectividad se basa en la imaginaria de uso restringido, si no estrictamente personal, profanación erótica de lo sagrado" (K. Karageorgou-Bastea, "Un arrebato decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada", en Rafael Olea Franco [ed.], *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 36).

Ahora bien, ¿cómo fue que estos discursos ambiguos sobre el decadentismo no sólo llegaron, sino, incluso, se “adoptaron” en los horizontes del Nuevo Mundo? Al parecer, los textos de los autores europeos decadentes, en especial los franceses, arribaron a las tierras americanas con este halo ambivalente, entre renovador y enfermizo, que pronto produjo adeptos convencidos y enemigos acérrimos.¹⁵ Empero, todavía surgen los cuestionamientos de cómo se trasladó a las jóvenes ciudades hispanoamericanas –que apenas cosechaban los primeros frutos de la paz y el “progreso” y que tenían puestos los ojos en el porvenir–, una estética “decadente”, consecuencia de un particular devenir histórico y un medio específico, en donde sí se vislumbraban graves síntomas de descomposición; en otras palabras, cómo se podía hablar en estas naciones de una decadencia si en realidad ni siquiera parecía haberse alcanzado cierto grado de modernidad.

En un ensayo sobre este tema, Sylvia Molloy apunta: “Entre los muchos clichés que mal que bien hemos internalizado con respecto a la cultura hispanoamericana, está aquel que declara que nuestras literaturas de fin de siglo importaron el decadentismo europeo de modo masivo y, naturalizando ese material prestado, crearon una expresión ‘auténticamente’ hispanoamericana”.¹⁶ Contra esta noción generalizada, la investigadora propone que, por sus condiciones socioculturales,

¹⁵ Aun cuando no se ha elaborado un análisis exhaustivo de la recepción de la literatura decadente europea en el México de fines del siglo XIX, resulta obvio que los autores nacionales no sólo estuvieron en contacto con sus textos, como lo muestran las reseñas, estudios y críticas que escribieron sobre ellos, sino que también sirvieron como sus difusores al traducirlos para las revistas y los periódicos de la época (cf. Porfirio Martínez Peñaloza, “*Lus flores del mal* en México”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 21 de octubre de 1957, p. 3).

¹⁶ Sylvia Molloy, “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. 1. De historia, lingüística, retórica y poética*, p. 18. Tal creencia quizás se derivó de la lectura que la crítica efectuó de algunos textos modernistas donde, en un afán por legitimar la originalidad de su propuesta literaria, los escritores de la época dibujaron una línea que iba de la adquisición de nuevas ideas y “procedimientos” estilísticos a través de los modelos europeos, hasta un periodo de asimilación, tras el cual la influencia primigenia se transmutaba en una creación con rasgos propios. Ejemplos ilustrativos de lo anterior son los artículos del mexicano Jesús E. Valenzuela (“El modernismo en México”, en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 20, 26 de enero de 1898, p. 3; incluido en la antología *La construcción del modernismo*, editada por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala) y del venezolano Pedro Emilio Coll, quien afirmaba: “Se diría que las ideas que vienen desde la vieja Europa al mundo nuevo, reciben aquí el bautismo de nuestra tierra y de nuestro sol, y que nuestro cerebro, al asimilárselas, las transforma y les da el sabor de la humanidad momentánea que representamos” (P. E. Coll, “Páginas nuevas. Decadentismo y americanismo”, en *Revista Moderna*, año V, núm. 9, 1ª quincena de mayo de 1902, p. 141).

los países hispanoamericanos en "vías de organización" realizaron una transposición desigual y selectiva del fenómeno decadentista, traduciendo sólo determinados elementos de acuerdo con sus posibilidades y requerimientos intelectuales. En esta dirección, para dilucidar aquellos componentes éticos y estéticos que se adaptaron a nuestras culturas, un venero importante es la serie de polémicas nacionales y continentales suscitadas por dicha cuestión, donde los participantes tuvieron que explicitar sus posturas.

En Hispanoamérica, la discusión sobre el término "decadente" se inició alrededor de 1888 con la publicación de *Azul...*, de Rubén Darío, en cuyo prólogo el escritor Eduardo de la Barca intentó desmentir las acusaciones lanzadas contra el creador nicaragüense, a quien se culpaba de haber sido uno de los primeros en importar el espíritu y los procedimientos estilísticos de la decadencia.¹⁷

Aun cuando nunca se declaró adicto a esta estética, Darío claramente rescató de dicho movimiento aquellas nociones que reafirmaban en cierto sentido sus indagaciones estéticas; bajo tal perspectiva, lo consideró como una importante propuesta de renovación del arte literario, en tanto que encarnaba una transgresión de la norma, de la tradición y, sobre todo, una búsqueda del supremo ideal de la belleza. Asimismo, para el autor, esta escuela literaria se había opuesto de manera clara al romanticismo, al parnasianismo y, sobre todo, al naturalismo, que dominaban el escenario artístico francés; con ello, "Los nuevos luchadores quisieron librar a los espíritus enamorados de lo bello, de la peste Rougon y de la plaga Macquart. Artistas ante todo, eran entusiastas y bravos, los voluntarios del Arte".¹⁸

En términos generales, este abarcador presupuesto del "voluntariado del arte" permitió a Darío ampliar el espectro de los autores afectos al decadentismo, incluyendo en él a creadores que,

¹⁷ Cf. J. Olivares, *op. cit.*, p. 17.



al menos en Europa, eran vinculados con otras tendencias estéticas. En parte, tal vez esta visión inclusiva del poeta centroamericano se debió a un fenómeno de recepción, en el cual las obras de escritores de inclinaciones artísticas disimboles se leyeron de forma simultánea en Hispanoamérica, borrando, en algún grado, los antagonismos, pero también promoviendo un cierto anacronismo bastante productivo. Sin embargo, más allá de las suposiciones, lo cierto es que esta apertura posibilitó una resignificación de lo "decadente"; en la cual, aunque de manera un tanto ambigua, cupieron innumerables poéticas individuales; en este sentido, se aplica lo que Ángel Rama sostiene acerca de las distintas definiciones del modernismo expuestas por Darío, quien en realidad "no pretendió deslindar una estética, sino una poética epocal", de ahí que se limitara "a trazar las líneas tendenciales del arte de la composición en la modernidad".¹⁹

Ahora bien, de acuerdo con Allen W. Phillips, se debe subrayar que en los juicios rubendarianos sobre el movimiento se aprecia con claridad cómo el término decadente, presente en su primera etapa creativa (1886-1889), fue desplazado progresivamente por el de modernismo (1893-1898); al parecer, tal cambio fue ocasionado por el profundo sentido peyorativo de todo lo relacionado con la decadencia, pero también por la asunción de que en América se estaba construyendo una propuesta literaria propia, que requería parámetros críticos diferentes de los europeos.²⁰

¹⁸ Rubén Darío, *Los raros*, p. 97.

¹⁹ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985, p. 64; citado por Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, p. 93.

²⁰ Cf. A. W. Phillips, *op. cit.*, pp. 229-254, aquí, p. 238. Resulta significativo cómo Darío, aun en las postrimerías del auge modernista, se deslindó por completo del decadentismo en su modalidad francesa, aunque no especificó si existía una americana; esto se evidencia en el texto que le dedicó al poeta mexicano Balbino Dávalos, con motivo de la publicación de su obra *Las ofrendas*: "En verdad, puede uno convencerse, al leer su libro, de que no hay nada de 'raro' ni en el fondo ni en la forma en este poeta, que no por soñador deja de ser casi impecable. Él en alguna parte se llama decadente. Entre todos nuestros innovadores, yo mismo comprendido, no encuentro uno solo que pueda calificarse de decadente en el sentido francés del término" (R. Darío, "Los diplomáticos poetas. Balbino Dávalos", en *Revista Moderna de México*, t. XIII, núm. 79, marzo de 1910, pp. 44-48, aquí, pp. 45-46).

En otra dirección, cabe señalar que, como otros escritores de la época, Darío asimiló también el discurso ambivalente sobre la decadencia gestado en el ámbito europeo, que oscilaba entre considerar al decadentismo como un arte refinado de alta cultura y como un producto de inteligencias en proceso de descomposición. Para el autor nicaragüense, algunos de los “raros” sufrían cierta clase de patología nerviosa, cuya manifestación más evidente era una sensibilidad exaltada;²¹ esta percepción se patentiza en el texto dedicado, en su libro *Los raros* (1896), a la figura de Max Nordau, a quien reprobó por su teoría pseudocientífica de la degeneración social, ejemplificada sobre todo por medio del estudio de diversas representaciones de las bellas artes. Al referirse a los trabajos del crítico, admitió la presencia de dicho elemento enfermizo en la literatura moderna, pero como una derivación de la manera en que percibían y padecían el mundo los creadores. En un intento por sanear el lado oscuro de los “voluntarios del arte”, Darío aseguraba que tal padecimiento espiritual, no contagioso, se justificaba en tanto que produjera grandes obras estéticas, y sólo resultaba condenable cuando engendraba textos de dudosa calidad; en esos casos, el poeta sostenía: “Pláceme la dureza del clínico para con el grupo de falsos místicos que trastruecan con extravagantes parodias los vuelos de la fe y las obras de religión pura”.²²

Como ejemplo representativo, las propuestas de Darío sobre la literatura decadente ilustran la tónica de la discusión sobre esta materia en tierras americanas, donde, al igual que en el Viejo Continente, se formaron dos grupos bastante definidos. Uno, para el que este movimiento estético

²¹ Darío se refiere a Verlaine como: “[...] uno de los patentes casos demostrativos de la afirmación pseudocientífica de que los *modos* estéticos contemporáneos son formas de descomposición intelectual”. Y más adelante, al hablar del alma del escritor francés, reitera: “No era mala, estaba enferma su *animula, blandula, vagula...*” (R. Darío, *Los raros*, pp. 49, 51). Con base en lo anterior, considero que precisamente en *Los raros*, Darío expresó de manera palpable su posición ambivalente respecto al fenómeno decadentista. De ahí que, en varios de los ensayos que componen el libro, el autor muestre una enorme admiración por ciertos escritores considerados como decadentes, pero al mismo tiempo marque de forma clara un distanciamiento con ellos, en especial en las cuestiones existenciales. En el fondo parecería que la reflexión sobre tales figuras, le sirvió principalmente para apuntalar algunas de sus ideas como, por ejemplo, la del supremo sacerdocio del arte. Desde este horizonte, creo que con *Los raros*, y en especial con el ensayo sobre José Martí, Darío preparó el terreno para la defensa del modernismo, concebido como un movimiento americano, amplio y original.

representaba el resumidero de las propuestas estéticas "modernas", imperantes en el ámbito europeo, gracias al cual se posibilitaría el recambio de los discursos hegemónicos nacionalistas. No se debe olvidar que en la mayoría de los países hispanoamericanos, dichos discursos se habían estructurado y consolidado durante los periodos pre y postindependentistas. Aunado a lo anterior, al abandonar el terreno exclusivo de las preocupaciones locales, este arte "modernizado" garantizaba el ingreso de la literatura hispanoamericana al amplio contexto de la literatura occidental; en otras palabras, para este grupo el decadentismo encarnaba hasta cierto punto una oportunidad de dejar de escribir desde las orillas.

En cambio, para la otra facción, lo decadente simbolizaba no sólo un menoscabo de las manifestaciones artísticas de la patria, sino también la presencia de un malestar sociocultural que ponía en riesgo la "salud" de las jóvenes naciones en vías de desarrollo. En este contexto, resulta interesante resaltar que, por un lado, el debate sobre la cuestión decadentista se suscitó y estuvo vigente más o menos al mismo tiempo (1888-1907) en los centros urbanos más importantes de Hispanoamérica; y, por el otro, que de manera general se articuló a partir del enfrentamiento de lo tradicional con lo moderno, de lo nacional con lo extranjerizante, de lo moral con lo perverso.²³

En otro sentido, como propone Jorge Olivares, es posible sostener que en los países de América Latina no hubo un decadentismo puro, independiente; por el contrario, los escritores de estas latitudes "[...] lo acogen como una de las muchas preferencias que plasman el nuevo Modernismo, la más fuerte en su momento formativo",²⁴ o, en palabras de otro crítico, en realidad el

²² R. Darío, *op. cit.*, p. 198.

²³ Cf. J. Olivares, *op. cit.*, p. 31.

²⁴ J. Olivares, *ibidem*, pp. 32-33. Con respecto a esto me parece que se debe matizar la aseveración del autor acerca de la naturaleza del decadentismo en tierras americanas, subrayando el hecho de que, en realidad, es muy difícil hablar de movimientos literarios "puros", mucho menos en la esfera hispanoamericana de finales de siglo XIX.

"*decadentismo* vino a designar, de un modo comprensivo y sin mayores matices, lo que sencillamente era la literatura y el arte nuevos –en breve: el modernismo".²⁵

Ahora bien, más específicamente, en cuanto a los "modos" que adquirió el *decadentismo* en la literatura hispanoamericana finisecular, Carmen Ruiz Barrionuevo aventura que, sin duda, uno de los parámetros a seguir fue la obra de Huysmans, *À Rebours* (1884), donde aparecen los tópicos más caros a este movimiento estético: "[...] el tema del dandy, de la mujer fatal, del *spleen* y la necrofilia, el viaje interior como el peregrinaje de los sentidos, el gusto por lo enfermizo y lo lujoso, los recintos que amparan objetos o libros raros como la biblioteca o el museo".²⁶

3. DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)

En México, desde la década de los setenta aparece en el discurso de la crítica literaria nacional la palabra *decadente*, aplicada sobre todo a las producciones de un conjunto de escritores franceses contemporáneos, quienes, encabezados por Baudelaire, habían abrazado el macabro culto estético propuesto tiempo atrás por Edgar Allan Poe. Sin duda, Manuel Gutiérrez Nájera fue uno de los autores que pronto integró en su discurso crítico las referencias constantes a dicha tendencia. Sin explicitar su concepción del *decadentismo*, al igual que muchos otros de sus coetáneos, el Duque Job adoptó frente a este fenómeno artístico una posición un tanto contradictoria. Por un lado, lo condenó, como también hizo con el realismo y el naturalismo, porque representaba una emanación cultural propia de la "prostituida y carcomida Europa",

²⁵ José Olivo Jiménez, "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)", en *El simbolismo*, p. 49; *vid.* también José Emilio Pacheco, "Introducción" a *Antología del modernismo (1884-1921)*, pp. XII-XIII.

²⁶ C. Ruiz Barrionuevo, "Julían del Casal, Huysmans y el modernismo", en Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, pp. 84-85.



imposible de trasladar a la "virgen América".²⁷ Mientras que por el otro, expresó la irresistible atracción que experimentaba por "[...] esa poesía neurótica, sobreexcitada, morfínomaniaca, que huele a éter y sabe a opio", como definió la obra de Rollinat, de quien también expresó:

Ese Rollinat es un enfermo, como Juan Richepin, como Catulle Mendès, que padece de priapismo, y la poesía de Rollinat no sólo presenta una personalidad, sino un caso patológico. ¿La desterrará usted del arte porque no expresa, ya no digo los grandes ideales y las grandes necesidades de la humanidad, pero ni siquiera lo que sentimos comúnmente los hombres sanos? No, sin duda, porque es bella. Ese enfermo no soy yo, no es usted, pero a usted y a mí nos interesa.²⁸

Con sus declaraciones, el autor dejó muy en claro el evidente distanciamiento entre sus búsquedas e ideas tanto estéticas como morales, y las que supuso pertenecían al decadentismo; de tal suerte que, aunque expresó su interés por estas manifestaciones del arte, en virtud de que postulaban el supremo culto de la belleza (reflejado en el "excesivo amor a la frase, a los matices de la palabra"), se colocó a sí mismo de manera contundente del lado "luminoso" y "sano" de la imaginación. Además, en todo momento tuvo la precaución de referirse a esta literatura sin utilizar modelos nacionales, tal vez con el fin de destacar que el "mal" siempre venía de fuera, por supuesto, vía la Ciudad de las Luces.

En 1891, al parecer el tema del decadentismo se encontraba más que nunca en el aire, quizá por ello al prologar *El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva, el Duque Job aprovechó la oportunidad para reafirmar su posición respecto a dicho fenómeno; nuevamente, en un tono más solemne que en textos anteriores y sin ocultar su admiración, mencionó a los causantes de la

²⁷ M. Gutiérrez Nájera, "El arte y el materialismo", *Obras I*, p. 63. Sobre esta relación amor-odio del Duque con el decadentismo *vid.* P. Martínez Peñaloza, *op. cit.*, p. 3, y J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 287-295; este último comenta sobre tal cuestión: "Esta ambigüedad se advierte –nos limitamos de nuevo a la posición que adopta ante la proteica moda 'decadente'– en una oscilante polarización que lo hace pasar de la admirativa actitud de respeto hasta un implícito desdén crítico [...]" (p. 295).

²⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, "'Tristísima nox'. Carta a Manuel Puga y Acal" (1888), en *op. cit.*, pp. 324-325.

“enfermedad” que asolaba a la literatura contemporánea, festejando que tal pandemia no hubiera contaminado a creadores mexicanos como Esteva, quien aún mantenía el optimismo y la salud propia de la joven raza americana:

Reposa el espíritu con la lectura de versos así, limpios de esas negruras que se van extendiendo en la poesía moderna y en cuyo fondo tetro resaltan los gatos fantásticos de Baudelaire, los animales deformes de Rollinat, los demiurgos de Poe, las rojas llamaradas de Richopin, y cadáveres, espectros, aparecidos, esqueletos, carne en putrefacción, visiones de alcohólico, espantos de novicia, sueños de verdugo. En estos mares de la poesía predominante —en Francia sobre todo— hay olas de éter, olas de morfina, olas de ajeno, brumas de tabaco, y bajo el turbio cristal sólo se deslizan hambrientos los monstruos marinos y dispone el pulpo sus tentáculos en estratégica actitud. Leed al noruego Ibsen, a Maeterlinck, al ruso Tolstói; este último es el que ha bautizado, sin pretenderlo, la poesía de todos ellos, al poner el título a un drama: *El poder de las tinieblas*. Edgar Poe se había adelantado a todos estos semilocos, de enorme talento; pero hoy las alas de este cuervo que graznaba el rispido y espantable *never more*, proyectan sombra densa en dilatadas regiones de la literatura. Sopla viento cargado de quejas y los árboles se estremecen de pavor [...].

¿Cómo he de negar las terribles bellezas de esta poesía morbosa? Inspírame ella doble curiosidad: la del artista y la del que explora más osado que Stanley, el continente negro del cerebro humano; pero déjola a sus legítimos poseedores, los enfermos, y me ufano al hallar sanos y alegres amigos, de imaginación tan viva y clara como Esteva.²⁹

Más allá de estos juicios esporádicos de Manuel Gutiérrez Nájera, dos años después, en los primeros días de 1893 el periódico *El País* publicó dos composiciones poéticas que sirvieron como catalizador para que en la prensa se discutiera ampliamente sobre el tema del decadentismo, con la particularidad de que ya no se debatiría sobre autores extranjeros (como lo había hecho El Duque), sino acerca de un grupo reducido de artistas mexicanos. En la primera, “Preludio” de Balbino Dávalos, el yo lírico enunciaba su credo poético basado en el trabajo meticuloso del lenguaje, a través del cual se expresaba su “espíritu decadente”.³⁰ Acompañando los versos de Dávalos, apareció una nota aclaratoria, donde se indicaba que el poema se había leído una noche antes en una

²⁹ M. Gutiérrez Nájera, “*El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva” (1891), en *op. cit.*, pp. 462-463.

reunión íntima, celebrada con el fin de acordar la próxima edición de la *Revista Moderna*, y concluía diciendo: "nos complacemos en prender en nuestras columnas esa flor, una de las primeras que ha brotado en el Invernadero Decadentista".³¹ Aunque somera, por un lado, esta nota testimonia la comunión de un conjunto de literatos con el objeto de fundar un órgano editorial portavoz de la "literatura moderna", proyecto que tardaría casi cinco años en cristalizar; y, por otro, hace pensar que si bien desde antes los intelectuales mexicanos se hallaban en contacto con los textos decadentistas, sólo hasta ese momento se pensaba que tal influencia producía sus primeros frutos nacionales.

La segunda poesía, "Misa negra" de José Juan Tablada, provocó encendidas reacciones y numerosas críticas en contra del mencionado "invernadero decadentista", al grado de ocasionar la salida definitiva del escritor de la dirección literaria del periódico, el cual con rapidez determinó retirar de sus páginas cualquier composición asociada con ese movimiento estético.³² Empero, antes de la expulsión definitiva del decadentismo de las columnas de *El País*, se publicaron varios artículos donde se expusieron algunas interpretaciones de la "nueva escuela" literaria.

El 15 de enero de 1893, apareció una carta de Tablada dirigida a Balbino Dávalos, Jesús Urieta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguibel, casi todos ellos futuros autores de la *Revista Moderna* (1898-1903), proyecto editorial en el que también participarían Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela, entre otros. En esta epístola, que citaré ampliamente debido a su importancia, Tablada

³⁰ Balbino Dávalos, "Preludio", en *El País*, t. I, núm. 7 (8 de enero de 1893), p. 1.

³¹ Anónimo, "Sucesos varios. Nuestro número literario", en *El País*, t. I, núm. 7 (8 de enero de 1893), p. 3.

³² De acuerdo con José Juan Tablada, la publicación de "Misa negra" generó críticas tan encendidas por razones más políticas que literarias. A decir del autor, el artífice de tal escándalo fue el importante político Rosendo Pineda, quien se dedicó a perseguirlo de manera sistemática, debido a la publicación de un artículo en el que Tablada indirectamente criticaba el gobierno de Díaz. Cuando apareció dicho poema, Pineda se lo llevó de inmediato a la "devota" Carmelita Romero Rubio, que montó en cólera debido a que la composición atentaba contra sus

subrayó la existencia de una serie de intelectuales a los que no sólo unía el interés por el arte, sino que los amalgamaba “[...] una perfecta comunión de ideas, identificadas en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos”,³³ coincidencia que los llevaba a adoptar un “dogma estético” bajo el cual aglutinarse y diferenciarse de sus antecesores; como consecuencia de lo anterior, sostenía el creador: “Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *Decadentismo*, la única en la que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de educación moderna”.³⁴ Aunque contradictoria, esta aseveración insinuaba que dicha doctrina artística era resultado de la supuesta apropiación de un canon “moderno”, un tanto indefinido, que simbolizaba la única senda para revitalizar las letras mexicanas. De igual manera, consciente de la influencia del medio en la obra artística, Tablada justificaba su adhesión a esa estética mediante el examen de las condiciones espirituales de la época, cuando “la eterna gota de la duda” había cavado “la blanca lápida de nuestras creencias”. Sin referirse al positivismo –ideología que, adaptada al medio mexicano, se convirtió en el discurso educativo, político y social predominante durante el Porfiriato–, se declaraba preso “de un sistema

sentimientos católicos. Desde ese momento, Tablada ingresó a la “lista negra” del régimen porfiriano, como tantos otros periodistas de oposición (J. J. Tablada, *La feria de la vida*, pp. 298-303).

³³ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *El País*, t. 1, núm. 11 (15 de enero de 1893), p. 2. La mayor parte de los artículos periodísticos analizados en este capítulo fueron recogidos por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, en *La construcción del modernismo*; de aquí en adelante señaló con un asterisco los textos que retomo de este volumen.

³⁴ Años después, Tablada olvidaría, quizá voluntariamente, esta declaración de principios estéticos, al asegurar en sus memorias: “La palabra decadente me fue aplicada como un estigma cuando tenía veinte años [...]” (J. J. Tablada, *La feria de la vida*, p. 138). En las postrimerías de la década de los treinta, otro de sus cofrades, Ciro B. Ceballos, también negaría su pasado decadentista, aclarando cuál era, en realidad, el objetivo común que amalgamaba temperamentos tan disímbolos: “Formábamos un grupo vinculado no propiamente por la identidad de las convicciones artísticas, sino por la fraternidad psicológica, pues mientras unos de nuestros compañeros eran ‘decadentistas’ a ultranza, otros teníamos tendencias individualistas resueltas; empero, todos, o casi todos, coincidíamos en un común sentir, en el aborrecimiento a lo viejo, por una sola razón, porque éramos jóvenes, porque en nuestro apasionado extravío no queríamos comprender que no hay literaturas jóvenes ni viejas, sino literaturas buenas o malas, aunque jóvenes o viejas sean” (C. B. Ceballos, “La Revista Moderna”, en *El Excelsior*, 17 de julio de 1939, pp. 5, 7. Agradezco a Luz América Viveros Anaya por haberme facilitado este material que encontré y rescaté como parte de su trabajo de tesis de Maestría). Paradójicamente, el autor imaginó algunas de las narraciones decadentistas más desgarradoras de la época, como por ejemplo “El adulterio” donde se relata un caso de zoofilia.

filosófico”, que había suscitado en él y todos sus contemporáneos un estado general de desaliento y hastío, al que denominaba “decadentismo moral”. Como lo sintetiza Octavio Paz, esta doctrina de pensamiento había hecho:

[...] tabla rasa lo mismo de la mitología cristiana que de la filosofía racionalista. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias. Su acción fue semejante a la de la Ilustración en el siglo XVIII; las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo de la nada. No era la plena modernidad, sino su amargo *avant-gouit*: la visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia.³⁵

Además de esta inevitable “fisonomía” del alma producto de las circunstancias, Tablada se refería a la existencia de un decadentismo estrictamente literario, que “[...] consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, *lo suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados”.³⁶

Sobre esta cuestión, en términos generales el crítico Allen W. Phillips observa que en los escritores hispanoamericanos de la época imperó esta proyección dual del decadentismo, la cual, como esbozó Tablada, “abarca lo ético lo mismo que lo estético; es decir, que por un lado debe entenderse como una actitud ante el mundo o una especial manera de ser, y por el otro como un modo expresivo o un estilo”.³⁷ Sin duda, alrededor de estas dos vertientes se desarrollarían en México las polémicas sobre la cuestión; incluso me atrevo a asegurar que si los críticos antidecadentes sólo lo hubiera comprendido como un “estilo” literario, el decadentismo no hubiera

³⁵ O. Paz, *op. cit.*, pp. 127-128.

³⁶ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *El País*, t. 1, núm. 11 (15 de enero de 1893), p. 2.



provocado reacciones tan exaltadas, pero al percibirlo también como una visión del mundo consideraron que ponía en peligro tanto el arte nacional, como la estabilidad de ciertos estratos y costumbres de la sociedad mexicana de las postrimerías del siglo XIX. Lo que estos detractores no visualizaron en dicho movimiento fue su intención de construir nuevos paradigmas estéticos, en armonía con los cambios acaecidos en otros ámbitos como los de la política y la economía.³⁸

En este contexto, para Tablada, entonces, el decadentismo era la manifestación textual de una manera diferente de concebir la escritura, de percibir la realidad e incluso de utilizar los sentidos, que no estaba al alcance de la gran mayoría, sino exclusivamente de un reducido número de espíritus refinados, dispuestos a cumplir con las exigencias de la civilización moderna. Como se observa, para el escritor el término decadente no era sinónimo de degeneración; por el contrario, encarnaba, al igual que para Verlaine, “[...] pensamientos refinados de extrema civilización, alta cultura literaria, alma capaz de voluptuosidades intensivas”,³⁹ de ahí que apoyar esa escuela estética en México significase contribuir al progreso intelectual del país, como lo dejó ver al cuestionar las “plebeyas” preferencias de la opinión pública: “Y hoy que se fundan clubs para andar en bicicleta y para jugar *foot ball*, ¿qué tiene de reprochable que nosotros, en vez de desarrollarnos las pantorrillas y de adiestramos los pies, fundemos un cenáculo para procurar el adelanto del arte y nuestra propia cultura intelectual?”⁴⁰

³⁷ A. W. Phillips, *op. cit.*, p. 230.

³⁸ Sobre el impacto de los cambios económicos en las labores artísticas durante el fin de siglo XIX, *vid.* Rosamel S. Benavides, *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX*, pp. 69-71.

³⁹ Verlaine traducido por Santiago Argüello, *Modernismo y modernistas*, Guatemala, 1935, I: 75; citado por P. Carden, *op. cit.*, p. 545.

⁴⁰ Un mes después de haber publicado este artículo, en una crónica con motivo de la muerte de Ignacio Manuel Altamirano, el poeta aprovechó la oportunidad para separarse de los nacionalistas y reafirmar su postura estética al reconocerse, significativamente en plural, como: “[...] partidarios à outrance de los refinamientos del arte actual, decadentistas convencidos [...]” (J. J. Tablada, “Altamirano muerto [El decadentismo]”, en *El País*, t. 1, núm. 48, 18 de febrero de 1893, p. 2).



A pesar de la misión progresista que le confería al decadentismo, Tablada evidenciaba que sus beneficios sólo le correspondían a una minoría ilustrada, ajena por completo no sólo a la gran masa indiferente y analfabeta donde no encontrarían lectores, sino también a la “burguesía” porfiriana, insensible ante casi cualquier manifestación artística; así, la incógnita era ¿cómo cumpliría esta escuela literaria los objetivos que el autor le adjudicaba?

Miembro de una generación producto de los cambios generados por la República Restaurada, Tablada y la mayoría de sus contemporáneos crecieron bajo la sombra del “orden, paz y progreso” proclamado por Porfirio Díaz, para quien, desde un principio, contaron más los hombres de armas y de negocios que los de letras; esto se debió en gran parte a que durante su administración las ansias y los afanes por modernizar a la nación se agudizaron, al grado de que no sólo todos los esfuerzos se dirigieron hacia la consecución de un evidente avance material, sino que también se vio la necesidad de montar un escenario, un espejismo, donde se perfilara México como un territorio con todos los atributos de una nación industrializada. Por supuesto que al no contar con una infraestructura adecuada para tales fines, a nuestro país le correspondió, como a la mayoría de sus vecinos del sur, “[...] el papel de proveedores de materias primas y productos agropecuarios, siendo su economía básicamente primario-exportadora, a la vez que importadora de productos industriales elaborados fuera de la región [...]”.⁴¹

Como era de esperarse bajo estas circunstancias, la modernidad se filtró en el espacio mexicano de una manera bastante desigual; primero en el campo de las ideas, con la introducción del positivismo por Gabino Barreda y la creación de la Escuela Nacional Preparatoria, cuya preocupación principal fue dotar de un conjunto de verdades generales, científicas, a los futuros líderes de la nación, así como justificar y consolidar teóricamente los logros e intereses de la

⁴¹ Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, pp. 40-41.



naciente burguesía mexicana;⁴² después en el económico, con el ascenso al poder de Díaz en 1877 y con la inclusión paulatina, desde la década de los ochenta, de los miembros del partido Unión Liberal, despectivamente denominados los "científicos", en la dirección del país.

Bajo tales circunstancias, en un país escindido entre un visible rezago rural y una urbe que se asumía como moderna, entre las metas desarrollistas impuestas por la nueva burguesía y las condiciones de pobreza de una parte importante del pueblo mexicano,⁴³ los escritores parecían condenados a desempeñar un papel secundario, pues si antes su calidad de intelectuales le garantizaba su participación en las altas esferas políticas y sociales, con la profesionalización del trabajo, se vieron irremediabilmente desplazados hacia otros campos, como los del periodismo y la docencia, para generarse el sustento; como consecuencia, su voz, aunque no dejaba de ser importante, ya no era fundacional; más bien ahora, en muchos casos, se hallaba sujeta a las veleidades gubernamentales.⁴⁴

⁴² Sobre las estrechas relaciones entre el positivismo y la burguesía porfiriana vid. Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, pp. 27-29. De acuerdo con Justo Sierra, la burguesía mexicana, forjada al calor de la Guerra de Reforma, se componía de la clase media de todos los Estados, "[...] la que había pasado por los colegios, [...] la que tenía lleno de ensueños el cerebro, de ambiciones el corazón y de apetitos el estómago [...]" (J. Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, en *México su evolución social*, México, La Casa de España en México, 1940, p. 346; citado por L. Zea, *op. cit.*, p. 45). En realidad, según Zea, este grupo lo conformaban los terratenientes, los latifundistas y los especuladores, quienes, en vez de procurar el desarrollo de la economía nacional, preferían dejar en manos de los inversionistas europeos la responsabilidad de explotar los mercados nacionales; así, "El burgués de la época porfiriana es un tipo cómodo, egoísta, que no quiere que en nada se le moleste, que quiere enriquecerse con el menor esfuerzo. Este hombre es un amante de la paz, del orden. La paz y el orden del Porfiriato. Para este hombre todo está o debe de estar al servicio de sus intereses" (p. 95).

⁴³ Cf. Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, II: 978.

⁴⁴ Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Luis Iñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, pp. 496-499; Yerko Moretic, "Acercas de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano", en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, pp. 59-60. Sobre la situación de los literatos en la "ciudad modernizada" vid. B. Clark de Lara, *op. cit.*, pp. 40-46. Mucho más optimista que estos críticos, Ángel Rama asegura que hasta cierto punto este proceso modernizador benefició económicamente al "[...] restringido sector de los escritores [...]", quienes "[...] encontraron que podían ser 'reporters' o vender artículos a los diarios, vender piezas a las compañías teatrales, desempeñarse como maestros pueblerinos o suburbanos, escribir letras para las músicas populares, abastecer los folletines o simplemente traducirlos, producción suficientemente considerable como para que al finalizar el siglo se establecieran las leyes de derecho de autor y se fundaran las primeras organizaciones destinadas a recaudar los derechos intelectuales de sus afiliados" (Á. Rama, *La ciudad letrada*, pp. 74-75). Ahora bien, como bien subraya el autor, a pesar de esta profesionalización del trabajo literario, los creadores de fines del siglo XIX siguieron participando y escribiendo sobre política; incluso los modernistas, acusados de evasionistas,

En el nuevo marco, el arte parecía un trabajo inútil y económicamente improductivo, a menos que se ejerciera en beneficio de los intereses del Estado; así, quizás los argumentos expuestos en el artículo de Tablada presentaban una opción nueva, de reubicación, para los creadores en su comunidad, pues aunque proponía la existencia de una aristocracia literaria que repudiaba al vulgo inculto, al mismo tiempo postulaba al decadentismo como la única escuela literaria adecuada para aquellos que habían recibido al menos un "ligeró hábito de educación moderna"; bajo tales presupuestos, esta secta privilegiada era casi la única que podía descifrar y traducir para los "otros" los componentes esenciales de la modernidad, con los cuales afrontarían los cambios de la vida moderna, consiguiendo en el arte lo que Díaz "había hecho en política y administración".⁴⁵ En suma, aun cuando ya no cumpliría con una función didáctica nacionalista, para Tablada, el escritor seguiría siendo un visionario que trabajaba para el futuro, para el progreso de la cultura nacional, por medio de la experimentación creativa y del "entrecruzamiento" con otras literaturas del orbe moderno.⁴⁶ De este modo, a pesar de la marginación y del desprecio de sus coetáneos, los artistas decadentes, con Tablada al frente, no cejarían en su intento renovador y plantarían sus "tiendas bohémias en cualquier sitio", transportarían su "ideal arrojado del Paraíso

publicaron innumerables artículos sobre el tema, y en muchos casos en su obra de creación subyace tal preocupación (p. 108). Tomando en cuenta lo anterior, Rama sostiene que, como muchos otros de la época, estos autores asumieron que debían cumplir con lo que el crítico llama una función ideologizante; en otras palabras, creyeron que en sus manos descansaba la conducción espiritual (laica) de su pueblo. Con base en lo antedicho, me parece que los modernistas en verdad pensaban que con su trabajo ayudaban al desarrollo y refinamiento de la cultura patria, pero también tenían claro que su misión ya no era la de fundar la nación, como se lo habían propuesto los creadores nacionalistas de la generación pasada.

⁴⁵ José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, II: 1066. Sobre esta cuestión en el ámbito hispanoamericano *vid.* Klaus Meyer-Minnenmann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 153.

⁴⁶ Esta idea del "cruzamiento" cultural no era nueva para los escritores mexicanos; con anterioridad, Ignacio Manuel Altamirano había abordado la cuestión, recomendando a los literatos que bebieran de otras tradiciones; empero, fue hacia 1890 cuando Gutiérrez Nájera expuso una teoría más articulada sobre los beneficios del intercambio artístico, bajo la premisa de: "Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya" (M. Gutiérrez Nájera, "El cruzamiento en literatura", en *op. cit.*, p. 102).

burgués" a la "solitaria Pagoda" y, desde ahí, continuarían "vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de" sus ideas.⁴⁷

Sin embargo, la ambigüedad con la que Tablada caracterizó al movimiento decadentista, sobre todo en sus connotaciones morales, se convirtió muy pronto en una de las herramientas más fuertes, tanto contra las manifestaciones nacionales identificadas con esta estética como contra los escritores ligados a ella, en gran medida gracias a la repercusión que tuvieron en Hispanoamérica los trabajos mencionados de Max Nordau y de sus seguidores, a partir de los cuales emergería "[...] el doble discurso del modernismo, en el cual *lo decadente* aparece a la vez como progreso y regresión, como regenerador y degenerador, como beneficioso e insalubre".⁴⁸

Con la misma ambivalencia que definió el decadentismo, Tablada no explicitó su concepción sobre la "modernidad" ni sobre lo "moderno", pero en sus declaraciones se traslucen dos ideas, un tanto paradójicas, sobre esta cuestión: por un lado, el autor se asume como un creador "moderno" cuyas obras posibilitarán el avance de la nación, pero, por el otro, veladamente postula

⁴⁷ Detrás de las buenas intenciones de Tablada había la necesidad de convencer más que nunca de la utilidad social de la labor artística, tal vez porque en aquel año la situación del país acusaba una gran crisis económica y financiera que amenazaba con arrasar con buena parte de los logros de la administración de Díaz. Evidente desde los inicios de la década de los noventa, la recesión culminó hasta 1896, en gran parte gracias a los manejos de José Ives Limantour, secretario de Hacienda desde febrero de 1893 (cf. B. Clark de Lara, *op. cit.*, p. 181; *vid.* también, Anónimo, "Decadencias", en *El Tiempo*, año X, núm. 2847, 18 de febrero de 1893, p. 2). Ante tales condiciones, considero que no es aventurado pensar que la polémica sobre el decadentismo se volvió tan acalorada, porque de alguna manera ratificaba para algunos la situación difícil, casi "degradada", que se vivía en el país; para otros, quizá, atentaba contra el discurso optimista de ciertos sectores, para los cuales México era la tierra de las oportunidades.

⁴⁸ S. Molloy, *op. cit.*, pp. 19-20. Esta visión del decadentismo como una enfermedad moral se reforzó también en el ánimo de la crítica antidecadente, por los visibles estragos que causó entre sus adeptos como, por ejemplo, en Bernardo Couto Castillo, quien murió prematuramente víctima de los excesos, o en el mismo Tablada que, hacia 1895, fue internado por su afición a los paraísos artificiales (cf. Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada, 1888-1899*, p. 41 y Petit Blue, "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. III, núm. 20, 15 de septiembre de 1895, p. 320). Muchos años después, al referirse a la obra de Baudelaire, Tablada justificó estas actitudes existenciales en nombre del ideal supremo del arte: "Incapaces de discernir el artificio en la descarrillada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos" (J. J. Tablada, *La feria de la vida*, p. 181).

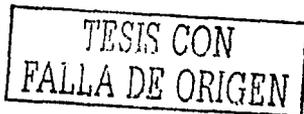


también que el arte se contraponen al desarrollo material, encarnado por la figura del burgués.⁴⁹ Ahora bien, a pesar de esta actitud antiburguesa, lo cierto es que los decadentes no tenían como objetivo mermar el sistema político mexicano, en donde casi todos hallaron cabida de una manera u otra;⁵⁰ más bien, anhelaban una modernidad estética que, además de proponer una renovación formal, supusiera la reformulación de ciertos discursos hegemónicos literarios y sociales. También, quizá, su desprecio a todo lo burgués radicaba en que, a pesar de pertenecer a esa clase, se sentían aislados de sus privilegios sólo porque se dedicaban a la creación de mundos imaginarios.

Más allá de las especulaciones, con su actitud aristocrática y decadente los modernistas, más que negar el optimismo desarrollista del Porfiriato, contribuyeron a dibujar el perfil de una nación en pleno movimiento, en proceso de cambio; así pues, no negaron la realidad, en la cual se sufrían los embates de una modernización incipiente, sino que la avalaron, luchando porque el "progreso"

⁴⁹ De acuerdo con Calinescu, "Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento en la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético" (M. Calinescu, "La idea de la modernidad", en *op. cit.*, p. 50).

⁵⁰ Sobre esta cuestión *vid.* el trabajo de Gustavo Humberto Jiménez Aguirre, *La discusión sobre el modernismo (1893-1903)*, p. 50. Durante el Porfiriato se incrementó de manera significativa el número de escritores y periodistas que vivían del presupuesto gubernamental, del 12 % que estaba inscrito al restaurarse la República, ascendió al 70% hacia el final de la administración de Díaz (*cf.* B. Clark de Lara, *op. cit.*, pp. 55-56). Por supuesto, entre ellos se halló el propio José Juan Tablada, quien, al decir de Ceballos, para conseguir los favores del Primer mandatario: "Con grande ardor se puso a escribir un poema épico trovando con entusiasta plectro las glorias de militares del general Porfirio Díaz, el cual, agradecido, lo incorporó a su 'caballada' en calidad de inofensivo rocin" (C. B. Ceballos, "La Revista Moderna", en *El Excelsior*, 8 de agosto de 1939, pp. 5, 9). En el mismo tenor, el autor juzgó cómo afectó a las publicaciones periódicas tal sometimiento de los intelectuales al poder; sobre la transformación de la *Revista Moderna* en 1903 sostuvo: "Perdió su peculiaridad eminentemente lírica, aburguesándose sus colaboradores en la empleomanía porfirista, al mismo tiempo que invadía sus columnas colaboraciones consideradas como indeseables en su primera época" (C. B. Ceballos, "La Revista Moderna", en *El Excelsior*, 31 de julio de 1939, pp. 5, 10). Sobre esta cuestión, en el caso específico de Amado Nervo *vid.* Gustavo Jiménez Aguirre, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*, pp. 143, 152-153.



abarcara otros campos además del económico, en especial los vinculados con el crecimiento espiritual, entre las cuales se incluían todas las manifestaciones del arte.⁵¹

A lo anterior, también cabe hacer ciertas precisiones; aun cuando para los escritores era evidente que en la era de los ferrocarriles, símbolos del progreso, la existencia adquiría otro ritmo, cada vez más presuroso y caótico, lo cierto es que la modernidad mexicana, como antes señalé, también representó un discurso impuesto verticalmente por las clases acomodadas y dirigentes del país; esto provocó que se presentara toda una sintomatología del progreso, a pesar de que en sentido estricto no existían en México las condiciones socioeconómicas de las grandes potencias de Occidente; de tal suerte que, como sintetiza Marshall Berman a partir de sus observaciones sobre San Petersburgo, es posible observar que:

En un polo podemos ver el modernismo de las naciones avanzadas, que se edifica directamente con los materiales de la modernización política y económica y saca su visión y su energía de una realidad modernizada [...] aun cuando recuse esa realidad de manera radical. En el polo opuesto, encontramos un modernismo que nace del retraso y el subdesarrollo [...]. El modernismo del subdesarrollo se ve obligado a basarse en fantasías y sueños de modernidad, a nutrirse de la intimidad con espejismos y fantasmas y de la lucha con ellos. Para ser fiel a la vida de la que procede, se ve obligado a ser estridente, basto y rudimentario.⁵²

El 23 de enero de 1893, Jesús Urueta respondió ampliamente la misiva de Tablada, con quien disienta en algunos puntos, en especial en la adopción del vocablo “decadentismo” para denominar la escuela literaria de la que se le hacía partícipe. Según el escritor, “decaer” denotaba

⁵¹ Sobre esta visión dual de la modernidad en los escritores de las postrimerías del siglo XIX, en especial sobre Baudelaire, *vid.* M. Berman, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁵² M. Berman, *op. cit.*, p. 239; asimismo, *vid.* Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 23. En México, la modernidad de oropel se evidenció con la construcción de diversas obras públicas al nivel de aquello que se buscaba representar; así, se diseminaron en la urbe símbolos del avance material, tales como el Jockey Club y el Hipódromo de Peralvillo, en donde se reunían y lucían las mejores familias porfirianas; las colonias elegantes y cosmopolitas que se fundaron en ambos costados del Paseo de la Reforma; las estaciones ferroviarias, inauguradas siempre con grandes festividades; todos ellos espacios que, como piezas de un rompecabezas, dibujaban el mapa de un anhelo: el del desarrollo (*cf.* Moisés González Navarro, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, coordinada por Daniel Cosío Villegas, pp. 694-711).

“un nivel inferior, [...] un estado menos perfecto”,⁵³ definición que no correspondía con la expuesta por su cofrade, en la cual la literatura decadente se concebía en todas sus acepciones como una elevación de nivel, como un refinamiento artístico y espiritual. Para Urueta, el poeta había incurrido sobre todo en una gran inconsecuencia al trasplantar el término “decadente” del terreno moral al artístico, pues con eso no sólo le confería a la palabra un sentido que no tenía en el lenguaje, sino que también trastrocaba completamente su significado e incluso, en un nivel más profundo, faltaba a los principios generales de la “lógica”. Pero aun cuando rechazó la terminología, el articulista reconoció su afinidad con los planteamientos estéticos de Tablada, al confesarle: “En el fondo estamos de acuerdo [...] en el hecho, en la cosa; sólo disintimos en la cuestión secundaria: [...] lo que usted llama *Decadentismo* literario, le llamo *arte* literario”.⁵⁴

A la luz de las ideas de Taine sobre la influencia directa del medio en la conformación de las manifestaciones culturales de una sociedad, Urueta ensayó su propia caracterización del decadentismo, al que consideró como una de las posibles representaciones textuales, como lo serían también el naturalismo, el intimismo, etcétera, producidas por el “complejo espíritu moderno”. Según el autor, la literatura de un pueblo no sólo estaba determinada por el “estado general de los espíritus”, sino que además representaba la concreción de dicho sentir colectivo; así las grandes mudanzas del mundo contemporáneo, que causaron un fuerte cisma en Occidente, específicamente, en Francia, determinaron el surgimiento de diversas maneras de percibir, padecer y recrear el mundo, las cuales a su vez dieron origen a diferentes “notaciones” literarias, a través de las que se plasmaba el estado espiritual de un grupo específico de individuos. Bajo esta óptica, la “notación” decadente era, entonces, el estilo literario encargado de reflejar y sintetizar el decaimiento moral que para algunos había traído la modernidad; con ese fin, los autores decadentes habían abrevado en

⁵³ * Jesús Urueta, “Hostia. A José Juan Tablada”, en *El País*, t. I, núm. 18 (23 de enero de 1893), p. 1.

“los diccionarios viejos” y en “las trasterías llenas de baratijas, cuyos colores ha desleído el polvoso tiempo”, en busca de los elementos necesarios para traducir las “sensaciones indefinibles, enfermas”, de todos aquellos “*enfermos de civilización* que se refugiaban en algún *paraíso artificial*”. Asimismo, atrapados por el dolor que les infería el mundo moderno, estos artistas decidían ser “epicureístas, epicureístas enfermos que no vibrando a la sensación burguesa inventan placeres de dioses, gozan y sufren con un arte de brillantes epilepsias y engastan sus martirios en diademas imperiales de fantásticos imperios”.⁵⁵

En especial, tres factores contribuyeron a la buena recepción del texto de Urueta en la prensa mexicana: el primero fue la utilización de la teoría taineana, que hizo “[...] circular un aire nuevo en la literatura sustituyendo a la crítica subjetiva, muy frecuentemente falseada por las simpatías personales, por una crítica [...]”⁵⁶ que se postulaba como “científica”; el segundo, la defensa que hizo el autor de un arte inclusivo, donde cabía cualquier manifestación estética siempre y cuando tuviera como principio fundamental el ideal de la belleza, y como eje rector la libertad de experimentación, puesto que los dogmas estéticos o la intolerancia artística sólo coartaban el genio del creador,⁵⁷ y el tercero, el planteamiento implícito de uno de los argumentos más recurrentes en la crítica antidecadente mexicana: la idea de que la estética decadentista era un elemento ajeno y exótico en la cultura nacional, adquirido artificialmente por medio de “una sugestión literaria”, es decir, por el contacto con otras literaturas. De tal suerte que, para Urueta, proclamarse adicto, al

⁵⁴ J. Urueta, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Pierre Cogy, *El naturalismo*, p. 34.

⁵⁷ En realidad, esta defensa de la libertad del arte no era tampoco nueva en el ámbito cultural mexicano, ya en 1876, en su largo artículo “El arte y el materialismo”, El Duque Job había sostenido categóricamente, como también lo haría con posterioridad Nervo, que: “Lo que nosotros hemos sostenido es que debe dejarse en entera libertad al poeta para expresar sus sentimientos, ya sean religiosos, ya patrióticos o ya amorosos, en la forma que su inspiración le dicte [...]” (M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, *op. cit.*, p. 53).

menos en México, implicaba contagiarse por voluntad propia de un “padecimiento” intelectual, como le había sucedido a Tablada:

Usted es decadentista, así tiene formado su espíritu [...]. Respeto su templo mutilado. A esto agrega que los decadentistas lo han hipnotizado, amigo mío; es usted el sonámbulo de Richepin [...]. Inyectarse versos de Paul Verlaine, es casi lo mismo que inyectarse morfina: a la larga se forma una manera de ser especial, un temperamento neurótico que invade el antiguo yo, lo penetra, lo transforma, sin que se encuentren fuerzas para resistir la invasión, débil como está por las luchas sin tregua de la selección intelectual.

Paradójicamente, pese a que en este artículo Urueta rechazó por completo el término y su participación en esta escuela, al mismo tiempo en el periódico *El Demócrata* se publicaron varias notas, en las cuales no sólo se condenaba su afición literaria por la decadencia, sino que incluso se parodiaba su estilo extravagante repleto de “cláusulas ininteligibles” y “palabras rebuscadas”.⁵⁸ En estos artículos, el decadentismo aparece sólo como la manifestación vulgar y ridícula de una secta de literatos que “se hinchan como pavos, y se declaran por sí y ante sí los únicos... Al proceder de este modo, quieren singularizarse. Lo conseguirán con el ridículo...”.⁵⁹ De manera general, la cita

⁵⁸ En sus memorias, Tablada se refiere a este incidente como la “ratonera literaria”, pues cuenta que como redactor de *El Siglo XIX*, Urueta publicaba algunos artículos literarios “[...] de estilo brillante, muy de acuerdo con la estética del momento y sin violar la personalidad, muy marcada, influenciados quizá por la literatura de Francia que el joven autor leía con deleite [...]”, textos que fueron ampliamente criticados por algunos periodistas de la época. Cansado por tanto escarnio injustificado, Urueta publicó con su firma cuatro o cinco poemas en prosa que pertenecían a autores consagrados como Shelley, Lord Byron y Goethe. Sin darse cuenta de lo anterior, sus detractores afilaron de nuevo sus lanzas y destrozaron estas composiciones; al día siguiente, el escritor descubrió la trampa montada contra sus enemigos y, con ello, les ganó al fin una partida (cf. J. J. Tablada, *La feria de la vida*, pp. 304-305).

⁵⁹ * Indolente, “Un decadente. Su estilo”, en *El Demócrata*, año 1, t. 1, núm. 5 (7 de febrero de 1893), p. 3; *vid.* de igual modo, “Anónimo, “Psicologías literarias. Jesús Urueta. A propósito de unos disparates”, en *El Demócrata*, año 1, t. 1, núm. 16 (18 de febrero de 1893), p. 1; *Good Night*, “Un Chucho decadente”, en *El Demócrata*, año 1, t. 1, núm. 17 (19 de febrero de 1893), p. 3. Tal vez esta actitud burlesca contra los escritores decadentes podría explicarse por la tendencia ideológica de dicho diario. Fundado en febrero de 1893, durante su efímera vida *El Demócrata* se distinguió por una manifiesta y constante oposición al régimen de Díaz, el cual, en abril de ese mismo año, no sólo decretó su cierre inmediato, sino también la persecución de algunos de sus redactores. Atento al devenir político del país, en este periódico se publicaron sobre todo obras de corte realista como, por ejemplo, *Tomochic* de Heriberto Frías; de ahí quizás el abierto repudio a la literatura “decadente”, considerada como evasionista y, peor aún, extranjerizante (cf. María del Carmen Ruiz Castañeda, “Capítulo XII: La prensa durante el Porfiriato [1880-1910]”, en Luis Reed y..., *El periodismo en México: 300 años de historia*, p. 241).

anterior ilustra una de las preocupaciones constantes de la crítica antidecadentista: el distanciamiento de estos escritores en relación con las representaciones tradicionales de la cultura mexicana, contra la que se rebelaban y parecían atentar. Para nulificar esta amenaza, se esgrimieron primero los argumentos del mal gusto y del prosaísmo decadentes; más tarde, las connotaciones patológicas de esta literatura se convertirían en el argumento principal para descalificar sus creaciones y a sus supuestos apóstoles.

Sin duda, las cartas de Tablada y Urueta marcaron las dos tendencias principales de la polémica decadentista; ciertamente, las ideas de Urueta tuvieron mejor recepción y suscitaron una mayor cantidad de comentarios.⁶⁰ Casi todos firmados con algún seudónimo, en estos textos se dedicaron a criticar, en diversos tonos, tanto a la literatura decadente en general, como a la imitación mexicana de este canon artístico, considerado como una anomalía cultural en un país en pleno crecimiento. Aunado a lo anterior, el decadentismo fue censurado principalmente porque carecía de ideales patrios, pues se inspiraba en modelos estéticos extranjeros.⁶¹ Así, por ejemplo, para Pilades, quien analizó la cuestión desde un punto más artístico que sociológico, los decadentistas no encarnaban “[...] la manera de ser literaria de un pueblo, de una época o de un siglo. Son si se quiere [...] el acorde de un concierto, la frase que pronuncia un fragmento de la humanidad [...]”. Al igual que Urueta, el escritor recalcó el aspecto patológico de las obras decadentes, ideadas por una camarilla de “desequilibrados” que no ejemplificaban “las sensaciones de la gran mayoría de cuerpos sanos”,⁶² ni las aspiraciones de progreso del hombre; bajo esta perspectiva, a los decadentes

⁶⁰ Después de 1893, el artículo de Urueta se reprodujo, al menos, dos veces más en diferentes publicaciones periódicas: en *El Universal* (t. XVI, 3ª época, núm. 42, 6 de marzo de 1898, p. 2) sirvió de alegato en contra de los decadentes; en la *Revista Moderna* (año II, núm. 1, enero de 1899, pp. 57-59), como defensa de la nueva literatura.

⁶¹ Cf. J. Olivares, *op. cit.*, p. 30.

⁶² * Pilades [José Primitivo Rivera Fuentes], “Borriones. I. Decadentismo”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 116 (26 de enero de 1893), p. 1.

mexicanos se les consideraba como una cofradía de imitadores, un simple eco, de los aullidos históricos, enfermos, de escritores como Poe, Baudelaire o Rollinat, entre otros.

En consecuencia, la literatura de la decadencia no podía encarnar el anhelo ascendente de la humanidad, mucho menos los ideales progresistas de nación alguna, a menos que, como Urueta señalara, se entendiera por arte decadente exactamente lo contrario del significado del término, es decir, como una escuela estética refinada, cuyo nombre genérico debía ser, más bien, arte literario.

En un tono irónico, para dos autores más, "Decadente" y Claudio Frollo, el decadentismo era la "patología de moda", "sin consecuencias fatales", que consistía en el cultivo de una literatura afrancesada, incomprensible, artificial y contraria a los principios morales de la época, la cual amenazaba con infiltrarse en todos los espacios del quehacer humano. Con tintes burlones, Claudio Frollo recreó el estilo decadente, repleto de "disparates sonoros", en estos términos: "Alzar los pies del polvo y erguir el alma, esta hostia virginal de las conciencias que asciende en una claridad de nimbo, cuando la sangre bulle y se hace luz en las arterias". Tal imitación le sirvió al articulista, también, para cuestionar el gusto atrofiado de algunos posibles lectores que preferían la morbosidad decadente, en vez de la "sanidad" de las obras de Shakespeare o Lamartine.

De acuerdo con lo dicho por estos críticos, la misma intoxicación literaria que en los autores europeos se leía como resultado directo de las condiciones del medio, en los mexicanos parecía una copia burda, una impostura contraproducente tanto para las letras nacionales, como para el buen estado de "salud" de la sociedad porfiriana.⁶³

En el mismo tenor y ante la indefinición del término, después de preguntarse en qué consistía esa escuela exclusivista que se había emancipado de las representaciones textuales de la nación, otro crítico antidecadente, oculto tras el seudónimo de Racha, concluía que en México para

⁶³ Cf. * Decadente, "Decadencias", en *El Universal*, t. IX, núm. 25 (29 de enero de 1893), p. 4; * Claudio Frollo



escribir como decadentista sólo se necesitaba “[...] aglomerar un fárrago maltrecho y disparatado, una serie inacabable de palabras huecas y sin sentido [...]. Muchos adjetivos, todos raros, todos extravagantes; infinidad de comparaciones y de figuras cursis; una sarta inmensa de disparates y una presunción sin límites [...]”⁶⁴

Tomando en cuenta lo expuesto, aun cuando en realidad, como señalé, los decadentes no intentaron tomar por asalto el poder político, por críticas como ésta da la impresión de que se les consideraba como una amenaza para la paz y el progreso “intelectual”; tal vez esto devino de que, en una segunda lectura, para sus contemporáneos los decadentes contravenían dos de los axiomas más importantes del positivismo: la homogenización y el orden. Bajo esta óptica, proponer un canon diferente implicaba, hasta cierto punto, oponerse al discurso “oficial” que se creía el más “apropiado” para los intereses nacionales, y cuyos principios se habían impuesto visiblemente en el gobierno de Díaz por medio de la creación de un conjunto de códigos civiles y judiciales, con el fin de estipular con claridad las normas que regían tanto la vida pública como la privada de los mexicanos.⁶⁵

En síntesis, a los autores decadentes se les criticó principalmente por tres razones: la primera, por adherirse a una literatura que utilizaba un lenguaje oscuro, recargado e incomprensible para la mayoría, pero sobre todo, por su afición extranjerizante, que atentaba contra una de las instituciones más importantes: el idioma castellano. La segunda se relacionaba con la elección de una estética refinada, ecléctica y aristocrática que hacía a un lado la tradición literaria nacional. Y la tercera tenía que ver con una preocupación generalizada sobre la actitud existencial de los

[Ignacio M. Luchichí López], “Crónica de la semana”, en *El Universal*, t. IX, núm. 37 (12 de febrero de 1893), p. 3.

⁶⁴ * Racha, “El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en *El Demócrata*, año I, t. I, núm. 10 (12 de febrero de 1893), p. 1.

⁶⁵ Cf. L. González, *op. cit.*, p. 940.

decadentes que podía propagarse en toda la sociedad, como por aquel momento advertía en Europa

Max Nordau:

It is only a very small minority who honestly find pleasure in the new tendencies, and announce them with genuine conviction as that which alone is sound, a sure guide for the future, a pledge of pleasure and of moral benefit. But this minority has the gift of covering the whole visible surface of society, as a little oil extends over a large area of the surface of the sea.⁶⁶

Resulta evidente que en muchos casos los autores "decadentes" mexicanos fueron descalificados más por cuestiones extraliterarias que por sus producciones estéticas, en tanto que se les percibía como un elemento de riesgo para la colectividad, no sólo por su erotismo exaltado y por su aparente falta de "virilidad", sino también por su sentido sectario, por su cosmopolitismo; elementos que vulneraban el proyecto nacional y literario que, al menos desde la República Restaurada, se había trazado para el país.

En abierto antagonismo con estas ideas, el 29 de enero de ese mismo año de 1893, Alberto Leduc publicó una epístola donde defendió las propuestas artísticas de Tablada. Para el cuentista, el movimiento decadente no emanaba ni de la imitación servil de ciertos procedimientos literarios, ni de la influencia de los literatos decadentes franceses; por el contrario, sostenía que: "[...] más que una forma literaria es un estado del espíritu [...]. Yo no conocía a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Moréas ninguno otro de los llamados decadentes y me he creído decadentista". Más aún que su compañero de letras, Leduc planteó la existencia de un estado de degeneración universal, que inducía a los escritores a sumergirse en el arte como una forma de sobrellevar la realidad moderna:

⁶⁶ Max Nordau, *Degeneration*, p. 7. En términos generales, la crítica antidecadentista hispanoamericana esgrimió los mismos argumentos contra esta escuela estética, como lo muestran los trabajos de Lily Litvak, *op. cit.*, pp. 397-412, y, la

No podré dar una definición clara, sintética y precisa del decadentismo; pero uno de los muy modernos anatomistas del alma habla así de ese grupo en general: "Hay un grupo de escritores, para quienes escribir es una manera de aceptar la vida y nada más; su objeto único es avivar con frases la llaga íntima de su sensibilidad. La vida real les hiere y les oprime, y la literatura es para ellos la venganza que toman de las humillaciones con que les ha oprimido la excitación; cuando escriben llegan a obtener un grado de existencia que borra instantáneamente la dolorosa cicatriz de la realidad [...]".⁶⁷

De igual manera, insinuaba que, más allá de las barreras territoriales, a estos creadores los unía una misma hipersensibilidad, un mismo temperamento, patente en la coincidencia de sus gustos literarios; ser decadentista, entonces, equivalía, al menos retóricamente, a insertarse en un orden más amplio: el de la literatura universal, el del espíritu del mundo contemporáneo. Como Tablada, Leduc no definió con claridad su concepción del fenómeno decadente, tal vez porque para él, más que una escuela estética, simbolizaba la apertura a todas las manifestaciones artísticas asociadas a la modernidad. En cierto sentido, como señala José Emilio Pacheco, para Leduc el decadentismo era "[...] una operación de mediación, una tentativa de convertir la cultura planetaria (y no sólo europea) en lenguaje americano".⁶⁸

A pesar de las claras diferencias, ambos bandos coincidieron en que la literatura decadente en México aportaba una nueva variable, para algunos vivificadora, para otros patológica, a las letras

extensa investigación de Ignacio Zuleta, *Las polémicas modernistas: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*.

⁶⁷ • Alberto Leduc, "Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguibel y Luis Vera", en *El País*, t. 1, núm. 23 (29 de enero de 1893), p. 2. En este autor, más que en otros de los que participaron en el debate, se aprecia lo que el crítico Jorge Olivares apunta: "Los partidarios del decadentismo no veían en sus obras la disolución del espíritu hispánico de que se les reprendía; al contrario, veían en este momento de las letras hispanoamericanas un enriquecimiento de lo propio con el aliento innovador del extranjero. Tomaban seriamente su labor y por ello su arte era un 'arte sincero' susceptible a las circunstancias. El lenguaje 'indescifrable' de que se les acusaba, el empleo de algunos recursos estéticos, la inquietud enfermiza y mística de sus obras, etc., no eran defectos sino 'efectos' de la época compleja que les tocó vivir. El ser americanos —vástagos de un continente bisoño— no los eximía de la crisis espiritual que eundia por Europa; el residir en un ambiente achatado y burgués que desestimaba el arte, los enajenaba de su entorno y los acercaba a sus semejantes europeos" (Jorge Olivares, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", en *Hispanic Review*, 48 [1980], p. 73). En esta misma línea Iván A. Schulman propone sobre el movimiento: "No se trata de una escuela ni de un estilo en el sentido tradicional, sino de una sensibilidad [...]", tal como parece entenderlo Leduc (I. A. Schulman, "*Las entrañas del vacío*". *Ensayos sobre la*

nacionales, como lo destacó un polemista más encubierto bajo el seudónimo de Jeanbernat. El articulista sostuvo que el bajo nivel intelectual mexicano había propiciado la persecución sistemática de aquellos hombres de "levantadas inteligencias", que habían buscado desde diferentes ámbitos el progreso de la patria; contra ellos, los "filisteos" siempre alertas dirigían todas sus armas, aunque, como en el caso del decadentismo, no se supiera a ciencia cierta de lo que se estaba hablando, ni los cambios o beneficios que una determinada estética traería a la literatura mexicana:

Si para que el genio se fortalezca y brille es necesario que tenga su *via crucis*, felicitamos sinceramente al pequeño grupo de jóvenes que ha formulado un credo distinto, al de todos los pretendientes al Parnaso, pues nunca se había desencadenado mayor saña, ira más tremenda, contra una nueva forma de pensamiento, la prensa gobiernista, la de oposición, la religiosa, al unísono han injuriado, calumniado, burlado a *los decadentistas*; si éstos no sobresalen, será porque no son dignos ni del combate, ni del triunfo. Para bien de las letras nacionales, les deseamos la victoria.⁶⁹

Después de resumir las opiniones expuestas sobre el tema, Jeanbernat trató de identificar los factores externos —"la situación actual de la ciencia", "los sentimientos humanos" y los "refinamientos de sensaciones que ha creado la civilización"—, que se habían amalgamado para dar como resultado una literatura decadente; aun cuando su disertación se remitió en su mayoría al espacio europeo, el autor intentó incluir en este gran proceso "modernizador" al medio intelectual mexicano, arguyendo, también, la influencia que en especial Francia había ejercido en las naciones americanas desde tiempo atrás. Empero, de acuerdo con el crítico, ser parte de este gran espíritu universal no le confería al decadentismo mexicano su carta de "buena" o "mala" literatura, más bien, su brillo dependería "[...] del talento mayor o menor de los artistas; que jamás podrán merecer

modernidad hispanoamericana, p. 26).

⁶⁴ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XIX.

⁶⁹ * Jeanbernat, "Decadentismo", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 139 (22 de febrero de 1893), p. 1.

reproche alguno por ser decadentistas, aunque sean sus producciones censurables por falta de inspiración y de talento”.

En lo anterior confiaban los autores decadentes, pero para probarlo todavía faltaban unos cuantos años; de cualquier manera, el combate los había obligado a tomar posiciones y, por medio del escándalo, les presentaba la oportunidad de convertirse en una propuesta estética “adecuada” o “posible” para al ámbito nacional; para ello, en primera instancia, tendrían que sanear la faz negativa de su propuesta literaria, tras lo cual vendría un proceso de naturalización, de mexicanización, del movimiento, labor nada sencilla. Independientemente de las buenas intenciones, que al final fructificaron, como veremos en el próximo capítulo, la semilla decadente ya se había esparcido en nuestras tierras y permanecería en ellas hasta principios del siglo XX, metamorfoseándose progresivamente, casi siempre al mismo ritmo que las discusiones suscitadas a su alrededor.

II. ¡EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO! VARIACIONES DE UN CONCEPTO

¡Feliz el que sólo escribe para sí
y para los que le aman!

Manuel Gutiérrez Nájera

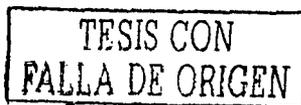
Ser modernos es vivir una vida
de paradojas y contradicciones.

Marshall Berman

I. LA CIENCIA CONTRA LAS MUSAS DECADENTES. LA *REVISTA AZUL* (1894-1896)

Aun cuando, incluyó en su discurso crítico la terminología decadente y opinó sobre algunos de sus representantes extranjeros más reconocidos, Manuel Gutiérrez Nájera no participó de manera activa en el debate de 1893; empero posiblemente la creación de la *Revista Azul* un año después fue su respuesta a los cuestionamientos e inquietudes de la nueva generación de escritores, a quienes proveyó de un espacio para dar a conocer sus creaciones.¹ En cuanto a la inclusión de este grupo emergente en el proyecto najeriano caben precisar dos cuestiones: la primera atañe al prospecto mismo de la publicación, pues, aunque los fundadores dieron cabida a las piezas de los literatos "decadentes", desde un principio la propusieron como un espacio inclusivo de difusión para todas aquellas plumas descosas de sumarse amigablemente a sus páginas; así, dejaron muy en claro que no pertenecía a "[...] un grupo exclusivista de cultivadores del arte", era "de los que aparecen como

¹ Cf. Belem Clark de Lara, "Una crónica de las polémicas modernistas", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, pp. 66-67.



dueños de ella y de nadie más".² Sin duda, este doble discurso entre la aceptación y el distanciamiento caracterizaron el vínculo de El Duque Job y de Carlos Díaz Dufoo (fundador también de la *Revista*), no sólo con los literatos asociados al decadentismo, sino incluso con el conjunto de sus manifestaciones. La segunda consideración se relaciona con la presencia constante, pero no cuantitativamente significativa de estos autores en la revista, ya que si bien es cierto que aparecieron colaboraciones suyas desde el primer tomo hasta su desaparición en 1896, de manera global sus producciones no ocupan un porcentaje significativo.

Sin referirse de manera directa al decadentismo en su versión mexicana, Gutiérrez Nájera reflexionó sobre la fuente original de donde emanaba esa literatura: la vida moderna que, con sus contradicciones y angustias, provocaba de manera especial en la población urbana una necesidad exacerbada de embriagarse, de fugarse a través del alcohol o la droga, para poder sobrellevar el hastío suscitado por la cambiante vida contemporánea. En este contexto, según el poeta, las expresiones escriturales no eran más que un reflejo de esa "artificialidad" manifiesta en todas las demás esferas humanas; para corroborar lo anterior, utilizó como referente las tendencias literarias parisinas, a las cuales consideraba contagiadas de una amplia gama de padecimientos nerviosos, de una hipersensibilidad insana que atacaba irremediablemente a sus adeptos. Con melancolía, el Duque comentó que si "Antes se decía que el genio era una enfermedad. Hoy hasta el talento es una enfermedad".³

A pesar de esta visión orgánica de los fenómenos sociales, como ya mencioné, el autor no aplicó estos mismos presupuestos de la decadencia a la joven América, pues creía que su sangre nueva y vigorosa la libraba del visible pesimismo de fin de siglo; así, de manera un tanto velada, el condenar la "patología" literaria europea era una llamada de atención para los escritores

² Petit Blue [Carlos Díaz Dufoo], "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. 1, núm. 2 (13 de mayo de 1894), p. 31.

nacionales que, apenas un año antes, se habían declarado bajo su influjo, y que para 1894 eran invitados a participar de forma restringida en la naciente *Revista Azul*.

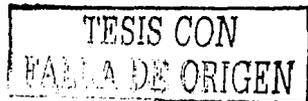
Más allá de las especulaciones, lo cierto es que en poco tiempo el discurso crítico sobre el decadentismo desarrolló nuevas estrategias; del escarnio impresionista y descalificador dominante en 1893, se pasó con mayor claridad al terreno de los fenómenos sociológicos y fisiológicos. Tal cambio se produjo en medida gracias a la revista najeriana que divulgó en los círculos de la intelectualidad mexicana una renovada, aunque conflictiva, visión de las obras "decadentes", con base en las teorías científicistas, específicamente, en las de Max Nordau.⁴

Heredero de una importante tradición de frenólogos y alumno dilecto de Cesare Lombroso, quien en sus investigaciones determinó de acuerdo con las características fisiológicas la propensión de determinados sujetos al crimen (peculiaridades que identificó también en algunos artistas),⁵ Nordau publicó hacia 1892 la obra *Entartung*, a partir de la cual en casi todo el ámbito hispanoamericano se sistematizó la batalla antidecadente hasta ese momento un tanto deshilvanada; cabe señalar que dicho texto no se difundió de manera inmediata en tierras americanas, porque se trajo del alemán al francés dos años más tarde de su aparición, por tal motivo no encontramos

³ El Duque Job, "La vida artificial", en *Revista Azul*, t. 1, núm. 12 (22 de julio de 1894), pp. 177-179.

⁴ De acuerdo con Ignacio Zuleta, que aborda en su amplio estudio la incidencia de los planteamientos de Nordau en la crítica antidecadente española, esta inclusión de la crítica seudocientífica en el ámbito literario representó el seguimiento de ciertos discursos hegemónicos, especialmente de aquellos relacionados con la idea del organicismo evolucionista (cf. Ignacio Zuleta, *Las polémicas modernistas: el modernismo de mar a mar [1893-1907]*, pp. 130 y ss).

⁵ Por los objetivos del presente trabajo no ahondo en las teorías de Lombroso ni de Nordau, pero expongo algunas líneas generales con el fin de esclarecer su repercusión en el contexto nacional. Para profundizar en este tema *vid.* el texto de Gustavo Jiménez donde se resumen los principales axiomas de ambos estudiosos; así como su inserción en el amplio contexto de los estudios del comportamiento humano a través de la fisiología. En su estudio, Jiménez sostiene que: "Las teorías de Jean-Marie Charcot, M. A. Hamon, M. Fleury, Jean-Marie Guyau y Cesare Lombroso fueron incorporándose a los estudios literarios de Charles Maurice Hennequin (*Critique scientifique*, 1888) y Gustave le Bon (*Psychologie des foules*, 1890), y culminaron en la cerrazón antidecadente de un médico húngaro, alumno de Lombroso, novelista y crítico a ultranza de la modernidad: Max Nordau (1849-1923)" (G. H. Jiménez Aguirre, *La discusión sobre el modernismo [1893-1903]*, p. 69; *vid.* también, George L. Mosse, "Introduction. Max Nordau and his degeneration" in Max Nordau, *Degeneration*, pp. XX-XXI).



ninguna referencia directa a él durante el debate de 1893.⁶ Asimismo, sobresale el hecho de que, aun cuando en otras obras expuso con amplitud sus hipótesis sobre la creación literaria, como por ejemplo en *Psicopatología del genio y el talento*, sin duda *Degenerescencia* tuvo una mayor recepción y asimilación en el ámbito latinoamericano, al grado de que “[...] las ideas en él contenidas concentran los elementos ideológicos de la crítica antimodernista”.⁷

En este estudio, Nordau analizó las causas del “mal de fin de siglo”, que con múltiples rostros, asolaba a la sociedad finisecular europea, pero de manera especial a la francesa donde el malestar se había transformado en una gran peste, que amenazaba con convertirse en un importante foco de contagio para otras naciones. Con base en el método científico y aplicando algunas de las reglas de la física a la psicología, el autor intentó demostrar que todos los fenómenos asociados a esta compleja “patología” posibilitaban la degeneración de la raza, a tal punto que ponían en riesgo la pervivencia misma de la especie, pues, para el autor, “The future of humanity lies in its elevation, not its degradation”.⁸

A partir estos lineamientos, el científico diseccionó el comportamiento de los ciudadanos parisinos; desde el tipo de educación a la cual se sometían hasta su manera de vestir, pasando incluso por la descripción de sus espacios vitales, en busca de todos aquellos componentes o

⁶ Cf. Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 146. La traducción al español se realizó años más tarde, hacia 1902, gracias a la pluma de Nicolás Salmerón y García, quien la publicó bajo el sello de la casa editora Sáenz de Jübera y Hermanos; sin duda, para estas fechas los planteamientos de Nordau habían perdido fuerza ante la aparición de los estudios psicoanalíticos de Freud (cf. José Ismael Gutiérrez, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica al relato de ficción*, p. 64).

⁷ Zuleta, *op. cit.*, p. 133. A este respecto, Zuleta subraya que en *Psicopatología del genio y del talento*, Nordau planteó una teoría más completa sobre la naturaleza del ente creador, según la cual “[...] el individuo es la resultante de dos tendencias: la ley vital primitiva, expresada en la facultad de ideación o cogitación, y la herencia, que impulsa al individuo a repetir el esquema vital preexistente de sus progenitores, y que se expresa por la emoción. La poesía pertenece a esta segunda tendencia [...]”. En esta misma línea, el científico distinguió “[...] también entre el talento —que no requiere un substrato físico peculiar— y el genio, que se diferencia por la anatomía de sus semejantes” (pp. 132-133); en otras palabras, según Gustavo Jiménez, “Al negar los principios anatómicos que en opinión de Lombroso originan la locura, Nordau propone que el individuo procede de la ley vital primitiva y de la herencia. Resultado de la facultad de ideación o cogitación, la primera implica genialidad; la segunda, la vulgaridad” (G. H. Jiménez Aguirre, *op. cit.*, p. 71).

“síntomas” en los que se apreciaran los rasgos distintivos y los estragos de dicha enfermedad;⁹ en el establecimiento de este cuadro clínico, los campos del arte y la filosofía ofrecieron al investigador una amplia veta de estudio; con ellos ejemplificó y confirmó su teoría de la degeneración.

En términos generales, para Nordau una gran parte de los creadores de fin de siglo sufrían de una grave disfunción del sistema nervioso, cuyo principal signo era una evidente hipersensibilidad que no sólo los despojaba de cualquier rasgo de virilidad, sino también los convertía en una “subcategoría de individuos patológicos y degenerados que” debían “entregarse sin miramientos a los alienistas”.¹⁰ Egoístas y sectarios, los escritores de la decadencia, según el crítico, con su actitud separatista propiciaban el rompimiento de la sana y ascendente cadena evolutiva de la raza humana, ya que en su afán de originalidad contravenían los procesos “naturales” y “tradicionales” del desarrollo de los organismos. De este manera, no obstante su reducido número y su inevitable desaparición por la ley de la sobrevivencia del más apto, estos individuos eran peligrosos por diseminar en cada una de sus obras el virus del pesimismo, del cual se podía contagiar toda la grey; de ahí la imperiosa necesidad de condenarlos al aislamiento.

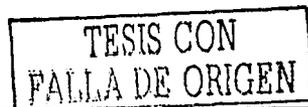
Aun cuando en el artículo citado el Duque Job utilizó también el discurso de la insania de fin de siglo, es Carlos Díaz Dufoo quien ejemplifica de manera especial la repercusión en el contexto mexicano de las propuestas críticas de Nordau; no es posible aseverar que haya sido el único ni el primero en tener acceso a la obra del científico europeo; sin embargo, considero que, además ser uno de los escritores más atentos y sensibles a esta literatura antidecadente, fue el que dejó mayor cantidad de testimonios sobre la cuestión, diseminados en las páginas de la *Revista Azul*.¹¹

⁸ G. L. Mosse, *op. cit.*, p. XV.

⁹ Cf. Max Nordau, *Degeneration*, pp. 7-15, donde se exponen con detalle los síntomas a los cuales me refiero.

¹⁰ G. H. Jiménez Aguirre, *ibid.*, p. 71.

¹¹ En cuanto la acogida de los trabajos de Nordau en territorio americano, de acuerdo con Petit Blue, al parecer estos se difundieron con relativa prontitud; al grado de que para julio de 1894 una gran cantidad de publicaciones



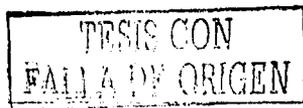
En junio de 1894, Díaz Dufoo publicó un comentario sobre *Degenerescencia* en donde resaltó algunas líneas centrales de la teoría científista de Nordau, sobre todo aquellas relacionadas con los motivos que habían provocado el “mal de fin de siglo” y con la asimilación de los autores decadentes en diferentes coordenadas del orbe moderno. Al igual que otros críticos nacionales, el autor abordó el movimiento decadentista con base en sus representaciones francesas; de acuerdo con esta visión, retomando palabras de René Doumic, lo definió como una consecuencia directa:

[...] de las condiciones de vida creada, en este siglo, a la humanidad. Como resultado de los recientes descubrimientos de la ciencia y de su aplicación a la industria, la revolución económica ha sido tan general y tan brusca, que, repentinamente, todas las costumbres han sido trastornadas. Los habitantes de los campos han afluído a las ciudades. La humanidad ha sido sometida a un trabajo sin límites, a un demasiado gasto de fuerzas. No ha habido tiempo para adaptarse a estas condiciones, para las que no estaba preparado. De aquí una inmensa fatiga y un repentino agotamiento.¹²

Si bien es cierto que el reseñista asumió este discurso de la decadencia ligada de manera estrecha a las transformaciones de la desconsoladora vida moderna, también intentó sanear los visibles e irremediables estragos originados por ella; es decir, propuso que el conjunto de síntomas de la “degeneración” social eran en realidad indicadores de un nuevo ciclo de desarrollo: “¿Hemos de decir por eso, que estas profundas turbaciones que se han apoderado de la humanidad conducen

periódicas de la época dedicaron sus páginas al tema del decadentismo; esto quizá porque, como México, en otras latitudes las teorías de Nordau proporcionaron las herramientas para librar la guerra contra una estética, considerada como ajena al medio y a las circunstancias americanas (cf. Petit Blue, “Azul pálido”, en *Revista Azul*, t. 1, núm. 11, 15 de julio de 1894, p. 175).

¹² Al igual que Nordau, Carlos Díaz Dufoo consideró el decadentismo como un movimiento orgánico, que involucraba todos los aspectos sociales, por lo cual, inevitablemente: “A la degenerescencia de los escritores, responde la histeria de los lectores” (C. Díaz Dufoo, “*Degenerescencia*”, en *Revista Azul*, t. 1, núm. 6, 10 de junio de 1894, pp. 83-85; aquí, p. 84). Con posterioridad, en la *Revista* se publicó un fragmento de esta obra con el título “El arte y la moral”, donde Nordau argumentaba que, como cualquier otra actividad humana, el arte debía sujetarse a determinados lineamientos morales, los cuales tenían que respetar los creadores al construir sus obras; bajo esta preceptiva, aquellos transgresores de la norma debían de ser castigados o al menos exiliados de su comunidad, pues “El artista que representa con gusto lo que es depravado, vicioso, criminal, que lo aprueba, que tal vez lo glorifica, no se distingue más que cuantitativamente y no cualitativamente del criminal que en la práctica ejecuta estos actos” (M.



directamente a la decadencia, o hemos, más bien, y con mayor conocimiento de causa, presumir que esta crisis es generadora de progresos futuros?"¹³ Cuando propuso lo anterior, el autor tal vez no tenía en mente el movimiento decadentista parisino, producto de una cultura en la cima de su proceso evolutivo; por el contrario parecería que, al sostener que "[...] después de los desórdenes de la pubertad, el desarrollo toma nuevos impulsos y la vida raíces más hondas", intentaba enviar su mensaje esperanzador a otras naciones, no a las de la vieja Europa, sino a las de la joven América.

En este sentido, cabe mencionar que en la gran cantidad de comentarios alrededor del tema de la decadencia, Petit Blue, seudónimo de Díaz Dufoo, no dirigió una acusación frontal contra los autores "decadentes" mexicanos; no obstante, de manera oblicua condenó con cierta ambigüedad su posición estética y existencial.¹⁴ Así, el autor osciló entre el reconocimiento del dolor y la angustia de los entes creadores, suscitados por los irreversibles cambios del mundo moderno, y la visualización de una América Hispana de la cual emanaba irremediabilmente, por sus rasgos

Nordau, "El arte y la moral", en *Revista Azul*, t. I, núm. 26, 28 de julio de 1894, pp. 408-409, aquí, p. 409).

¹³ Más que a esta idea del resurgimiento de la humanidad después de un periodo de decadencia, Díaz Dufoo reiteradamente se refirió a la desconsoladora e irremediable condición de desamparo del hombre moderno, atrapado entre el hastío y la neurosis de fin de siglo. Sobre esta cuestión *vid.*, por ejemplo, Petit Blue, "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. I, núm. 9 (1º de junio de 1894), p. 144, donde se queja: "¿Qué extraña enfermedad es esa que se ha apoderado de las conciencias? En este crepúsculo de los espíritus, un ideal sombrío, un loco deseo, sueño de un desesperanzado de la vida, ha venido a ennegrecer las blancas alas de las almas"; C. Díaz Dufoo, "Un problema fin de siglo", en *Revista Azul*, t. I, núm. 23 (7 de octubre de 1894), pp. 356-357: "¿Los límites de la razón humana se van reduciendo a medida que el progreso y la civilización ensanchan su esfera?"; C. Díaz Dufoo "Los tristes", en *Revista Azul*, t. I, núm. 25 (21 de octubre de 1894), pp. 385-387: "Todo es doloroso en la vida moderna"; Petit Blue, "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. III, núm. 4 (26 de mayo de 1895), p. 64.

¹⁴ Además de unas cuantas noticias sobre la publicación de algunas de sus obras, sólo hallé en toda la revista una referencia directa de Díaz Dufoo al grupo "decadente", en ella anunció el ingreso de José Juan Tablada a un hospital para someterse a un tratamiento de desintoxicación; el escritor un tanto apesadumbrado, describió al joven poeta como: "[...] un envenenado de Baudelaire, un iniciado de los misterios de esa vida de las drogas estimulantes de la imaginación, el éter, la morfina, el hashich, esos emboscados pérfidos de los sentidos han hecho en él presa y le desgarran sin piedad" (Petit Blue, "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. III, núm. 20, 15 de septiembre de 1895, p. 320). Significativamente, dos números después se incluyó un artículo del propio Baudelaire, en el que describió tanto las sensaciones provocadas por los estupefacientes, como el resultado de "[...] este peligroso ejercicio en el cual se extingue la libertad" (Carlos Baudelaire, "Los paraísos artificiales. El hashich", en *Revista Azul*, t. III, núm. 22, 29 de septiembre de 1895, p. 340). De manera curiosa, en los textos de Petit Blue casi no se menciona la cuestión del alcohol, a diferencia de su reiterada alusión a las drogas; esto se debe quizás al alto índice de alcoholismo que asolaba a la sociedad porfiriana (cf. Moisés González Navarro, *Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, coordinada por Daniel Cosío Villegas, p. 73).

constitutivos, una fuerza distinta, poderosa, renovadora, presta a conformar sus propios discursos literarios, de ahí que enfatizara: “Yo vislumbro al través de la estrofa decadente americana algo de nuestra libre naturaleza [...]: el decadentismo americano es un niño que se hace viejo. No creáis en sus blancas barbas: son postizas”.¹⁵

Discurriendo entre estas dos aguas, más tarde, Díaz Dufoo sostuvo con mayor ahínco la existencia de un movimiento estético continental con elementos originales, no burda imitación de los procedimientos de las corrientes literarias extranjeras; empero, ante la imposibilidad de negar la influencia de éstas en suelo americano, intentó explicar el por qué de su injerencia en el surgimiento del discurso literario “moderno” en Hispanoamérica. De acuerdo con el autor, a pesar de que en el Nuevo Mundo no se dieron las condiciones civilizatorias europeas, en un acto solidario, no “natural”, las jóvenes generaciones participaron voluntariamente de la crisis espiritual de fin de siglo, “heridas por las desgarradoras dolencias que se han apoderado de las almas contemporáneas del otro lado del mar”.¹⁶ Con esta afirmación, el articulista retomó e intentó conciliar dos de las principales posturas críticas expuestas en la polémica de 1893. De este modo, al tiempo que aceptó aquellos elementos, textuales y espirituales, asimilados por los literatos mexicanos con miras a integrarse a la “modernidad”, también abogó por la independencia intelectual de éstos, sugiriéndoles que sus obras estuvieran al nivel de los requerimientos y del grado de desarrollo del país; lo anterior muestra cómo, de nueva cuenta, Petit Blue osciló entre el rechazo y la aceptación del decadentismo como el movimiento encargado de concretar las ansias culturales de integración universalista de México. Detrás de tal ambivalencia se escondía sin

¹⁵ Petit Blue, “Azul pálido”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 11 (15 de julio de 1894), p. 175.

¹⁶ Carlos Díaz Dufoo, “Cuentos y fantasías”, en *Revista Azul*, t. IV, núm. 5 (1º de diciembre de 1895), pp. 65-66, aquí, p. 65.



duda un verdadero anhelo: postular a América como el único espacio del porvenir, de donde emergería la fuerza rejuvenecedora del espíritu y las letras de todo el orbe.¹⁷

En esta misma dinámica dual, concibió al artista finisecular como un ser enfermo de civilización, a quien afligía la imposibilidad de alcanzar el supremo ideal de la belleza; este padecimiento incurable lo transformaba en un sujeto "sublime",¹⁸ pero también en un ente reflexivo de su propio trabajo creador, atrapado entre las garras de la autocrítica y las musas históricas "modernas"; así como inmerso, por decisión propia, en la angustiada labor de dar vida a universos deformes, en ruinas, que únicamente producían sensaciones dolorosas o extrañas en sus receptores.¹⁹ De igual modo, lo consideró como un ser sociable, a merced de las leyes del progreso universal, por lo cual no podía sustraerse a las demandas de la nueva era, del aliento salútfero que insuflaba a la humanidad y la lanzaba por el camino de la productividad. Bajo estas condiciones era "[...] preciso que el trabajo, el trabajo fecundo y saludable, sea el patrimonio de nuestra generación artística. Hagámonos burgueses, aplebeyémonos, esto nos dará salud, la excelente salud, de que tanta necesidad tienen las generaciones venideras".²⁰

En nombre de los que vendrán, el crítico incita a sus compañeros de oficio a integrarse al esfuerzo titánico del progreso, como desde Europa increpaba Nordau; es decir, les propone

¹⁷ Aun cuando no lo cita de manera explícita, en estos anhelos de Carlos Díaz Dufoo resuenan algunos de los preceptos del ideario de José Martí, a quien posiblemente conoció gracias a su amigo Manuel Gutiérrez Nájera.

¹⁸ Cf. Carlos Díaz Dufoo, "Documentos humanos", en *Revista Azul*, t. II, núm. 19 (10 de marzo de 1895), pp. 302-303. Como subraya Gustavo Jiménez, al parecer "[...] Díaz Dufoo se debatía entre la aceptación y la condena del artista como un enfermo mental" (G. H. Jiménez Aguirre, *op. cit.*, p. 68).

¹⁹ A este respecto, Díaz Dufoo comentaba: "Nos hemos formado nuestros mundos angustiosos, nuestros antros de tortura, en los que nos complacemos en habitar por una coquetería de sufrimiento, por una suerte de exquisitez de sensibilidad refinada" ("El dolor de la producción", en *Revista Azul*, t. III, núm. 14, 4 de agosto de 1895, pp. 209-210).

²⁰ Carlos Díaz Dufoo, "La bohemia", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 21 (22 de marzo de 1896), pp. 329-330, aquí, p. 329.

reocupar su sitio en el devenir de su comunidad; así "al ideal eremita del poeta decadente que sueña refugiarse en su pagoda o su revista, [...] opone esta noción del artista social":²¹

El escritor público no es un ser apartado de la tarea común, un espíritu desimpresionado de la obra colectiva. Ese Robinsón que vive aislado de los problemas de su época, ha desaparecido. Hoy se encuentra ligado a la vida, enlazado a los grandes hechos de los que procede, comparte ese principio de solidaridad, esa ley de unificación que preside a todos los organismos, desde la nebulosa al infusorio y de la estrella al pantano.²²

Como ejemplo emblemático, Díaz Dufoe resume aquellos puntos esenciales que los críticos antedecadentes adaptaron de la teoría cientificista de Nordau. Sin duda, una de las incógnitas continúa siendo el por qué de su buena acogida en México; tras la lectura de los documentos aventuro al menos tres respuestas para explicar esta amplia recepción: la primera, porque hizo patente el hecho de que la degeneración en cualquiera de sus representaciones acababa con el espíritu positivo de un pueblo, más si éste se hallaba en vías de desarrollo; la segunda, porque ratificó que el bienestar colectivo debía estar por encima de los deseos personales, para generar un avance integral de las sociedades y, en términos más generales, del hombre como especie; la tercera tiene que ver con la defensa que Nordau hizo de la burguesía, señalándola como la clase "sana", "nacionalista", portadora de los preceptos "morales", respetuosa de la tradición.²³ Ninguna de estas ideas sonaban descabelladas en el México porfiriano; por el contrario embonaban a la perfección con la ideología positivista que se difundió en el ámbito educativo y político nacional. Recuérdese que uno de los postulados fundamentales diseminados por Gabino Barreda, y ratificado años

²¹ G. H. Jiménez Aguirre, *op. cit.*, pp. 115-116.

²² C. Díaz Dufoe, "La bohemia", *art. cit.*, p. 330.

²³ Cf. Max Nordau, *Degeneration*, p. 7. Como señala George L. Mosse: "Scientific truth is the basis of all morality [.....]. This morality, useful for the survival of the species, is identical with commonly accepted middle-class morality" (G. L. Mosse, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII).

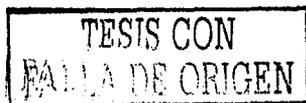


después por los "científicos", fue que la libertad debía normarse para el buen funcionamiento de la sociedad. A diferencia de los jacobinos para quienes cada individuo podía hacer lo que deseara, los positivistas impusieron la concepción de una libertad irrestricta en el espacio de lo privado, pero con límites muy claros en lo público; de ahí que resultara tan importante uniformar las conciencias de los mexicanos con el fin de alcanzar, gracias a la aplicación del método científico, consensos como éste.

Bajo tales circunstancias, las exploraciones oníricas y/o macabras de los decadentes rompían evidentemente con la armonía racional y el orden natural de los organismos; su visión caótica e intuitiva del mundo era cada vez más peligrosa, pues había abandonado el terreno de lo íntimo, volcándose hacia el exterior, con lo cual ponía en riesgo el desarrollo integral del grupo humano al que pertenecían.²⁴ En suma, la obra de Nordau apuntalaba en la crítica literaria algunas de las miras más altas del positivismo mexicano: preservar y defender a toda costa el orden social.

No obstante que el respaldo científicista coadyuvó a la sistematización y al fortalecimiento del discurso antidecadente, todavía quedaba por responder la cuestión de si la literatura decadente se asimilaría, con todas sus peculiaridades, al medio mexicano o si evolucionaría hacia "modos" más genuinos de lo nacional. Más allá de la respuesta, los argumentos planteados por Díaz Dufo anunciaron una veta que pronto, no sólo se volvería relevante, sino que también, como analizaré en el último capítulo de mi trabajo, viraría el rumbo de las producciones decadentistas en el país: la ascunción de la existencia de un importante movimiento estético continental, americanista, con sus propios mecanismos y objetivos.

2. LA DECADENTE, ¿UNA LITERATURA PARA LOS "PELADOS"? (1896)



Al mismo tiempo que Petit Blue conminaba a los artistas a sumarse a la magna obra del progreso de la humanidad, los literatos identificados con el grupo "decadente" daban a conocer sus creaciones en un buen número de publicaciones periódicas del momento. Además de participar en la *Revista Azul*, con anterioridad, desde 1893 algunos escribieron en el periódico *El País*, gracias a la invitación de José Juan Tablada; otros tantos, como Bernardo Couto Castillo y Alberto Leduc, dieron a la luz una serie de relatos en *El Partido Liberal*, el *Diario del Hogar* y *El Universal*;²⁵ más tarde, hacia 1896, además de los ya mencionados, Ciro B. Ceballos, Amado Nervo y Jesús Urueta colaboraron asiduamente en *El Nacional*, *El Mundo*, *El Partido Liberal*, *El Universal*, *El Siglo XIX*, etcétera. Con seguridad, la presencia constante de sus plumas en las esferas visibles de la literatura nacional redireccionó los discursos críticos antidecadentes, que desde ese momento pusieron más énfasis en el estudio directo de sus creaciones —juzgadas en el pasado con parámetros foráneos, cientificistas o literarios—, tal vez porque veían en ellas "[...] no ya la enfermedad que viene de afuera, del texto europeo que hay que aseptizar, sino la enfermedad de adentro, infinitamente más amenazadora".²⁶ ¿Cómo y por qué se les abrieron tantos espacios en la prensa después de ser tan censurados e incluso desterrados de algunos diarios como, por ejemplo, de *El País*? ¿Cómo influyeron en este proceso sus "hipotéticos" lectores?

Más allá de las especulaciones, lo cierto es que para 1896 la incuestionable existencia de una literatura "decadente" mexicana motivó renovadas inquietudes, al dilema de si el movimiento

²⁴ Sobre la concepción porfiriana de la libertad vid. Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, pp. 111-115.

²⁵ A partir de su inserción en estos medios impresos, los "decadentes" descubrieron otras formas de difundir sus obras; así, por ejemplo, en 1894 en las páginas de la *Revista Azul* se anunció la publicación de *Maria del Consuelo*, de Leduc, y *Pobre Bebé!*, de Olaguibel; novelas ganadoras de un concurso literario convocado por el diario *El Universal* (cf. Petit Blue, "Azul pálido", *Revista Azul*, t. 1, núm. 6, 10 de junio de 1894, p. 96; t. 1, núm. 10, 8 de julio de 1894, p. 160, respectivamente).

²⁶ Sylvia Molloy, "Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo", en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. 1. De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas*, p. 26.



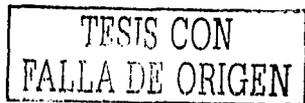
representaba una burda copia de cánones extranjeros, se aunó el problema de dirimir si sus contenidos estaban en consonancia con las necesidades intelectuales del pueblo mexicano.

El reordenamiento de la crítica obligó a la cofradía “decadente” a reflexionar con mayor profundidad acerca de su quehacer escritural y, de manera paralela, a replantear sus vínculos con la sociedad porfiriana, lo cual influyó en su manera de abordar algunos tópicos vinculados con la decadencia, como se revisará con posterioridad.

Uno de los resultados evidentes de ese ejercicio crítico fue el desplazamiento paulatino del término “decadentismo”, por uno más difuso y abarcador, el de “modernismo”. El intercambio y aun la confusión de los vocablos no tendría mayor importancia si no simbolizara también un viraje en la perspectiva estética de estos autores. A este respecto, Jorge Olivares señala someramente que “ante las constantes críticas, muy pronto los que acabaron aceptando el ser denominados decadentes se sintieron incómodos con semejante apelativo”,²⁷ en especial, por las connotaciones negativas divulgadas con mayor celeridad a partir de los trabajos de Max Nordau antes mencionados; su influjo en la valoración de la literatura mexicana de fin de siglo se puede constatar tanto en la *Revista Azul* como en diversos artículos de Luis G. Urbina y Ángel de Campo, entre otros, insertos en periódicos de la época.²⁸ Sin embargo, el argumento de la “incomodidad” resulta insuficiente, sobre todo a la luz del comportamiento contestatario de un Tablada o un Couto, que tanto

²⁷ Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, p. 32. Por su parte José Olivo Jiménez apunta que: “[...] —cuando el término *simbolismo* comienza, como se dijo, a predominar entre los modernistas— parecería que éstos, tanto como por un propósito de rigurosa ortodoxia estética, actuaron secretamente movidos por un deseo de limpiar la valoración de sus intenciones y logros de las más espurias connotaciones que bajo la máscara denotativa de *decadentismo* había adensado la opinión vulgar [...]” (J. Olivo Jiménez, “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos [algunos testimonios]”, en *El simbolismo*, p. 48). Resulta curioso el hecho de que el crítico subraye el intercambio de los términos decadentismo por simbolismo, pues, hasta donde he podido constatar, en México Nervo fue el único en realizar tal operación.

²⁸ Cf. Luis G. Urbina, “Crónica dominical”, en *El Universal*, t. XIII, 2ª época, núm. 73 (5 de abril de 1896), p. 1; Micrós, “Kinetoscopio. Apuntes literarios”, en *El Universal*, t. XIII, 2ª época, núm. 50 (5 de marzo de 1896), p. 1: sobre esta última *vid.* el trabajo de Blanca Esthela Treviño García, “Kinetoscopio”: las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en “*El Universal*” (1896).

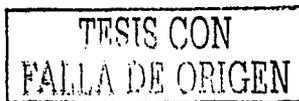


escandalizó en su momento; de tal suerte que, aun cuando es imposible negar el efecto de las prédicas antidecadenas, aventuro que el surgimiento de una nueva terminología correspondió al momento en que dichos literatos tomaron conciencia de pertenecer a un movimiento continental, con características propias y desligado de las propuestas estéticas europeas.

Un claro testimonio de esta transición lo encontramos en la polémica sostenida entre Amado Nervo, José Monroy y Aurelio Horta a mediados de 1896. La pieza que dio origen al debate se publicó el 15 de junio de 1896, en la columna semanal "Fuegos Fatuos" que signaba un tal *Rip-Rip*, seudónimo de Nervo, quien se proclamó en contra de ciertas declaraciones impresas por un diario capitalino, donde se acusaba a los escritores "modernos" de producir una literatura "física", "enferma", dedicada al tratamiento de problemas psicológicos "tan intrincados que nadie los entendía", mucho menos el pueblo, tan necesitado en ese momento de expresiones artísticas edificantes y didácticas.²⁹ Nervo contrarrestó dichos alegatos con el argumento de que aun los literatos deseosos de crear "sanamente" por y para el pueblo se habían enfrentado con innumerables barreras, en especial, con la falta de ilustración de la gran mayoría; lo anterior, según el autor, era el resultado de las lamentables condiciones educativas del país, que le impedían a la masa el acceso a una considerable parcela de la cultura letrada, dejándola a merced de los periódicos amarillistas o jocosos, tales como *El Gil Blas Cómico*.

En este contexto, para Nervo, a pesar de sus esfuerzos titánicos, la escuela nacionalista había fracasado rotundamente en su intento de instruir a la población desde la tribuna de las letras; ante la ineficacia de los discursos ilustrados manifiestos, abogó por el derecho a ejercer su oficio en completa libertad, como un espectador privilegiado, agudo e independiente, pero no ajeno a su

²⁹ * *Rip-Rip*, "Fuegos fatuos. Nuestra literatura", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 287 (15 de junio de 1896), p. 1. Durante nuestra extensa búsqueda hemerográfica con el fin de constituir el volumen de *La construcción del modernismo*, nos fue imposible hallar el texto en el que se incluyeron estas declaraciones.



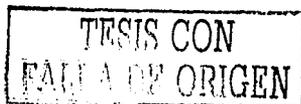
entorno. De esta manera sostuvo que si “[...] los literatos en México no escribían por obtener gloria y dineros, ya que no creían en la primera y los segundos no se obtenían en México escribiendo, justo era que se les dejase escribir por y para el arte”, es decir, para un “cenáculo de escogidos” que constituía “su único público”.³⁰

Con seguridad, la percepción de escribir desde las orillas lleva al joven poeta, como a sus cofrades, “[...] a tomar conciencia de su situación especial, pero al mismo tiempo lo libera de los cánones a que estaba sometido cuando el arte expresaba ‘la más alta necesidad del espíritu’ [...]”;³¹ esto le posibilita no sólo la idea de una existencia estética, sino también la oportunidad de reinventar, sobre otras bases, sus lazos con determinados sectores de la sociedad porfiriana. De este modo, en la búsqueda de nuevas condiciones, el asunto principal a discutir era sobre qué bases se restituiría el vínculo entre los creadores y su entorno.

Como hombre de su tiempo, Nervo creía en que la ley general del progreso constituía uno de los principios rectores de todos los componentes de la vida humana, incluso de aquellos relacionados con el arte. Contrario a las ideas organicistas de Nordau, consideraba también que el adelanto de las letras no estaba estrechamente ligado con el avance integral de una nación; tal era el caso de México donde el desarrollo sólo había beneficiado a contadas esferas productivas, entre las cuales se destacaba el ejercicio de la pluma; de ahí la importancia de esos cuantos paladines de las literaturas “modernas”, tan repudiados por la “intelectualidad media”, en su carácter de eslabones activos de la irreversible cadena evolutiva.

³⁰ En esta defensa del arte por el arte resuenan las palabras de Baudelaire cuando se refiere a la intencionalidad de su obra: “No tengo el deseo ni de demostrar, ni de asombrar, ni de divertir, ni de persuadir. Tengo mis nervios, mis humores. Aspiro a un reposo absoluto y a la noche continua. Cantor de las locas voluptuosidades del vino y del opio, no tengo sed más que de un licor desconocido sobre la tierra, y el cual la misma farmacopea celeste sería incapaz de proporcionarme; un licor que no está hecho ni de vitalidad, ni de muerte, ni de excitación, ni de nada. No saber nada, no enseñar nada [...]” (Charles Baudelaire, *Obras completas*, pp. 73-74).

³¹ Rafael Gutiérrez Girardot, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, p. 496.



Como antes sostuvo Tablada, para el poeta, los miembros del grupo "decadente" personificaban con claridad las aspiraciones de modernización del país, ya que su espíritu cosmopolita hacía factible, tanto la construcción de puentes con otras latitudes, como la inclusión de su propuesta en un marco más amplio: el de la literatura universal.

Desde otra perspectiva, este texto llama la atención por la forma como el articulista caracterizó la supuesta escritura moderna, cuyo rasgo distintivo cifró en la apropiación de un conjunto de procedimientos estilísticos extranjeros, con el fin de expandir los límites literarios nacionales y los de la lengua española; al restringirlo a la adquisición de una serie de herramientas para trabajar el lenguaje, Nervo canceló la desconsoladora faceta espiritual del movimiento y minimizó cualquier evidencia de insania en las producciones de sus partidarios.

A este escrito contestaron el Doctor P.P. (CH.) —seudónimo de José Monroy— y Aurelio Horta; el primero, en términos generales contradijo las conclusiones aventuradas por Nervo, afirmando que el país desde tiempo atrás contaba con una importante pléyade de artistas, modelo indiscutible del estro mexicano, entre quienes sobresalía por supuesto el propio Monroy.³² El segundo, lo criticó por insultar con su "olímpica aristocracia" a un pueblo que, según Horta, poseía una sensibilidad refinada, casi instintiva, afecta únicamente a "lo bueno y lo bello de la literatura". Para corroborar esto, destacó la labor de la pasada generación nacionalista, cuyas composiciones pervivían en la memoria y el espíritu del sabio vulgo, a diferencia de "[...] esos versos decadentistas que parecen escritos en casa de orates y que el pueblo, con su buen sentido, rechaza y ridiculiza".³³ Hacia el final del artículo, el autor reafirmó su axioma de que las obras decadentes gozarían de una buena acogida sólo cuando estuvieran en armonía con las necesidades intelectuales de la

³² • Doctor P.P. (Ch.), "A Rip-Rip", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 291 (19 de junio de 1896), p. 1.

³³ • Aurelio Horta, "Literatura para el pueblo", en *El Partido Liberal*, t. XX, núm. 3273 (20 de junio de 1896), p. 1.



generalidad; únicamente en esas circunstancias obtendrían su carta de naturalización y desempeñarían un cometido social determinado.

Pocos días después, *Rip-Rip* reiteró su argumento acerca de la marginalidad del literato y concluyó su ensayo cuestionando el optimismo, un tanto ingenuo, de su detractor, quien le adjudicaba al pueblo la aceptación e incluso la búsqueda de algunos textos literarios, para expresar los "sentimientos" de la patria entera. Sin referirse al alto índice de analfabetismo, para el escritor el verdadero problema radicaba en la incapacidad de la población de entender el sugestivo y complejo arte moderno; sin importar lo anterior, la literatura no detendría su inevitable devenir, evidente en la obra de unos cuantos convencidos de su labor estética, como advirtió el polemista: "¿Cree que el decadentismo, ese decadentismo que muchos vulneran sin conocer, que ha traído a la literatura mexicana exquisitismos soberbios, y plétora de colorido; que tiende a despertar sensaciones y a hacer de cada verso un esmalte, una filigrana, un alicatado primoroso, sea un disparate? Pues nosotros no".³⁴

Ahora bien, más que una defensa del exclusivismo decadentista, Nervo aspiraba a conseguir el reconocimiento de la tarea artística como una actividad productiva y benéfica, en una sociedad en la cual se privilegiaban con insistencia aquellas labores que, hipotéticamente, coadyuvaban al crecimiento económico. De ahí que, "contra la mecanización, homogenización y uniformidad del proceso industrial, contra sus infinitas repeticiones y redundancias", como apunta José Emilio Pacheco, el poeta intentara "subrayar la cualidad única de la experiencia".³⁵ En este anhelo se hace

³⁴ * *Rip-Rip*, "Fuegos fatuos. La literatura y el pueblo", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 293 (22 de junio de 1896), p. 1. Sobre el avance en el ramo educativo durante la administración de Díaz, Moisés González Navarro apunta que: "El porcentaje de quienes sabían leer y escribir en el Porfiriato era pequeño, si bien hubo un incremento moderado, pero constante, logrado en cierta medida a costa de los que sólo sabían leer. El 14 por ciento de la población del país sabía leer y escribir en 1895, y el 20 en 1910; el 3 por ciento sólo sabía leer en 1895, y en 1910 el 1.8. Más hombres que mujeres sabían leer y escribir: el 17 por ciento en 1895 y el 22 en 1910, contra 11 y 17, respectivamente" (M. González Navarro, *op. cit.*, pp. 531-532).

³⁵ José Emilio Pacheco, "Introducción" a *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. XXIV. Esta ansia de

patente, por un lado, la escisión de los creadores de fin de siglo, entre la necesidad de subsistir por medio de su profesión, sometida ahora a las nuevas presiones de la oferta-demanda, y el deseo de encontrar nichos donde dedicarse a imaginar los universos alternos de la ficción.³⁶ Y, por el otro, la certeza de que desde cualquier ámbito, ya fuera como ensayista, cronista, poeta, cuentista o reseñista, el escritor moderno aportaba un "grano de arena en la colosal obra del progreso nacional".³⁷

Contra estas postulaciones arremetió de nuevo y con los mismos juicios José Monroy, al insistir en que los poetas debían influir de manera directa en su comunidad, cumpliendo con su misión de heraldos y receptáculos de la memoria histórica de los pueblos. Un tanto acorralado por las propuestas de su adversario, a esta visión estrecha de la literatura, Nervo opuso la idea de que el arte, para "ejercer su poderosa fuerza", requería de cierta instrucción, porque su objetivo no era educar sino corregir inteligencias, "enderezarlas al buen camino, vigorizarlas, enseñarles el secreto de lo bello y de lo bueno. El escritor toma los cerebros ya nutridos, susceptibles ya de criterio, y procura infundirles sus ideas [...]"; no es su misión la de "[...] instruir, cantando o

reivindicación se aprecia en el resumen que hizo Nervo de algunos de los lugares comunes sobre la figura del literato: "[...] cúsase de él la gente como de un animal raro, créese destituido de valor su trabajo y hay quien sostenga, sin temor de Dios, que es un holgazán, pues que la tarea intelectual, esa tarea ingrata, agotadora de mil energías y ¿por qué no decirlo? sublime y redentora, no es, según el común criterio, un trabajo propiamente dicho: es algo inútil y aun nocivo" (**Rip-Rip*, "Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 297, 27 de junio de 1896, p. 2).

³⁶ Sobre esta cuestión *vid.* el trabajo de Joan-Lluís Marfany, en el cual sostiene que: "La reacción antisocial del modernista [...] no se explica por el odio a una 'cultura que se niega a pagar la literatura', [...] sino al contrario, por la alienación económica y social del escritor y artista que es, precisamente, *pagado* por su trabajo. Del escritor que se convierte en un profesional de la pluma, pero en 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 la oferta y la demanda; del escritor cuya relación con el público es la que existe entre productor y consumidor, relación en la que se interfiere, medianzándola y transformándola radicalmente, el capitalista: editor, distribuidor, librero, propietario del periódico" (J. L. Marfany, "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1982, núm. 382, p. 118; *vid.* también B. Clark de Lara, *op. cit.*, pp. 81-127).

³⁷ * *Rip-Rip*, "Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 297 (27 de junio de 1896), p. 2.



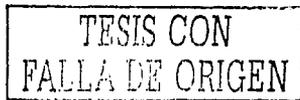
escribiendo, a las multitudes, desde el *a, b, c*, sino hacer libros que las lleven por el camino del progreso [...];³⁸ ése sería su más alto deber: iluminar a los más aptos.

Consciente de que dichos empeños no darían resultados inmediatos, pues el pueblo no gozaba ni siquiera de los beneficios de la enseñanza básica, Nervo asumió la tarea de escribir para la posteridad, es decir, para el lector del mañana, ese receptor hipotético que, gracias al paulatino progreso de la nación, algún día lograría comprender las obras de los escritores mexicanos "modernos"; de ahí su indiferencia ante la falta de receptores inmediatos. A pesar de esto, demandó el reconocimiento del trabajo creativo y confió en que el gobierno contraería la responsabilidad de proteger "los partos del entendimiento"; con ello los artistas recuperarían su escaño en el orden social.³⁹

Unas semanas más tarde, tras anunciar la cancelación del debate, *Rip-Rip* publicó un último artículo donde reflexionó una vez más sobre el influjo salutarífico del decadentismo en la lengua castellana, "engalanando sus construcciones, armonizando su prosodia". De esta manera, Nervo consiguió no sólo exhibir el lado luminoso del movimiento, sino también apuntalar la transposición del vocablo "decadentismo" por el de "modernismo", sobre la base de que cada uno simbolizaba momentos diferentes de esta literatura. El primero correspondía a un período de rebeldía en contra del discurso nacionalista hegemónico; en cambio, el segundo era más apropiado para una tendencia estética que ya se había "normalizado" y entrado "en el amplísimo cauce de una escuela", cuyo líder

³⁸ *Ibid. supra.*

³⁹ * *Rip-Rip*. "Fuegos fatuos. La última palabra", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 4 (4 de julio de 1896), p. 1. Nervo no pedía la intromisión del gobierno en los asuntos de las bellas artes, pero sí creyó en que debía ver sus manifestaciones "[...] con buenos ojos, y dar al libro y a la obra artística las franquicias que les conceden todos los gobiernos cultos". Pocos días después, sus ideas fueron celebradas por un autor anónimo, quien intentó dar por terminada la polémica, con el juicio tajante de que: "Y mientras en México no exista un nivel intelectual que permita al literato pensar, escribir y publicar sus producciones sin tener que ser empleado, ni periodista, ni agregado de algún rico, no tendremos sino lo que tenemos hasta el día: jóvenes que escriben por el placer de escribir, de labrar exquisitismos y de esmaltar frases; pero que no creen en la gloria, ni en el éxito, ni en el favor popular" ("Anónimo, "Los literatos mexicanos y su suerte", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 9, 10 de julio de 1896, p. 1).



visible era Rubén Darío, quien en todo el continente tenía una gran cantidad de seguidores y unos cuantos pésimos imitadores, esos "rubendaríacos" que degradaban el canon modernista.⁴⁰

Bajo tales circunstancias, el decadentismo en vías de transformación abandonaba los linderos de las letras nacionales, para convertirse en el portavoz de valores y preocupaciones estéticas oriundas de la América Hispana; con esto los "decadentes" mexicanos hallaron el respaldo necesario para reafirmarse como una de las directrices principales de la literatura nacional en las postrimerías del siglo XIX. Sin embargo, todavía les quedaban algunas batallas por librar.

3. ¡EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO! ¡VIVA LA REVISTA MODERNA! (1897-1898)

A seis meses de la disputa protagonizada por Nervo, la agrupación "decadente", cada vez más modernista, seguía al frente de una nutrida cantidad de espacios en la prensa capitalina y, con mayor celeridad, se infiltraba en el mundo editorial. Para 1897, según consignó el diario *El Universal*, se imprimieron *Asfódelos* de Couto Castillo, *Claro-oscuro* de Ceballos, *Oro y negro* de Olaguibel;⁴¹ así como la antología *Cuentos mexicanos*, uno de los frutos más trascendentes de este grupo de plumas. Su aparición evidenció la existencia de un grupo con una propuesta estética bastante definida; en otras palabras, su publicación simbolizó la puesta en escena de un canon "moderno", ya establecido y en proceso de expansión.⁴² Aunado a lo expuesto, los miembros de la cofradía se

⁴⁰ * *Rip-Rip*, "Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 15 (17 de julio de 1896), p. 1.

⁴¹ Gracias a este balance editorial es posible constatar que casi la mitad de los libros de creación publicados durante ese año en la Capital, salieron de las filas "decadentes" (cf. Un Repórter, "Libros y autores. 1897", en *El Universal*, t. XV, 3ª época, núm. 147, 1º de enero de 1898, p. 3).

⁴² En este sentido, comparto la opinión de Rosalba Campra cuando expone que: "toda antología implica un juicio de valor y representatividad en lo que concierne a un autor, un género, una tendencia, una época, un país, un tema. Implica la convicción de que se pueden identificar, en la multitud de los textos existentes, aquellos que más limpiamente expresan lo que de alguna manera expresan todos los demás" (R. Campra, "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político", en *Casa de las Américas*, 1987, núm. 162,

dieron a la tarea de difundir en la prensa las creaciones de sus compañeros, para lo cual Campos reseñó la obra de Couto; Nervo reflexionó sobre la de Ceballos; Couto, Tablada, Salado Álvarez y el argentino Lugones hablaron acerca del poemario de Olaguíbel; y Tablada escribió sobre el volumen colectivo.⁴³

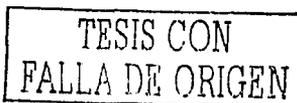
Sin duda, dos acontecimientos más ayudaron a la consolidación del movimiento; el primero fue el debate sostenido entre Salado Álvarez, Nervo, Tablada y Valenzuela en los albores de 1898, donde, además de discutirse las peculiaridades e influencias de la literatura moderna, el "decadentismo" obtuvo al fin su carta de naturalización; el segundo alude al establecimiento de uno de los mayores proyectos editoriales mexicanos decimonónicos: la *Revista Moderna*, importante vocera del modernismo hispanoamericano a finales del siglo XIX y principios del XX.

Con motivo precisamente de la aparición de *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel, Salado Álvarez desató de nuevo la polémica sobre el "decadentismo", al cual consideraba como una escuela literaria emanada de las condiciones socioculturales de los países europeos, en especial de Francia; nación que, después de haber alcanzado la cima de su desarrollo, presentaba graves síntomas de decadencia, manifiestos en la generación de individuos egoístas, poco aptos para la lucha por la vida y propensos a experimentar con todo aquello antes vedado.⁴⁴

p. 38; *vid.* también Alfonso Reyes, "Teoría de la antología", en *La experiencia literaria*, en *Obras completas*, XIV: 138). Sobre la gestación de dicha compilación *vid.* Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 161.

⁴³ Cf. Rubén M. Campos, "Asfódelos de Bernardo Couto Castillo", en *El Nacional*, edición dominical, 24 de octubre de 1897, p. 2; Amado Nervo, "Claro-oscuro de Ciro B. Ceballos", en *El Mundo*, t. I, núm. 1 (3 de enero de 1897), p. 3; Bernardo Couto Castillo, "Francisco de Olaguíbel: *Oro y negro*", en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 19 (9 de mayo de 1897), p. 305; José Juan Tablada, "*Oro y negro*. Francisco de Olaguíbel", en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 20 (16 de mayo de 1897), p. 325; V. Salado Álvarez, "Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*", en *El Mundo*, t. III, núm. 390 (29 de diciembre de 1897), p. 3; Leopoldo Lugones, "Negro y oro [sic] por Francisco Olaguíbel", en *El Nacional*, edición dominical, 3 de octubre de 1897, p. 2; José Juan Tablada, "Cuentos mexicanos", en *El Nacional*, edición dominical, t. XX, año XX, núm. 89 (14 de octubre de 1897), p. 1.

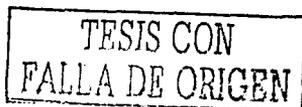
⁴⁴ * V. Salado Álvarez, "Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*", en *El Mundo*, t. III, núm. 390 (29 de diciembre de 1897), p. 3.



Apoyado en las ideas de Bourget y Taine, el autor partió de la premisa fundamental de que cualquier expresión artística se hallaba determinada de forma inevitable por el medio social; de acuerdo con estos presupuestos, la literatura era una especie de termómetro de los pueblos, cuyo principal objetivo estribaba en reflejar con fidelidad “[...] la manera de ser de los contemporáneos, sus ansias, sus temores, sus esperanzas, sus dudas, o reflejar la índole de la humanidad entera”. A la luz de este axioma, la estética decadente, a la cual por momentos también designó como modernista, emanaba y daba cuenta de la descomposición del entorno francés; de ahí la imposibilidad de trasplantarla a otras tierras, mucho menos a las mexicanas, donde apenas se cosechaban los primeros frutos del progreso, y aún se requerían muchas horas de trabajo para lograr un avance equiparable al del Viejo Mundo.⁴⁵ Así, los afanes de los escritores “decadentes” nacionales por adoptar una escritura ajena, resultaban sólo imitaciones fallidas o, mejor dicho, copias degradadas de un espíritu al que no pertenecían; tal impostura, contraria al medio y a la tradición, concluyó el autor, ponía en riesgo el “verdadero” desarrollo de la literatura nacional.

Salado Álvarez elaboró gran parte de su discurso crítico a partir de la confrontación entre lo “tradicional”, entendido como aquellos elementos emanados “naturalmente” del seno de una comunidad, y lo “moderno”, representado por las aspiraciones universalistas y extranjerizantes de los literatos “decadentes”. Con el fin de salvaguardar los valores “nacionales”, el crítico no dudó en transcribir algunas declaraciones de José Juan Tablada, las cuales se podían interpretar como poco patrióticas, pues sostenía que: “[...] en literatura como en religión no hay ni mujer, gentil o judío,

⁴⁵ En esta dirección, Salado Álvarez no dudó en cuestionar con firmeza a los imitadores nacionales del decadentismo: “[...] ¿de qué civilizaciones extinguidas y olvidadas procedemos?, ¿qué atavismo de raza nos impele fatalmente a rechazar los placeres ordinarios y a buscar sólo los pecaminosos, los complicados, los difíciles de guardarse por la generalidad de los mortales?, ¿qué estado social es el nuestro que sin haber siquiera catado el fruto de la cultura lo declaramos podrido [...]?” (*Vid. supra*)



griego ni romano, sino personas unidas en una fe sola y en un solo amor, el de la belleza eterna y triunfadora [...]”.⁴⁶

Más allá de la aceptación o condena de una escuela literaria específica, Salado puso de nueva cuenta, como en la polémica de 1896, en la mesa de discusión el tan debatido tema de cuál debía ser el espíritu que insuflara la literatura mexicana. Sin esgrimir una respuesta directa, por oposición, sostuvo que la decadente no encarnaba de ninguna manera las aspiraciones ni el ser de los mexicanos, en su mayoría, sanos y deseosos de paladear los beneficios de la prosperidad material; en todo caso, su contribución al ámbito de las letras patrias se restringía al empleo de algunos innovadores procedimientos estilísticos y al rescate del significado primigenio de varias palabras, lo cual “[...] mucho ha de servir para enriquecer el acervo de la lengua”. Sin embargo, en términos generales, su influjo resultaba perjudicial por su afición a labrar piezas ininteligibles para la gran mayoría y sobre todo por los temas escabrosos en los cuales se inspiraba.⁴⁷

Como “literato modernista en cuerpo y alma”, Amado Nervo acometió contra los razonamientos de Salado, que le parecieron trillados y carentes de sentido por el uso indiscriminado que la crítica había hecho de ellos desde tiempo atrás. Asimismo, a esta visión determinista del arte opuso la idea de que las creaciones literarias no respondían sólo a los estímulos del entorno social; por el contrario, al menos en el caso de México, ellas más bien eran el detonador que elevaba “la

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Sin duda, Salado se convirtió en el portavoz de un considerable número de críticos antidecadenistas, que en diferentes foros se alzaron en contra de ese movimiento; enpero hasta ese momento ninguno lo había hecho con su seriedad y rigor argumentativo; por el contrario, en la época predominaron los comentarios descalificadores o burlescos, como el de Boca de Ganso (Manuel M. Panes), quien, al hablar de los estragos del decadentismo, señaló: “Leyendo y releendo las revistas azules, grises, pardas y negras que vomitan las prensas centro y sudamericanas se viene en conocimiento del notable deterioro en que, debido a las chifladuras de los supradichos jóvenes, se encuentra la literatura de estos países” (Boca de Ganso, “Cohetes corredizos. Estragos literarios”, en *El Universal*, t. XV, 3ª época, núm. 147, 30 de diciembre de 1897, p. 1). De igual modo, con ironía, el articulista reveló que su principal preocupación era constatar cómo, una vez agotados los temas eróticos, los “decadentes” arremeterían contra los artículos de primera necesidad.



intelectualidad del medio", sumida, según el autor, en un estado deplorable.⁴⁸ De acuerdo con lo anterior, sostuvo que el avance de la nación se había forjado, en gran parte gracias a la labor de un puñado de intrépidos, quienes desde el ámbito de la política o de las letras, inspirados en el ejemplo francés, habían contravenido el estatismo del vulgo.

Como en 1896, el poeta no sólo defendió su concepción acerca de la tarea revolucionaria del literato, considerándolo un elemento de cambio a largo plazo, sino también ratificó su idea de que el devenir de las letras no podía detenerse ni supeditarse a los requerimientos de una mayoría inculta, puesto que contaba con sus propios mecanismos evolutivos. De tal suerte que la cuestión de fondo radicaba en averiguar si la escuela "modernista", tan vilipendiada, era "buena" o "mala" en la esfera específica de lo artístico no de lo sociológico; a esto Nervo contestó con una paradoja: si las estéticas modernas contaban con elementos útiles para las letras mexicanas, entonces sus seguidores habían obrado bien al integrarlos a sus producciones; ahora, en el caso de que se concluyera lo contrario, el autor estimaba un honor perderse por la misma senda donde se habían extraviado, desde tiempos inmemoriales, tantos otros enamorados del ideal de la belleza; estos aristócratas del arte a los cuales hermanaba la semejanza de sus espíritus y de sus experimentaciones estéticas, en que se prefiguraban gran parte de las tendencias escriturales de finales del siglo XIX.

Herederos de la poética de Baudelaire, para el joven escritor las distintas corrientes artísticas de la modernidad tendían a ampliar los límites de la experiencia estética valiéndose del "[...] símbolo y la relación. El símbolo que, utilizándose será el verbo único del porvenir, ejemplo, la música, que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial, es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno; y la relación que ata a los mundos en un

⁴⁸ A este respecto, Nervo apuntó enfáticamente: "[...] si la literatura mexicana, debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto [...]" (*A. Nervo, "Los modernistas mexicanos. Réplica", en *El Mundo*, t. IV, núm. 394, 2 de enero de 1898, p.

imponderable abrazo [...]”.⁴⁹ A la luz de esas premisas, Nervo parece concebir al mundo como un complejo entramado de símbolos que, aunque de diversa naturaleza, se encuentran estrechamente interrelacionados, como un extenso y complejo libro que el ente creador descifra y traduce, con el fin último de comunicarles a otros su contenido. En resumidas cuentas, confiaba en el gran poder de la letra en tanto reveladora de otras realidades; así como en la innegable misión de los artistas en su calidad de mediadores entre el orden universal y el humano.

También contra el artículo publicado por Salado Álvarez, José Juan Tablada alzó la voz para subrayar, por un lado, el equívoco en el cual incurría el crítico jalisciense al denominar al “grupo literario de los modernistas” con el apelativo “decadente”; y, por el otro, para condenar su insistencia de examinar las producciones de la nueva escuela a la luz de las teorías europeas acerca del fenómeno decadentista.⁵⁰ Molesto porque se les aplicara un adjetivo defendido por él mismo en 1893, el poeta conminó a sus pares a no dejarse vencer por los juicios malintencionados de sus enemigos; de igual modo, les pidió que siguieran en pie de lucha, participando de manera activa en el progreso de la nación, pues las batallas de otros tiempos sólo habían robustecido su “virilidad”, lo cual les “[...] asegura el poder tener hijos del vientre favorable de la musa [...]”. Con ello, como antes Nervo, Tablada procuró sanear la faz oscura del modernismo por medio de la exaltación de su

3).

⁴⁹ Sobre los planteamientos estéticos de Baudelaire *vid.* Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, pp. 107-109.

⁵⁰ José Juan Tablada, “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *El Nacional*, edición dominical (9 de enero de 1898), p. 3. Días después, en otra carta dirigida al literato jalisciense, Tablada se deslindó por completo del decadentismo, al recalcar de manera enfática: “El señor Salado Álvarez deja sentado que los modernistas somos *decadentes*, y después de esto nos quiere hacer pasar como un harnero por la teoría que Bourget ha aplicado a Baudelaire y a los de Goncourt; naturalmente nos quedamos en el harnero y no pasamos de ahí; pero eso no porque la teoría sea mala, sino por una razón muy sencilla: *porque no somos decadentes*. Desde que se nos ha llamado *decadentes* se ha cometido el más vulgar de los errores [...]” (*J. J. Tablada, “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *El Nacional*, edición dominical, 16 de enero de 1898, p. 3). Un año más tarde, ya dentro de las páginas de la *Revista Moderna*, el autor retomó dicho tema, pero ahora arremetiendo contra los imitadores, esos “[...] bastardos de la escuela decadente que de musa fresca se ha convertido en asquerosa barragana, son los que forman la primera fila. En un tiempo, ser decadente implicaba cierta aristocracia artística; ser decadente ahora, es llevar un

labor dentro de la comunidad y, de manera especial, por la cancelación del argumento de la falta de hombría, concebido como un síntoma inequívoco de alguna enfermedad.

Días más tarde, Salado puntualizó algunos de los aspectos rebatidos por Nervo, ratificando su afirmación de que existía un vínculo estrecho e indisoluble entre las manifestaciones del arte y el medio social donde se producían. Con ese objetivo, puso en entredicho la interpretación hecha por el joven poeta, al atribuirle el axioma de que el estado de las letras dependía de las condiciones intelectuales del país; para corregir el error, explicitó su concepto del "medio social", definido no como la suma de las circunstancias inmediatas de un pueblo, sino más bien como "[...] el conjunto de las costumbres, las tendencias, la educación, los hábitos y las inclinaciones que distingue e individualizan a un determinado grupo humano de todos los demás en la lucha por la cultura".⁵¹ Dada la aclaración, reiteró la ineficacia de aquellos autores que, más preocupados por labrar exquisitismo o por imitar otras tradiciones, intentaban soslayar y hasta negar el influjo inevitable de tan variados componentes; a estos literatos, representados por la figura de Nervo, lanzó el cuestionamiento: "¿Cómo usted pretende, pues, emanciparse de tales elementos y fundar todo un sistema literario sobre la sola imitación de modelos que podrán ser y son de hecho admirables en donde florecieron; pero que aquí se despegan completamente de nuestra manera de pensar y sentir?".⁵²

Antes de concluir su texto, Salado respondió la incógnita expuesta por Nervo, al apuntar la imposibilidad de calificar a una escuela estética en términos de maldad/bondad o de moral/inmoral, más bien, para él, debía de juzgársele en relación con su adaptabilidad a la raza, el medio y el

ridículo sambenito y un vergonzoso estigma" (J. J. Tablada, "Literatura dominguera", en *Revista Moderna*, año II, núm. 12, diciembre de 1899, p. 374).

⁵¹ *V. Salado Álvarez, "Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo", en *El Mundo*, t. IV, núm. 406 (16 de enero de 1898), p. 4.

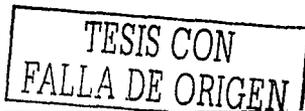
⁵² *Id. supra.*

momento en que surgían, es decir, con base en otra clase de oposiciones legítima/falsa, artística/ficticia, duradera/pasajera (por supuesto que, para el autor, el modernismo pertenecía al segundo rubro).

Aun cuando no recibió una contestación frontal a ninguna de sus notas, Tablada se sumó de nueva cuenta a la polémica con el fin de contrarrestar la teoría determinista del arte expuesta por Salado, lo cual únicamente tendía a esclavizar el vuelo libre de la imaginación; contra ella objetó que el literato moderno ya se había emancipado de las amarras de su realidad próxima, para crear una literatura ahistórica y sin límites geográficos, en armonía con la "naturaleza universal". En su afán por deslindarse de la literatura nacionalista, el poeta llevó al extremo su creencia en la independencia absoluta del literato y del arte de cualquier referente próximo; sin embargo, sabedor de la dificultad de sostener un juicio tan contundente, para concluir su perorata aceptó que los creadores producían no en comunión con su medio, sino más bien en pugna con él; de este modo, la escritura era "un resultado de la vida social como reacción",⁵³ un contradiscurso que se oponía a lo tradicional y propiciaba renovados acercamientos a un mismo entorno.

Al calor de las cartas cruzadas, Tablada solicitó la intervención en el debate de Jesús E. Valenzuela, quien sin dudarlo publicó una pieza, donde subrayó las contradicciones en las cuales incurrió Salado Álvarez cuando, por un lado, juzgaba a la escuela modernista como servil copia de las corrientes estéticas francesas, y, por el otro, aseveraba que su "asonada" aportaría elementos importantes a la literatura en lengua española. Asimismo, a diferencia de los otros polemistas, Valenzuela no contradijo los presupuestos taineanos de Salado; por el contrario, los utilizó como una herramienta para explicar el surgimiento y las bases de dicho movimiento artístico. En primera instancia, el literato apuntó que, una vez consumada la Independencia la intelectualidad mexicana,

⁵³ * José Juan Tablada, "Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*", en *El Nacional*, 16 de enero de 1898.



contagiada del mismo espíritu libertario, halló en Francia el modelo idóneo para aprender nuevos modelos, diferentes a los españoles, sobre los cuales edificar sus instituciones. En ese contexto, que las letras modernas resintieran su influencia resultaba una consecuencia "lógica" de cómo se había conformado desde tiempo atrás el medio nacional. Una vez justificada la cercanía con el ámbito francés, como segundo paso, trazó la genealogía del modernismo con miras a insertarlo en la tradición literaria del país, pues, aunque estaba de acuerdo con Tablada en considerar a las expresiones escriturales como una reacción ante las condiciones del ambiente, también pensaba que cualquier rebelión tenía sus raíces en los cambios ideológicos de un pueblo, en el caso de México, el cisma se remontaba a la época posterior a la República Restaurada, cuando:

[...] la difusión de las ideas positivistas hecha más tarde por los discípulos de Barreda, la lectura de materialistas pesimistas (Büchner, Schopenhauer) y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo de la duda y desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el pueblo mismo, fijaron definitivamente la dirección de la poética [...].⁵⁴

Tras hacer un repaso de las principales figuras de la pasada generación y plantear los cambios traídos por la adopción del positivismo en tierras mexicanas, Valenzuela admitió que las primeras producciones de los modernistas, en especial de Tablada y Olaguibel, adolecían de un evidente galicismo; esto era una consecuencia directa de que aquellos elementos importados de otras latitudes se debían someter a un primer proceso de asimilación, después del cual, de manera paulatina, se adaptarían y producirían innovadoras combinaciones y contenidos distintos,

p. 3.

⁵⁴ • Jesús E. Valenzuela, "El modernismo en México", en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 20 (26 de enero de 1898), p. 3. En un artículo posterior, el autor volvió sobre esta idea, al acotar que: "[...] después del derrumbe de 1867, inaugurada la escuela de don Gabino, la crisis intelectual nos llevó por una senda de investigación insaciable. Ya no había Dios en la Escuela. Había ciencia, reforma, libertad y viva la República" ("J. E. Valenzuela, "Los modernistas mexicanos", en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 40, 4 de marzo de 1898, p. 4).

"originales", en su nuevo medio. Empero, esta compleja transposición no siempre se producía con sencillez, como en el caso de estos creadores, quienes se habían enfrentado, según el autor, a "[...] la novedad, para ustedes mismos abrumadora de la obra francesa, obra de transición, no de decadencia como se dice; y la lengua nuestra no hecha a esas flexibilidades y delicadezas, sutiles y vagas, pero siempre vibrantes del cultísimo idioma galo, traído a tan alto perfeccionamiento por los autores contemporáneos". Una vez sorteada esa dificultad, los modernistas rejuvenecieron el aletargado escenario intelectual porfiriano, convirtiéndose en una propuesta que rompía con la tradición, pero que también encarnaba una continuidad revitalizadora; de tal manera, considerado como momento de transición, el decadentismo mexicano no sólo perdió vigencia, sino incluso se despojó de sus acepciones perversas y enfermizas;⁵⁵ tal sometimiento se reflejaría directamente en la reconformación del imaginario decadente, como expondré más adelante centrándome en algunas de sus más importantes manifestaciones cuentísticas.

El autor cerró su artículo asegurando que la tempestad pasó, dejando excelentes frutos, pues la rebeldía de un principio produjo al final una literatura viril, sana y original; después de tal *via crucis*, en una imagen casi religiosa, sólo le restaba gozar de la redención artística que únicamente podía empañar esa turba de malos imitadores, a la cual con seguridad se refería Salado Álvarez.⁵⁶

A lo anterior, contestó Salado Álvarez negando rotundamente los postulados de su nuevo adversario, sobre la base de que el credo positivista representaba un método de conocimiento, un instrumento que se adaptaba "[...] a maravilla a todo cuanto signifique desarrollo del humano

⁵⁵ Es interesante que en este último texto Valenzuela reproduzca una carta de Tablada, en la cual éste reconoce que se ha curado de su adicción por los escritores decadentes, en gran medida gracias a la influencia saludable del propio Valenzuela, quien lo sacó de la "pagoda del exclusivismo literario", para conducirlo a su biblioteca, donde "[...] el neófito cambió su intransigente fetichismo por una religión más amplia, más verdadera, más humana" (*J. E. Valenzuela, "Los modernistas mexicanos", en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 40, 4 de marzo de 1898, p. 4).

⁵⁶ Al hacer el recuento de los daños, Valenzuela recordaría que una de las razones por las cuales los modernistas eran perseguidos y despectivamente denominados "decadentes", fue que "[...] en la provincia se habían soltado unos

espíritu [...]";⁵⁷ de ahí que no existiera probabilidad alguna de que emanara de su seno una expresión con tendencias "decadentes". Aunque no de forma premeditada, con sus declaraciones Valenzuela puso en tela de juicio los efectos provocados por la ideología imperante en el régimen porfirista; al darse cuenta de esto, Salado no dudó en condenar tan grave desacierto, resaltando el hecho de que más bien otros escritores, como Justo Sierra, Luis G. Urbina y Ángel de Campo, ejemplificaban claramente la influencia salutífera de las enseñanzas de Barreda; frente a ellos, los "lánguidos y afeminados" modernistas sólo parecían insignificantes retoños de una obra tan viril.

Además de volver sobre la conveniencia de tomar de las literaturas extranjeras únicamente los componentes útiles para engrandecer lo nacional, el crítico insistió en los riesgos que se corrían si solamente se optaba por la senda del "decadentismo", cuyas experimentaciones tal vez enriquecerían el diccionario, pero que condenaban a las letras nacionales, "que ya vestía la toga pretexto, a permanecer envuelta en pañales por muchos años".⁵⁸

Por su parte, Nervo refutó de nueva cuenta a su contrincante jalisciense, en especial por emplear indistintamente los términos "decadentismo" y "modernismo", cuando se refería a la obra de un grupo de literatos contemporáneos; para evitar tales confusiones, el poeta declaró de manera oficial y pública la muerte del decadentismo, que quedaba ahora "[...] como una palabra anodina, en los labios de quienes jamás entendieron [...], como una palabra que fue símbolo de revolución, bandera de rebeldes y espantajo de ingenios rectilíneos y normales". Bajo esta perspectiva, describió a dicho movimiento estético no como una escuela literaria, sino más bien como una reacción contra

poetas insoportables", malos imitadores de estos creadores (J. E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manajo de rimas*, p. 122).

⁵⁷ * V. Salado Álvarez, "Los modernistas mexicanos. Réplica al señor don Jesús E. Valenzuela", en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 34 (25 de febrero de 1898), p. 4.

⁵⁸ Al parecer una de las mayores preocupaciones del escritor jalisciense radicaba en que, por la afición desmedida de los escritores nacionales a las literaturas extranjeras, se perdiera de vista lo propio; esto lo llevó a cuestionar a sus compañeros de oficio: "¿[...] por qué conservándose los poetas admiradores y discípulos de los maestros franceses, no han de lograr ser mexicanos, o lo que es mejor, literatos que miren la vida y el alma, la naturaleza y la historia, al través

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

otras tendencias artísticas anquilosadas, que impedían la evolución de este arte; así, el grito decadente sólo había constituido un eslabón, un punto de partida, un antecedente, en el progreso de las letras universales y, por supuesto, nacionales. No obstante su carácter provisional pasó inadvertido para la gran mayoría, de la cual Nervo decía: "No comprendían que la nueva falange era la avanzada de una formidable evolución artística; que sus iras y sus audacias, como las iras y las audacias del 93, serían el aleluya y la vida nueva de mañana [...]".⁵⁹

Del mismo modo que Valenzuela, Nervo hizo un recuento de los fracasos y logros de las pasadas rebeliones con el propósito de establecer el árbol genealógico del decadentismo; esto le serviría para insertarlo con claridad en la historia de las letras mexicanas, donde aparecería como una época de transición con grandes progresos artísticos; pero además, para avalar su presente, cuando, ya sin cánones ni credos exclusivistas, a los escritores fortalecidos por los ataques del pasado los aglutinaba un solo ideal: el del arte.⁶⁰ Estas ansias de validarse y naturalizarse como la gran avanzada literaria del país, llevaron a Nervo a insistir en que los modernistas mexicanos importaron de Francia únicamente algunos procedimientos estilísticos, mas los contenidos en su totalidad eran propios y de interés global; en otras palabras, según el poeta, ellos sólo habían ido en busca de renovados moldes para darle forma a su innovadora sensibilidad, pero "[...] la idea [...] es hija nuestra, nacida de legítimo ayuntamiento". En un último arranque de originalidad, Nervo

de su propia individualidad, de su temperamento propio?" (*Vid. supra*)

⁵⁹ *Amado Nervo, "Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez", en *El Mundo*, t. IV, núm. 418 (30 de enero de 1898), p. 4.

⁶⁰ Tiempo después, Nervo reiteró su idea evolucionista de la literatura y del arte en general; asimismo, afirmó su concepción de que más allá de las escuelas, lo que unía a la nueva generación era la confluencia alrededor del ideal del arte (*cf.* Amado Nervo, "El modernismo", en *El modernismo visto por los modernistas*, pp. 99-100). Esta visión inclusiva del arte, sin duda, se convirtió en una de las tendencias más claras del modernismo, como señaló el propio Darío: "¿Simbolistas? ¿Decadentes? Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones. Artistas, nada más, artistas a quienes distingue principalmente, la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo; la aristocracia de su obra, que aleja a los espíritus superficiales o esclavos de límites y reglamentos fijos" (Rubén Darío, *Los raros*, p. 239).

concluye esta parte de su disertación diciendo con contundencia: "nos engendramos a nosotros mismos, desde el principio".⁶¹

Contra las imputaciones de Nervo, Salado Álvarez respondió negando haber incurrido en ninguna confusión, pues le aseguró "[...] aunque usted y los suyos se empeñen en cantar el *de profundis* al decadentismo, éste existe virtualmente, como arte exquisito, quintaesenciado, ultraelegante y lleno de refinamientos, y comprende mejor a los matices literarios que brotan de la capital francesa, que la vaga palabra modernismo, que al fin, como todo, acabará por envejecer y resultar inaplicable a la convulsión presente".⁶² En esta misma tónica, tomó como pretexto el asunto del simbolismo, examinado con anterioridad por su contrincante, para esclarecer su concepción acerca del arte literario; para el autor, cualquier obra era una manifestación textual singular, a través de la cual se proyectaban las múltiples sensaciones de un pueblo. Ahora bien, solamente en el caso de que dichas expresiones fructificaran, trascenderían las barreras regionales para integrarse al extenso campo de las letras universales.

⁶¹ A esta carta de Nervo siguieron tres más que no aportaron nuevos elementos a la discusión; empero sirven como un ejemplo del interés generado por este asunto literario. La primera salió de la pluma de Aurelio González Carrasco, quien felicitó al joven Nervo por lidiar contra la anquilosada tradición, encarnada por Salado, a la cual el propio autor contravino escribiendo sin respetar las convenciones ortográficas: "A ustedes, los orífises [...] corresponde la indeclinable satisfacción, ya kua bensedores ya kua bensedos, de aber auyentado el tedio en ke se enbuelve nuestra literatura" (*A. González Karrasko, "Polémica literaria. Una carta sobre el modernismo en literatura", *El Nacional*, edición dominical, t. 1, núm. 1, 30 de enero de 1898, pp. 3-5). En la segunda, publicada días después, M. Larrañaga Portugal, además de criticar la insulsa misiva de Carrasco, planteó la imposibilidad de producir un arte puro, original, sin influencias, a lo cual añadió que no todos los llamados modernistas, citó a Ceballos y Couto, representaban genuinamente dicha propuesta estética (*M. Larrañaga Portugal, "A los simpáticos contentientes Arnado Nervo y Victoriano Salado Álvarez. La cuestión modernista", en *El Nacional*, edición dominical, t. 1, núm. 3, 13 de febrero de 1898, pp. 4-5). A la anterior, Carrasco respondió con una tercera donde se defendió de los ataques de Larrañaga, sin referirse al tema modernista (cf. *A. González Karrasko, "Polémica literaria", en *El Nacional*, edición dominical, t. 1, núm. 4, 20 de febrero de 1898, p. 8).

⁶² *Victoriano Salado Álvarez, "Los modernistas mejicanos", en *De mi cosecha*, en *Antología de crítica literaria*, pp. 30-37. Aunque aquí anunció la cancelación de la polémica, en 1902 el autor retomó la cuestión decadentista en un artículo premiado en los Juegos Florales de Puebla. En esta obra, Salado caracterizó de nueva cuenta el decadentismo como el resumidero de las escuelas traídas de Europa; de igual modo, recalco el espíritu desalentador que lo inspiraba, producto de un complejo proceso evolutivo, imposible de trasplantar a otro orden social, mucho menos el mexicano (V. Salado Álvarez, "Valor estético de las obras de la escuela decadentista", en *Los juegos flores de Puebla Organizados por los alumnos del Estado*, p. 297).

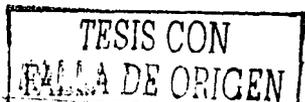
De acuerdo con Nervo, Salado reconoció que la creación artística representaba en sí misma una red de significados, por encima de la intencionalidad de sus creadores; empero, precisó el hecho de que la eficacia de ese entramado dependía de la aceptación de los receptores, quienes sin lugar a dudas preferían aquellas páginas donde descubrieran jirones de su propia realidad.

A diferencia de lo que sostenía Nervo (al considerar el modernismo como una adaptación de ciertos procedimientos), Salado observaba que dicha escuela estética, además de aportar un puñado de estrategias discursivas, contaba con un fondo psíquico “[...] de amargura, de desencanto, de hastío de la vida que no cuadran con el estado actual de los espíritus”, el cual, traducido a la escena mexicana, podía perjudicar tanto la salud intelectual como el desarrollo integral de la nación; ése representaba el mayor peligro que se corría si los literatos insistían en perderse por la senda modernista, en perseguir un ideal ajeno a los anhelos desarrollistas de un pueblo en pleno crecimiento.⁶³

Un último texto canceló de manera definitiva la polémica, en él Jesús E. Valenzuela recapituló con detalle sus declaraciones pasadas, donde expuso los factores socioculturales que propiciaron el surgimiento de una nueva corriente literaria en México. De forma paralela, matizó su aseveración de que una de las fuentes principales de este cambio había sido el influjo de la filosofía positivista en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria; para ello, puntualizó que los jóvenes no resentieron la acogida de tan benéfica doctrina, sino la caída de sus antiguas creencias religiosas, desplazadas por el culto a la ciencia que, con todo “[...] no llenaba el infinito vacío dejado por Dios”.⁶⁴

⁶³ A esta pieza contestó brevemente Nervo, agradeciendo a Salado la paciencia en tan larga discusión, la cual dio por terminada con la promesa de que: “[...] continuaré lapidificando como pueda mis estrofas, sin otro estímulo que el de mi amor a la belleza, ni más anhelo, que el de acercarme al Ideal eterno” (*A. Nervo, “Los modernistas mexicanos. Últimas palabras”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 430, 25 de febrero de 1898, p. 2).

⁶⁴ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos”, en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 40 (4 de marzo de



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Ahora bien, aunque la gran mayoría de los modernistas no fueron discípulos directos de Barreda, el poeta recalca que ellos llegaron cuando las enseñanzas del Maestro se habían volcado del ámbito cerrado de la cátedra a las plazas públicas; lo anterior había provocado una crisis existencial generalizada que, con sus peculiaridades y orígenes propios, se presentó también en diferentes momentos en el mundo occidental y, de manera aguda, en Francia. De ahí que, enlazados por un mismo sufrimiento ante la ausencia de la figura divina, los mexicanos encontraran en esas tierras los modelos para dar voz a la sensibilidad moderna; sin embargo, esta operación la llevaron a cabo con los pies puestos en el terruño, en su circunstancia, en la tradición, prueba de ello era que su propuesta escritural simbolizaba una evolución significativa de las letras nacionales, que reflejaba la imagen de una sociedad joven en proceso de emanciparse en todos los ramos, incluso en el cultural.⁶⁵ Con lo anterior, Valenzuela dio la estocada final para exorcizar los fantasmas de la insania y naturalizar al modernismo mexicano, legitimándolo como una de las propuestas literarias más vigorosas del México decimonónico; esta idea se ratificó con la flamante aparición de la *Revista Moderna* en julio de 1898.

1898), p. 4. Esta profunda trasmutación ideológica, ligada a las continuas mudanzas del orbe moderno, se explica en gran medida, según José Emilio Pacheco, por el hecho de que: "Si el hombre vive en la historia, está inmerso en el devenir y puede progresar y transformar el mundo —se dijo el siglo XIX— luego es divinizable; por tanto Dios resulta innecesario. Si somos el producto accidental de la herencia y el medio no hay libre albedrío ni existen responsabilidades morales. La fe tradicional no resiste el asalto de la ciencia materialista. Por primera vez la sociedad humana vive sin la idea de Dios. Entonces se da a erigir sustitutos de la religión, explicaciones totalizadoras que ordenen el caos de la realidad y la pesadilla de la historia" (J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XXII; *vid.* también el amplio trabajo sobre este tema de Rafael Gutiérrez Girardot, *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*, y L. Zea, *op. cit.*, p. 42).

⁶⁵ Es interesante ver cómo esta lectura final de la decadencia propuesta por Valenzuela se convirtió de alguna manera en una política dentro de la *Revista Moderna*; en esa línea, es significativa la inclusión de algunas opiniones de literatos de otras latitudes sobre la misma cuestión, las que corroboraban la idea del autor acerca de que el decadentismo ya se había amoldado a las necesidades de la América Hispana. *Vid.*, por ejemplo, el artículo de Pedro Enrique Coll, quien define el decadentismo como una manifestación del alma americana: "Se atribuye a la moda, a la moda que nos viene de París, junto con las corbatas y los figurines de trajes; pero aún así, podría argüirse que una moda extranjera que se acepta y se aclimata es porque encuentra terreno propio, porque corresponde a un estado individual o social y porque satisface un gusto que *ya existía* virtualmente" (P. E., Coll, "Páginas nuevas. Decadentismo y americanismo", en *Revista Moderna*, año V, núm. 9, 1^a quincena de mayo de 1902, p. 141).



Para algunos críticos, los textos de Valenzuela fueron el *mea culpa* de los decadentes, es decir una disculpa por los errores del pasado, con miras a reintegrarse a la comunidad una vez expedido su certificado de "normalidad" y de salud.⁶⁶ Aunque es imposible negar la intencionalidad implícita en dichos artículos, estimo que tales declaraciones sirvieron más bien para validar, reafirmar y consolidar los logros del grupo decadente, ahora plenamente modernista, que, después de ser considerado como "marginal", tomó algunos de los espacios centrales de la cultura nacional de su momento; al fin habían ganado uno de los combates de mayor relevancia.

Tras esta revisión pormenorizada, resulta evidente que el decadentismo mexicano no fue una copia más o menos exacta del europeo; por el contrario representó una de las múltiples y heterogéneas influencias artísticas que alimentaron los universos imaginarios de los creadores hoy considerados como modernistas. De igual manera, es claro que como bandera estética simbolizó, en muchos sentidos, una posibilidad de reorientar la literatura de su momento, oponiéndose y traslapándose, pero siempre en comunicación, con otros cánones, como los del prolongado romanticismo y del realismo.

Ahora bien, una vez determinado lo anterior, surgen renovadas incógnitas que responder, me interesan en especial las relacionadas con la incidencia de esta extensa discusión en el desarrollo del imaginario decadente de un grupo de escritores nacionales, en específico en el género cuentístico; así como la identificación de aquellos elementos y rasgos particulares que dicha estética adoptó en el ámbito mexicano. En esta pesquisa, las propuestas escriturarias de Manuel Gutiérrez Nájera constituyen un eslabón primordial en la inclusión y devenir del decadentismo en México, como se verá en el próximo capítulo.

⁶⁶ Cf. G. H. Jiménez Aguirre, *op. cit.*, p. 141.

III. "SERÁ MENOS REAL PERO ES MÁS BELLO": DEL CUENTO Y OTRAS ORILLAS

El cuento es tan rico y multifórme que resulta imposible estudiar toda su fenomenología por completo, en toda su extensión y en todos los pueblos.

Vladimir Propp

I. BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL CUENTO

Como hemos visto, tras la batalla suscitada en el ámbito nacional por sobre la cuestión decadentista, resultó evidente que un nuevo grupo de creadores, ya formado y con mayor fuerza, despuntaba en la República de las Letras en los albores del nuevo siglo. Habían ganado su lugar, no sólo por llamar escandalosamente la atención de una parcela de la intelectualidad mexicana, sino también por su ejercicio constante y tenaz de la pluma. Compuesto por firmas como las de José Juan Tablada, Alberto Leduc, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, Amado Nervo y, más tarde, Efrén Rebolledo, de este cenáculo saldrían algunos de los exponentes más preclaros del decadentismo en su versión nacional.

Ante la imposibilidad de trabajar en su totalidad la extensa gama de manifestaciones literarias emanadas del contacto con dicha estética, como anuncié, me centraré en sus representaciones cuentísticas, partiendo de la hipótesis de que es posible identificar una modalidad



de relato "decadente", el cual, aunque con influencias de otras corrientes artísticas de la época, se distingue por la utilización de un imaginario y estilo específicos, es decir, por un conjunto de características propias que lo diferencian de otros "modos" del cuento modernista decimonono. Asimismo, me propongo demostrar que es factible fijar un lapso específico en que dichas narraciones tuvieron una mayor frecuencia de aparición, hasta alcanzar sus formas más "puras" en los ejercicios prosísticos de Couto Castillo, después de lo cual se dio un viraje en los tonos y los tópicos a tratar; este fenómeno coincidió de manera significativa con los derroteros que tomaron las polémicas sobre el movimiento decadente-modernista, estudiadas con detenimiento en los capítulos precedentes.

Aunque tengo presente que los géneros en realidad funcionan sólo como herramientas referenciales para enmarcar una mirada,¹ el asumir este punto de vista me impone la tarea de plantear, por un lado, lo que considero como "cuento", es decir, destacar aquellos elementos que caracterizan el género, con el fin de establecer los parámetros con los cuales analizaré mi corpus; y, por el otro, revisar algunas de sus peculiaridades en el México decimonónico, en especial las asociadas al modernismo; todo ello matizado con el hecho de que mi intención no es hacer una historia del relato mexicano de este periodo.

De acuerdo con algunos críticos, en potencia el cuento existió desde los tiempos más lejanos, desde que el hombre generó la necesidad de "contar", de transmitir un algo a otro, con el objetivo de compartir una experiencia, un hecho. Etimológicamente, el vocablo proviene del verbo latino *computare*, que en español devino en dos formas verbales: la de contar de forma matemática

¹ Cf. Rosamel S. Benavides, *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 29.



y la de narrar que, a veces se confundieron en un mismo campo semántico.²

Uno de los problemas que se enfrentan al estudiar la "naturaleza" del relato es la dificultad de delimitar con precisión sus orígenes históricos, así como el conocer a ciencia cierta las peculiaridades que lo distinguen en los diferentes momentos de su existencia. Al parecer, sus raíces descansan en un estrecho lazo con la oralidad y con un universo muy variado de textos de dicha índole; de ahí que Martha Elena Munguía postule que el género cuentístico nació, en primera instancia, gracias al traslado directo de narraciones orales a la letra escrita, proceso que se llevó a cabo durante la Edad Media y hasta los Siglos de Oro,³ en estos periodos en los que el relato tendió a confundirse y coexistir con otras modalidades textuales tan heterogéneas como:

[...] la facecia, el cuento popular o la historia simplemente escabrosa. Estas y otras formas provenientes de la Antigüedad clásica u oriental, como la parábola y el apólogo, perduraron en la Edad Media —que agregó otras como la fábula y la leyenda bíblica—; y se mantuvieron en el Renacimiento indiferenciadas respecto de narraciones breves literariamente más elaboradas: hasta Boccaccio e incluso después, el relato corto no había establecido del todo, ni en la teoría ni en la práctica, un estatuto artístico que lo dignificase.⁴

Esta mezcla, esta fusión con otras tantas "maneras" de narrar muestra que, en la construcción de su especificidad, el género experimentó innumerables mutaciones y ensayó una gran cantidad de posibilidades; así pues, su desenvolvimiento distó mucho de ser lineal, más bien se

² Cf. R. S. Benavides, *op. cit.*, p. 30.

³ Cf. Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, p. 35. Aunque en gran parte de las investigaciones sobre el cuento se menciona este vínculo con lo oral, hasta donde pude indagar, el estudio de Munguía es uno de los pocos que pone el énfasis en la importancia de esta prehistoria del género que, según la autora, marcó en gran medida su conformación; incluso una de las hipótesis más importantes de su trabajo consiste en proponer que algunos de sus rasgos distintivos, como por ejemplo la concisión, se desprenden o explican gracias a este sustrato (p. 53). Algunas referencias interesantes sobre el mismo asunto aparecen en el artículo de Françoise Perus, "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", en *Plural*, 1987, núm. 189, pp. 37-39.

⁴ José Miguel Oviedo, "Introducción" a *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al*



caracterizó (y caracteriza) por un constante dinamismo, siempre zigzagueante, siempre complejo, en tensión con otras formas literarias.

Si bien se plantea una cierta incertidumbre sobre su génesis, la mayor parte de los estudiosos coinciden en la apreciación de que en el siglo XIX se gestó el llamado cuento "moderno", como resultado de un largo proceso de cambio, durante el cual se establecieron con mayor exactitud tanto sus elementos distintivos como sus objetivos estéticos; dichas particularidades en principio lo distanciaron de otras representaciones literarias, a pesar de que en algunos casos conservó sus correspondencias con piezas de mayor extensión o de múltiple índole, como la crónica o el cuadro costumbrista. Tal autodefinición se originó a partir de la *praxis* creadora, así como de la reflexión crítica del literato acerca de la naturaleza y la finalidad de lo relatado; este ejercicio desembocó en la aparición de una serie de comentarios sobre la materia, entre los que sobresalen los de Edgar Allan Poe.⁵

En 1842, en el *Graham's Magazine*, el autor estadounidense publicó un comentario sobre el libro de Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales* (1837), que hasta la fecha se ha interpretado como el manifiesto de su credo cuentístico; artículo clave, donde expuso el cómo y para qué del relato, considerado ya como un objeto estético con sus propios mecanismos y leyes de composición.⁶ Glosaré con profusión dicha pieza, pues las ideas en ella compendiadas influyeron de manera importante en la obra de los narradores mexicanos de las postrimerías del siglo XIX, que encontraron en la obra del escritor norteamericano un modelo cuentístico que seguir, al igual que

criollismo (1830-1920), p. 8; *vid.* también R. S. Benavides, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁵ De acuerdo con Oviedo, uno de los momentos definitorios para el género fue cuando la "[...] 'narración corta' sin mayor consistencia literaria, de trazado bastante somero y con un sesgo malicioso o chismoso (*tale*), pasa a ser un relato con leyes internas, estructura precisa y propósito definido (*short story*)" (J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 9); sin duda, la figura que simboliza esa transición es Poe, tanto por sus experimentaciones creativas como por sus reflexiones críticas sobre el

una renovada manera, un tanto morbosa, de acercarse a tópicos como el horror y lo macabro; elementos que Poe había retomado de la narrativa gótica alemana e inglesa de fines del siglo XVIII y principios del XIX.⁷

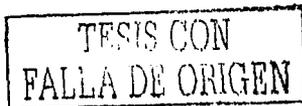
En su ensayo Poe propuso como elemento esencial de la composición del relato la "unidad de efecto", de acuerdo al que se organizarían los demás componentes. En términos generales, para el autor la originalidad de una obra no podía cifrarse en el tratamiento de un tema específico, por novedoso o impactante que pareciera, ya que tarde o temprano dejaría de desencadenar una reacción en el lector, perdería su efectividad; de tal suerte que, entonces, en vez de la anécdota, de lo contado, el artista debía privilegiar la manera como abordaba aquello que deseaba contar. Bajo esta óptica y con miras a alcanzar una mayor eficacia narrativa, Poe organiza el proceso creador en dos etapas; una, previa a la escritura, en la cual el artista construye una especie de mapa o estrategia del relato, basada en el efecto que se quiere producir en el receptor. Una vez establecido tal punto, en un segundo momento, ya en el acto creativo todo debe tender a la construcción paulatina de dicho "efecto", cuya finalidad será provocar una fuerte sensación de placer estético, objetivo primordial y supremo del arte.⁸

tema.

⁶ Edgar Allan Poe, "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento", en *Del cuento y sus alrededores*, pp. 293-309.

⁷ Cf. Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe*, pp. 25-26. No obstante que la obra de Poe se difundió en México antes de las traducciones de Baudelaire, infiero que los escritores mexicanos de finales de siglo cobraron conciencia de sus alcances a la luz de los empeños reivindicatorios del poeta francés. Al revisar la obra de Baudelaire, no encontré ningún ensayo que tuviera parangón con el de Poe, a quien, en el prólogo a su traducción de *Nuevas historias extraordinarias* (1857), se limitó a versar y resumir, sin aportar ni contradecir ninguno de sus postulados (cf. C. Baudelaire, "Nuevos comentarios sobre Edgar Poe", en *Obras completas*, pp. 890-891). En cuanto a la recepción de Poe en tierras mexicanas, según Portirio Martínez Peñaloza, los autores nacionales tuvieron acceso directo a su obra por lo menos desde 1867, cuando Ignacio Mariscal se dio a la tarea de traducir el poema "El cuervo" (cf. P. Martínez Peñaloza, "Introducción" a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I*, p. 33).

⁸ Al hablar sobre la originalidad, entendida como la meta a la que debe aspirar todo ente creador, Poe enuncia su idea, un tanto lírica, del placer estético: "Pero la auténtica originalidad —auténtica con relación a sus propósitos— es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpressadas: al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con



Con base en lo anterior, Poe subrayó aquellos elementos destinados a jugar un papel fundamental en dicho proceso, entre los que ponderó el estilo y el tono, así como, en otro estrato, la extensión y el tiempo de lectura. En cuanto al primer binomio, sugirió que su única cualidad indispensable era la "naturalidad", es decir, cierta sencillez que le permitiera a un lector promedio no sólo entender, sino incluso identificarse con lo relatado; esto repercutiría de forma directa en la intensidad del efecto, pues su destinatario accedería sin mayores complicaciones al mensaje, sin distraerse en resolver cuestiones secundarias, como por ejemplo el vocabulario.⁹ De lo mencionado, se deducen al menos dos cualidades intrínsecas del discurso cuentístico: la necesidad de un lenguaje que el lector descodifique con facilidad y, en otro nivel, la utilización de un estilo sin digresiones, económico, que ponga el énfasis sólo en aquellos componentes que coadyuven a la creación de la "impresión" buscada. En esta dirección, como apunta María Luisa Rosenblat, Poe estuvo siempre "[...] a favor de la austeridad, simplicidad y precisión en el lenguaje [...]".¹⁰

En lo concerniente al segundo conjunto, también supeditado a la "unidad de efecto" y en correspondencia con la recepción de la obra, a partir de la premisa de que "toda gran excitación es necesariamente efímera",¹¹ el autor establece que el relato no debe ser demasiado extenso, pues se correría el riesgo de diluir la emoción estética; sin embargo, tampoco surtiría efecto la brevedad extrema, ya que, según Poe, "el alma no se emociona profundamente sin cierta continuidad de

el placentero efecto de una novedad aparente un verdadero deleite egotístico" (E. A. Poe, *op. cit.*, p. 298). Sobre la poética cuentística de Poe *vid.* el trabajo de María Luisa Rosenblat, "Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento", en *Del cuento y sus alrededores*, p. 229.

⁹ A este respecto el autor comenta: "Nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el tono de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad" (E. A. Poe, *ibidem*, p. 298). Me parece que esta recomendación de Poe no tuvo un eco muy profundo en los modernistas mexicanos, a quienes, tal vez por la influencia de los parnasianos franceses, les preocupaba más ampliar las posibilidades del lenguaje artístico, que construir relatos efectistas al estilo del autor norteamericano, por lo cual se dedicaron a experimentar en varios niveles, desde el léxico hasta el semántico.

¹⁰ M. L. Rosenblat, *op. cit.*, p. 234.



esfuerzo, sin cierta duración en la reiteración del propósito".¹² Ante límites tan vagos, el cuentista supeditó la longitud del relato al tiempo de lectura, parámetro subjetivo que está al arbitrio del lector, más que de quien emite el discurso; a partir de tal criterio, delimitó como un lapso conveniente unas dos horas, durante las cuales el receptor tendría la capacidad de permanecer atento. Así, la unidad de efecto se complementaría con una unidad de recepción, cifrada en una lectura continua y sin ninguna distracción; como puede observarse, el anterior es uno de los puntos débiles de la teoría cuentística de Poe, ya que en ningún momento consideró como un elemento sustancial la coherencia interna del texto.

Además de lo precedente, de la tan mencionada unidad de efecto, se infieren otros factores en la composición "económica" del relato, que Poe no analizó de manera explícita; en especial, me refiero al asunto de la anécdota y a la presentación de los personajes. En primera instancia, aunque resulte por demás obvio, de acuerdo con su poética, para construir la tensión narrativa es necesaria la presencia de cierto encadenamiento de las acciones relatadas, cuya logística se evidencia o explica, por lo general, hacia el final del relato.¹³ Para que dicho lazo sea más eficiente, y en la búsqueda del resultado previsto por el cuentista, se privilegia el desarrollo de una sola línea argumental, donde actuarán pocos personajes, caracterizados de acuerdo con los requerimientos de las acciones,¹⁴ ya que el cuento "ofrece un núcleo acabado de vida", un universo que simboliza y

¹¹ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 303.

¹² *Idem.*

¹³ Estos postulados propagados por Poe repercutieron de manera importante en la producción cuentística de su época, pues, después de la exposición de sus fundamentos, sus contemporáneos tendieron "[...] a cuidar particularmente los finales sorprendentes y a construir el cuento con base en un enigma o un error que conserva el papel motor de la intriga hasta el final" (B. Eichenbaum, "Sobre la teoría de la prosa", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 155).

¹⁴ Para Luis Leal, la presencia de la unidad de tensión, así como "[...] el empleo de un solo episodio en la vida del personaje son las características esenciales del cuento moderno. Podría decirse, en breves palabras, que el cuento literario es una narración breve, fingida, que trata sobre un solo asunto, crea un ambiente en el cual se mueve el

representa algo en sí mismo, en el que, por encima de la disposición de los caracteres, se encuentra el desenvolvimiento de los hechos.¹⁵

Ahora bien, la reiterada insistencia de Poe sobre la importancia de la unidad de efecto se debió quizás a la misión misma que le confirió al género, el cual no sólo era un mecanismo para producir una emoción estética, sino también un método de conocimiento, por medio del cual se podía acceder a la "verdad". Aunque no especifica a qué "verdad" alude, tal vez para el literato norteamericano el cuento podía develar a un posible receptor una imagen o un mundo que le estaba oculto y cuyo descubrimiento, en potencia, alteraría su percepción de la realidad.

He comentado con amplitud las propuestas cuentísticas de Poe en un intento por acercarme al modelo literario que los escritores nacionales decimonónicos, de manera especial los decadentes, pusieron en juego al introducirse al amplio y dinámico campo de dicho género. De tal suerte que, sin descartar las múltiples propuestas teóricas contemporáneas sobre la cuestión, algunas de las cuales apuntalan mi estudio, me apego más a las ideas de este creador y utilizo el término cuento para designar a aquel texto narrativo de ficción, que organice y seleccione sus componentes a partir de un hilo anecdótico único, y que tienda a la conformación paulatina de un efecto final, concebido como un umbral donde el personaje se enfrenta a un "algo", una acción o una imagen, que genera un cambio en él. En cuanto a la naturaleza de tal efecto, como bien sugiere Perus, no por único

personaje; produce, por medio de la elaboración estética del argumento, una sola impresión e imparte una emoción" (L. Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, p. 8). Aunque algunas de las sentencias del autor se han superado con los lúdicos intentos del cuento contemporáneo, considero que resumen la concepción que muchos de los autores mexicanos del siglo XIX tuvieron acerca del relato; con lo cual no quiero decir que todos siguieran sistemáticamente tales lineamientos. En este sentido se debe considerar que ellos a penas estaban probando con un género en extremo heterogéneo, al cual moldeaban de acuerdo con las nuevas teorías, los modelos extranjeros y su propio entorno intelectual.

¹⁵ Cf. Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*, p. 12.

“deja de ser polivalente”, es decir, capaz de sugerir múltiples interpretaciones y significados.¹⁶

2. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL CUENTO EN HISPANOAMÉRICA

En el Nuevo Mundo el cuento conservó su naturaleza híbrida y heterogénea, proclive a la confusión y al entrelazamiento con narraciones de muy diversa naturaleza y extensión.¹⁷ A la luz de tal axioma, Luis Leal afirma que durante el período colonial no se produjeron relatos “artísticos” autónomos, debido, según otros críticos, a factores como la prohibición real de que en América circularan textos de ficción; la falta de movilidad social y de libertad de expresión; el predominio de la vida religiosa; la “incapacidad de los pueblos jóvenes para el cultivo del género narrativo”; y la casi nula tradición literaria americana en esta clase de ejercicios escriturales. Contrario a esta visión reduccionista, el estudioso refuta tales argumentos, demostrando que ninguno explica de manera cabal la ausencia del género en tierras americanas.¹⁸ Asimismo, menciona someramente la existencia de un conjunto de breves piezas de ficción, insertas en documentos prehispánicos y, sobre todo en algunas crónicas de la Conquista, en las cuales se atisban algunos elementos cuentísticos. Sin duda, estos textos embrionarios, intercalados en medio de la disertación historiográfica, cumplieron, como enfatiza Martha Elena Munguía, la significativa función de entretener al lector, pero también de completar y complementar la visión de un mundo ajeno que se deseaba recrear.¹⁹

Sin embargo, aunque en estas narraciones se adviertan ciertos rasgos cercanos al género

¹⁶ Cf. F. Perus, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ Como anuncié al principio de este capítulo, no me propongo elaborar una historia del cuento mexicano ni hispanoamericano; por el contrario, sólo me interesa delimitar las principales coordenadas para el análisis de mi corpus.

¹⁸ Cf. L. Leal, *op. cit.*, pp. 13-15.

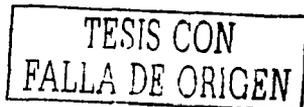
cuentístico, la crítica establece cronológicamente en el siglo XIX, en especial durante el periodo romántico, el surgimiento del cuento "moderno" en Hispanoamérica.²⁰ Ahora bien, vale la pena matizar tal axioma, tomando en cuenta la sinuosa y multiforme constitución del género, que ni siquiera en la antepasada centuria alcanzó su emancipación absoluta y contundente de otras modalidades textuales, como la crónica y el cuadro de costumbres; este último considerado como su precursor por diversos investigadores.

A pesar de que no compete a mi investigación deslindar los límites entre un género y otro, pues parto de la premisa de que hacia finales del siglo XIX ya existía una entidad literaria reconocida y diferenciada como cuento, me parece importante apuntar, de manera escueta, la discusión que a este respecto se ha suscitado, ya que, en cierto sentido, encarna una búsqueda de las raíces históricas de este género en tierras americanas. Bajo esta perspectiva, críticos como Luis Leal, Pedro Lastra y Rosamel S. Benavides trazan una línea directa entre la narración costumbrista y el relato; en especial, los dos últimos sostienen que el cuento simboliza una forma más evolucionada, más compleja, que la estampa de costumbres, empero asumen que en ella se hallan en potencia la mayor parte de los elementos definitorios de esta modalidad narrativa.²¹ En franca oposición con lo anterior, Pupo Walker asevera que lo único que emparenta a ambos géneros es la brevedad, puesto que tanto su estructura interna como intencionalidad los colocan en niveles por completo diferentes;

¹⁹ Cf. L. Leal, *op. cit.*, p. 5 y M. E. Munguía, *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁰ A este respecto José Miguel Oviedo asegura que: "[...] en la literatura colonial, desde Fernández de Oviedo (1478-1557) hasta los años de Fernández de Lizardi (1776-1827), y tanto en la vertiente 'cultiva' como en la 'popular', encontramos formas de relato novelesco que colindan con el cuento. Pero este género no existe como tal en América hasta el advenimiento del romanticismo" (J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 10; *vid.* también Enrique Pupo Walker, "Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 11). Al igual que la mayor parte de los estudiosos, opto por conservar la terminología de los movimientos literarios, así como su periodización, aun cuando sé que las corrientes e influencias estéticas no se cancelan ni surgen de un momento a otro, sino que más bien coexisten diferentes modalidades artísticas en un mismo tiempo y espacio.

²¹ Cf. L. Leal, *op. cit.*, p. 21; Pedro Lastra, *El cuento hispanoamericano del siglo XIX. Notas y documentos*, p. 15; R.



mientras el cuadro tiene un objetivo utilitario e historicista, el relato no supedita sus contenidos ni motivaciones a un referente exterior; por el contrario, inventa sus propios mecanismos y significaciones, y sólo "[...] en función de las exigencias que impone el discurso narrativo".²² Una tercera postura apunta al reconocimiento de una fuerte hibridación entre ambas representaciones textuales; propuesta que, además de incluir a las anteriores, abre la posibilidad de estudiar con mayor profundidad las fronteras cuentísticas. De igual manera, echa luz sobre su largo proceso de consolidación, así como sobre la importancia de la narración costumbrista en la práctica escrituraria de algunos literatos hispanoamericanos.

En México, la historiografía señala a José Joaquín Fernández de Lizardi como el primer autor nacional que, en sus creaciones novelescas, insertó algunas historias breves relativamente autosuficientes, con una finalidad didáctica explícita, en el mismo tenor que el de sus fábulas.²³ Contrario a esta idea, Lastra propone como el primer cuentista mexicano a Florencio M. de Castillo, quien en realidad compuso una cantidad importante de piezas que, por sus características, se acercan más a la novela corta. En cambio, Alfredo Pavón sostiene que dicho sitio pertenece a Ignacio Rodríguez Galván, que ya para 1836 había publicado algunas narraciones de ficción.²⁴ En

S. Benavides, *op. cit.*, pp. 110-111.

²² Enrique Pupo-Walker, "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde", en *Revista Iberoamericana*, 144: 102-103 (1978), p. 10.

²³ Cf. L. Leal, *op. cit.*, p. 16. De acuerdo con Benavides, la importancia de Lizardi radica "[...] no tanto en los posibles aportes a la estructura interna del cuento, como en los aportes a las preocupaciones globales de la literatura hispanoamericana de principios de siglo [...]" (R. S. Benavides, *op. cit.* p. 81).

²⁴ Cf. P. Lastra, *op. cit.*, p. 34 y Alfredo Pavón, "De la violencia en los modernistas", en *Paquete: cuento. La ficción en México*, p. 54. Recientemente, este último autor ha rectificado su aseveración, dando tal lugar a José Joaquín Fernández de Lizardi, quien en 1814 compuso la pieza "*Ridentem dicere verum quid vetat?*", que: "[...] configura una historia, de carácter onírico, donde los personajes están perfectamente delineados y poseen, por tanto, su propia personalidad. El fondo intrínseco, derivado de la lucha entre la verdad y la mentira, plantea el paso del estado degradado del Diablo y la Muerte, acusados de dañinos, a la situación del mejoramiento, donde aquellos resultan absueltos. El proceso de tránsito está bien marcado respecto de las indicaciones temporales y espaciales [...]. El texto, pues, posee autonomía, configuraciones internas, desarrollo diegético pleno. Se gana así su sitio de fundador de la cuentística mexicana moderna" (Alfredo Pavón, "Al final re-cuento" [manuscrito de tesis doctoral]; citado por

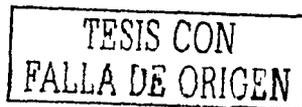
esta genealogía en proceso de construcción, pues aún no contamos con un inventario completo de la obra literaria del antepasado siglo, las figuras de José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio ocupan un sitio privilegiado en el desarrollo del género en las letras nacionales. Desde posiciones ideológicas antagónicas, ambos edificaron un universo cuentístico autónomo, que, a pesar de los tropiezos, en sus mejores momentos alcanza una gran eficacia narrativa, en el sentido expuesto por Poe; logro evidente, sobre todo, en el caso de Bárcena (véase como ejemplo emblemático el multiantologado relato de "Lanchitas").²⁵ Asimismo, en ellos se percibe ya con claridad esa conciencia artística del cuentista, a la que antes me referí, ausente en gran parte de los literatos de este momento.

Menciono sólo de paso a estos escritores, porque críticos como Leal han subestimado la importancia de sus creaciones y de sus esfuerzos estéticos, en favor de una casi mitificación del cuento modernista en su conjunto;²⁶ me parece que tal percepción no se desprende de la lectura directa de los textos, sino más bien de una valoración *a posteriori*, en la cual juega un papel muy importante el análisis del contexto literario y cultural en que se produjeron; en ocasiones, esta mirada global ha provocado una sobrevaloración de algunas piezas forjadas en el seno de un movimiento, al que por antonomasia se considera como el gran renovador de las letras hispanoamericanas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Jaime Erasto Cortés y A. Pavón, "El cuento y sus espejos", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (eds.), *Literatura e Historia, siglo XIX* (en prensa).

²⁵ Para un análisis de la cuentística de estos autores *vid.* los trabajos de Martha Elena Munguía Zatarain, "Cuentos del general y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, pp. 145-155, y Rafael Olea Franco, "Roa Bárcena: de la leyenda al cuento fantástico", en R. Olea Franco (ed.), *op. cit.*, pp. 511-533.

²⁶ Al referirse a la aparición del cuento en la América Hispánica, Leal afirma: "Es obvio que el género no existe antes del siglo XIX, durante el cual aparece primero el cuadro costumbrista y después el verdadero cuento. Pero es con los modernistas primero y los criollistas después que el cuento alcanza en Hispanoamérica el nivel artístico que le coloca a la vera del de otras regiones" (L. Leal, *op. cit.*, p. 5).



Antes de ocuparnos del relato modernista en específico, vale la pena tomar en cuenta la coyuntura histórica en la cual apareció el género en tierras mexicanas, donde, como en casi toda América, surgió tras la emancipación de la Metrópoli, cuando el país enfrentaba una compleja búsqueda de su identidad, de re-conocimiento de lo verdaderamente propio y del repudio de aquellos componentes peninsulares por excelencia; sin duda, esta tensión trascendió los límites de lo sociopolítico hacia otras instituciones como la lengua, materia prima del arte literario. A partir de la disputa entre la viabilidad de los lenguajes nacionales y la permanencia de una fuerte ligazón con la norma española, según Munguía:

[...] se plantean dos proyectos estéticos más o menos deslindados, hasta cierto punto diferenciados en su genética: escribir con una lengua propia que no se avergüence de sus peculiaridades y aun, se forje en la exploración de esa diversidad de hablas que ya nos caracterizaba y nos distinguía o escribir para enlazarnos a la amplia tradición universal europea, siguiendo sus modelos, y alcanzar la anhelada homogeneización lingüística y civilizada que, a la vez, nos resguardara de la amenaza de disgregación.²⁷

De dichas vertientes emergió un cuento contradictorio, dual, no sólo en cuanto a lo estilístico, sino incluso en la elección de los tópicos que se debían ficcionalizar. Así, para algunos creadores, ya fueran costumbristas, realistas o naturalistas, la vista se focalizó con mayor insistencia en un referente inmediato, que se recreaba con una manifiesta intencionalidad estética, pero también atendiendo a las necesidades del entorno, de una nación en ciernes que se edificaba en la *praxis* cotidiana y, al mismo tiempo, en el discurso, en la reflexión escrituraria de aquello que se anhelaba ser; en ellos pervivía aún la conciencia del cumplimiento de una misión social a través del acto literario, en su calidad no sólo de motores de cambio, sino también de

depositarios de la memoria de la patria. Para los otros, para algunos románticos y para los modernistas, la cuestión ya no era preservar lo evidente, sino ampliar el espectro de lo que se percibía como propio; en otras palabras, ansiaban dejar de escribir desde las orillas, sin que esto significara olvidar su circunstancia, y así integrarse a una tradición literaria a la cual también pertenecían: la de Occidente.

 Sin duda, el cuento modernista resulta además conflictivo por otras razones, en especial por su pluralidad y heterogeneidad que, sin bien son rasgos intrínsecos al relato, en esta modalidad se acrecientan por la gran influencia de una importante gama de corrientes estéticas e ideológicas de la época; a este eclecticismo se aunó la serie de experimentaciones líricas que los creadores modernos llevaron a cabo con la materia cambiante, todavía inestable, de este género narrativo.²⁸ Aun cuando casi todos los críticos reconocen la multiformidad casi inclasificable de dicha modalidad cuentística, Pupo Walker postula la existencia de unas cuantas características que se presentan de manera constante en las creaciones de los narradores más representativos, o al menos más estudiados, del movimiento en toda Hispanoamérica; así, con base en el análisis de piezas de Martí, Gutiérrez Nájera, Darío y Nervo, propone los siguientes lineamientos: la utilización de un lenguaje sensorial y fragmentario; la presencia de un hilo narrativo débil; la ausencia de un “[...] enfrentamiento del yo creador con su contexto histórico-social”; un cuestionamiento general sobre la condición humana en el ámbito de conceptos absolutos, es decir de creencias, valores morales, etc.²⁹ En la misma línea que este estudioso, Allen W. Phillips

²⁷ M. E. Munguía, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, p. 71.

²⁸ Cf. Allen W. Phillips, “Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*”, en *Texto Crítico*, 8: 24-25 (1982), p. 75.

²⁹ Pupo Walker, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, pp. 479-480. Cabe señalar que existe una confusión con la autoría de este artículo, pues en esta publicación se editó con la firma de Walker, pero en el libro *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, coordinado

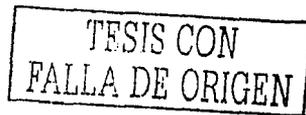
resume como distintivos de este tipo de relato su carácter subjetivo; la casi nula representación de motivos de protesta o crítica social, a excepción de los temas en los cuales entra en juego la relación del ente creador con su entorno; una intencionalidad más estética que documental; así como una correspondencia entre el yo narrador y el autor, efecto producido no sólo por la recurrente utilización de personajes escritores o con estrecha conexión con la literatura y el arte, sino también por la perspectiva íntima desde la cual se enuncia el mundo fabulado.³⁰

Algunos de los juicios presentados por Walker y Phillips son demasiado amplios como para caracterizar una sola clase de relato; no obstante, me parece que dan la pauta para trazar, al menos, dos cauces en los cuales las creaciones modernistas se diferencian de la cuentística mexicana previa y, a veces, aun de algunas otras con las que convivió de cerca en su momento. La primera tiene que ver con la construcción misma del texto, con, según Benavides, "la exigencia formal sobre el código lingüístico",³¹ para crear una prosa de sensaciones, impresionista, que, por su exploración de las posibilidades plásticas de la escritura, tendió a relegar a un segundo plano el desarrollo eficiente y equilibrado de la anécdota tensiva, definida por Poe; como consecuencia de lo anterior, varias creaciones modernistas no poseen el estatuto de cuento, más bien se quedan en el nivel de hermosos mosaicos narrativizados, de piezas con

por este mismo autor, apareció con el mismo título y contenido, aunque con la rúbrica de Antonio Muñoz (*vid.* A. Muñoz, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista", en *op. cit.*, pp. 50-63). Ante la imposibilidad de discernir a qué pluma corresponde en realidad dicho ensayo, se lo atribuyo al primero por su larga trayectoria en esta clase de estudios.

³⁰ A. W. Phillips, *op. cit.*, pp. 75-76.

³¹ R. S. Benavides, *op. cit.*, p. 194. De acuerdo con este autor "[...] la forma absorbe la intención simbólica/subjetiva del cuento modernista y con ello se abre a una arquitectura que tenderá a caracterizarse, con el devenir del siglo, por su construcción autosuficiente y no necesariamente por tener una anécdota tensiva en un espacio breve"; de igual modo, sostiene Munguía: "[...] el cuento modernista [...] reduce al máximo la necesidad de anécdota, casi desaparece la noción de peripecia, porque no se plasma el actuar de los hombres, ni el desplazamiento de éstos. Resulta mucho más importante la enunciación, ella está en el centro del relato" (M. E. Munguía, *op. cit.*, p. 144).



una gran sensualidad, en donde la unidad de efecto se desvanece en función de suscitar, de principio a fin, un placer estético en el lector. En este sentido, podría decirse que muchos de estos ejercicios narrativos más bien pertenecerían a esa otra variante del género, descrita por Jorge Luis Borges en un comentario sobre la obra de Julio Cortázar: "Creo que pueden escribirse cuentos que no estén escritos para la última línea. En todo caso, no sé si antes de Poe, o antes de Hawthorne quizás, alguien intentó ese tipo de cuento; pero creo que pueden escribirse cuentos que sean continuamente agradables, continuamente emocionantes y que no nos lleven a una última línea de mero asombro o de mero desconcierto".³²

La segunda se vincula con la postura contestataria del ente creador frente a su contexto histórico, al que por instantes da la impresión de que niega, pero en realidad resignifica a partir de un nuevo encuadre, eminentemente simbólico; en parte esto se evidenció a través de la ficcionalización de temas antes ausentes del género en nuestras latitudes, con lo cual se enfatizó la independencia del espacio narrativo, en tanto objeto de arte con sus propias leyes y recursos. Premisas tan generales se presentan con gradaciones en las diversas variantes del relato modernista mexicano, definiendo, hasta cierto punto, sus preocupaciones más recurrentes; así como la tensión permanente entre la disposición de la forma y el fondo, entre el modo de enunciación y aquello que se decide recrear.

En la lucha por resolver tal tensión, cada una de las generaciones modernistas emprendió indagaciones particulares; con Manuel Gutiérrez Nájera a la cabeza, la primera osciló entre el trabajo meticuloso del lenguaje y el tratamiento de asuntos aún ligados al devenir, cambiante por el supuesto advenimiento de la modernidad, de los destinos de la nación; esto produjo un cuento

³² Jorge Luis Borges *apud* Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, pp. 105-106.

híbrido, débilmente estructurado, a caballo entre la crónica y el cuadro impresionista. Liderada por los literatos involucrados en las diferentes polémicas decadentistas y modernistas, así como por los que confluieron en las páginas de la primera época de la *Revista Moderna* (1898-1903), la segunda generación compartió el mismo gusto por la experimentación estilística, pero abordó un abanico diferente de preocupaciones que, aun cuando se llegan a vincular con el entorno inmediato, prestan una atención especial a la descripción de estados mentales limítrofes, al ser íntimo del hombre moderno, casi siempre sometido a la amenaza del exterior. En el extremo de tal postura, se localizan las creaciones de un puñado de plumas a las cuales el movimiento decadente europeo les proporcionó, paradójicamente, un conjunto de herramientas e imágenes con las que reconfigurar un mundo al que se percibe en crisis, conformando un espacio alterno que, al menos en lo estético, restituye el sentimiento de lo sagrado a través de actos simbólicos.³³

Ahora bien, a pesar de las distancias entre estas dos realizaciones modernistas, lo cierto es que llegaron a tocarse en varios vértices, como trataré en el siguiente apartado, sobre todo porque en el fondo coincidieron en una creencia esencial: considerar la belleza como el gran ideal y el arte como el vehículo para llegar a ella.

3. ENTRE DOCUMENTAR Y NARRAR: LAS FRÁGILES GARDENIAS DEL DUQUE³⁴

A partir de los comentarios previos, me interesa indagar sobre uno de los puntos de encuentro entre ambas generaciones; me refiero a la inclusión de elementos decadentistas en el universo prosístico

³³ *Vid.* nota 5 de la INTRODUCCIÓN del presente estudio.

³⁴ Para el análisis de la obra de Manuel Gutiérrez Nájera utilicé la reciente edición crítica de sus relatos, elaborada por Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, dentro del proyecto de las *Obras* del autor que se lleva a cabo en el Centro de Estudios Literarios, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM; consigno en el texto, entre paréntesis, el número de página.

modernista, para lo cual en primera instancia analizaré algunas composiciones najerianas, donde apenas se asoma dicha influencia estética, más recurrente y trabajada por la subsiguiente camada del movimiento. Parto de esta revisión, pues me parece que la obra y las posturas críticas del Duque, acerca de la urgente necesidad de renovar la literatura en el ámbito nacional, sirvieron como un puente, como una transición, que permitió un acercamiento diferente a los diversos géneros literarios, en específico al cuento tanto en la cuestión estructural como en los temas a tratar.³⁵ De este modo, Gutiérrez Nájera, quizás sin quererlo, participó de manera importante en la configuración de un imaginario decadentista, que si bien proveniente en su mayoría de las literaturas europeas, generó sus propias representaciones en México, como se mostrará con mayor detenimiento en los capítulos precedentes.

A diferencia de otros escritores de la época, reparo en que El Duque incursionó en el género cuentístico casi sin querer, o mejor dicho, gracias a una de sus pasiones más constantes: la crónica, concebida como el espacio donde el literato logró resolver la tensión entre las circunstancias impuestas por el exterior (la profesionalización del trabajo que lo convertía en un asalariado más), y sus íntimas ansias de crear mundos imaginarios. A la luz de tales consideraciones, no es extraño que el autor utilizara este género como un laboratorio para ensayar toda clase de registros,

³⁵ En su propuesta de periodización generacional de los movimientos literarios decimonónicos, Fernando Tola de Habich incluye a Manuel Gutiérrez Nájera en la generación de la "Transición", intermedia entre la del "Renacimiento" (1866) y la "Modernista" (1896); tan ambigua denominación da una idea de la dificultad de clasificar, entre otras, la multifacética labor artística de este creador que, sin duda, abrió el camino para nuevas experimentaciones genéricas y estilísticas, con las cuales los autores posteriores tuvieron que, por decirlo de algún modo, jugar, aunque no siempre de su bando (cf. F. Tola de Habich, "Rodríguez Galván y la Academia de Letrán", *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 19 de marzo de 2000, p. 3; citado por Fernando Curiel, *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años [aprox.] de la literatura patria*, pp. 22-23). Más allá de la coyuntura cronológica o cultural, para el crítico Ismael Gutiérrez, El Duque Job "[...] si es un escritor de transición no es porque se halle incrustado entre el romanticismo y el modernismo [...] sino porque representa —literaria e ideológicamente hablando— un pensamiento en proceso de cambio, lleno de evoluciones y superaciones, tensado por varios criterios que ha abandonando paulatinamente en cuanto abraza otros nuevos, sin punto fijo, contradictorio, en



preocupado, más que por las convenciones genéricas, por encontrar el justo medio entre el deber y el querer ser, ese punto en el que confluyeran sus inquietudes de artista y de hombre de su momento.³⁶

Antes me referí al hecho de que, sin lugar a dudas, uno de los factores que coadyuvó al surgimiento del cuento moderno fue la conciencia del escritor acerca de lo narrado, es decir, su clara asunción de que confeccionaba un objeto estético autónomo con sus propias características y con una intencionalidad específica; tal convicción aparece sólo en contadas ocasiones en la narrativa najeriana. Con lo precedente no niego que el autor dedicó una parte importante de sus esfuerzos imaginativos al género; más bien subrayo que casi nunca asumió de manera diáfana y directa su investidura de hacedor de relatos; por el contrario, en una gran parte de sus composiciones, la construcción de un débil hilo narrativo depende de un texto de mayor extensión, en el cual la historia sólo sirve como apoyo o puesta en escena de las disertaciones, por lo general sobre asuntos cotidianos, de quien enuncia el discurso;³⁷ esto cancela la elaboración de un efecto final en los términos propuestos por Poe.³⁸ Asimismo, produce un discurso fragmentario y un tanto

sintonía con el periodo crítico al que le toca asistir" (J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 385).

³⁶ Cf. Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 50 y J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 86.

³⁷ A propósito del cuento "Un peso falso", Pupo Walker apunta algunos de los elementos que contribuyen a la falta de cohesión de las piezas najerianas, donde "los comentarios del narrador, las exclamaciones retóricas y los paréntesis en que se intenta un diálogo entre el narrador y los lectores son frecuentes y debilitan los hilos centrales de la narración"; deficiencias que, por supuesto, no son exclusivas de este literato, ya que se manifiestan en gran parte de la narrativa decimonónica hispanoamericana, desde el romanticismo hasta el modernismo (P. Walker, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista", en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, p. 472; *vid.* también J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 154).

³⁸ Como los autores de la segunda generación modernista, Gutiérrez Nájera fue un atento lector del literato norteamericano a quien admiró y siguió sobre todo por sus "extrañas" creaciones poéticas, más que por sus incursiones en el género cuentístico. En esta dirección, Porfirio Martínez Peñaloza especula sobre aquellos documentos que en realidad pudieron llegar a las manos del Duque, considerando que la lengua inglesa no le era del todo conocida; ante tal circunstancia apunta el crítico: "No creo que los documentos estéticos de Poe y Shelley le hayan sido familiares. En cuanto a la poesía debe de haberla conocido directamente o, más probablemente, por traducciones" (P. Martínez Peñaloza, *op. cit.*, p. 34). En relación con las recurrentes menciones del autor sobre la obra y figura de Poe *vid.* la nota 4

disperso, rasgos que se evidencian, incluso, en la presentación de los escritos, plagados de asteriscos que separan desde una cuantas líneas hasta grandes párrafos. No está por demás reiterar que Manuel Gutiérrez Nájera no mostró una especial atracción por el modelo cuentístico fijado por el autor norteamericano, más bien el género se le presentó como un medio para explorar las posibilidades artísticas de la prosa y para establecer una comunicación más directa con el lector; de ahí que no le preocupe que de manera constante distintas modalidades narrativas se confundieran o entraran en conflicto. De acuerdo con el crítico José Ismael Gutiérrez, esta patente hibridación de los textos najerianos surge de una tensión más profunda, que se produce en el seno de cada una de las composiciones, ideadas como “[...] un espacio abierto a intenciones heterogéneas por parte del sujeto literario, que ensambla varios niveles de la textualidad en un todo orgánico, haciendo de la obra un campo fértil de debate, de creación, tejido de híbridas referencias multiescriturales”.³⁹ En otro sentido, también, tal vez un factor que posibilitó tal mezcla de géneros fue que, como señalé, éstos aún estaban en vías de construcción, proceso que se prolongaría hasta el siglo XX.

Con base en lo anterior, una buena parte de las piezas najerianas que la crítica ha considerado como cuentos, en realidad representan una gama bastante heterogénea de experimentaciones prosísticas, que lo mismo se ocupa de exponer o relatar, en su connotación más

al ensayo “‘Tristísima nox’. Carta a Puga y Acal”, en *Obras I*, p. 317, donde Ernesto Mejía Sánchez realiza un recuento detallado de ellas. Me parece muy importante señalar que sin bien, hasta donde he podido localizar, Gutiérrez Nájera no se refirió a la cuestión de la unidad de efecto en el relato, en cambio la propuso como un elemento esencial en la creación poética, al indicar que: “las formas poéticas no son, según nuestro entender, sino los instrumentos de que el poeta se sirve para producir en el ánimo de sus lectores el efecto de antemano preconcebido; así pues, tienen que guardar una estrechísima conexión con la idea que el autor se ha propuesto desarrollar en su obra” (M. Gutiérrez Nájera, “*Romanes*, de Francisco de A. Lerdo”, en *op. cit.*, p. 149). De acuerdo con Belem Clark de Lara, esta idea najeriana sobre el efecto estético proviene de la lectura aguda de ciertos autores grecolatinos; sin embargo, también cabe la posibilidad de que proceda de su acercamiento a la obra de Poe, ya que este autor desarrolló el concepto de “unidad de impresión” en el relato, a partir precisamente de la poesía, en la cual consideraba que primaba tal característica (cf. B. Clark de Lara, “Retórica y poética en Manuel Gutiérrez Nájera”, en Jorge de la Serna [coord.], *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, p. 226).

³⁹ J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 324.

llana, una anécdota que toma la forma de una “[...] crónica, cuadro de costumbres, discurso humorístico, fantástico, texto periodístico, memoria, epistolario [...]”, etcétera.⁴⁰ Tal entrecruzamiento también se patentiza en los títulos de las columnas donde aparecieron gran parte de sus híbridas creaciones, entre las que se destacan “Indiscreción dominguera” (*El Republicano*, 1880), “Crónica humorística. Memorias de un vago” (*El Cronista de México*, 1880), “Crónicas deshilvanadas” (*La Libertad*, 1884), “Crónicas kaleidoscópicas” (*La Libertad*, 1884), y “Humoradas dominicales” (*El Partido Liberal*, 1886).⁴¹ En contraste, se documenta la existencia de apenas una cuantas series, con pocas piezas cada una, que acusan una intencionalidad cuentística explícita, como en el caso de “Cuentos honrados” (*La Libertad*, 1882), “Cuentos robados” (*La Libertad*, 1883), “Cuentos del domingo” (*El Nacional*, 1884), “Cuentos de casa” (*El Partido Liberal*, 1893), y “Cuentos color de humo” (*Revista Azul*, 1894).⁴²

Aunque Gutiérrez Nájera escribió casi hasta el final de su corta vida composiciones genéricamente cercanas al cuento, sus mayores y mejores intentos en el ramo se produjeron

⁴⁰ A. Pavón, *op. cit.*, p. 62. Disiento de algunas apreciaciones del autor acerca del cuento najeriano, en especial cuando se refiere a la “enorme búsqueda cuentística” del escritor mexicano, pues me parece que observaciones como éstas se derrumban con hacer un conteo estadístico de su producción, que abunda en crónicas y artículos de muy diversos tipos, en contraste con un solo volumen de relatos. Sobre este asunto, comparto en absoluto la opinión de Gabriela Mora acerca de los trabajos críticos que faltan emprender con la obra najeriana: “[...] todavía hay ciertos aspectos de la obra de Gutiérrez Nájera necesitados de estudio. Por ejemplo, la reclasificación de sus prosas. Las que se han publicado bajo el título de ‘cuentos’ son muchas veces crónicas, divagaciones poéticas, o impresiones de lugares o días especiales” (G. Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 35; *vid.* también, I. J. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 99).

⁴¹ Para un inventario completo de las columnas en las cuales aparecieron los relatos najerianos *vid.* Ana Elena Díaz Alejo, “Introducción. II. Manuel Gutiérrez Nájera, narrador”, en *Obras XII. Narrativa, II. Relatos. 1877-1894*, pp. LVIII-LIX.

⁴² Al referirse a la edición crítica de los relatos completos del escritor, Díaz Alejo resume el contenido de la obra apuntando que: “De las 190 versiones que hemos estudiado para la integración de este volumen, 103 pertenecen a 38 ‘columnas permanentes’ que no conllevan una original intención narradora, pero sí relatora de sucesos que interesan a la visión crítica del Duque; 49 poseen título propio, 15 pertenecen a los *Cuentos frágiles*, 22 conforman las series de cuentos [...], y una pertenece a su novela *Por donde se sube al cielo*” (A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, p. LVIII). En realidad, dos son las piezas que formaron parte de dicha novela: “El sueño de Magda” (1883) y el “Monólogo de Magda” (1890), incluidas en este tomo en las pp. 439-443 y 557-579, respectivamente.

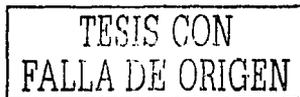


durante el periodo comprendido entre 1880 y 1884, cuando una y otra vez fusionó diversos registros textuales; ejercicio que desembocó en la publicación autónoma de 15 composiciones con el título de *Cuentos frágiles* (1883). Después de este lapso, el autor manifestó un menor interés por el género y, en gran medida, se dedicó a corregir y republicar en más de una ocasión casi todos sus textos, incluso aquellos ya editados en forma de libro.⁴³

Como se observa, uno de los factores que definen la narrativa najeriana tiene que ver con el ámbito donde se produjo, es decir, con su aparición en las páginas de una docena de diarios nacionales en el último tercio del siglo XIX; pero también con su principal destinatario, "el lector de clase media y burguesa, frecuentemente femenino, que buscaba más entretenerse que inmergirse en disquisiciones profundas".⁴⁴ Estas condiciones con seguridad delimitaron no sólo la construcción externa de las composiciones, sujetas a un número específico de líneas o cuartillas, sino también la elección de los temas y la forma como se abordarían éstos; de ahí el empleo recurrente de un conjunto de referentes cotidianos, familiares a los receptores, con el fin de lograr fácilmente una relación de complicitad.⁴⁵ Empero, su mirada sobre el entorno ya no es la del costumbrista que se regodea en la descripción de los tipos y de la naturaleza mexicana, sino más bien la del *flâneur*, andante incansable de la urbe, que se enfrenta con la labor de reconstruir y actualizar un horizonte en proceso de cambio; daguerrotipo movedizo de una sociedad desigual, donde algunos realizan esfuerzos desesperados por ingresar al mundo de la

⁴³ Cf. A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, p. LVII. Durante este proceso de aprendizaje, que al parecer abarcó todos los campos de su producción, Gutiérrez Nájera combina tres tipos de narraciones: aquellas donde el propósito de crónica define la composición del texto, por lo cual el planteamiento de una breve historia se encuentra supeditado a esa otra finalidad (vid. por ejemplo, "Las misas de Navidad", pp. 142-143); otras más en las que tradujo relatos de literatos extranjeros, sobre todo franceses, como en "Por un baño" (pp. 175-186) de Émile Zola; práctica que quizás encarnaba el deseo del autor por descubrir un modelo narrativo acorde con sus necesidades creativas. Y finalmente, otros escritos, los menos, en los cuales construyó un cuento redondo, como en "La mañana de San Juan" (pp. 329-334).

⁴⁴ J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 186.



modernidad, aunque ésta sea sólo de oropel.

Ahora bien, aun cuando los requerimientos de la prensa diaria constituyeron una importante variable en la confección de sus trabajos, El Duque no descansó en su intento por crear una prosa de sugerencia, impresionista, llena de plasticidad, donde el trabajo con el lenguaje ocupó un lugar preeminente, ya que veía en esta exigencia uno de los recursos para resignificar el mundo a partir de lo subjetivo, del yo interno de quien elabora el discurso. Así, como resume Seymour Menton, la prosa para Gutiérrez Nájera “[...] dejó de ser sólo un instrumento para narrar un suceso. Tenía que ser bella: la paleta de suaves matices tenía que agradar al ojo; su aliteración, su asonancia, sus efectos onomatopéyicos y su ritmo constituían una sinfonía que deleitaba al oído; sus mármoles y telas exóticas daban ganas de extender la mano; mientras los perfumes aromáticos, los vinos y manjares deliciosos excitaban los sentidos del olfato y de gusto”.⁴⁶ De este modo, amplificaba las posibilidades de la narrativa para transmitir algo más allá de lo lingüístico, algo eminentemente emocional y, en algunos casos, hasta irracional.⁴⁷ Es pues esta cuestión de la plasticidad del estilo, de la sensualidad creada por medio de las palabras y de la utilización de métodos provenientes de otras expresiones artísticas, una de las vertientes fundamentales en que Gutiérrez Nájera convergió de manera abierta con aquellos literatos mexicanos que adaptaron el imaginario decadentista.

En el primer capítulo del presente trabajo, analicé cuál fue la posición crítica del Duque ante el fenómeno artístico decadente; llama la atención que, a pesar de su explícito distanciamiento del movimiento, en la práctica se patentiza su influjo a través de la inclusión de

⁴⁵ J. I. Gutiérrez, *ibidem*, pp. 119-120.

⁴⁶ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, p. 163.

⁴⁷ Cf. John F. Day, “La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Revista*

ciertos tópicos identificados con dicha estética. De tal suerte que, de manera involuntaria o no, en un puñado de piezas el literato contribuyó a difundir en la prensa nacional algunas imágenes “decadentes”, que poblarían los universos narrativos de sus predecesores modernistas.

Una de las razones que pudo acercarlo a tales linderos fue su gran preocupación por expandir las posibilidades expresivas del arte literario; esta inquietud lo llevó a explorar otras propuestas escriturales, entre las que destacan, sin duda, las de Baudelaire, quien aventuraba la posibilidad de incrementar la capacidad simbólica y el poder de sugerencia de un texto, por medio del intercambio e interrelación entre las diferentes bellas artes. De acuerdo con el crítico Ismael Gutiérrez, en la narrativa najeriana los intentos por lograr esta transposición se despliegan en la construcción, casi pictórica, de los caracteres femeninos;⁴⁸ así como en la descripción detallada no sólo de diversos tipos de obras, en especial de cuadros o esculturas, sino incluso en la conformación de los escenarios ficcionales y de sus protagonistas, a partir del empleo de un léxico que remite a materiales o peculiaridades de estos otros campos estéticos, cuyos atributos sirven para caracterizar, por ejemplo, a la Clara de “La venganza de Milord” (“Los que se le acercan sienten el frío que difunde una estatua de nieve”, p. 308),⁴⁹ o para crear la imagen luminosa: de los caballos que galopan rumbo al Hipódromo en la pieza “En la calle” (“El anca de los caballos, herida por la luz, parecía de bronce florentino”, p. 304),⁵⁰ etcétera.

Iberoamericana, 55: 146-147 (1989), pp. 262-263; *loc. cit.*, pp. 251-272.

⁴⁸ Cf. J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁹ Al menos, se conocen cinco versiones de este texto; con la firma de M. Can-Can, la primera formó parte de una pieza más extensa titulada “En las carreras (notas y retratos)”, en *El Cronista de México*, 30 de abril de 1882, pp. 182-183; más tarde, apareció en el mismo periódico como una de las secciones de “Cartas a mi abuela”, el 2 de julio de 1882, pp. 254-255. De manera independiente se publicó como “Crónica de papel Lacroix”, en *La Libertad*, 3 de septiembre de 1882, p. 2; como “La venganza de Milord”, en *Cuentos frágiles* (1883), pp. 25-35; y como “Una venganza”, en *El Partido Liberal*, 20 de septiembre de 1891, p. 1; recogido en la edición citada, pp. 305-313. Utilizo esta última edición y señalo en texto las páginas.

⁵⁰ El texto tiene por lo menos cuatro versiones; la primera parte apareció con la firma de M. Gutiérrez Nájera,

Empero, a pesar de su especial afición por la poética del autor de *Las flores del mal*, espíritu ecléctico, Gutiérrez Nájera adoptó y entremezcló en su obra otros modelos artísticos, desde el heredado por el romanticismo hasta los innovadores experimentos parnasianos; coro de voces característico del modernismo hispanoamericano, con el cual consiguió poner en juego una importante cantidad de variables estilísticas que, hasta cierto punto, imposibilita la identificación diáfana de cada una de ellas.

Ahora bien, aunque se hallan en su narrativa pequeños síntomas de lo que el estudioso Jorge Olivares ha denominado estilo decadente,⁵¹ en realidad, en la narrativa najeriana no existen los suficientes ejemplos como para aseverar que el decadentismo fuera una de las inclinaciones preeminentes del autor. Más bien, donde se atestigua su aproximación a dicho movimiento es en la configuración temprana (hacia finales de la década de los setenta y principios de los ochenta) de una serie de caracteres y entornos con sesgos decadentes; aspectos que con posterioridad afinarían y llevarían al límite creadores como Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos y Ciro B. Ceballos, entre otros, como veremos más adelante.

En esta línea, me interesa en particular revisar cómo abordó el autor dos tópicos, por medio de los cuales se constata con mayor nitidez la presencia decadentista en su obra prosística. El primero tiene que ver con las diversas representaciones de un personaje masculino eminentemente

"Crónicas de las carreras", en *El Nacional*, 30 de abril de 1882, pp. 1, 6; la segunda se publicó con la rúbrica de M. Can-Can, "En las carreras (Notas y retratos)", en *El Cronista de México*, 30 de abril de 1882, pp. 182-183. Con estas dos versiones, el autor conformó "Crónica color de Muertos", escrita por El Duque Job para *La Libertad*, el 5 de noviembre de 1882, p. 2. Tiempo después, las enlazó y con el título de "En la calle", las incluyó en los *Cuentos frágiles*, pp. 143-148; recogidas en la edición citada, pp. 301-304.

⁵¹ De acuerdo con Olivares, el estilo decadente se caracteriza por el uso excesivo de procedimientos tales como la transposición de las artes, la sinestesia o el uso de neologismos para construir una prosa "artificial"; es decir tan trabajada que se aleja voluntariamente de un registro llano, casi ilegible para un lector medio (*vid.* el capítulo "I. NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS": HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO "DECADENTISMO", en el presente trabajo).



sensual que, cansado por la vida moderna en la que predominan los valores materiales, se enfrasca en una desesperada búsqueda de la belleza, como la única esperanza de trascender el plano terrenal; para ello analizaré tres piezas: "Mi inglés", "Stora" y, finalmente, "Los suicidios", en la que ya encontramos el importante elemento del desconsuelo que, con posterioridad, definirá claramente a los héroes decadentes.

En la pieza "Mi inglés",⁵² el narrador refiere sus aventuras con un "raro" sujeto apellidado Pembroke, que, tras varios encuentros, le cuenta someramente los avatares de su existencia. Como casi todas las composiciones najerianas de este tipo, el relato comienza con una larga introducción, donde quien enuncia el discurso oscila entre la caracterización del protagonista, al cual le aplica siempre adjetivos como "extravagante" o "excéntrico", y el planteamiento de un débil hilo narrativo, compuesto por la relación cronológica de las reuniones entre ambos personajes. Sin encontrar un equilibrio entre estos componentes, el narrador se inclina por la descripción detallada de tan oscura figura que, como la gran mayoría de los personajes decadentes, sufre la terrible enfermedad del "hastío", provocada por la fealdad que impera en todos los ámbitos de las urbes industrializadas; paradójicamente, este padecimiento espiritual funciona como un catalizador que origina la salida de Pembroke de un medio estático, lleno de comodidades materiales, y lo lanza a la pesquisa de emociones cada vez más refinadas.

Un día el flemático inglés sintió los primeros asomos del *spleen*; cansóse de la rígida

⁵² El autor publicó cuatro versiones de esta composición; la original se editó con el título "Cosas del mundo", en *El Federalista*, 30 de septiembre de 1877, pp. 1-2; más tarde apareció como "Mi inglés", en *La Voz de España*, 5 de octubre de 1879, p. 1; así como, con la firma de M. Can-Can, "Crónica humorística. Memorias de un vago", en *El Cronista de México*, 18 de diciembre de 1880, pp. 732-733; y, otra vez, con la rúbrica del autor y el segundo título, en *El Nacional. Periódico Literario*, 1882, pp. 189-191; recogido en la edición citada, pp. 23-32. Utilizo esta última edición y señalo en texto las páginas.

Albi3n y de sus costumbres invariables; vio feo y mon3tono aquel cielo eternamente envuelto en tinieblas y a3n m3s ennegrecido todav3a por el holl3n y el humo de las f3bricas; [...] y hastiado, en suma, de Londres y los ingleses, de su palacio y de sus caballos, li3 sus maletas [...] (pp. 23-24).

En esta primera parte del relato, el narrador enumera las haza3as del personaje de manera fragmentaria, desde una perspectiva que llamar3 de extra3amiento, pues quien transmite la historia se postula de principio a fin como ajeno no s3lo a las acciones, sino incluso a la visi3n del mundo del protagonista; as3, el universo recreado se presenta como desfamiliarizado, "ex3tico" y, por instantes, hasta anormal. Tal distanciamiento, impuesto por el narrador (y quiz3s por el propio autor), tendi3 a desvanecerse en la gran mayor3a de las creaciones de este tipo de la segunda generaci3n modernista, donde, por lo general, nos encontramos con un narrador en primera persona, que ostenta como propia una diversidad de conductas psicol3gicas, sociales y est3ticas l3mitrofes.

Hacia el final de tan largo pre3mbulo, sin atinar la manera m3s eficiente de referir las peripecias de *milord* Pembroke, con evidente descuido, el narrador regresa sobre sus pasos, cayendo en inevitables contradicciones;⁵³ sin embargo, con este *ricorso* consigue no s3lo plantear un nuevo hilo narrativo (su forzada visita a la misteriosa mansi3n de su amigo, con el fin de conocer, entre otras cosas, a su hermosa esposa), sino tambi3n la representaci3n de un escenario puramente est3tico, "artificial", que complementa la imagen del protagonista que se ha venido conformando; con este nuevo planteamiento se dirige la mirada hacia el espacio 3ntimo de tan peculiar ingl3s, quien a partir de ese momento perder3 sustancia y se manifestar3 3nicamente a trav3s de los

⁵³ Al final de la introducci3n del texto, el narrador afirma: "Comienzan aqu3 las aventuras del *touriste* extravagante. Algunas me ha referido *sotto voce*, mientras el *th3* humeaba en tazas de transparente porcelana" (p. 26); dos p3ginas m3s adelante, vuelve sobre la misma cuesti3n, pero con otro 3nfasis: "Habl3me largamente de sus viajes, me refiri3 de pe a pa sus aventuras [...]" (p. 26. Las negritas son m3as).

objetos, en su mayoría, artísticos.

Sin duda, en el texto najeriano no se logra una simbiosis adecuada entre el desarrollo de la acción narrativa y la confección del escenario que la enmarca; desequilibrio recurrente en la prosa modernista de la subsiguiente generación, que también se enfrentó a la problemática de planear eficazmente un escenario ficcional que, además de reforzar con intensidad el estado psicológico de los personajes, acompañara, sin cancelar, el desenvolvimiento de la anécdota. Más allá de cómo resolvió cada creador dicha cuestión, en términos generales, me parece que se tiende a privilegiar la disposición de los escenarios por encima del tratamiento eficiente de las historias, porque justo en la descripción de los ambientes los modernistas practicaron con mayor insistencia sus experimentaciones estilísticas; pero además, debido a que a través de ellos se manifestaban los anhelos cosmopolitas de estos autores y el eclecticismo que caracterizó a dicho movimiento estético.

Lo anterior se observa de manera diáfana en la narración a la que me he venido refiriendo, en especial cuando el narrador cruza el umbral del hogar de Pembroke, especie de *locus amoenus*, donde su dueño, a diferencia de los burgueses, acumula bienes pero sin un fin mercantilista; con la intrusión del narrador en ese medio, se produce un cambio de registro lingüístico, que de un lenguaje llano, con tintes coloquiales, se transforma en una prosa cuidada, saturada de adjetivos cromáticos, en la que se utiliza con frecuencia la sinestesia y, sobre todo, la aliteración, para crear imágenes cristalinas o rítmicas, que emulan, por ejemplo, la caída incesante del agua (pp. 28 y 29). Además de lo sobredicho, se incrementa el uso del diminutivo, al tiempo que se sustituye el "ustedes" por un "vosotros" menos utilizado en el español de

México, que se dirige de manera directa al lector, el cual, de la mano del narrador, asiste a la revelación de aquel recinto, casi transmutado en museo.⁵⁴

Con tal conglomerado de objetos y de imágenes exquisitas, quien enuncia el discurso construye un gran mosaico, en donde incluso la naturaleza está dispuesta de forma artificial, gracias al sensual arbitrio del protagonista ("El cedro del Líbano y el cactus de la India se entrelazan y juntan a los perfumados bosquecillos de naranjos", p. 28); uniones exóticas, contrastes de luz y sombra, con los que se cancela cualquier barrera geográfica o temporal. En el tiempo detenido del encierro todo es posible, incluso la comunión armoniosa de un salón chinesco con una recámara otomana y un comedor hindú; microcosmos en que cada habitación ha perdido su funcionalidad "cotidiana", para adquirir una trascendencia estética. El juego de imaginería llega a la cima cuando el narrador ingresa a una galería repleta de pinturas venecianas:

En primer término, y como precediendo aquella aglomeración de obras maestras, veíase a Tiziano, el rey del colorido, que tuvo por musa a una bacante y que ahogó su poesía, su sentimiento, en la opulenta cabellera que caía como la lluvia de oro sobre la nívea espalda de su amada; a Giorgione, con la firmeza de sus líneas, la naturalidad y soltura de sus ropajes y el atrevimiento de sus toques [...]. ¡Oh!, allí la fantasía volaba como la mariposa, esa coqueta de la atmósfera, de los palacios moriscos de Giorgione a las Venus dormidas de Tiziano [...] (p. 30).⁵⁵

Tras el éxtasis de la experiencia estética, inmerso ya en una necesidad emotiva parecida a la

⁵⁴ En cierto sentido, este cambio de posición del narrador parecería un recurso narrativo más propio del texto cronístico, donde es frecuente que quien enuncia el discurso asuma la función de guía que pretende describir con detalle el escenario o las situaciones al posible lector.

⁵⁵ En opinión de Iván A. Schulman, "El cuento en cuestión, 'Mi inglés', marca un hito en el desarrollo del estilo de Nájera, porque además del parnasismo [...], contiene primigenios aspectos relevantes de su modalidad expresiva: el uso de palabras extranjeras —*spleen*, *mail coach*, *gentleman*, *touriste*, *sotto voce*, *vedetta*, *parterre*, y la imaginería modernista en contextos de belleza y elegancia—" (I. A. Schulman, *Génesis del modernismo*, p. 61). Como bien señala, J. I. Gutiérrez, El Duque asimiló selectivamente algunos de los elementos estéticos del parnasianismo, en específico, los vinculados con la creación de un estilo sugerente, sensual, plástico; por el contrario, desechó "[...] la frialdad marmórea y su característica impassibilidad. La excesiva serenidad intelectual, la perfección desinteresada, el

del protagonista, el narrador desea con fervor admirar la pieza más valiosa que contiene la casa, es decir la hermosa esposa de Pembroke, de la que apenas se tiene noticia, pues yace escondida al final de tan enorme galería. En el momento en que el narrador va a acceder a este nirvana estético, descubre que todo fue producto de una ensoñación, que el inglés, como bien anuncia el título, solamente existió en la esfera de lo onírico; conclusión abrupta que el autor impone, más que construye de manera paulatina, quizás con el fin de sorprender de manera fácil a su lector;⁵⁶ lo anterior bien puede ser resultado de la "fragilidad" con la cual conscientemente Gutiérrez Nájera estructuró sus universos cuentísticos; sin embargo, me parece que además se relaciona con otro factor: el de la intencionalidad implícita del texto que, al privilegiar la imaginiería, aspira a suscitar un prolongado placer estético en el receptor.

Desde otra perspectiva, a pesar de sus deficiencias, "Mi inglés" sentó un precedente importante en la literatura mexicana de la época, al configurar un personaje cuyas motivaciones e inquietudes existenciales se presentan y resuelven de manera exclusiva en el terreno del arte, de la exploración sensorial a través de la relación con lo bello; héroe por antonomasia de una parcela importante de la cuentística decadente.

A principios de la década de los ochenta, Gutiérrez Nájera volvió sobre este tipo de personaje, agregándole un importante rasgo distintivo: su filiación con el mundo de la bohemia artística; vínculo "maldito" entre el alcohol y el arte, entre la rebeldía y las letras, entre la pobreza y la vida estética, que con seguridad emergió como consecuencia de la cada vez más compleja

culto que rinde al artificio exótico [...]" (J. I. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 285).

⁵⁶ Sobre esta pieza, Gabriela Mora comenta: "Desgraciadamente, este personaje y su bella mansión de suntuosidad modernista, que promete una historia interesante, se queda en meras descripciones. La 'acción' prometida al mencionarse a la esposa del inglés se disuelve en la nada. Lo que pudo ser un cuento, termina abruptamente, con una coda final diciendo que el tal inglés y su mansión fueron un sueño del cronista" (G. Mora, *op. cit.*, pp. 41-42).

relación del creador con su contexto histórico.

Como el caso anterior, "Stora"⁵⁷ comienza con una introducción, más cercana a la estética de la crónica, donde el narrador manifiesta en primera instancia la repulsión que le causan las deplorables condiciones sanitarias de la Ciudad de México en época de lluvias; situación que sólo podía inspirar a un creador con las inclinaciones literarias de Émile Zola. Al escape de tanta inmundicia, quien enuncia el discurso se traslada imaginariamente a París, impulsado por la necesidad de hallar un espacio idílico; de manera paradójica, la soñada Ciudad de las Luces que se recrea es un escenario ambiguo, lo mismo abominable que delicioso, atrayente y despreciable, que, también por culpa de las condiciones climáticas, adquiere fuertes tintes dantescos, al tiempo que exhibe graves síntomas de deshumanización y de decadencia:

Un barro negro, inmóvil y estancado como las ondas de un lago infernal, extiende su mantel hediondo a donde travesean los pobres fiacres, manchados de pegajoso lodo y semejantes a la piel de tigre, los pesados tranvías y los pedestres caminantes que caen, tropiezan y chapalean en el agua con la actitud grotesca de los saltimbanquis [.....]. La ciudad toma el aspecto de un aguafuerte con sus feroces sombras y sus chorros de luz pálida, sus contornos confusos y sus droláticas figuras, adrede hechas para expresar el pensamiento extravagante de un artista loco. Los monumentos, desnaturalizados y deformes, distintos absolutamente merced a la bruma que los transfigura, erizan sus agujas, sus torres y sus cúpulas, como castillos de hechiceros, construcciones indias y castillos góticos (pp. 193, 194-195).

Al igual que en "Mi inglés", una vez que el narrador concentra su mirada en la recreación

⁵⁷ Esta narración apareció con la firma de M. Can-Can, como la primera parte de "Crónica humorística. Memorias de un vago", en *El Cronista de México*, el 4 de junio de 1881, pp. 365-366; reproducido en la edición citada, pp. 193-197. En la nota 1 a esta pieza, Alicia Bustos Trejo asegura que "desde las primeras líneas el texto queda identificado como de Banville" (p. 193), por lo que se trata sólo de una traducción de Gutiérrez Nájera; la editora arriba a tal conclusión basándose únicamente en que, hacia el inicio del relato, el narrador menciona de pasada a dicho autor. Al no existir otros indicios ni referencia bibliográfica al texto original, considero que es imposible aseverar que el relato salió originalmente de la pluma del Duque, sobre todo si se toma en cuenta que su obra está repleta de referencias intertextuales.

del escenario, hay un cambio evidente en la estética en la que el texto se inscribe, la cual pasa del estilo llano e informativo de la crónica, al de la prosa artística, cercano a la poesía, pleno de adjetivos, de comparaciones y de construcciones temáticas (con verbos, adjetivos e, incluso, oraciones) para reafirmar una imagen o una idea. Al parecer, nuevamente la profusa descripción del fondo parisino no sólo cumple la función de laboratorio escritural del autor, sino también se postula como uno de los vehículos con los que cuenta para generar una gama de sensaciones en el receptor del mensaje.

En medio de este ambiente deforme, se inserta la historia de un indigente bohemio llamado Stora, cuyo único afán, casi compulsivo, “[...] había sido conocer y anotar todas las medias de las grandes señoras parisenses” (p. 195), para ello emprendía todo los días lluviosos largas caminatas por las avenidas de la gran urbe. A pesar de que en un principio el narrador se postula sólo como un testigo de la historia, conforme avanza el relato abandona el nivel de los personajes, para mirar desde arriba a su protagonista; este viraje le ayuda a evidenciar el fuerte contraste entre la actitud sufriente de los parisinos, que apenas se asoman como sombras desgarradas frente a la amenazante ciudad, y la postura esteticista de Stora que, inmerso en ese mismo medio, emprende una odisea interminable en busca de la belleza, escondida en las coloridas medias femeninas. Ahora bien, aun cuando el receptáculo del ideal parezca tan cotidiano y quizás hasta insulso, esta visión resulta interesante, por un lado, porque otra vez la figura femenina es despojada de sus atributos humanos, se fragmenta y le valora en su calidad de objeto, de puente, por medio del cual se obtiene el placer de los sentidos. Y, por el otro, porque al focalizar en algo tan común la búsqueda de lo bello, el autor enfatiza una de las ideas que asaltaron a casi todos los escritores modernistas: la necesidad de

hacer de la vida misma una obra de arte. Sin duda, ambas tendencias tomarán sendas abigarradas en la prosa mexicana decadentista, apenas unos años después.

Finalmente, como consecuencia de sus constantes incursiones bajo la lluvia, Stora cae enfermo, por lo cual se ve obligado a reingresar al cauce de la vida burguesa, donde obtiene cierto éxito económico; no obstante el mejoramiento físico y material, el protagonista padece ahora un decaimiento espiritual, causado por su falta de contacto con lo bello. Al igual que una gran parte de los personajes decadentes de piezas posteriores, Stora se enfrenta a la disyuntiva de someterse a las reglas impuestas por la sociedad burguesa o de rebelarse contra ese orden, planteando la opción de una existencia que pondere lo sensual; senda que al final adopta el personaje, empero su regreso al mundo de la imaginación no dura mucho, pues, al parecer tiene un alto costo desprestigiar el "orden"; en este caso se pagará con la muerte; en otros, con el aislamiento o la locura.

Detrás del dilema que se le presenta a Stora, subyace la circunstancia del autor, su propia escisión en un mundo que ha cambiado las reglas del juego, donde el anhelo de progreso material ha relegado a un segundo plano todas las actividades que no resultan "productivas", como era el arte. Bajo estas condiciones, al trabajo "inútil" del creador se le pone un precio y se le sujeta a las leyes del comercio; el literato se divide entre el periodismo y la literatura, con el ánimo de hallar en algún momento ese *locus amoenus* en el que pueda dedicarse exclusivamente a escribir.⁵⁸ Conscientes de la situación, en su mayoría los modernistas oscilaron o, mejor dicho, compaginaron, sus entradas y salidas del sistema con sus aspiraciones escriturales, como antes señalé; pocos, quizás los menos, aunque los seducía, optaron por el camino de Stora.

Cabe señalar que en ambos textos, los héroes construyen su visión del mundo a partir de la

⁵⁸ Esta dualidad modernista fue profusamente analizada, a través de la crónica-ensayo, por Belem Clark de Lara,

necesidad del goce estético, aunque en el caso de Stora ya se presentan un elemento fundamental, que sin duda lo emparenta claramente con el personaje de estirpe decadente; me refiero a ciertos sentimientos de nostalgia, de pérdida y de tristeza, que surgen ante la imposibilidad de sostener esta mirada estética de la realidad. El desaliento que se apodera de Stora al distanciarse de las calles parisinas, más tarde, se profundizaría en la desolada figura sin nombre de "Los suicidios",⁵⁹ con la cual Gutiérrez Nájera da un paso más hacia la configuración de una presencia atrapada por el pesimismo; tendencia propia de los personajes decadentes de la segunda generación modernista.⁶⁰

Tal relato se publicó por los mismos años que "Mi inglés" y "Stora"; sin embargo, de manera significativa, a diferencia de los anteriores, cuyas versiones finales vieron la luz en 1881 y 1882 respectivamente, esta pieza se reactualizó por última vez en 1888 y se republicó en la *Revista Azul* en 1895, fecha cercana a las discusiones que se sostuvieron sobre el tema del decadentismo en México. Creo importante subrayar este hecho, porque en la narración se introduce ya claramente toda la sintomatología de la llamada "enfermedad de fin de siglo", que se manifiesta principalmente por un evidente decaimiento espiritual, generado por los avances científicos y tecnológicos del mundo moderno, pero sobre todo por la crisis y la pérdida de la fe en Dios.⁶¹

En la composición a la que me refiero, en un principio más cercana al ensayo que al relato,

en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*.

⁵⁹ Existen tres versiones de esta pieza, la primera apareció con la firma de M. Gutiérrez Nájera, "Casos y cosas. Los suicidios", en *El Nacional*, 19 de octubre de 1880, p. 2; las otras se incluyeron como "Los suicidios", en *Cuentos frágiles* (1883), pp. 127-133 y, con la rúbrica de El Duque Job, en "Humoradas dominicales", en *El Partido Liberal*, 2 de septiembre de 1888, p. 2; reproducida como "Carta de un suicida", en *Revista Azul*, t. III, núm. 21, 22 de septiembre de 1895, pp. 321-323; recogida en la edición citada, pp. 117-121. Utilizo esta última edición y consigno en texto las páginas.

⁶⁰ Sobre el vínculo entre el esteta y el decadente, Erika Bornay señala: "Hay en el decadente un hastío, una atracción por el *gouffre* y por la muerte, una conciencia de crisis, un explorar los dominios plutónicos, morbosos y letales que, en principio, son sentimientos ajenos a lo que se entiende por esteta" (Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 103).

⁶¹ Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, "Secularización, vida urbana, sustitutos de religión", en *El modernismo*.



el narrador, al tiempo que critica con severidad la deshumanización de la prensa amarillista, analiza el asunto del suicidio, al que considera como una de las más graves "pestes" que asuela a la juventud mexicana. En medio de tal tragedia, se cuestiona sobre las causas que han desatado la pandemia, llegando a la conclusión de que: "No sé qué extraña concatenación, qué misteriosa complicidad liga estos crímenes, pero no vienen solos: el uno sigue al otro, se dan alcance, como si el suicidio fuera una enfermedad contagiosa, a modo de fiebre" (p. 118).

Tras el planteamiento del problema, el narrador inserta una misiva que un joven desesperado le enviara; orillado por su circunstancia (la falta de dinero y la conversión al ateísmo gracias al contacto con el conocimiento científico), el muchacho le escribe a esta especie de cronista con el objeto de exponer detalladamente las razones que lo llevan a quitarse la vida. Este cambio le sirve al autor no sólo para reforzar la tesis arriba expuesta por el narrador, sino incluso para intensificar el efecto que produce la historia en el lector; emoción que se acrecienta con el empleo del estilo epistolar, que crea una cercanía entre quien enuncia el discurso y el receptor, el cual accede de manera más directa a la historia del protagonista; de este modo, conoce sus sufrimientos existenciales, el vacío dejado por la divinidad, que no se alcanza a colmar con las verdades científicas, y, finalmente, vislumbra el momento en que decide suicidarse.

Como en una caja china, en medio de este proceso, el joven narrador de la carta introduce a su vez un microrrelato, que cumple el objetivo de enfatizar y generalizar su desamparo, al cederle la palabra al propio Jesucristo, quien afligido se enfrenta al interrogatorio de un grupo de seres ya fallecidos:

—¿Hay Dios? preguntan los muertos.

Y Cristo contestaba.

—¡No! Los Cielos están vacíos; en las profundidades de la Tierra sólo se oye la gota de lluvia, cayendo como eterna lágrima.

Despertaron los niños, y alzando las manecitas exclamaron:

—¡Jesús, Jesús!, ¿ya no tenemos padre?

Y Cristo, cerrando sus exangües brazos, exclamó severo:

—Hijos del siglo: vosotros y yo, ¡todos somos huérfanos! (p. 120)

Tomada de Jean Paul F. Richter, uno de los primeros pensadores en vislumbrar lo que tiempo después se definiría como la "muerte de Dios", esta microhistoria refleja la sensación de desazón y orfandad, que dejó en los creadores del antepasado fin de siglo la pérdida de la fe religiosa; este desasosiego se proyectó en casi todos los protagonistas de los relatos decadentes, que, sabedores de su irreparable pérdida, sustituyeron el altar divino, derruido por la razón positivista, por el ideal supremo de la belleza, de la emoción estética que, aunque fugaz, encarnaba la única oportunidad de reconstituir bajo nuevas reglas el espacio de lo sagrado.

La segunda figura que transitó de la prosa najeriana a ciertos relatos decadentes es un tipo peculiar de protagonista femenino que en la mayoría de los casos se objetualiza⁶² y, que, con posterioridad, conforme se despoje de sus rasgos humanos, tenderá hacia la bestialización.

A pesar de que en la literatura occidental el tópico de la mujer fatal surgió desde el siglo XVIII y fue explotado ampliamente por los románticos europeos,⁶³ en la narrativa mexicana se cultivó con mayor frecuencia e insistencia hasta la centuria decimonónica y, en especial, durante sus epígonos. Hasta antes de este periodo, en las letras nacionales casi todos los personajes femeninos

⁶² El Duque evidencia este proceso de cosificación femenina, cuando, al describir a estos personajes, utiliza cualidades que se asocian a algún tipo de metal o de piedra preciosa como, por ejemplo, en uno de los cuadros que forma la narración "La venganza de *Milord*" (1882, 1891): "Y ella pasa indiferente, viendo con sus pupilas de acero negro, frías e impenetrables, las alas del pájaro. El cáliz de la flor y el corazón del poeta" (p. 308).

oscilaban entre el ángel caído que ofrecía su inocencia a un hombre vicioso y la veleidosa coqueta de alta sociedad, que al final recibía un escarmiento por su conducta; entre la popular chismosa de vecindad y las sufrientes madres abnegadas; presencias detrás de las cuales acechaba expectante ese otro ser angelical, en el sentido satánico, cínico y sexual, que se apoderaría de las páginas de varios autores modernistas.

A pesar de que en gran parte de sus experimentos narrativos dominan todavía las románticas y prerrafaelitas "cabelleras rubias", El Duque parece consciente de la presencia, cada vez más explícita, de las "serpientes" negras que arrebatan la voluntad a los hombres, abismándolos con una sola de sus miradas.⁶⁴ En medio de tal lucha, los narradores najerianos se debaten moralmente entre perpetuar la imagen femenina de bondad y fragilidad o abrir las arcas literarias a la dama negra, a esa especie de vampiro; de tal tensión, surge un discurso ambivalente, entre la fascinación y la condena. Como en el borde de un precipicio, frente a esta posibilidad de lo femenino, el narrador experimenta el deseo de abismarse sin reparos en el oscuro misterio, pero al mismo tiempo, el miedo lo contiene y aleja del remolino justo antes de saltar. Sin embargo, la red ha rozado a la víctima atrayéndola hacia la orilla, desde ella se deslizará hasta hundirse seducida sin remedio, como acontece en este fragmento de la pieza "En el Hipódromo" (1882-1883):

---Tus ojos ---¡oh mujer!-- ocultan el amor al propio tiempo que la muerte, porque son negros como la noche y en la noche reinan las pálidas estrellas y los perversos malhechores. Tus pupilas despiden luces frías, como flechas de acero. Nadie ha podido sorprender los escondidos pensamientos que guarda tu frente impenetrable. Eres el arca santa o la terrible caja de Pandora, el cóndor o el gusano, la cumbre en que se está

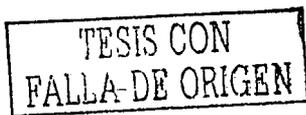
⁶³ Cf. Mario Praz, *El pacto de la serpiente*, pp. 31-32.

⁶⁴ Tempranamente aparece tal preocupación en la crítica najeriana, en el antes citado ensayo "El arte y el materialismo" (1876), el literato denunciaba: "A aquellos ángeles de luz ha sucedido un cortejo de sombras; a aquellos blancos espíritus de fuego; al amor del alma, la pasión fisiológica; a la virtud el vicio; a la pureza la crápula; al ángel la ramera [...]" (M. Gutiérrez Nájera, *Obras I*, p. 61).

próximo al Cielo o a la barranca cuyo duro suelo caldean las llamas del Infierno. Me han dicho que no debo quererte, y por eso te amo, como José adoraba a Carmen la gitana. El árbol traicionero alza su copa hermosa sobre los demás: no hay nidos en sus ramas; abajo está la Muerte. Puedo, si quiero, reposar bajo los árboles, bajo la encina honrada o el nogal hospedador. Pero éstos no poseen tu seducción diabólica ni son tan bellos como tú. He corrido los campos y los bosques; el cansancio me agobia; déjame, pues dormir bajo tus hojas y beber por mis poros el veneno de la Muerte! (p. 391).⁶⁵

Por esos mismos años, el autor publicó el texto "En la calle", donde se observa con claridad el enfrentamiento entre estas dos representaciones de la mujer; en él se contrasta la historia de una pobre joven tísica, que mira pasar la vida en espera de la muerte, con la de otra muchacha, rebosante de vida, que viaja lujosamente por las avenidas de la Ciudad de México. Como en casi todas las composiciones najerianas, el narrador-cronista arranca su relato con una larga introducción que, como en el caso de "Stora", se aboca a retratar con profusión el escenario en que se mueven ambas figuras, empleando la gama de recursos modernistas a los que me referí más arriba; como gran marco de la acción narrativa aparece una urbe dinámica e incipientemente moderna, en la que conviven en forzada consonancia la ajada vecindad, con el elegante Hipódromo, espacio privilegiado, dispuesto para el esparcimiento de la nueva burguesía. Habitantes de esferas opuestas, la primera protagonista se define a partir del encierro, de la austeridad y del enmudecimiento de un mundo privado, casto, protegido incluso por la mirada benévola del narrador; mientras que la otra, Cecilia, se configura desde lo público, en medio de la

⁶⁵ En el texto antes citado, "La venganza de *Milord*", la balanza también se inclina hacia una representación femenina "negativa", basada sobre todo en aquello que se es capaz de producir en el otro, en lo masculino; incluso se llega al extremo de sugerir que, con su sola aparición o con una sola de sus miradas, la mujer tiende una telaraña en la que queda atrapado irremediablemente cualquiera que se acerque: "Tiene ojos tan profundos y tan negros como el abra de una montaña en noche oscura. Allí se han perdido muchas almas. De esa oscuridad salen gemidos y sollozos, como de la barranca en que se precipitaron fatalmente los caballeros del Apocalipsis. Muchos se han detenido ante la oscuridad de aquellos ojos, esperando la repentina irradiación de un astro: quisieron sondear la noche y se perdieron" (p. 307). Sobre esta cuestión, Gabriela Mora comenta la existencia de algunos otros personajes femeninos najerianos, en los que se anuncia la "tentadora" mujer fatal", como la Clementina de "La sospecha infundada" (1881), dama coqueta y adúltera



exuberancia cromática y sonora de las avenidas. De manera paradójica, el ambiente carnavalesco y abierto de la ciudad se recrea también desde la reclusión, desde el microespacio de los landós (lo privado de lo público), islas multicolores que simbolizan el progreso material de la nación, pero que también permiten a quien enuncia el discurso adoptar una perspectiva cambiante, que simula el desplazamiento del vehículo; mirada fugaz, caótica, que por medio de la enumeración da cuenta de movimiento de la vida moderna: “¡Esto es: vida que pasa, se arremolina, bulle, hierve; bocas que sonríen, ojos que besan con la mirada, plumas, sedas, encajes blancos y pestañas negras; el rumor de la fiesta desgranando su collar de sonoras perlas en los verdosos vidrios [...]” (p. 303).

Hasta este punto del texto, el narrador sólo ha creado dos universos antagónicos, por medio de los que se expresan naturalezas espirituales y morales diversas; sin embargo, hacia el final, tras la exposición de la sensual Cecilia a la mirada colectiva, una voz anónima inquiera sobre su identidad, especulando que sólo puede tratarse de “una duquesa o una prostituta” (p. 304); en tal disyuntiva, el narrador retoma el control del discurso para revelar: “Nada más la enfermita moribunda conoció a esa mujer. Era su hermana” (p. 304). Además de fusionar y explicar la yuxtaposición de ambos relatos, este final tan escueto y abierto prefigura la necesidad de un lector más participativo, que reconstruya imaginativamente tanto la separación de las hermanas como la causa de la pérdida de la inocencia de Cecilia.⁶⁶

Más allá de la posición moralista que por momentos asume el narrador, en el texto subyace la tesis de que la perversión de los entes femeninos no sólo deviene de la ley inevitable

(G. Mora, *op. cit.*, p. 49).

⁶⁶ Resulta importante señalar que sólo hasta la última versión, es decir la de los *Cuentos frágiles*, el autor ponderó el efecto estético por encima de la perorata moralista, al anular un largo párrafo en el que exponía la causa principal

de la herencia, sino también de las nuevas condiciones del medio, de las reglas impuestas por el supuesto ingreso a la modernidad, que propician la ambición desmedida y la deshumanización de la sociedad. Con base en lo anterior, como propone Francisco Monterde, parecería que para Gutiérrez Nájera la mujer sólo “[...] tiene cabida en dos medios: el hogar honrado [...] y aquel medio, irregular, impuro: el de las cortesanas. Éstas intentarán, a veces, pasar del uno al otro, sin lograrlo”;⁶⁷ tal ansia de redención solamente la alcanzará la Magda najeriana, de *Por donde se sube al cielo*, amante velcídosa que logra la salvación gracias a la fuerza del amor y al trabajo honrado.⁶⁸

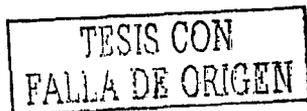
Hacia 1886, al publicar la última versión de “Madame Venus”,⁶⁹ el autor retomó el tema de la ambición femenina y presintió el triunfo de la siniestra dama que apenas se asomaba en la prostituida Cecilia. El relato al que aludo es una pormenorizada relación de las turbulentas peripecias de Madame Venus, quien debe tal sobrenombre a su extrema, pero peligrosa, belleza. No obstante que por lo general en los textos najerianos dicho atributo tiene connotaciones positivas, en este caso, por su artificialidad (“No busques en ella más que la hermosura plástica”, p. 480), se convierte casi en un estigma que trasmuta a su portadora en una especie de ser monstruoso híbrido, mezcla de víbora y vampiro. Al referirse a ella, el personaje que le trasmite la historia al narrador señala: “—[...] Esas uñas delicadamente sonrosadas se encajan como garfios en la carne; esos brazos aprietan hasta sofocar; esa boca devora fresas y fortunas” (p. 479), y más adelante, repara:

que había suscitado el cambio de situación de Cecilia: la insaciable ambición femenina (*vid.* p. 304).

⁶⁷ Francisco Monterde, “Introducción” a *Cuentos y cuaremas del Duque Job*, México, Porrúa, 1978, pp. XV-XVI; citado por J. F. Day, en *op. cit.*, p. 267.

⁶⁸ Cf. Belem Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Por donde se sube al cielo* (1882), pp. III-CLVIII.

⁶⁹ Se conocen tres versiones de esta pieza, la primera se publicó con la firma de M. Gutiérrez Nájera, “Cuentos del domingo. Madame Venus”, en *El Nacional*, 15 de junio de 1884, pp. 1-2; las subsiguientes aparecieron signadas por El Duque Job, “Madame Venus”, en *La Libertad*, 14 de octubre de 1884, p. 2, y “Humoradas dominicales”, en *El Partido Liberal*, 20 de junio de 1886, p. 2; uso esta última versión, reproducida en la edición citada, pp. 479-483.



"No, no es Madame Venus: es Madame Vampiro" (p. 481).⁷⁰

Aunque se postulan varias hipótesis sobre su origen y su conversión, en realidad esta devoradora incansable crece como la mala hierba en todas las latitudes, es una ciudadana del mundo, sin raíces, sin pasado, atemporal, que lo mismo acecha a sus víctimas en Montparnase que en Plateros; su hermosura exclusivamente material requiere para sobrevivir de constantes sacrificios humanos, así como de la presencia reiterada de ofrendas preciosas, en especial joyas y metales preciosos ("Es una fuerza destructora. Disuelve los corazones en su copa de oro, como Cleopatra disolvió una perla" p. 483). Hacia el final de texto, como en un juego de espejos, la frialdad despiadada de la protagonista se amplifica en el momento en que sus joyas, los supuestos objetos inanimados, cobran vida y se apoderan del discurso para manifestar su naturaleza, más humana que la de su dueña, e incluso para reclamar la posesión absoluta de ella ("Coro de brillantes: [...] Para nosotros, sólo para nosotros, es la hermosura de Madame Venus. Y corremos, saltamos y brillamos en ese cuerpo de alabastro como traviesos duendes. Sólo es nuestra", p. 482). Al hacer este cambio de perspectiva, el autor invierte los sentidos, mudando a Madame Venus de verdugo en víctima de aquello que tanto persiguió; su ambiciosa figura se petrifica y queda a merced del entorno desocializado que tanto se afanó en construir.

Desgraciadamente, esta pieza no alcanza el estatuto de cuento, en gran parte por las continuas intervenciones del narrador que, de imparcial transmisor de la historia, pasa a apóstol moralizador que con su espada flamígea se interpone entre la acción narrativa y el lector, a quien de

⁷⁰ En gran medida, Gutiérrez Nájera reviste a su Madame Venus con algunas de las características usualmente asociadas a esta diosa, por lo menos desde el Renacimiento: la eterna vanidad, la frialdad y su condición narcisista (cf. Enka Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, p. 125). Sin embargo, atento a las nuevas tendencias estéticas, le atribuye ciertas connotaciones diabólicas que no tenía en el pasado, con lo cual reafirma la reelaboración de esta figura mitológica, que también retomaría la segunda generación bajo la influencia francesa.



manera reiterada intenta guiar hacia el lado luminoso de lo femenino. En un claro tono de reconvencción, quien emite el discurso abandona el nivel de los personajes en el que inicia la narración, para elevarse a un púlpito desde donde dirige las acciones; esta distancia le permite evidenciar una postura moral y ética completamente contraria a la representada por la protagonista, la cual, al final y quizás por esta misma razón, termina condenada a sufrir las consecuencias de su propia insensibilidad. En términos generales, la Madame Venus najeriana porta gran parte de las características que definirán a las presencias femeninas decadentes, que tras una paulatina metamorfosis trocarán su manifiesta frigidéz por una bestialidad autodestructiva; sin duda, la diferencia estriba en la posición de los narradores, que en su mayoría no asumen, al menos no de forma explícita, una postura moral frente a tales figuras, tal vez porque para estas alturas, para el ocaso del siglo decimonono, ellas son sus iguales, su reflejo un tanto distorsionado, pero reflejo al fin; tras este reconocimiento, los personajes decadentes dejarán que estos ángeles satánicos pueblen sus lechos y sus deseos, sus pesadillas y sus encierros.

Una década después, esa semilla que despunta en la prosa de Gutiérrez Nájera brotará con fuerza; a sus bohemios indefensos y exquisitos los remplazarán los sufrientes egotistas decadentes, enfermos de hipersensibilidad; mientras que sus blondas cabelleras terminarán de caer para dar paso a las serpentinás melenas negras de sus sucesoras. La decadencia acecha detrás de cualquier esquina, en cualquier periódico, a plena luz del día; sus luchas, que parecen abandonar el terreno de las preocupaciones nacionales, se librarán en el plano de lo estético, en el de los universos imaginarios, desde los cuales se desea restituir el espacio de lo sagrado, aunque sea por medios insospechados.

IV. DE HIPERESTESIADOS, VÍRGENES Y MONSTRUOS: LA FIJACIÓN DE UN IMAGINARIO DECADENTE

Lo bello es siempre extraño
Charles Baudelaire

Las metáforas patológicas siempre han servido
para reforzar los cargos que se le hacen a la
sociedad por su corrupción o injusticia
Susan Sontag

1. EL TRIÁNGULO *FIN-DE-SIÈCLE*: LA *FEMME FRAGILE*, LA *FEMME FATALE* Y EL HÉROE MELANCÓLICO¹

Si bien, como se analizó en el capítulo anterior, Manuel Gutiérrez Nájera integró en un puñado de piezas ciertos motivos asociados con el decadentismo, resulta evidente que éstos no representaron una constante en la prosa najeriana; su inclusión aleatoria responde más al afán de entrecruzamiento literario, a la curiosidad estética del autor, que a una postura existencial o escritural frente al malestar que caracterizó el antepasado fin de siglo; de tal suerte que, a pesar de cierto pesimismo, la visión del mundo del Duque Job siempre tuvo un horizonte ascensionista, opuesto a la perspectiva postulada por los decadentes europeos.

¹ Aun cuando la presente investigación se circunscribe al género cuentístico, vale la pena subrayar que por las mismas fechas, dicha triada se infiltró en las páginas de otras modalidades; dos ejemplos representativos son, por un lado, el poema "Misa negra" de José Juan Tablada, publicado en *El País*, el cual, como ya mencioné, en los albores de 1893 generó la discusión sobre el "decadentismo" estético; y, por el otro, la novela corta *Pobre Bebé!* de Francisco M. de Olaguibel, ganadora de un certamen lanzado por el diario *El Universal* en 1894, en la que se exploran las conflictivas relaciones del binomio *femme fragile*- héroe melancólico. Por encima de la anécdota, en la obra se privilegia la descripción del personaje femenino, cuyos rasgos claramente remiten al ideal de la mujer prerrafaelita, mitad virgen, mitad cadáver (cf. F. M. Olaguibel, *Pobre bebé!* *Cuentos frívolos*, p. 46).

Pasos más allá de los najerianos, los dieron José Juan Tablada, Amado Nervo, Bernardo Couto Castillo, Francisco M. de Olaguibel, Jesús Urueta, Efrén Rebollo, Rubén M. Campos, Balbino Dávalos, los autores identificados con la segunda generación modernista, quienes de manera propositiva y sistemática, no sólo incorporaron en sus creaciones algunos tópicos del decadentismo europeo, sino también reflexionaron en voz alta acerca de su posible adecuación al medio literario mexicano.

Bajo el fuerte influjo de Charles Baudelaire, Jean Richepin,² Oscar Wilde, Barbey d'Aurevilly, entre otros, nuestros escritores, al calor de la polémica en la prensa nacional y del ejercicio creativo, asumieron, como analicé previamente, una posición favorable respecto del fenómeno estético decadente, al cual, desde el principio, le confirieron connotaciones positivas en su calidad de herramienta para renovar las estructuras literarias y culturales, para reorganizarlas desde una perspectiva estética diferente, acorde con la sensibilidad del hombre moderno. Asimismo, el decadente fue uno de los tantos caminos que los literatos modernistas ensayaron para conseguir los objetivos aludidos; en este sentido, los narradores mexicanos adoptaron y combinaron una importante gama de corrientes artísticas, como un medio y no como un fin.³

En cuanto al proceso de asimilación del decadentismo en tierras mexicanas, al menos en los relatos que estudiaré más adelante, considero que no se dio de manera lineal, sino más bien por etapas o, mejor dicho, en diferentes oleadas; el estudio de cada una documenta cómo, en un primer momento, lo decadente simbolizó tanto la defensa de una

² Hoy casi olvidado, Jean Richepin fue uno de los autores más traducidos y publicados en las revistas modernistas mexicanas del antepasado fin de siglo, así como constante referencia intertextual en la obra de autores como Couto, Ceballos y Leduc; quizás, tal ascendente se debió a que en su momento encarnó la efigie del poeta rebelde, "[...] provocador y rijoso"; actitud con la cual bien pudieron identificarse los jóvenes modernistas, tan ávidos de llamar la atención del medio cultural porfiriano (cf. Vicente Quirarte, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco [ed.], *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 28).

nueva forma de sentir, de crear, marcada por la enfermedad de fin de siglo, como la manifiesta oposición al discurso hegemónico de la época, cimentado en la idea del progreso, sobre todo material. En cambio, más tarde, el imaginario decadente sirvió para contravenir y cancelar los excesos estilísticos y, en otro nivel, existenciales, provocados por su utilización; a partir de esta crítica metadecadente se generaron, como veremos en el capítulo siguiente, nuevas propuestas estéticas, en gran medida gracias a las expectativas que trajo el naciente milenio.

Ahora bien, independientemente de las experimentaciones estilísticas de cada uno, al intentar trasponer a su medio cultural lo aprendido en sus incursiones literarias, en especial francesas e inglesas, los autores nacionales optaron por traducir, fijar y adaptar, como he dicho, un conjunto de visualizaciones "decadentes", casi todas ellas construidas alrededor de las problemáticas relaciones entre el trinomio *femme fragile*, *femme fatale* y el héroe melancólico; triángulo a través del cual se expresaron algunas de las angustias fundamentales del hombre, más aún del artista, ante los cambios ocasionados por la consolidación de un orden moderno.

Presencias indispensables en gran parte de la literatura de *fin-de-siècle*, cada uno de los vértices de dicha triada ha sido caracterizado por varios autores de acuerdo con el contenido ideológico que encarna; el primero, el de la *femme fragile* se configura a partir de una serie de rasgos visuales que remiten a la esfera de lo sagrado, de lo virginal; iconografía inspirada en las propuestas estéticas del movimiento pictórico prerrafaelista, encabezado por Dante Gabriel Rossetti y Eduard Burne-Jones, quienes a su vez retomaron

³ Vid. I. "NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS": HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo.

elementos de la obra de los pintores del *Quattrocento*, en especial de Fra Angélico.⁴ Débiles y etéreas, físicamente estas seudovirgenes se distinguen por su extrema blancura, a la cual acompaña una luenga cabellera áurea y profusas ojeras violáceas. Sin duda, el aspecto enfermizo es la principal señal de su alto grado de espiritualidad, de esa especie de misticismo que las consume, las aleja de la esfera terrenal, contaminada por los deseos de la carne, y, finalmente, las lleva a inmolarse para redimir a un otro que casi siempre pertenece al género masculino.⁵ Con el fin de enfatizar sus atributos, estos personajes se rodearán de objetos como el lirio, la rosa y la paloma, símbolos marianos de la pureza y la santidad.⁶

En su calidad de retablos vivientes, de reminiscencias de lo sagrado, las mujeres frágiles están condenadas de antemano a sucumbir en el ambiente mundano, incluso, como señala Klaus Meyer-Minnemann, “[...] más que los rasgos propios de la virgen y del ángel, es la muerte la que garantiza la incorruptibilidad y la pureza del ideal, como lo muestra el famoso ejemplo de Beatrice”.⁷

Para Hans Hinterhäuser, la infiltración de la *femine fragile* en varias manifestaciones artísticas, en específico literarias y pictóricas, tuvo como principal motor contrarrestar idealmente la avanzada de esas otras siluetas de los epígonos del siglo antepasado; me refiero a las féminas de los naturalistas, “[...] determinadas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a los propios intereses”.⁸

En lo concerniente a su adecuación en las letras mexicanas, no es posible saber del todo si los creadores nacionales retomaron de manera directa el modelo pictórico prerrafaelita; las referencias esporádicas a la obra de ciertos exponentes del movimiento,

⁴ Cf. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 97.

⁵ Cf. José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 52 y H. Hinterhäuser, *op. cit.*, pp. 96-114.

⁶ Cf. H. Hinterhäuser, *ibidem*, p. 107.

hacen pensar que más bien retrabajaron el prototipo de la mujer frágil de acuerdo con los modelos difundidos por Baudelaire, Gautier y Mallarmé, autores que ampliamente se tradujeron y leyeron en el México decimonónico.⁹

Mucho más complejo que el anterior, el segundo rostro del triángulo, el de la *femme fatale* se construyó, paulatinamente, sobre la base de una larga tradición occidental que responsabiliza a la mujer, a Eva, por la pérdida del Paraíso terrenal, ese espacio idílico de la inocencia y del contacto directo con lo divino. A esta imagen primigenia se aunó la de la perversa Lilith, primera esposa de Adán, quien, al sublevarse contra la hegemonía masculina, se convirtió en la personificación de la potencia diabólica de lo femenino; su atrevida desobediencia la hizo peligrosa aun para los infantes y las mujeres, a las que, según la tradición judía, solía atacar cuando se hallaban en estado de gravidez. Desde perspectivas contrarias sobre la maternidad y la creación, ambos iconos se erigieron en los pilares de un imaginario masculino en el que predominan las representaciones negativas acerca de la femineidad; visiones que, a fines del siglo XIX, cobraron tintes siniestros, sobre todo en Europa, donde, de acuerdo con Erika Bornay, el proceso de secularización, el aspecto económico y los movimientos feministas, entre otros factores, propiciaron la reformulación de las relaciones sociales, lo que devino en una severa crisis de los roles sexuales tradicionales.¹⁰

En lo que respecta a su complejión, por lo general, la mujer fatal es descrita como una belleza híbrida, perversa y lujuriosa, cuyos principales distintivos son largas cabelleras

⁷ Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 68.

⁸ H. Hinterhäuser, *ibid.*, pp. 118-119.

⁹ Sobre esta cuestión en el ámbito hispanoamericano *vid.* K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ *Cf.* Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, pp. 25-30, 31-52. A este respecto, José Ricardo Chaves sostiene que, con diversas representaciones, el tipo de la *femme fatale* ha estado presente a lo largo de la historia del arte, sólo que "[...] en el siglo XIX, la centuria de la modernidad y del romanticismo, las figuraciones literarias

negras o rojizas, profundas pupilas oscuras o esmeraldas, y bocas insinuantes de un rojo encendido, que adquieren vida al ritmo de sus movimientos felinos o serpenteantes; estos elementos corpóreos realzan su condición primaria: la de una sexualidad demandante y tiránica que, como bien resume José Ricardo Chaves, será la razón capital por la cual “[...] el hombre tenga que renunciar, vencido por el deseo [...] a sus ideales de trascendencia, de dominio de la razón, como corresponde al ambiente cultural [...]”.¹¹

Carentes de conciencia social o estética, psicológicamente las féminas fatales actuarán movidas por el ansia de satisfacer sus anhelos, ya sean carnales o materialistas; así, transformadas en codiciosos vampiros, chupan la sangre de la víctima elegida hasta que ésta sucumbe o, en un último acto desesperado, se subleva con el único propósito de asesinarlas. En suma, en el ideario de fin de siglo, la *femme fatale* fue concebida como una efigie grotesca, en el sentido propuesto por Wolfgang Kayser, mezcla de ser humano y animal, que, por sus actitudes, casi siempre terminaba por desbordarse hacia lo monstruoso, hacia lo bestial;¹² con esa careta desfigurada, pero seductora, se introducía en el universo de los otros, de ellos, para desquiciarlos, volviendo el espacio íntimo en algo ajeno, casi irreconocible.

Tomando en cuenta lo antes expuesto, se hace patente que en la mayor parte de las representaciones artísticas, en especial escritas, tanto el personaje de la mujer frágil como el de la fatal adquieren sentido, es decir, completan su significación, cuando interactúan con la otredad masculina, a la que salvan o condenan; sin embargo, ni siquiera al establecer este

de la mujer fatal adquirieron un nuevo tono, una fortaleza y expansión sin precedentes” (J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 85).

¹¹ J. R. Chaves, *ibidem*, p. 92; sobre tal cuestión *vid.* también pp. 86-87, y E. Bornay, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹² Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, p. 24.

lazo alcanzan gran profundidad; por el contrario funcionan como simples espejos donde se proyectan los conflictos del protagonista.¹³

De tal modo, por su índole maniquea, en la mayoría de los casos ambas no alcanzan más que el estatuto de "tipos femeninos", de "[...] arquetipos inmutables cargados de una vez y para siempre de una serie de características, sin la evolución, sin los cambios que son de esperarse en el desarrollo de un personaje literario [...]".¹⁴ Si bien en el ramo de las letras estos personajes pueden aparentar una falta de dinamismo, en otro plano, en el ideológico, adquieren relevancia, en tanto que sintetizaron y pusieron en escena de manera intensa y sugestiva algunas de las angustias que aquejaban al hombre moderno, pues, como bien indica Mario Praz:

Para que se cree un tipo, que es en suma un *cliché*, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía.¹⁵

Visiones dicotómicas del mundo, las siluetas femeninas corporizan, sin complejizar, las zozobras de ese héroe de fin de siglo, último ápice de la triada, que, de acuerdo con la larga genealogía literaria propuesta por Praz,¹⁶ desciende en línea directa de los dos personajes masculinos representativos de la sensibilidad del primer romanticismo europeo: el héroe fatal y el sensible, ambos en franca rebeldía contra el discurso hegemónico establecido por la sociedad burguesa, los cuales "[...] confluyen, durante el romanticismo

¹³ Cf. H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 116.

¹⁴ J. R. Chaves, *ibid.*, p. 54.

¹⁵ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 209.

¹⁶ Cf. M. Praz, *op. cit.*, pp. 80-101.

tardío [identificado con el periodo decadente], en el héroe melancólico –igualmente antiburgués”.¹⁷

En contraposición con las visualizaciones femeninas, el protagonista decadente no se distingue por la apariencia física, sino más bien por una constitución sentimental y psicológica intrincada, que en ocasiones linda con lo “anormal” o con los estados exaltados de conciencia; su notoria hipersensibilidad lo convierte en un ser en extremo vulnerable, a merced de los embates del exterior, del cual casi siempre se distancia para estructurar un cosmos íntimo, cerrado, que, idealmente, cumple con sus requerimientos existenciales. Para Meyer-Minnemann, la creación de esta especie de antimundo responde ya sea a que el personaje no soporta el choque con una realidad hostil, deshumanizada y mercantilista, o a que fracasa en su intento por moldear dicha realidad de acuerdo con su naturaleza sensible.¹⁸ En esta búsqueda del *locus amoenus*, el héroe melancólico entabla relaciones imposibles con sombras femeninas, que, frágiles o fatales, al desaparecer del horizonte, le confirman su primitivo anhelo de sustraerse del influjo de la vida terrena.

Ahora bien, aunque existe una importante lista de títulos dedicados a la literatura *fin-de-siècle*, en realidad son pocos los que analizan a fondo la interacción de estas tres presencias; entre los que abordan la cuestión desde un panorama integral, despunta el estudio pionero de Mario Praz, arriba citado, en el cual se rastrea con meticulosidad la génesis literaria de tales estereotipos, con el fin de explorar ciertas peculiaridades de la sensibilidad romántica.

¹⁷ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸ Cf. K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 175. En esta dirección, según Gabriela Mora, las coordenadas que sigue al personaje decadente son más o menos constantes; de ahí que sus representaciones oscilen entre el neurótico lánguido y el *dandy* estoico; este último más cercano a sus antepasados románticos (cf. G. Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 145).

Aunado a esto, es todavía menor el número de investigaciones destinadas al estudio comparativo entre sus manifestaciones en las letras europeas y en las hispanoamericanas, o específicamente, mexicanas. En tal dirección, resultan iluminadores los trabajos, antes aludidos, de Klaus Meyer-Minnemann y de José Ricardo Chaves, en los que se indaga sobre el tema a partir de una selección de textos narrativos; de manera especial, este último estudia con detalle cada una de las facetas de la triada finisecular, subrayando, además de sus características y posibles combinaciones, el estrecho vínculo con el contexto sociocultural, en particular en lo que respecta al cuestionamiento de los papeles que, tradicionalmente, se les asignaba a los géneros masculino y femenino.

Aun cuando el esquema tripartita de Chaves resume las obsesiones que poblaron la imaginaria de los artistas mexicanos afectos al decadentismo, creo que varias de las conclusiones a las que arriba se aplican sólo al caso europeo, donde el afianzamiento de este ideario, claramente misógino, se entiende a la luz de la transformación del rol femenino en el espacio abierto, moderno, de la urbe industrializada. Al generalizar de este modo, el crítico deja sin resolver la incógnita, que trata de despejar Meyer-Minnemann: ¿cuál fue la especificidad de tal fenómeno en Hispanoamérica, a partir de la revisión de sus propias variables históricas, económicas y culturales?

Sin pretender dar una respuesta categórica al asunto, en el presente estudio planteo la hipótesis de que en México la adopción de este imaginario decadente se debió no tanto al reordenamiento de las relaciones entre los sexos, sino más bien a la necesidad de los literatos modernistas de ejemplificar y expresar metafóricamente otras problemáticas, otras tensiones, del momento de crisis en que les tocó vivir y crear.¹⁹ Con esto no niego la

¹⁹ En cuanto a la época de cambios en que les tocó escribir, Iván A. Schulman afirma: "Poetas de 'vallas rotas' y de porvenir incógnito, los escritores modernistas —o sea, los modernos— alaban y critican, respaldan y

existencia de conflictos de tipo sexual en la sociedad mexicana de la época; sólo me parece que no fueron tan evidentes ni profundos como en las grandes ciudades del Viejo Continente, donde la comunidad femenina comenzó a organizarse para exigir sus derechos. A pesar de que las mujeres empezaron a integrarse a la vida productiva, sobre todo en el ámbito educativo, durante el régimen porfiriano imperó, sin duda, el discurso hegemónico positivista que confinaba a la mujer, en especial a la de clase media, al terreno de lo privado, de lo íntimo, ponderando así, como lo había hecho el mismo Auguste Comte, por encima de cualquier otra representación de lo femenino, la de la mujer como madre y esposa, como ángel del hogar, cuya principal función era preservar la pureza del hombre.²⁰

De tal suerte que los modernistas emplearon este ideario para representar, por un lado, la compleja posición del artista en un medio moderno, donde el trabajo intelectual y creativo —carente de valor material— se hallaba sometido, como he señalado, a las nuevas reglas de la oferta y la demanda. Y, por el otro, la circunstancia por la que atravesaban ciertas esferas de la sociedad mexicana, escindida entre las aspiraciones progresistas, que generaban una fuerte dependencia respecto de las naciones industrializadas, y su deseo de conservar un espíritu genuino, que estuviera a la par de cualquier otra comunidad de Occidente.

Bajo tales premisas, como se verá más adelante, en la confección de historias de amor imposible o fallido, los narradores mexicanos encontraron el mecanismo para explorar sus propias inquietudes ante las nuevas condiciones de su entorno. Desde esta perspectiva, no es casual que asimilaran del imaginario decadente la noción de lo femenino

rechazan los valores culturales y sociales de la época de crisis en que viven y producen su arte" (I. A. Schulman, "Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera", Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara *et al.* [eds.], *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*, p. 13).

como elemento perturbador por excelencia, sobre todo si se toma en cuenta que la mujer "[...] es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real";²¹ así, sublimado o perverso, el personaje femenino se levanta como un puente hacia ese exterior que no sólo inquietaba al protagonista, sino también, aunque en otro nivel, al mismo creador.

Sin embargo, al adaptar dicha imaginería, los noveles decadentes se percataron de que su ámbito cultural, pese a sus anhelos, no era como el europeo, en el que tales estereotipos literarios formaban parte tanto de las fantasías de los artistas, como del imaginario masculino de la época,²² de ahí, quizás, su temprana insistencia por describir con exhaustividad a cada uno de los miembros del trinomio de fin de siglo, a los cuales pretendieron dar rasgos nacionales, tal vez, con el fin último de familiarizar, pero también de incomodar, de sorprender, al posible receptor con el código "decadente", que en poco tiempo daría sus mejores frutos en las letras mexicanas.

2. LAS TRAMPAS DE PSIQUIS: LA AGONÍA TRANSGRESORA DEL HÉROE MELANCÓLICO

En marzo de 1893, apenas unos meses después de la publicación de "Misa negra" y de la carta-manifiesto decadentista de José Juan Tablada, Alberto Leduc, uno de los destinatarios de la misiva y participante de la polémica,²³ publicó en *El Universal* el relato "Perfiles del alma. Un cerebral", en el que se cuenta la fatídica historia de un sensible joven, quien, tras

²⁰ Cf. Erika Bornay, *op. cit.*, p. 69; Moisés González Navarro, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, pp. 414-415.

²¹ E. Bornay, *op. cit.*, p. 98.

²² Cf. E. Bornay, *ibidem*, p. 179.

²³ *Alberto Leduc, "Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguibel y Luis Vera", en *El País*, t. 1, núm. 23 (29 de enero de 1893), p. 2. *Ibid.* I. "NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS": HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo.

un "supuesto" desengaño amoroso, decide arrancarse la vida.²⁴ Ideada quizás todavía bajo el influjo del debate periodístico, esta narración forma parte de una serie de experimentaciones cuentísticas que el autor difundió semanalmente en las páginas de dicho diario capitalino. De acuerdo con la intencionalidad de cada pieza, Leduc distribuyó sus creaciones en diversas columnas, cuyos títulos ("Perfiles del alma", "Cuentos nocturnos", "Siluetas de miseria", "Cuentos blancos", "Croquis de almas", "Cuentos trágicos") dan un indicio de la gama de registros estéticos que exploró, desde los linderos de un realismo sombrío próximo al naturalismo, hasta expresiones más cercanas al romanticismo macabro de Edgar Allan Poe.²⁵

Incluida en los "Perfiles", sección dedicada a contar los avatares de algunos tipos del México decimonónico, la narración de "Un cerebral" se inaugura con dos importantes paratextos; el primero es una dedicatoria a Jesús E. Valenzuela, quien despuntó como el mecenas e impulsor de la segunda generación modernista, en este momento aún en vías de consolidación; a este grupo no sólo le costearía su órgano editorial, la *Revista Moderna*, sino incluso los viajes o las consuetudinarias reuniones en los principales bares y cantinas de la Ciudad de México.

²⁴ Alberto Leduc, "Perfiles del alma. Un cerebral", en *El Universal*, t. IX, núm. 73 (26 de marzo de 1893), p. 4. Significativamente, años después y sin ninguna mención a la versión original, Leduc republicó con muy pocas variantes dicho relato en la *Revista Moderna* (año III, núm. 15, 1ª quincena de 1900, pp. 232-235). Todas las citas pertenecen a la versión de 1893; consignó en texto el número de página.

²⁵ De esta colección de relatos que publicó durante 1893, en todos los sentidos el más próximo a la estética de Poe apareció el 9 de abril, con el título de "Cuentos nocturnos. Un asesinato"; a grandes rasgos el texto refiere la historia de un estudiante de medicina, que enloquece debido a los ladridos de un perro, al cual, en un acto de liberación, termina por degollar. Sin duda, aunque de filiación romántica, la narración tiene algunos atisbos decadentes, en específico en lo relativo a la caracterización sentimental del héroe; baste decir que este hipersensible científico-bohemio, como lo describe el narrador, decide matar al animal, principalmente, porque altera hasta el límite su inestable sistema nervioso, sobreexcitado por la conjugación al menos de tres factores: el desgaste físico y psicológico provocado por el estudio, el sufrimiento ante su precaria situación económica, y el consumo cotidiano de café (cf. Alberto Leduc, "Cuentos nocturnos. Un asesinato", en *El Universal*, t. IX, núm. 83, 9 de abril de 1893, p. 2).

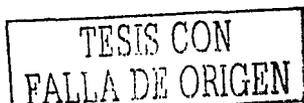
En forma de epígrafe, el segundo remite a un fragmento de la obra de Paul Bourget, *Crime d'amour*, en el que el protagonista responsabiliza a la literatura moderna por su crisis religiosa y existencial. Más reconocido como crítico, Bourget dedicó gran parte de su obra, ensayística y ficcional, a especular acerca de las causas que provocaron la enfermedad moral que aquejaba a gran parte de los franceses, desde mediados del siglo antepasado. Con un lenguaje pseudocientífico heredado de las enseñanzas de Hipolite Taine, en varias de sus novelas de tesis, el autor señaló a la doctrina positivista como la causante del decaimiento espiritual de la humanidad, pues había sustituido las verdades divinas por un frío racionalismo, al cual Bourget opuso la noción de un idealismo regenerador.

Familiarizado con la obra de este prosista, Leduc parece utilizar tal referencia con la intención de establecer las principales coordenadas del relato; en otras palabras, la cita le proporciona al hipotético lector algunos indicios sobre el contenido, pero también acerca de la perspectiva intimista desde la cual se narra la historia. Asimismo, al apoyarse en el analista francés, el autor sugiere la utilización de un método casi clínico, con su respectivo léxico psicologista, con el que conformará la fisiología sentimental del personaje.²⁶

En esta dirección, como varios de sus cofrades, Leduc asimiló de manera ambigua el discurso patológico, que desde un principio se asignó al estudio de las manifestaciones artísticas cercanas al decadentismo europeo; visión que más tarde se consolidaría en México, como indiqué con anterioridad, gracias a la difusión de los estudios de Max Nordau.²⁷

²⁶ Sobre la trascendencia de las propuestas estéticas de Bourget en la literatura de fin de siglo, resultan esclarecedoras las dilucidaciones de Klaus Meyer-Minnemann, cuando afirma que: "El procedimiento establecido por el Naturalismo de explicar las emociones y conductas humanas a través del origen, de la época y del medio ambiente, se mantuvo todavía por un tiempo como método en la generación posnaturalista. Sin embargo, se unió a un creciente interés por el análisis de la 'psicología', y fue precisamente Paul Bourget quien a los ojos de sus contemporáneos lo condujo a una sutileza y una perfección admirables" (K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 59).

²⁷ *Ibid.* "II. ¡EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO!: VARIACIONES DE UN CONCEPTO. I. LA CIENCIA CONTRA LAS MUSAS DECADENTES. LA REVISTA AZUL (1894-1896)", en el presente trabajo.



El cuento se inicia con una extensa introducción de corte ensayístico, a la manera najeriana, donde, además de confirmarse lo sugerido por el paratexto de Bourget, se determina ya claramente la postura que el narrador tomará frente a lo relatado. Desde una mirada que se pretende objetiva, quien enuncia el discurso expresa su convicción de integrar el expediente médico de un ser enfermizo, con la salvedad de que su padecimiento es más espiritual que corpóreo; bajo tal premisa, el pretendido anatomista de almas organiza su estudio de caso a partir de la tesis de que: "[...] para el amor no tienen importancia ninguna los acontecimientos *exteriores*, sino que todo el drama sentimental íntimo se desarrolla en los *cerebros* y en los *organismos* más o menos impresionables de los amantes y en sus almas más o menos complicadas" (p. 4. Las cursivas son mías).

A la luz de este principio, aun cuando se halla al nivel de los personajes, el narrador adopta un tono doctoral que le ayuda a establecer cierta distancia crítica, indispensable para diseccionar su objeto de estudio;²⁸ dicho alejamiento se reafirma constantemente a través de los comentarios que dirige al lector, con el cual se intenta éntablar un vínculo de complicidad sobre la base de que se comparte una misma noción de realidad, contra la que choca Daniel, el sujeto de análisis, quien, por su temperamento hipersensible, configura una muy particular visión del mundo.²⁹

No obstante lo anterior, hacia el final del largo preámbulo, el narrador pone en tela de juicio su supuesta imparcialidad para transmitir la historia, pues admite que, como el protagonista, él también sufre de una perturbación nerviosa crónica; sin duda, en el

²⁸ El narrador enfatiza la importancia de este distanciamiento, cuando, al referir su interés por la "vida sentimental de la Psiquis invisible", sostiene que: "[...] para estudiarla friamente es más fácil mirar las llagas extrañas que las propias [...]" (p. 4).

²⁹ En las llamadas de atención al lector se muestra además la hiperconsciencia del narrador-autor, quien selecciona sólo los elementos que considera esenciales para el relato: "seguí escuchando las jeremiadas de mi amigo, las cuales omito por no parecerme interesantes para el lector [...]" (p. 4). Aunque se postula la

desarrollo del hilo narrativo, su naturaleza dual le permite el acceso al universo cerrado de Daniel, pero del mismo modo le deja abierto el camino de regreso, ese puente hacia el afuera, desde donde cuestiona el infierno del otro. En este espacio intermedio, contempla fríamente, desde un horizonte visual diverso, el martirio del personaje: "Y mientras Daniel *se miraba* el firmamento gris de su alma, yo contemplaba la espléndida brillantez blanca de los astros que adornaban el cielo transparente y profundo de aquella noche de enero" (p. 4. Las cursivas son mías).

En el fragmento, el uso del reflexivo es apenas un indicio de cómo el narrador construye la imagen de este héroe melancólico, que sostiene una conflictiva relación con el mundo externo, encarnado en la figura de Lucecita, una joven aburguesada que vive de acuerdo con su condición social. Idealista empedernido, Daniel sufre a cada momento porque su idea del amor no coincide con la de la amada; esta imposibilidad de reflejarse, de con-fundirse con el otro, lo lleva gradualmente hacia la desesperación y el suicidio.

Más que el recuento del desengaño amoroso, al narrador le interesa distinguir los componentes que nutren el ideario sentimental del protagonista, cuyas fuentes primarias son la literatura y filosofía modernas, "malsana", de los llamados desconsoladores; así, gracias a los libros de Schopenhauer, Kant, Stendhal, Baudelaire, entre otros, el personaje forma su mirada pesimista de la realidad. Sin embargo, a lo largo del texto queda claro que tal contagio ideológico sólo es posible en la medida en que se tiene predisposición hacia la enfermedad. En esta línea, el planteamiento de la historia descansa en las ideas capitales del ensayo de Leduc acerca del decadentismo. Como he examinado previamente, para el escritor, más que una tendencia estética, tal movimiento era la emanación de una forma

intención, en realidad el autor no alcanza a cumplir con uno de los principales lineamientos cuentísticos de Poe: la construcción económica del relato.

particular de sentir y padecer los estragos de la existencia moderna; este sufrimiento hermanaba, pese a las distancias geográficas e ideológicas, a una pléyade de temperamentos en extremo susceptibles a las circunstancias del entorno.³⁰ Con base en lo anterior, desde un inicio, el protagonista de "Un cerebral" se halla condenado a la angustia perenne, la cual se acrecienta y reafirma al entrar en contacto con las páginas de aquellos con los que se identifica, con sus iguales.

Una tercera voz, la de un Mefisto contemporáneo, entreabre otra posibilidad de interpretación al sugerir que Daniel se ha contaminado de manera artificial de la enfermedad de fin de siglo; es decir, ha edificado su concepción del mundo, por medio de un acervo cultural europeo diverso al de su contexto sociohistórico, el cual, a diferencia de gran parte de la cuentística modernista, corresponde explícitamente con el de las calles de una moderna Ciudad de México. Ahora bien, este tercero en discordia, identificado sólo con una inicial "F...", por momentos se transforma en la conciencia del propio narrador, en un *alter ego* pragmático que pondera la comodidad despreocupada, a veces cínica, de lo burgués, por encima del idealismo amoroso e imaginativo del héroe melancólico. Durante un diálogo con el narrador, F... lo recrimina por inducir a Daniel a la lectura de libros malsanos: "En vez de hacerlo leer, debe usted aconsejarle que vaya al *skating*, que se compre una bicicleta, que desarrolle sus músculos y que no se envenene el alma y se vaporice el cerebro" (p. 4).

De igual modo, tal personaje funciona como un coro griego que predice el inevitable fin trágico de Daniel, ya que desde su perspectiva positivista resulta aún más obvia la imposibilidad de éste de sobrevivir fuera del mundo que ha imaginado. Aunado a

³⁰ *Vid.* I. "'NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS': HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo.

esto, hacia el final del relato su etérea presencia adquiere mayor relevancia, debido a que le proporciona al héroe el arma con la que lleva a cabo el acto suicida.

Una vez consumado el hecho, el narrador acude a mirar los restos del joven caído; al enfrentarse con su cadáver, enuncia tres sustantivos con los que sintetiza la esencia del personaje: "soñador, loco y neurópata". Si bien los tres vocablos no pertenecen al mismo campo semántico, el de la psicopatología, al igualarlos el narrador propone que quien opta por el camino de la fantasía, de lo onírico, es visto por los otros como un enfermo; en este sentido, como bien apunta Susan Sontag, "la imaginería patológica sirve para expresar una preocupación por el orden social, dando por sentado que todos sabemos en qué consiste el estado de salud".³¹ De tal suerte que, construir una realidad alterna contraviene los cánones sobre los que se cimienta una sociedad que se pretende "sana"; así, para el narrador, Daniel ha sucumbido ante el peso de la "normalidad": "Allí estaba el cadáver del infeliz *raité*, que no habiendo podido estrangular su ideal, se declaraba vencido por la existencia, humillado por la vida" (p. 4).

En otra lectura, la actitud del héroe melancólico puede ser entendida como un acto de profunda rebeldía, ya que prefiere quitarse la existencia antes que transigir con los reclamos de su medio, donde imperan los valores mercantilistas, donde no hay cabida para la búsqueda de ningún ideal. Desde esta postura, más que un enfermo, el protagonista se concibe como un ente con destino propio, capaz de generar resoluciones que, a pesar de su dramatismo, se oponen claramente a las impuestas por la ideología colectiva, representada por los demás personajes.

Mientras que Daniel sucumbe en el intento por sostener intacto su universo íntimo, el protagonista del relato "Nuestra señora la Muerte" (publicado unos meses después del

anterior) de forma momentánea, consigue fundar un antimundo en armonía con su naturaleza hiperestesiada, gracias a la convergencia de dos factores: el regenerador ambiente campirano, y la presencia virginal de una *femme fragile*, llamada significativamente Beatriz. A grandes rasgos, en el texto se relata la existencia de un joven hastiado por el trabajo incesante, quien, tras casarse con una hermosa mujer, emigra al campo; allí, lleva una vida ideal, hasta que su amada, ya enferma de tiempo atrás, sufre una recaída de la que no se recupera.³²

Con un narrador fuera de la historia, el texto comienza a la mitad de la situación conflictiva, desencadenada por la enfermedad progresiva de la mujer frágil, lo cual hace que el tiempo narrativo discurra en dos direcciones: la del presente, en la que Beatriz se consume poco a poco hasta morir, y la del pasado, en la que, por un lado, se rememoran en tono melancólico los momentos felices de la pareja; y, por el otro, se enuncian las antiguas turbulencias del héroe melancólico, a quien el narrador cede en varias ocasiones el discurso, con el fin de dar mayor intensidad dramática al recuento de los avatares sentimentales.

Con este juego de contrastes, se realza la impotencia del protagonista para mantener incontaminada su utopía, ese lugar perfecto, opuesto al degradado hábitat citadino, el cual, aunque se abandone, ha depositado ya la semilla del mal que se apoderará de los pulmones del personaje femenino: "Estaba mortalmente herida por uno de esos males impalpables que, junto con las miasmas pestilentes y la transparente atmósfera, se cierne sobre nuestras admirables y espléndidas ciudades modernas" (p. 1). Sin duda, el tono irónico del narrador

³¹ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, p. 109.

³² *Alberto Leduc, "Nuestra señora la Muerte", en *El Universal*, t. IX, núm. 106 (7 de mayo de 1893), p. 1. *Íbid.* "I. 'NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS': HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo.

reafirma la crítica que constantemente se realiza de la vida moderna, cimentada en la noción de un progreso sin fin, que desgasta el espíritu de los hombres; en contraposición, el ámbito rural se postula como el lugar del renacer, del restablecimiento de un seudoparaiso terrenal donde florecerá de nuevo lo humano.³³ Aunado a los anhelos espirituales, el héroe se desplaza hacia dicho espacio con el firme propósito de dedicarse a la labor intelectual, un afán casi imposible de alcanzar en el contexto de la metrópoli en el que prevalece la producción en serie: “¡Cuántos años antes de haberse podido emancipar del yugo del trabajo pagado y dedicarse únicamente a sus faenas intelectuales preferidas!” (p. 1). Aun cuando no se explora a profundidad la cuestión, en el cuento subyace la idea de que el artista requiere de ciertas condiciones para edificar mundos imaginarios; empero, la búsqueda y construcción de ese espacio de “ocio” siempre es amenazado por situaciones o elementos exógenos. En este sentido, al menos en los dos relatos analizados, Leduc no concibe la viabilidad de hallar una esfera intermedia entre el trabajo “productivo” y el intelectual; por el contrario, su posición es la de oponerse sistemáticamente al mundo industrializado.

Ahora bien, retomando las características del vínculo de la pareja, el texto también parece sugerir que la mujer frágil se extingue más bien por el contacto cotidiano con la personalidad deprimida del protagonista, quien desde hace tiempo porta el virus espiritual

³³ Como apunta Miguel Rojas Mix, los autores modernistas concibieron el campo como un espacio un tanto ambiguo, donde lo mismo representaron el triunfo del hombre espiritual sobre el mundano, que el enfrentamiento del ser racional con una naturaleza bestial, que se percibe como degradada o corrupta (cf. M. Rojas Mix, “La cultura hispanoamericana del siglo XIX”, en Luis Íñigo [coord.], *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, pp. 66-67). En realidad, casi ningún otro miembro de la segunda generación idealizó como Leduc dicho escenario, por el contrario, en la mayoría de sus creaciones predomina el ambiente urbano, quizás, porque, como para Baudelaire, los modernistas consideraban que: “Todo lo que es bello y noble es resultado de la razón y el pensamiento. El crimen, por lo que el animal humano adquiere afición en el vientre materno, es de origen natural. La virtud, por lo contrario, es artificial y sobrenatural [...]” (Charles Baudelaire citado por M. Calinescu, “La idea de la modernidad”, en *Cinco caras de la modernidad*, p. 65).

de la enfermedad de fin de siglo. Consciente de su función redentora, paradójicamente, para sanarlo, ella tendrá que inmolarse por medio de un padecimiento físico; así, su aspecto lánguido será el reflejo de la batalla titánica por librar al alma masculina del desconsuelo, de la erosión que provoca la lucha diaria por la sobrevivencia.³⁴

-[...] Siempre la lucha, la miseria, las deudas, las humillaciones, los desencantos de amor, y ahora que vivo sin escaseces, y junto a la mujer adorada, ahora que vivo lejos de las gentes, cuyos contacto me exaspera, ahora que podría crearme feliz, viene a matar mi ventura un microbio [...] (p. 1).³⁵

Aunque sufre la pérdida, el héroe melancólico sabe que cualquier utopía se construye sobre la base del impedimento; de ahí que la muerte de la amada únicamente confirme la condición de eterno insatisfecho del personaje. Al mismo tiempo, la caída femenina le garantiza la incorruptibilidad del ideal, así como su permanencia, aunque sea en la vida ultraterrena. Tras el fallecimiento de la mujer frágil, el amado expresa su deseo de que en el más allá se puedan efectuar “[...] los éxtasis de almas sin forma y sin sexo; allí donde dos esencias se junten para comprender lo absoluto y el alma universal” (p. 1). Hacia el final del texto, la sublimación de la figura amada se revalida al equipararla con la efígie de Mónica, madre de san Agustín, quien alcanza la santidad por el camino del sufrimiento. Con ello, el héroe melancólico reitera que su reino no es de este mundo o, mejor dicho, de esa época, por lo que deberá esperar el advenimiento de mejores tiempos, a pesar de que eso también sea una utopía.

³⁴ De acuerdo con Susan Sontag, los escritores románticos difundieron la idea de que una enfermedad de los pulmones equivalía a una dolencia del alma, con lo cual “[...] moralizaron la muerte de un nuevo modo: la tuberculosis disolvía el cuerpo, grosero, vulgar, volvía etérea la personalidad, ensanchaba la conciencia. Fantaseando de la tuberculosis también era posible estetizar la muerte” (S. Sontag, *op. cit.*, pp. 31-32).

³⁵ A lo largo del texto el narrador reitera en varias ocasiones la misma premisa: “Él... creía mirar extinguidas para siempre las agitaciones sentimentales y la lucha por la existencia” (p. 1); poco más adelante, “Y mientras yo espero que el amor cure mis heridas y calme mi devoradora sed, viene la muerte a reirse macabramente de mis proyectos de ventura y paz interior” (p. 1).

En este sentido, no es casual que por momentos el deterioro de la *femme fragile* sólo se emplee como un pretexto para resaltar los procesos internos del protagonista,³⁶ incluso su tangencial participación en el desarrollo de la historia responde, nuevamente, a la noción de que lo femenino no tiene importancia en sí mismo, sino en su calidad de puente hacia un nuevo estado de conciencia, como da a entender el propio personaje: "Saber de antemano que se mueren o que nos engañan o nos hastían; y siempre amar, adorar siempre en la mujer a la *quimera* que llamamos neciamente ideal, felicidad, ventura" (p. 1).

En cuanto a la construcción del texto, se debe subrayar que la insistencia por documentar el estado mental del personaje produce que el hilo narrativo se fragmente a cada paso; en esta línea, como apunta Mario Martín sobre la narrativa modernista, es evidente que en la pieza "[...] existe un desprecio por la acción narrativa y una ponderación de la intención y la intensidad psicológicas. Se propone la irracionalidad como expresión profunda de la existencia: lo onírico, lo parapsicológico, los estados mentales complejos".³⁷

Finalmente, queda por decir que en la narración se representa con claridad una de las constantes de la cuentística decadente mexicana; me refiero a que los conflictos íntimos de los personajes se resuelven por la vía del cuerpo; su manipulación, dolorosa o placentera, o su cancelación por medio de la enfermedad, el asesinato o la muerte, ayudan a los protagonistas a redefinir o reafirmar su posición frente al mundo; de este modo, como bien intuye Christina Karageorgou-Bastea, "el análisis del cuerpo decadente se basa en el

³⁶ Cf. M. Martín, "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, p. 119.

³⁷ *Idem*.

placer del autodesmembramiento que hace que la conciencia y el cuerpo propios sean la sede de la desintegración voluntaria".³⁸

Unos meses más tarde de la publicación de estas composiciones, el precoz Bernardo Couto Castillo escribió siete "Semblanzas artísticas", en las que retomó algunos de los tópicos abordados por Leduc; en específico volvió sobre la problemática de héroe melancólico expuesto a un medio hostil, con la peculiaridad de que su acercamiento se circunscribió al plano del arte. De esta manera, a pesar de que el autor no tomó parte en la polémica de 1893, la orientación estética e ideológica de sus textos debió granjearle la simpatía de aquellos involucrados en la defensa del decadentismo literario; tendencia estética que para Couto fue fundamental en la construcción no sólo de su obra, sino incluso de su concepción de la existencia.

Publicados de manera semanal en el *Diario del Hogar*, los siete relatos coutianos se configuran sobre la base de las múltiples posibilidades de la experiencia estética, entendida como un proceso individual, íntimo, a partir del que los personajes reorganizan su percepción del mundo, de acuerdo con su noción de lo bello.³⁹ De forma contradictoria, aun cuando en estas piezas de reminiscencias románticas Couto trató de hacer una apología de la vida artística, lo que destaca en ellas es justo la manifiesta imposibilidad de los protagonistas de preservar incólume su *locus amoenus*; ese sitio en el que confeccionan su obra, pero también la relación con el exterior, al que ambicionaban moldear de acuerdo con

³⁸ Christina Karageorgou-Bastea, "Un arrebato decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 42.

³⁹ Bernardo Couto (hijo), "La vida de un artista", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 240 (22 de junio de 1893), p. 2; "Semblanzas Artísticas. Los dos colaboradores", núm. 246 (29 de junio de 1893), p. 1; "Semblanzas artísticas. El último pincel", núm. 252 (6 de julio de 1893), p. 2; "Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor", núm. 258 (13 de julio de 1893), p. 2; "Semblanzas Artísticas. El final de un bohemio", núm.

su naturaleza. De este modo, en la mayoría de los textos la realidad se introduce con sus propias reglas, se filtra por todas partes para derrumbar las ilusiones de los creadores, quienes, al encararse con un ambiente ajeno, desfamiliarizado y, por definición, contrario a su sensibilidad, terminarán por someterse, transformándose en artesanos o en hombres de negocios. Testigos de su propio deceso, a estos héroes melancólicos únicamente les queda la nostalgia y la memoria; la renuncia los transmuta en traidores de sus ideales.

Asimismo, en gran parte de las narraciones las emisarias de esa realidad adversa son las dominantes figuras femeninas, que, ejerciendo su poder, arrastran a los personajes masculinos a la intemperie de la urbe modernizada, donde terminan por agotarlos y destruirlos ante sus constantes reclamos amorosos o materiales. A diferencia de Leduc, Couto parece menos familiarizado con el imaginario femenino de fin de siglo, empero en sus primeros textos predominan las metáforas negativas, casi demoniacas acerca de la femineidad.

No obstante lo anterior, en las letras mexicanas este autor fue quizás quien explotó con mayor fortuna las posibilidades simbólicas del héroe decadente, al cual le confirió un espectro más amplio de acción, pues a sus personajes circunscritos a la esfera de la labor intelectual, aunó una serie de presencias de filiación indeterminada, cuyo común denominador consistió en un mismo ideario antiburgués; entre ellas destacan, como advierte Rafael Gutiérrez Girardot, la de los bohemios y los *dandys*.⁴⁰

270 (27 de julio de 1893), p. 1; "Semblanzas artísticas. El ideal", núm. 276 (3 de agosto de 1893), p. 2; "Semblanzas artísticas. Eduardo", núm. 282 (10 de agosto de 1893), p. 1.

⁴⁰ Cf. R. Gutiérrez Girardot, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: del neoclasicismo al modernismo*, p. 497; sobre esta cuestión vid. también Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 68 y Walter Bejanin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 24. De acuerdo con el crítico Manuel Aznar, "Genéticamente, la actitud bohemía era una actitud de inadaptación social y protesta romántica e individualista contra el capitalismo y la clase burguesa"; posición que los simbolistas reflejaron por medio de un esteticismo manifiesto y aristócrata (M. Aznar, "Decadentismo y bohemia literaria", en *Ínsula*, 1998, núm. 613, p. 28). En lo concerniente a la caracterización

En esta línea se inscribe el malogrado relato "El final de un bohemio", donde fragmentariamente se refieren las aventuras de Enrique, joven escultor que lleva una vida azarosa, dividida entre el ferviente amor al arte y una evidente propensión al vicio y a la violencia. Rebelde empedernido contra las instituciones burguesas, el personaje va del taller escultórico a los bajo fondos capitalinos, hasta que, sin importarle que ya está casado, se enamora perdidamente de una codiciosa mujer, por la cual tendrá que trabajar de forma ininterrumpida. Sin embargo, la venta de sus estatuillas no le remunera lo suficiente como para saciar la voracidad femenina; acosado por la miseria, trata de satisfacer a su amante con su mejor obra de arte, pero ésta la desprecia sin ningún miramiento. Desconsolado y sin recursos, Enrique inicia una larga caminata que lo lleva hacia el suicidio.

Resulta evidente que en la configuración del personaje todavía se integran algunos rasgos del indomable héroe byroniano, a los que se suman otros, como el triste pesimismo del decadente; más aún, aunque no de manera eficaz, lo que se documenta en el texto es precisamente la transición de una postura existencial a la otra, es decir, de cierto optimismo sensual romántico, al desconsuelo irremediable del decadentismo. Tal transformación se evidencia incluso en el nivel de la estructura, a cada una de las facetas del protagonista corresponde una unidad narrativa diferente, aun da la impresión de que el autor, en realidad, encontró la historia que deseaba contar hasta la segunda parte, que corresponde al cambio anímico del héroe; a partir de ese momento, la trama fluye con rapidez hacia la confección del efecto final, en el sentido de Poe, del suicidio del personaje. De igual modo, quien enuncia el discurso fluctúa entre colocarse en el nivel de los personajes y narrar la historia desde fuera; no obstante desde el principio crea una clara distancia, una mirada de

del *dandy* vid. H. Hinterhäuser. *op. cit.*, pp. 70-83; de acuerdo con el autor, existieron ciertas confluencias y confusiones entre las etiqües del bohemio y del *dandy*, cuyo elemento común fue "[...] la actitud de protesta frente

extrañamiento, hacia la presencia de este héroe ambiguo, a quien describe en estos términos:

Era un muchacho alto, delgado, que cruzaba el mundo con la sonrisa de la ironía en los labios; ávido de sensaciones, se hallaba a los treinta años, gastado, cansado de la vida; encontrándola muy monótona, la hacía lo más borrosa posible, tenía en todo salidas originales y extravagantes que hacía dudar si era un loco o un genio; con el bigote hacia arriba y el rostro erguido parecía desafiar a la vida con desprecio. Cuando le conocí, acababa de dilapidar alegremente una bonita fortuna; llegaba de Europa sin un centavo, trabajaba en una gran estatua, y antes de concluirla había recibido ya todo el importe del que no le restaba nada.⁴¹

Hasta la segunda parte el héroe revelará su humor decadente, pero ya desde esta larga cita inicial, el narrador proporciona pistas acerca de la pérdida paulatina de energía vital, ese *ennui*, que lo conducirá a un final angustioso; al contrario de la mayor parte de los héroes decadentes, a los que encontramos ya sumidos en la desesperación, el personaje cotidiano se metamorfosea a lo largo del texto, abandonando su coraza de gozador satánico, para revestirse de una gran melancolía suicida. Sin duda, dos elementos más destacan en la caracterización de Enrique; el primero tiene que ver con el señalamiento de su contacto directo con el medio europeo, que le confiere cierta condición de extranjero respecto al medio nacional donde se desarrolla la acción narrativa; tal distanciamiento me parece que tiene el objetivo de enfatizar la singularidad del personaje, al que constantemente se le aplican adjetivos como extravagante o extraño. Empero, también creo que esta referencia genera una cierta ilusión, que se confirma más adelante, de que ambos espacios, aunque distantes, comparten ciertas particularidades que propician el surgimiento de la bohemia; ésta es vista como un fenómeno amplio en el que participan desde artistas hasta tahúres, oficios al parecer marginales en una sociedad regida por valores mercantiles.

a la sociedad [...]” (p. 72).

El segundo elemento se relaciona con la definición de Enrique como un ser creador, que sin miramientos comercia con su obra; sin embargo, sus tendencias artísticas sólo parecen uno de los múltiples factores que forman la bizarra personalidad de este intenso buscador de sensaciones. Conforme avanza la historia y el protagonista camina hacia el abismo, sus anhelos estéticos cobran mayor relieve, incluso la desolación que lo induce al suicidio se nutre de dos fuentes: una, la imposibilidad de dedicarse exclusivamente a las faenas escultóricas y, otra, la inasequible obtención de una buena paga por sus producciones, para complacer a su amada, una vampírica *femme fatale*:

Se hallaba enamorado, sólo que su dama tragaba más dinero que todos sus bohemios juntos, era una completa *mangeuse*, el infeliz Enrique que tenía que trabajar todo el día para poder ser recibido un momento y esto únicamente que fuera precedido de un buen obsequio, que generalmente era una joya (p. 1).

De nuevo lo que subyace en el cuento es el desgarramiento del artista de fin de siglo ante el ansia de construir con solidez un universo propio para la creación, y la necesidad de ingresar al mundo productivo, en el cual se asigna a la obra del arte un precio de acuerdo con las leyes del mercado.⁴² De igual manera, otra vez, la imagen femenina encarna esa realidad mercantilista y despiadada, que desprecia cualquier fruto del espíritu; en su calidad de gran

⁴¹ Bernardo Couto (hijo), "Semblanzas Artísticas. El final de un bohemio", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 270 (27 de julio de 1893), p. 1.

⁴² En este sentido, el último relato incluido en la columna "Semblanzas artísticas", como ningún otro, testimonia las complejas relaciones del creador con el mundo en crisis en el que le tocó producir su literatura. A grandes rasgos, el cuento relata la degradación estética de un joven músico que, después de perder todo su capital, se ve forzado a vender sus composiciones para subsistir. Las continuas vicisitudes del personaje le sirven de pretexto al narrador para condolerse por el destino adverso de los artistas: "Es verdad, cuántos talentos mueren embotados por la terrible e imperiosa necesidad, cuántos de esos seres que se llaman artistas, que debían habitar un mundo poblado únicamente por perfumes y flores, por objetos bellos y sublimes, que no debía estar sometidos a la realidad de esta monótona existencia, mueren careciendo de su sentimiento artístico, la mayor parte de las veces subsiste el hombre [...] pero desgraciadamente el artista muere, y muere de una manera terrible abandonado por aquello que ha sido su ensueño, la savia de su vida, por aquello para lo que ha vivido, subsiste como un rey destronado, [...] y es triste [...] descender de ese trono, del trono del arte" (Bernardo Couto [hijo], "Semblanzas artísticas. Eduardo", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 282, 10 de agosto de 1893, p. 1).

glotona, la fría amante desecha a Enrique cuando se percata de que no puede saciar su apetito materialista; así, ella será no sólo el catalizador de la transformación pesimista del héroe, sino también la mano que lo empuje hacia el precipicio.

Antes de suicidarse, el personaje emprende una prolongada caminata para, significativamente, alejarse cada vez más de la ciudad, internándose en los terrenos de un bosque imaginario, en donde recupera parte de la olvidada inocencia infantil; en cierta forma, esta última odisea representa una vuelta al origen, a ese mundo virginal de la niñez, en el cual recobrará su pureza gracias a la muerte. La postura existencial de Enrique se proyecta en el nivel estilístico, pues, en el momento del cambio de escenario, el narrador modifica también el registro estético, abandona cierto tono cronístico, testimonial, por uno más lírico, con el que reconstruye la naturaleza idílica que enmarca las acciones.

Hacia el final, este viaje a la semilla simboliza para el protagonista la dolorosa entrada al último resquicio de la imaginación; inmerso en él realizará su obra definitiva e inevitable, puesto que, como apunta Bejamin a propósito de las ideas de Baudelaire, ante un mundo mercantilizado, el suicidio se presenta como la "única acción heroica" que les queda a los hombres.⁴³ Así, de cierta manera su caída es una transgresión, un "yo acuso", contra un sistema de valores que expresa un evidente desprecio por cualquier actividad o actitud económicamente improductiva.

El 29 de julio de 1893, apenas dos días después de la aparición del cuento de Couto, en *El Siglo XIX*, Jesús Urueta publicó "La primera lección", una larga pieza en la cual entremezcló varios registros estéticos, en la misma línea experimental que había guiado sus polémicas colaboraciones para el diario, las cuales, como señalé, le habían granjeado la abierta

antipatía de más de un crítico del momento.⁴⁴ A caballo entre dos sensibilidades, el texto relata las tristezas de una joven de extracción humilde, que, junto a su madre, cuida de una desvencijada casa de huéspedes. Fea y un poco tonta, la Cotorrita, como se apoda al personaje, padece por las arduas faenas domésticas; su único placer es el amor que siente por Enrique, un estudiante de leyes aficionado a las letras, quien a su vez sufre porque tiene un temperamento en extremo sensual. Sibarita culposo, se debate constantemente entre el deseo erótico y el arrepentimiento; en medio de esta lucha, se encuentra con la figura de Eugenia, una *femme fatale*, con la que entabla un largo juego de seducción. Antes de que se consume la unión de la pareja, ansioso por satisfacer su deseo, Enrique viola a la virginal Cotorrita, para después olvidarla en los brazos de su nueva amante. Por su parte, ella penará por los pasillos de la vecindad, sabiendo que su sacrificio fue en vano.⁴⁵

A pesar de que el relato no se inscribe del todo en la tendencia decadente, sin duda, representa uno de los ejemplos más esclarecedores del proceso selectivo de adaptación del imaginario decadentista al medio nacional. Al igual que Leduc, Urueta tradujo estas visiones de fin de siglo de acuerdo con los principales lineamientos de su poética, expuesta en términos generales en la extensa disertación dirigida a José Juan Tablada en los albores de ese mismo año. Como se expuso en el primer capítulo, de acuerdo con la teoría taineana, el autor sostuvo que el medio social incidía de manera sustancial en la configuración de

⁴³ Cf. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁴ *Ibid.* nota 58 de "I. 'NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS': HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo.

⁴⁵ Jesús Urueta, "La primera lección (A Manuel Calero y Sierra)", en *El Siglo XIX*, año 52, t. 104, 9ª época, núm. 16688 (29 de julio de 1893), p. 1.

cualquier expresión cultural de una sociedad; asimismo, defendió la noción de un arte inclusivo y ecléctico, capaz de interpretar la compleja sensibilidad del hombre moderno.⁴⁶

No obstante su rechazo al término decadentismo, en esta narración Urueta elige como protagonistas a tres figuras que acusan cierto parecido con los estereotipos de la triada *fin-de-siècle*, con la salvedad de que cada una de ellas claramente se halla determinada por aspectos como el medio y la herencia; de ahí la insistencia del narrador, especie de conciencia omnisciente, por establecer la genealogía de los personajes y describir con detalle su entorno social; factores que se ponderan en detrimento del desarrollo de la acción narrativa. Como consecuencia, el texto se hibridiza, oscilando entre el recuento sociológico de las condiciones de una clase empobrecida, cuyo escenario es la deteriorada vecindad, y la construcción de los personajes, por medio de una prosa sugestiva, casi impresionista.

En contraste con Leduc y Couto, Urueta otorgó una mayor presencia a los personajes femeninos, por medio de los que de nueva cuenta se prefigura una visión dicotómica del mundo. Si bien en un principio su figura no corresponde del todo con la de alguno de los dos estereotipos finiseculares, conforme avanza la historia, la Cotorrita adquiere más claramente los atributos de una *femme fragile*, que se sacrificará espiritual y carnalmente en nombre del amor.

Si bien ella carece del capital atributo de la belleza, lo que permite su conversión en una mujer frágil es la pureza, así como una complexión enfermiza puesta a prueba constantemente por los esfuerzos del trabajo doméstico; esto hace del personaje el sujeto

⁴⁶ *Jesús Urueta, "Hostia. A José Juan Tablada", en *El País*, t. 1, núm. 18 (23 de enero de 1893), p. 1. *Vid.* "I. 'NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS': HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo.

victimizable, empero su inmolación será inútil, pues tras violarla, Enrique no experimentará ningún cambio; por el contrario empeñará su alma en favor de una existencia que, por medio de Eugenia, satisfaga sus deseos carnales. Este abandono dejará a la Cotorrita sumida en la desesperación: “[...] el sacrificio de la pobre muchacha era un sacrificio de todo su espíritu, de todo su amor: comprendía que no el agradecimiento sino el desprecio, no el deseo sino el asco invencible serían su pago, su horrible pago” (p. 1).

Como antagonista de dicho personaje, emerge la mórbida presencia de Eugenia, que se identifica claramente con el estereotipo de la *femme fatale* no sólo por su constitución física, una larga cabellera azabache que enmarca sus oscuras pupilas y sus labios escarlatas, sino sobre todo por su patente avidez sexual:

Una tarde, Eugenia, como de costumbre, se balanceaba voluptuosamente en su mecedora de bejuco: la estrechez del vestido hacía sobresalir las redondeces de su cuerpo; un clavel rojo estaba prendido, como flor de fuego, en los bucles de su cabellera; y en tropel de deseos insaciables de ambrosía, palpitaban sobre la corola granate de su boca. Enrique, con el chasquido de sus labios en la palma de la mano, le mandó un beso. Ella se humedeció con el filo suave de la lengua, un suspiro ensanchó la onda de su seno, y en sus pupilas moriscas se desmayó una mirada... (p. 1).

Además de estos rasgos generales, el narrador agrega otro ingrediente en la constitución sensible del personaje; me refiero a su gusto por la lectura de autores nacionales, en específico de la obra tabladiana: “[...] leía con deleite en un libro de pasta roja –versos de Juan Tablada– y una caricia sibarita, envuelta en la rima y en el perfume de las gardenias, la estremecía de amor” (p. 1). En el contexto, aventuro que dicha referencia significó, por un lado, un gesto de complicidad con Tablada y el grupo que se congregó a su alrededor, pero también una respuesta en el terreno ficcional a las radicales ideas sobre el decadentismo sustentadas en aquel momento por el poeta. Por el otro, de mayor

importancia, representó una forma de nacionalizar el tipo de la *fémína fatal*, quien a estas alturas ya encuentra en su propio medio una literatura en consonancia con su naturaleza erótica. Aunque en el texto no se especifica si el temperamento del personaje se inspira en esos modelos escritos, queda claro que en ellos descubre una reverberación de sus propias preferencias sensuales; con ello, Urueta reitera la idea de que cualquier obra de arte es, en cierta forma, un reflejo o una reinterpretación de una realidad extratextual.

Sin duda, en el relato se incluyen componentes de la imaginaria decadente, empero no hay en él lo que podríamos llamar una postulación de este tipo, como si existe en los escritos de Leduc y Couto; en otras palabras, considero que el cuentista modificó tales imágenes no con el fin de expresar una visión del mundo, sino para demostrar que era viable su recreación con base en parámetros literarios y culturales propios. Asimismo, el rejuego con dichos iconos forma parte de una de las premisas fundamentales de la poética del autor, común a todos los modernistas: la permanente experimentación estética.

A la luz de estos análisis, resulta palpable que en los textos de la primera oleada, los autores mexicanos modificaron en realidad muy poco la complexión física y sentimental del triángulo de fin de siglo; de igual modo, lo emplearon como medio de rebeldía y, al mismo tiempo, de resistencia; es decir que la languidez o la sensualidad exacerbada proyectada por medio de estas presencias, pareciera que se convirtieron en un instrumento para criticar conceptos tales como el de la acumulación material o el de la laboriosidad productiva, en los que se cimentaba la mirada racionalista del mundo porfiriano, y, en mayor escala, del orbe moderno. Con esto no quiero decir que los escritores despreciaran los valores materiales; por el contrario muchos de ellos aspiraron, al igual que sus personajes, a tener una posición económica holgada, con la diferencia de que el acopio de riquezas les daría la oportunidad de dedicarse sin tantas presiones a las faenas escriturales.

Finalmente, una de las diferencias que sobresalen entre las realizaciones decadentes europeas y las nacionales es que por definición los héroes melancólicos mexicanos, y quizás sus hacedores, a pesar del pesimismo, presentan una enorme incapacidad para permanecer ajenos a la circunstancia que los rodea; de tal suerte que su aislamiento sólo se da en apariencia, pues continuamente incursionan en el mundo exterior con el fin de reorganizarlo de acuerdo con sus ideas estéticas. Aun cuando en este momento sus resoluciones existenciales expresan sólo una oposición al medio, generalmente, por la vía de la autopenición, en estos protagonistas se halla el germen de esos otros personajes que, más conscientes del valor de la transgresión, en el futuro tratarán de imponer, aunque sea sólo por un instante epifánico, su visión del mundo, como se verá en el siguiente capítulo.

3. ENTRE EL VICIO Y EL REFINAMIENTO: LA DUALIDAD DECADENTE DE CARLOS DÍAZ DUFOO

Si bien en 1893 se establecieron con mayor claridad las principales coordenadas del ideario decadentista, la combinación y el uso ideológico de sus componentes variaron no sólo de acuerdo con la coyuntura histórica, sino también con la evolución de las nociones estéticas de cada uno de los autores que recurrieron a tal veta artística; sin duda, muestra de ello es la presencia de Carlos Díaz Dufoo, quien encarnó una de las axiales tendencias de la segunda oleada de este decadentismo a la mexicana.

Difusor y crítico de la obra de Max Nordau, Díaz Dufoo adoptó una posición bastante ambivalente respecto al fenómeno de la decadencia, en general, y a sus producciones intelectuales en Hispanoamérica, en particular; a grandes rasgos, como expuse en el capítulo dos del presente trabajo, el autor basó la mayor parte de sus opiniones acerca de este movimiento en el discurso patológico, pseudocientífico de Nordau, según el cual la enfermedad de fin de siglo era un padecimiento progresivo y mortal, cuyo principal

síntoma era la atrofia del sistema nervioso. Producto de la vida moderna, dicha afección cobraba como víctimas más visibles a los artistas y los filósofos contemporáneos, que se habían dado a la tarea de retratar y enaltecer la degradación humana, valiéndose de métodos contrarios a los de la razón; con ello corrompían incluso una de las instituciones sociales más importantes: la del lenguaje.⁴⁷

De manera contradictoria, Díaz Dufoo ensayó la adaptación de tales conceptos, por un lado, con el fin de consolidar la crítica antidecadente nacional, que desde ese momento contó con el respaldo incuestionable de un acervo teórico cientificista; y, por el otro, con el propósito de emplear varios de los elementos decadentes en la confección de sus producciones, sobre la base de que el malestar finisecular simbolizaba una de las fuentes fundamentales de las que se nutría el arte moderno occidental, incluyendo el de México, por supuesto. En este sentido, aun cuando le confirió connotaciones negativas, al incluirlo de forma reiterada en su obra, el autor reafirmó el poder sugestivo de tal corriente estética para exponer las vicisitudes del alma mexicana en los epígonos del siglo XIX.

Al igual que Leduc y Urueta, a Díaz Dufoo parece seducirlo la descripción puntual de los factores que configuran, genealógica y sentimentalmente, a los héroes aquejados por la pandemia *fin-de-siècle*; bastante familiarizado con las características de la triada *femme fragile*, *femme fatale* y héroe melancólico, en términos generales, el prosista optó por conservar el modelo europeo en el caso de las presencias femeninas, las cuales de nuevo encarnan la realidad externa, opuesta al universo íntimo del protagonista masculino, así como, en otro nivel, el catalizador que desata la lucha entre el hombre espiritual y el mundano. En cambio, en la construcción del personaje decadente experimentó con varios

⁴⁷ Vid. "H. ¡EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO!: VARIACIONES DE UN CONCEPTO. I. LA CIENCIA CONTRA LAS MUSAS DECADENTES. LA REVISTA AZUL (1894-1896)", en el presente ensayo.

registros que van del idealista suicida⁴⁸ al asesino enfermo de desconsuelo, del sacerdote blasfemo al bohemio cínico, todos condenados por la inaccesibilidad a un determinado ideal; quizás, la apertura del espectro se debió a que, para Díaz Dufoo, este malestar no distinguía sexo ni edad, estrato social o profesión, pues cualquiera podía contagiarse en el escenario corrupto de la metrópoli moderna.

Desde tal perspectiva, primero en el periódico *El Mundo* y, con posterioridad, en la *Revista Azul*, el narrador dio a conocer el cuento "El vengador", donde, acusado de asesinar a sangre fría a su anciana madre, un joven estudiante comparece ante el juzgado para recontar con detalle los motivos que lo llevaron a consumir tal hecho; obligado por la circunstancia, el personaje confiesa cada una de sus penas: el abandono de la progenitora, la miseria económica y emocional, la vergüenza, pero, por encima de todo ello, la depresión mortal del padre, quien, después de muerto, se convierte en una presencia fantasmal que sigue atormentando al hijo con sus exigencias de venganza, de las cuales logra liberarse sólo hasta que comete el homicidio.⁴⁹

Construido de forma circular, el relato inicia precisamente cuando el personaje asume su culpabilidad frente a los otros, describiendo con meticulosidad el

⁴⁸ Sobre el tópico del suicidio en la prosa de Díaz Dufoo vid. "El centinela", en *Revista Azul*, t. III, núm. 10 (7 de julio de 1895), pp. 158-159; y en especial, "El cuarto del suicida", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 20 (15 de marzo de 1896), pp. 312-313. En este último, el autor expresó su opinión acerca de este fenómeno tan recurrente en el fin de siglo antepasado: "[...] es triste que el ángel de las negras alas venga a rozar estos corazones juveniles, estas frentes tersas; pero cuando el que se va, es un impaciente, cuando el compañero que os abandona es un rebelde, entonces buscáis esa oculta fuerza destructora, ese ignorado enemigo que os asecha, ese minuto desolador que pasa sobre las amadas cabezas como un soplo maldito, como un hábito de infierno, llenando la conciencia de sombras" (p. 315). El tema inquietaba a más de un escritor de la época, incluso, por ejemplo alguien como Juan Sánchez Azcona, personaje cercano a la segunda generación modernista, más o menos por las mismas fechas que Díaz Dufoo, publicó un cuento donde utiliza elementos decadentes, pero con la intención de condenar su exaltación del suicidio. El texto narra el sufrimiento de una madre, después de que su hijo "[...] ese soñador que había visto alejarse una a una todas sus ilusiones, ese esteta de alma [...]" se quita la vida; desde este otro punto de vista, el acto del joven es visto como el pecado supremo, que le niega a la progenitora el consuelo de la redención espiritual del ser amado (cf. J. Sánchez Azcona, "Stabat Mater...", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 23, 5 de abril de 1896, pp. 356-357; loc. cit., p. 357).

estrangulamiento de la madre; al elegir esta estructura, se deja en claro que lo importante no es el hecho violento en sí, sino más bien las causas y los sentimientos que conducen a él; esto se enfatiza con el empleo de un narrador en primera persona, que impone su visión del mundo, por medio del cual se imprime un mayor dramatismo a la reseña de las acciones. Estilísticamente, a pesar de que abusa de los signos de puntuación, desde el principio Díaz Dufoo logra recrear de forma poética la desesperación del protagonista, su aparente locura, a través del uso de la epanalepsis (repetición de una o más palabras para reforzar una idea), la enumeración y la seriación; figuras retóricas que, además de fragmentar el discurso para reproducir la respiración entrecortada del personaje, dotan a la prosa de una cadencia solemne, casi ritual.

Mis manos se crisparon, las llevé a su garganta y apreté... apreté sin compasión... Un salto brusco, una convulsión, un sollozo ahogado en el terrible lazo... Después... nada! Miembros que se alacian, nervios que se aflojan, una blandura de seda, una laxitud extrema, un desvanecimiento de la vida... (p. 414)

En cuanto a la configuración del personaje, el escritor se sirvió de ciertos conceptos naturalistas, por ejemplo el del determinismo social, pero los combinó con otros planteamientos psicologistas y pseudocientíficos de Bourget y Nordau. Tal mezcla le permitió sustentar uno de sus principales axiomas acerca del fenómeno de la decadencia, que en la literatura se reflejaba de manera amplificadas; me refiero a la idea de que el cansancio y el desasosiego de la juventud de fin de siglo, ampliamente tratados en la narrativa, eran producto de la degradación de las figuras paternas, en las que se resumían

⁴⁹ Carlos Díaz Dufoo, "El vengador", en *El Mundo*, t. 1 (10 de marzo de 1895), pp. 9-10; reproducido en *Revista Azul*, t. III, núm. 26 (27 de octubre de 1895), pp. 413-415, e incluido más tarde en *Cuentos nerviosos*. Utilizo la versión de la *Revista Azul*; señalando en el texto el número de página.



los vicios de todos los antecesores.⁵⁰ Así, de acuerdo con el texto, la semilla del mal se implanta en el personaje, sólo que no por medio de la herencia, sino a consecuencia de las acciones viciosas de la madre; dicha cadena maldita únicamente se rompe cuando el vástago cancela el origen de su trastorno, en una especie de ajuste de cuentas entre generaciones.

Para reafirmar tal idea, Díaz Dufoo adaptó la figura de la *femme fatale*, aunando a su voraz apetito sexual, la capacidad reproductiva, por lo general vedada a estos arquetipos femeninos; asimismo, aunque se presenta bastante desdibujado, la estampa del padre semeja a su vez la de un héroe melancólico, aniquilado por el contacto y el abandono de la venenosa presencia femenina. Estos antecedentes convierten al protagonista en un decadente de segunda generación, que, como un Hamlet degradado, se encarga de resarcir al progenitor de las pasadas angustias.

Además de lo anterior, tal vez para cancelar de forma clara la filiación naturalista, el creador provee al protagonista de una hiperconsciencia para analizar no sólo las variables de su historia, sino incluso para decantar cualquier proceso interno. Ahora bien, a pesar de que tiene cierta predisposición, esta figura parece adquirir dicho refinamiento mental por la vía artificial del estudio. A diferencia de los cuentos de otros autores donde el regreso a lo primigenio tiene un valor positivo, en este caso, petrificado ante la imagen de su abatimiento, el personaje expresa el anhelo de volver a un origen anterior al de su concepción, a una edad primera, en la que se acallen los gritos de la conciencia; solamente

⁵⁰ Como se ha expuesto en el capítulo dos, en numerosas piezas ensayísticas Díaz Dufoo reflexionó sobre tal cuestión; sin duda, uno los textos que mejor resume su preocupación por las consecuencias sociales de este mal fue el de "Cavilaciones", en el que desarrolla algunas de las ideas capitales que subyacen en el cuento analizado: "Una inmensa fatiga ha aguzado nuestro sistema nervioso, lo ha depurado, y las impresiones, quintaesenciadas, repercuten en nuestro organismo con extraordinaria viveza", y poco después, "No hemos podido, no, ofrecer, una vida sana a la nueva simiente, el grano brota del surco débil y sin fuerzas" (Carlos

gracias a este proceso involutivo, el ser humano moderno, bestializado, se liberaría del peso absoluto de la razón:

Encanallarme, no pensar, volver al primitivo origen, tornar al lodo! ¡Mi deprimente, mi buena ignorancia! [...] Sensibilidad depurada con la educación, refinamiento moral que corre al par del desarrollo de la inteligencia. Cuántas veces me complacía en vestirme de mendigo y deslizarme entre la turba de desheredados de la conciencia que pasa indiferente entre sus abyecciones (p. 414).

Si bien no se hace hincapié en la enfermedad espiritual del protagonista, en la relación de los actos se evidencia un paulatino decaimiento anímico y moral; incluso, la aparición de un elemento como el alcohol, que en otros autores simboliza un método de búsqueda o de conocimiento, en la pieza de Díaz Dufo se presenta exclusivamente como una sustancia nociva que promueve la evasión de la realidad y, por ende, convierte al hombre en un ser casi bestial.⁵¹ De esta suerte, bajo su influjo el protagonista construye un antimundo no sólo fugaz, como en los casos anteriores, sino en especial deteriorado, que no se fundamenta en ninguna concepción ideológica o estética; en otras palabras, tal embrutecimiento es quizás la comprobación de que el héroe, acosado por la conciencia de su estado, no tiene la capacidad para generarse o imaginar otro camino más que el de la venganza:

[...] una taberna, cantos obscenos, hambre lúbrica, harapos canallescos... Entré allí para embrutecerme y pedí alcohol... Alcohol!... Ah! Esto era muy hermoso, muy hermoso! La vida se tornaba diáfana, floraba en una corriente vaporosa, un

Díaz Dufo, "Cavilaciones", en *Revista Azul*, t. III, núm. 12, 21 de julio de 1895, pp. 185-186; *loc. cit.*, p. 185).

⁵¹ En este sentido se puede contrastar con un texto como "Poemas locos. La canción del ajeno", de Bernardo Couto Castillo, en el cual la bebida simboliza un camino para expandir los límites de la razón (cf. B. C. Castillo, "Poemas locos. La canción del ajeno", en *Revista Azul*, t. V, núm. 5, 31 de mayo de 1896, pp. 77-78).

gozo inefable cantaba dentro de mí, la sangre bullía en mis venas, corría, saltaba...

Visiones acariciadoras venían a posar sus labios ardientes en los míos, me quemaban con su aliento, trazaban círculos a mi alrededor, danza enloquecedora, incitante, vertiginosa, que atraía y deslumbraba... Y yo reía, reía brutalmente, estúpidamente, mientras mis brazos se tendían y anhelaban estrechar aquellos cuerpos de llamas y fundirme en aquella hoguera... De pronto una mujer pasó!... ¡era ella! ¡mi madre! La boca animada por una sonrisa de deseos, los ojos inflamados, desceñida la ropa... Y me levanté de mi asiento... y no sé cómo vi brillar algo en mi mano... y perdí toda conciencia! (p. 414)

A partir de todo lo expuesto, resulta palpable que Díaz Dufoo realizó una lectura dual del decadentismo europeo, en la que lo mismo incorporó elementos patológicos que la noción de un intelectualismo progresista y aristocrático;⁵² tal vez, esta amalgama devino de la influencia del romanticismo europeo, en el que la enfermedad se concibió, sobre todo si se localizaba en la parte superior del cuerpo, como uno de los atributos de los temperamentos sensibles, y, por ello, superiores.⁵³ Sin embargo, también cabe la posibilidad de que tal ambivalencia respondiera a otra dualidad: la de los artistas mexicanos frente al proceso modernizador de las letras nacionales, a las cuales intentaban, por lo menos los modernistas, infundirles renovadas energías, tomando como modelo,

⁵² *Ibid.* "I. "NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS": HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. 3. UN DECADENTISMO A LA MEXICANA (1893)", en el presente trabajo. Esta lectura dual atravesó la cuantitativa de otros autores modernistas, como por ejemplo la del hoy olvidado Antenor Lescano, amigo dilecto de Couto Castillo y víctima también de la vida bohemia, quien, en la pieza "Cuentos del anfiteatro. Un ensueño", amalgamó también estos dos rasgos, el de la enfermedad y del refinamiento, en la configuración del protagonista. A diferencia de Díaz Dufoo, Lescano no connotó negativamente la enfermedad producida por la vida moderna, más bien se limitó a describir las causas externas, el duro trabajo y la imposibilidad de alcanzar el amor de una *femme fragile*, que provocan la degeneración del personaje. Respecto a este cuento, me parece que en cierta medida confirma el hecho de que para 1896 el imaginario decadente había pasado ya por cierto proceso de fijación en las letras nacionales, pues Lescano se da claramente a la tarea de entremezclar, por cierto de forma muy poco eficiente, varias de sus principales directrices (Antenor Lescano, "Cuentos del anfiteatro. Un ensueño", en *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 12, 20 de septiembre de 1896, p. 182).

⁵³ De acuerdo con Susan Sontag, "El punto de vista romántico es que la enfermedad exagera la conciencia" (S. Sontag, *op. cit.*, p. 56). En específico acerca de la tuberculosis, la autora comenta: "El mito de la tuberculosis es el penúltimo episodio en la larga carrera del viejo concepto de melancolía —la enfermedad del artista, según la teoría de los cuatro humores—. El temperamento melancólico —o tuberculoso— era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser a parte" (pp. 50-51).

paradójicamente, una literatura como la francesa que tenía como marco una sociedad con un alto grado de desarrollo, detrás del que se vislumbraba la nube de la decadencia.

Más allá de las especulaciones, sin duda Díaz Dufoo rechazó y alabó, condenó y aceptó, el refinamiento sensual y cerebral que había propiciado el ritmo acelerado de la vida moderna. En este sentido, resta señalar que si bien el autor retomó el imaginario decadente, no dejó de condenar ciertas actitudes morales de tales arquetipos, quienes, por lo general en sus relatos, tras violar las reglas, experimentan fuertes sentimientos de culpa.

A la luz de dichas consideraciones, resulta iluminador el breve relato titulado "¡Maldita!", que publicó Díaz Dufoo en diciembre de 1895; en él se narran los avatares espirituales de un hombre que se ordena sacerdote al descubrir la traición de su amada; creyendo que hallará la paz en la Iglesia, el personaje se da cuenta que jamás logrará deshacerse de la imagen voluptuosa de la mujer fatal, que a cada paso se interpone entre él y la imagen de Cristo.⁵⁴

De nuevo a través de una estructura circular, en el cuento se recrean los procesos internos del protagonista; para plasmar este escenario de la mente, el autor usa sobre todo la enumeración, dual o ternaria, así como la epanalepsis y la epífora (repetición de una o varias palabras al final de un período); figuras sintácticas producidas por iteración, a través de las cuales consigue crear el discurso obsesivo del personaje. Aunado a lo anterior, la constante adjetivación y, en otro nivel, el uso de las comparaciones dan una gran plasticidad a las imágenes, varias de ellas construidas por medio de contrastes de luz y sombra.

⁵⁴ Carlos Díaz Dufoo, "¡Maldita!", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 6 (8 de diciembre de 1895), pp. 92-93; posteriormente incluido en *Cuentos nerviosos*. Utilizo la versión de 1895, indico en texto el número de página.

Y la veía, la veía siempre, allá, en el fondo de la vaga onda de incienso, la roja cabellera esparcida, los labios carnosos, húmedos de besos, las pupilas lucientes, interponiéndose entre su trémula plegaria y la lívida faz de Cristo, que oscilaba entre las flámulas de los cirios (p. 92).

Narrado en tercera persona, el texto se inicia en medio de la situación conflictiva, desatada por la presencia fantasmal de la antigua amante, justo en el momento en que se desarrolla la misa; perturbado por la aparición, el personaje se debate entre dos tiempos: el presente, en el que sufre por su malogrado oficio sacerdotal y que ocupa la mayor parte del texto; y el pasado, cuando, tras un instante de felicidad, sobrevino el infortunio que le hizo buscar refugio en la fe.

En el espacio claustral, más que la salvación, el clérigo trata de construir un antimundo totalmente alejado de lo mundano; empero, en ningún momento consigue sustraerse de la influencia del exterior; por el contrario termina por utilizar el espacio sagrado como un escenario para su propio ritual erótico, en el que con-funde la carne de la amada con la hostia, símbolo de la figura divina. La conciencia de la transgresión intensifica las sensaciones encontradas del protagonista, quien lucha sádicamente entre el dolor y el placer.

[...] el joven oficiante con los ojos extraviados y los labios mudos a la plegaria, elevando la Hostia entre sus manos diáfanas, en tanto que allá, en el fondo de la vaga onda de incienso, se alzaba la provocativa visión, la impía, la maldita, poniendo en sus labios la tentación de un beso largo y apasionado, de un segundo de indefinible deleite nunca gozado... (p. 93)

Aunque de forma simbólica, el cuerpo aparece otra vez como el vehículo para resolver el conflicto del héroe melancólico, sólo que en este caso, parecería que la solución es, precisamente, la incapacidad del sacerdote para detener el perpetuo ritual, que se actualiza cada vez que sube al altar a representar el sacrificio del cuerpo y la sangre de

Jesucristo; atrapado entre estos dos mares, el personaje pervivirá en un universo intermedio, sin salida, donde no podrá restituir su concepción de lo sagrado, pero tampoco entregarse a una nueva deidad, la del cuerpo femenino.

Seis meses después de la aparición del cuento anterior, Díaz Dufo escribió otro relato donde abordó desde una perspectiva diferente, menos solemne, el problemático vínculo de un supuesto héroe melancólico con una seudo *femme fragile*. Con el significativo título de "*Madonna* mía!", en forma de testimonio la historia relata las primeras experiencias de un "refinado" joven de provincia, que, con la cabeza colmada de fantasías, se traslada a la ciudad en busca de emociones intensas. Tras deambular por fiestas y reuniones, una noche descubre una blanca silueta, etérea y virginal, de la que se enamora de manera inmediata; colmado de ventura por hallar a la mujer ideal, el protagonista, llamado Ernesto, entra en contacto con la dama, quien, después de algunos encuentros, lo invita a su casa. Ahí, sin previo aviso, lo incita a participar en un juego de baraja con su padre, el cual se encarga de que pierda una considerable suma de dinero. Lejos del hechizo de la supuesta *Madonna*, Ernesto se da cuenta de que cayó en una trampa, la misma en que quedaron atrapados otros tantos jóvenes de provincia.⁵⁵

Ahora bien, parecería que la ambigüedad con la que Díaz Dufo asimiló el discurso decadente, de igual modo le facilitó experimentar de forma más lúdica con sus iconos, a fin de atenuar, al menos en este cuento, el dramatismo de la historia. Dicho rejuego permitió al autor trocar el pesimismo y la violencia, que definen a los héroes melancólicos, por una resignación desencantada, crítica, que posibilita al protagonista no sólo reírse de la circunstancia, sino incluso relativizar la dolorosa pérdida de la inocencia.

Al igual que en las piezas anteriores, el texto se plantea como la reconstrucción de un hecho significativo para la figura masculina, que, al entrar en contacto con una espuria *madonna*, ve derrumbarse ese mundo idílico que edificó en su fuero interno. Estilísticamente, Díaz Dufoo vuelve a recurrir a las figuras retóricas iterativas, sobre todo a la epifora, con la diferencia de que aquí funcionan con cierto sentido paródico, pues se dedican a reforzar precisamente las características de la *femme fragile*, que hacia el final del texto resultan falsas. Asimismo, tales reiteraciones sirven para ocultar cualquier indicio de la conducta dudosa del personaje femenino. En este sentido, considero que el escritor debió conocer bastante bien las propuestas cuentísticas de Poe, puesto que desde el principio, todos los elementos narrativos se dirigen hacia la creación de un efecto, de cierta sorpresa al descubrir la naturaleza híbrida de la presencia femenina.

Aunque el relato comienza en forma dialogada, muy pronto la voz del protagonista es sustituida por la de un narrador testigo, que se postula como una conciencia alejada, cuya única función será transmitir las confesiones del amigo; sin embargo, tal distanciamiento en realidad le da la posibilidad de relatar las acciones, al tiempo que intercala juicios de valor, en específico acerca de la constitución espiritual del héroe, a quien describe en estos términos:

Ernesto había salido hacía dos años del interior de su provincia. Era uno de tantos muchachos ricos, que en el fondo de una *hacienda* sueñan la novela de la vida, se dejan ir en alas de la fantasía y una hermosa mañana llegan a la capital con un bagaje de frescas ilusiones.

Temperamento demasiado exquisito, fino y apasionado, Ernesto no atravesó esa etapa, malsana y depresiva, de los amores fáciles y las estruendosas orgías (p. 129).

³⁵ Carlos Díaz Dufoo, "Madonna mía!", en *Revista Azul*, t. v, núm. 9 (28 de junio de 1896), pp. 129-230; fue incluido en *Cuentos nerviosos*. Utilizo la versión de la *Revista Azul*; señalo en el texto el número de

De acuerdo con estas coordenadas, el narrador configura al personaje en dos planos, el primero tiene que ver con el medio donde se desarrolla, es decir, con su condición de joven adinerado, que le proporciona la libertad necesaria para dedicarse sin presiones a la reflexión literaria; así como, con su naturaleza provinciana que se contagia artificialmente, a través de la lectura, de un idealismo imposible; en otras palabras, hasta cierto punto, Ernesto intenta primero, aunque no lo consigue del todo, construirse como un ser melancólico, y después va en busca de algo que reitere esa visión del mundo en el espacio cosmopolita de la urbe. A diferencia de los de Leduc y Couto, que van de la ciudad al campo para redimirse, el personaje de Díaz Dufoe recorre el camino contrario en espera de hallar en ese ámbito algo que confirme la idea que ha imaginado de sí. En este sentido, al no cimentarse tal indagación en una postura existencial propia, al protagonista se le sentencia a padecer las secuelas de tan burda calca libresca. Ahora bien, esta literaturización de la existencia lleva al personaje a erigir un débil antimundo estético, el cual encuentra su sustento en el hallazgo de esta *Madonna*, quien también forma parte de los seres fantásticos que integran su imaginaria textual:

Todo lo que sus largas horas de vida del espíritu, allá en los inacabables años de impaciente anhelo, había él idealizado, de suave, de tierno, de uncioso, se realizaba en aquella criatura, que pasó delante de él, rodeada en su gracia mística, en su belleza frágil y como soñada (p. 129).

Más adelante, tras su contacto con esta presencia, el narrador reitera:

Y la vida de Ernesto se tornó de una diafanidad luminosa, de un deleite casi místico; como en una oración que recogiera en el Cielo, como una plegaria que ascendiese al Ideal Eterno, los días de mi amigo tenían el divino encanto de un alma apartada de las cosas terrenas (p. 130).

Complementario del anterior, el segundo plano se relaciona con el señalamiento sobre la sensibilidad "exquisita" de Ernesto, la cual, sin duda, representa la marca de Caín que determina a estos héroes melancólicos. Resulta interesante que, al sumarle este rasgo propio del imaginario decadente, el narrador le da otra dimensión al texto, lo hace trascender del simple recuento de las desgracias de un pobre rancharo en la capital, a la exposición de la dualidad del hombre de fin de siglo XIX, dividido entre los anhelos espirituales y los requerimientos materiales de lo terreno.

Por otra parte, el hecho de que se pondere también la "sanidad" del personaje magnifica los efectos del desengaño amoroso, ya que en la inocencia es donde se refleja de manera más diáfana y cruel el vicio. Curiosamente, la personalidad "pura" del héroe entrecubre la posibilidad de generar otras alternativas ante el desencanto, no sólo la de la muerte; para Ernesto un nuevo camino será el del cinismo y la melancolía.

Al igual que el personaje masculino, la *femme fragile* se define en dos direcciones distintas. En la primera de ellas predomina la ideación del protagonista, confirmada por el narrador, la cual se estructura sobre la base de una serie de atributos que remiten al campo semántico de lo virginal. Bajo esta mirada, la *Madonna* es simplemente una proyección de los deseos masculinos; así, simboliza un universo cifrado por medio del cual se intenta acceder al ideal, de ahí la insistencia por realzar su perfil prerrafaelita: "Había pasado delante de nosotros, envolviéndonos en un ambiente de simpatía, casta y suave: ella, alta, pálida, soñadora, casi transparente [...]" (p. 129); más adelante, "[...] surgía la blanca figura, la pálida silueta, casta y suave, de su gracia mística, en su belleza frágil y como soñada" (pp. 129-130); y, "[...] niña de gracia mística, pálida silueta, envuelta en su belleza frágil y como soñada!" (p. 130).

En otra dirección, la *femme fragile* termina por develar su verdadera personalidad de fémica fatal encubierta, dispuesta a aniquilar al héroe por medio de sus encantos sexuales; ambas facetas se construyen al mismo tiempo, sólo que esta última se muestra abiertamente hasta el final del cuento, cuando se revalidan algunos de los indicios que ha diseminado el narrador acerca de la figura híbrida de la *Madonna*. Sin duda, dos elementos que sugieren la presencia de un temperamento dual son, primero, la aparición continua del personaje femenino en el escenario de la noche, ese tiempo indefinido, oscuro, en el que, en potencia, se confunden las siluetas y todo adquiere un nuevo rostro; y después, el contexto de la fiesta donde Ernesto descubre a la amada, ambiente en el cual se subvierte el orden de las cosas. Lo anterior se corrobora cuando el protagonista ingresa al hábitat de la *femme fragile*; allí la naturaleza bífida femenina se revela con claridad, dejando al descubierto la tensión entre el espíritu y la carne: “¿Por qué extraños caminos aquella belleza frágil, suave, entró en un nuevo estado de conciencia –para él desconocido– en el que parecería cruzar todas las tentaciones y bogar todos los deseos?” (p. 130).

Paradójicamente, las insinuaciones de la *Madonna* la hacen más atractiva a los ojos de Ernesto, quien experimenta un placer extraño ante la oportunidad de sacrificar la pureza, de quebrantarla con su deseo; cómplice del derrumbamiento de su propio anhelo, el protagonista perderá más dinero con tal de que la amada se muestre más dispuesta al gozo sensual; sin embargo, muy pronto el verdugo acaba por convertirse en víctima, reiterando que incluso detrás de un ángel siempre acecha una serpiente.⁵⁶

⁵⁶ Contrario a Díaz Dufío, Manuel Gutiérrez Nájera recorre un camino inverso en su novela *Por donde se sube al cielo*, en donde la fémica fatal, como señalé, intentará redimirse socialmente por medio del amor y el trabajo. Su visión redencionista de la realidad (aunque inconclusa, pues no sabemos qué sucede con el personaje), lo lleva a postular tal transición que parece posible y esperanzadora (cf. Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Por donde se sube al cielo 1882*).

Resulta evidente que en los textos de Díaz Dufoo predomina la efigie de la *femme fatale*, la cual, envuelta en varios disfraces, encarna de nuevo el componente perturbador que causa la escisión del personaje masculino entre la búsqueda de la trascendencia y las necesidades mundanas. En su calidad de emisaria del mundo, la sombra femenina sigue cumpliendo con la función de destronar al protagonista de un universo idílico, sublimado a través del amor; asimismo, continúa teniendo una actuación secundaria, de franca dependencia con su contraparte masculina. Empero, en las letras mexicanas su presencia irá cobrando mayor relieve que la de la *femme fragile* –incluso en textos donde no existe una postulación decadente–, quizás porque a través de ella, de su manifiesta maldad, se patentiza el tan mencionado desgarre del hombre de finales del siglo antepasado.⁵⁷

Finalmente, cabe señalar que una de las principales aportaciones de este escritor a la lectura mexicana del decadentismo fue la de proponer que, detrás de la sintomatología de la degeneración, se escondían los signos de un nuevo ciclo de desarrollo, de un resurgimiento social y, por ende, artístico; su escenario probable sería la joven América, entristecida, más que por un incipiente proceso modernizador, por solidaridad con los espíritus europeos. Tal visión cristalizó escrituralmente en los albores del nuevo milenio, sólo que para ese instante Díaz Dufoo no sería el único en postular ideas redencionistas, como se verá en el capítulo siguiente.

⁵⁷ En esta línea *vid.* el cuento de Ciro B. Ceballos, "De viaje", que en tono realista narra la historia de un joven en busca de aventuras amorosas, quien se encuentra con una hermosa dama, la cual termina por ser una despiadada arpa que asesina a sangre fría a un bebé, estrellándolo contra las paredes de un túnel (C. B. Ceballos, "De viaje", en *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 8, 23 de agosto de 1896, p. 121). Asimismo, en el relato "Fragatita" de Leduc, la protagonista sin duda tiene los atributos de una *femme fatale*: "Fragatita tenía los cabellos crespos y abundantes, la piel amarillenta y fina, el andar indolente y la elástica agilidad de las lianas y las culebras [...]. Y cuando el suelto peinador caía sobre la mecedora que estaba junto al lecho, su cuerpo todo despedía ese aroma exótico que turba los sentidos de los blancos, ese perfume extraño de las mujeres de color, que parece formado con las emanaciones de las playas de África, y con las brisas de los mares tropicales. Aquel perfume inquietador y extraño, las pupilas negras que cintilaban de pasión durante los calurosos crepúsculos del puerto [...]" (A. Leduc, "Fragatita", en *El Siglo XIX*, 9ª época, año 55, t. 109, núm. 17504, 2 de mayo de 1896, p. 2).

V. HACIA LA *REVISTA MODERNA*:
NUEVOS PLANTEAMIENTOS SOBRE EL IDEARIO DECADENTE

La maldición es el camino de la bendición menos ilusoria

Georges Bataille

Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega –según Hegel– con argucia.

Walter Benjamin

1. DE LA MUERTE Y SUS METÁFORAS: BERNARDO COUTO CASTILLO

En el último apartado del capítulo previo, mostré una de las facetas que caracterizó a la segunda oleada decadente, ejemplificada por la figura de Carlos Díaz Dufoo, quien para 1896 no sólo estaba familiarizado con el ideario de fin de siglo, sino que incluso se dio a la tarea de replantearlo, con el objetivo de plasmar algunas ideas acerca de las repercusiones socioculturales del proceso modernizador en Occidente. Si bien exaltó ciertos fundamentos de este imaginario, en general, exploró más sus connotaciones negativas, a partir de las cuales intentó generar respuestas sobre el por qué del cansancio y de la decadencia del género humano.

Al mismo tiempo que esta tendencia, se desarrollaron otras propuestas en las que la imaginaria decadente siguió utilizándose como un código subversivo, en franco antagonismo contra ciertos axiomas del mundo burgués; sin duda, el escritor que mejor

encarnó dicha corriente fue Bernardo Couto Castillo, quien, por esos años, regresaba de un largo viaje a Europa, durante el que, supuestamente, había entrado en contacto con la bohemia francesa. Aun cuando no contamos con suficiente información sobre tal periplo, al menos sabemos, gracias a una carta publicada por Alberto Leduc, que el joven mexicano dedicó gran parte de aquella estadía a la lectura y al disfrute del ambiente cultural parisino.¹ Más allá de las especulaciones, lo cierto es que después de la incursión en la meca del decadentismo, el escritor integró en sus creaciones de manera constante y eficaz los componentes de dicho imaginario, pero además, en el ámbito mexicano fue de los pocos que adoptaría hasta sus últimas consecuencias la poética artística y existencial del movimiento.

Con base en este influjo, Couto creó un complejo universo textual, repleto de presencias atormentadas, con las cuales buscó organizar la realidad circundante a partir de métodos alternos a los positivistas, como la intuición, el uso de enervantes, la locura, el ensueño y la violencia; vías "irracionales" en las que se sustenta, por lo general, su visión estética de la vida. No obstante que lo anterior se anunciaba ya en los tempranos textos de 1893, fue tres años más tarde cuando el cuentista generalizó en sus personajes esta búsqueda del ideal supremo de la belleza; anhelo que, en sus textos, antes sólo desvelaba a los artistas o a presencias adictas al trabajo creativo. Dicha apertura vino acompañada de otro cambio significativo; mientras en las primeras composiciones los personajes coutianos pasivamente ven derrumbarse cualquier ilusión por los embates de un mundo exterior hostil, para 1896, conscientes de la imposibilidad de preservar un antimundo interno, llevan

¹ Con motivo de la muerte de Couto, el 26 de agosto de 1901, Alberto Leduc publicó en *El Universal* un fragmento de cierta misiva que el cuentista le enviara, contándole sobre sus actividades intelectuales en tierras francesas (cf. Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, Ángel Muñoz Fernández [ed.], pp. 69-70).

a cabo un acto definitorio, con el cual instauran, aunque sea por un instante revelador, su sistema de valores.²

En cuanto a la representación de los iconos de fin de siglo, en términos generales Couto mantuvo la imagen dicotómica de lo femenino, cuyo papel siguió siendo el de reflejo o puente para resolver las preocupaciones del protagonista masculino. En especial atraído por la efigie de la *femme fatale*, el autor dedicó una de sus composiciones a indagar acerca de la naturaleza bestial de dicho personaje. En esta línea, si bien no modificó los rasgos axiales del modelo francés, le otorgó una mayor profundidad literaria, al convertirlo en el sujeto principal de la acción narrativa.

Publicado en septiembre de 1896, el relato "Cleopatra" cuenta la historia de una joven de belleza imponente, a quien desde niña se le atribuyen el nombre y la personalidad de la emperatriz egipcia. Voluptuosa y dominante, esta copia de Cleopatra revela muy pronto su naturaleza indomable, tan peligrosa que provoca la muerte de cualquier hombre que ose aproximarsele; incapaz de acatar las reglas sociales, desarrolla una fuerte atracción por los animales salvajes, en compañía de los cuales erige un microparaiso bestial, ajeno al mundo moderno, donde se solaza presenciando los continuos enfrentamientos entre las fieras, hasta que únicamente queda en pie un majestuoso león, con el que Cleopatra entabla una última lucha a muerte.³

² Según Klaus Meyer-Minnemann, "Esta idea —como negación del decadentismo de quienes huyen del mundo— fue en la literatura una consecuencia del fracaso de una renuncia como la de Des Esseintes: si era posible evadirse de la realidad y refugiarse en el *antimonde* (de hecho la conciencia de esa imposibilidad formó parte de las experiencias comunes a todos los personajes decadentistas), entonces resultaba lógico someter a la realidad a los imperativos de la voluntad individual" (Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 57). En este sentido, más que un resultado lógico, me parece que los autores mexicanos crearon a sus héroes melancólicos a partir precisamente de la convicción de que era imposible aislarse del entorno: de ahí que, por lo general, estos personajes abandonen el terreno de lo privado, del encierro "ideal", para volcarse en la realidad, con el fin último de cambiarla o, si se prefiere, moldearla de acuerdo con su temperamento.

³ Bernardo Couto Castillo, "Cleopatra", en *Revista Azul*, t. V, núm. 22 (27 de septiembre de 1896), pp. 345-346.

Con evidentes deficiencias y desequilibrios estructurales, Couto dividió el cuento en tres secciones de muy diversas amplitud; la primera consta de una larga y minuciosa caracterización de la protagonista, a la que se destina gran parte del texto; la segunda sirve para engarzar los otros dos segmentos, indicando la extraña predilección animal de Cleopatra; la tercera, que podría funcionar de manera independiente, recuenta la batalla final entre el personaje y el felino. Si bien tal fragmentación se debió quizás a la impericia del precoz narrador, en realidad me parece que responde más bien a otros dos factores de índole diversa; por un lado, a la postura ambivalente, de veneración-repudio, del autor frente a la tiránica imagen de la mujer fatídica; y, por el otro, al ánimo de mezclar diferentes registros estéticos, para construir una prosa de sensaciones con palpables atisbos poéticos.

Desde esta perspectiva, resulta iluminador el apartado inicial de la pieza, donde el narrador externo a la historia posa su mirada en cada una de las características que definen a la fémima fatal; para conformar la silueta, se emplean en su mayoría verbos en pretérito imperfecto, dando a las actitudes y movimientos del personaje un sesgo durativo, como si la sombra de este calco de Cleopatra únicamente reprodujera los gestos intemporales del modelo histórico. Tal confusión no es fortuita si pensamos que en la época, como apunta Erika Bornay, "las grandes cortesanas, las reinas suntuosas y pecadoras de todas las épocas de la historia, en especial aquellas cuyo reino o imperio se hundió en la decadencia y la degeneración, iban a revestirse de una dimensión de mujeres fatídicas con las que los decadentes gustaban de imaginarlas".⁴

Aunado a esto, reparo en que el tipo de metáforas y símiles con que se caracteriza al personaje femenino reafirman la idea de la mirada dual, antes mencionada. Casi siempre

colocadas al final de una enumeración, tales figuras de pensamiento realzan en especial la magnificencia y la frialdad de la belleza fatal, así como su esencia contradictoria, delicada como "pétalos de lirio" y fuerte cual "proas marfiladas de imperiales galeras". La cadencia de la prosa, entrecortada por el uso excesivo de signos de puntuación, crea el efecto de asistir a una especie de ritual hipnótico, un remolino sensual, en el que se despeña el propio narrador, rendido ante los encantos híbridos de Cleopatra, que no deja de ser una simple proyección del deseo de otro.

Sus ojos se abrían grandes, se clavaban fieramente y dominaban con la serenidad de su grandeza, parecida a la de un mar tranquilo. Sus cabellos, abundantes y negros como el dolor humano, se levantaban erguidos, pesados, cubriéndola de gigantesco casco de obsidiana. Su nariz romana, sensual, aspiraba largamente todo el perfume, lo aspiraba largamente hasta hacerlo pasar, confundirse con su respiración, hasta exparcirlo [*sic*] en el interior de su cuerpo y estremecer [*sic*] sus nervios con la fuerza del aroma. Sus labios tenían el pliegue tiránico, pero por un beso suyo, por sentir y beber su humedad, voluptuosamente se soportaría el dolor causado por la herida de sus fuertes dientes de mármol. Sus senos se avanzaban, proas marfiladas de imperiales galeras. Las líneas, ligeramente curvas del talle, se iban cerrando al descender como los pétalos de un lirio. Sus piernas, largas, musculosas, parecían hechas para huir; sus brazos fuertes, contrastaban con lo delicado de su mano, con lo delicado de su mano contrastaban sus brazos fuertes, porque si los unos acariciaban y atraían, los otros se juntaban y envolvían encadenando (p. 345).

En esta pieza se puede observar claramente tanto la fijación del arquetipo de la mujer fatal, vacilante en los textos primigenios de Coustou, como un ensanchamiento de sus posibilidades simbólicas, pues, mientras en los relatos anteriores encarnaba simplemente la realidad, que impedía al creador dedicarse a las labores artísticas, en este caso lo femenino adquiere significados aún más negativos, al convertirse en la metáfora de la bestialización, del regreso a lo telúrico, visto como un proceso de decadencia del género humano. Naturaleza voraz, la *femme fatale* ya no sólo destruye a los vulnerables héroes

⁴ Erika Borjay, *Las hijas de Lilith*, p. 230.

melancólicos, sino que ahora se cierne sobre todas las presencias viriles, a las que nubla el razonamiento e, irremediablemente, conduce tras el ritual erótico hacia la muerte.

Tuvo Cleopatra muchos amantes y todos murieron. Parecía que su boca y su nariz bebían, aspiraban el aliento de sus elegidos; los que por sus soberanos brazos hubieran pasado, aquellos a quienes su mirada esclavizara, a los que conocieran la delicia de sus caricias, ¿qué les podía quedar sino el descanso de la tumba? (p. 346)

Lo anterior explica la exigencia de que la protagonista se autoconfine a un antimundo animal, alejado lo más posible de la sociedad "masculina" donde causa estragos; pero también en el que se despojará de los últimos rasgos humanos, antes de sumergirse en la vorágine de las fieras. En esta línea, da la impresión de que el narrador exilia a Cleopatra por esta condición bestial, pero también porque su "maldad" no es producto del refinamiento intelectual o sensual; por el contrario emerge de forma instintiva, sin ningún fundamento estético razonado, como el que guía los actos violentos de los protagonistas coutianos.

Tras dicha marginación, el narrador cambia de tiempo verbal para retratar las feroces batallas que presencia e induce el personaje; en esta parte intermedia del relato, el cambio del pretérito imperfecto a un predominio del presente sirve para recrear, para reactualizar, las bestiales rutinas de la espuria emperatriz, que parece suspendida, eterna, en el tiempo de la lucha incesante. Una nueva variación temporal se introduce para romper el círculo y, en pretérito perfecto, recontar el desenlace de la trama, cuando la *femme fatale* contiende con el león. En tal pasaje, la protagonista decide guerrear con el más apto, con aquel ejemplar que ha demostrado la premisa de la sobrevivencia del más fuerte; sólo tal ferocidad puede equipararse con la suya; de este modo perecerá como en estado de éxtasis bajo las garras de un rival a su medida, del único verdugo posible: "Cleopatra se agitó, se

incorporó, enlazó en sus brazos el cuello de la bestia, la atrajo a sus senos desgarrados y murió estrechando más y más la cabeza del león homicida" (p. 346). Como se aprecia en la breve cita, la inmolación de la protagonista se construye eficazmente por medio de enumeraciones cortas y la rápida sucesión de acciones; sugestiva mirada fragmentaria, que contrasta con la puntillosa y pausada descripción inicial.

No obstante que se condena a muerte al personaje, esto no implica una sanción moral, pues Cleopatra no es castigada por su evidente erotismo destructor, más bien ella se ofrece, se sacrifica, para experimentar un segundo de supremo placer, lo cual, contradictoriamente, la equipara por un momento con la figura del héroe melancólico; sin embargo, tales atisbos no volverían a presentarse en la obra coutiana, donde preponderó la visión terrorífica de lo femenino, en su calidad de encarnación de un mundo adverso, incompatible con la sensibilidad refinada de los viriles protagonistas.

Un mes después de que se publicó el cuento de "Cleopatra", Couto difundió en las páginas de *El Mundo Ilustrado* una pieza donde retrabajó esta noción del acto definitorio, a partir del cual los personajes instauran en el mundo la ley de su deseo, con la única salvedad de que el protagonista de "¿Asesino?" no tendrá que inmolarsé para alcanzar el ideal estético, por caminos diversos a los de la creación artística. A grandes rasgos, el cuento gira alrededor de las confesiones de un conocido asesino, Carlos X, quien frente a un grupo de amigos rememora detalladamente el homicidio más importante y gozoso de su carrera criminal cometido años atrás, cuando, víctima de la pobreza y la fealdad, erraba en busca de trabajo para subsistir. Desesperado por el hambre y lleno de ira, se encuentra sorpresivamente con una hermosa niña, toda blancura e inocencia, a la cual aprisiona entre

sus manos hasta que, sintiéndose descubierto, termina por estrangularla, experimentando una enorme sensación de placer.⁵

Antes de analizar el contenido del texto, creo importante comentar dos elementos que a simple vista llaman la atención del lector; me refiero a la dedicatoria de la pieza y al título de la misma. En cuanto al primero, considero significativo que Couto eligiera como principal destinatario a Ciro B. Ceballos, con quien compartió espacios y amigos, pero sobre todo las mismas inclinaciones estéticas; esto indica que, aun cuando años después ambas figuras tomaron rumbos opuestos, en 1896 el precoz escritor consideró que Ceballos era uno de los pocos escritores capaces de comprender y aceptar sus transgresoras propuestas literarias, en tanto que claramente las compartía.⁶ Un año después, Couto volvió a dedicar algunos de los mejores cuentos de *Asfódelos* a sus compañeros de la segunda generación modernista; más que un tributo sectario, me parece que el cuentista anhelaba invocar a ese lector ideal que Poe encontró, aunque póstumamente, en la figura de Baudelaire.

El segundo elemento, el del título, es todavía más importante, no sólo porque da un indicio del asunto abordado en la narración, sino también porque, al encerrarlo entre signos de interrogación, pareciera que se plantea al lector el reto de responder si se debe o no sancionar al protagonista por el crimen; con esto el cuentista buscaba relativizar un tanto el

⁵ Bernardo Couto Castillo, "¿Asesino?", en *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 17 (25 de octubre de 1896), p. 262; incluido un año más tarde en *Asfódelos*. Utilizo la primera versión y consigno en el texto el número de página.

⁶ Dos años después de este texto, en la *Revista Moderna*, Tablada publicó un artículo en el cual reconocía a Couto como su compañero de andanzas y como el reflejo más fiel de sus propias búsquedas literarias: "Ah, mi pálido *alter ego*, mi interlocutor de las juveniles fantasías crepusculares! pálido hermano, abyecto y majestuoso, cobarde y heroico, sensual y misógino, entusiasta loco, pesimista caótico, polen nectarío de la flor, lacio compás en la danza macabra, cuerpo deyecto, alma adamantina; ah, mi *alter ego*! [...]" (José Juan Tablada, "El monstruo (Fantasías estéticas)", en *Revista Moderna*, año 1, núm. 4, abril de 1899, p. 100).

acto atroz reseñado, así como insinuar la posibilidad de una segunda lectura, desde una perspectiva exclusivamente estética, como veremos más adelante.

Ahora bien, el texto se inicia con un narrador en tercera persona, que tras una muy breve presentación, se coloca en el papel de simple transmisor de la historia, para ceder enseguida la mirada al protagonista, quien representa un largo monólogo frente a sus escuchas y, finalmente, ante el lector, el cual reconstruirá paso a paso los motivos y la consumación del hecho. A pesar de que se expone como una plática informal, en realidad Couto no consigue darle en ningún momento un tono coloquial ni recrear un código lingüístico en consonancia con la naturaleza del personaje. Aunque esto podría atribuirse una vez más a la inexperiencia, creo que más bien se relaciona con las ideas estéticas coutianas, claramente opuestas al discurso literario "realista"; de ahí que no se formulara la necesidad de traducir escrituralmente un cierto tipo de habla, más aún, da la impresión de que este asesino se construye con reminiscencias del refinado héroe melancólico. Lo anterior, tal vez, corroboraría que desde un principio el creador prepara el terreno para esa otra lectura a la que me referí.

En el umbral de la extensa relación, Carlos X indica explícitamente que contará un asesinato, así como la perspectiva sensorial desde la cual pretende hacerlo, la del placer ("Ha sido una sola vez, una sola, cuando yo he gozado al matar...", p. 262); con ello se establecen las principales coordenadas del texto, en el que, a pesar de ciertas digresiones, los componentes narrativos se direccionan hacia la creación del efecto final, en el sentido propuesto por Edgar Allan Poe. Establecidos tales lineamientos, por medio de la acumulación de frases cortas, el narrador enuncia las condiciones vitales que lo predisponían a la ejecución del acto homicida:

Yo era entonces muy joven y nunca había matado. Hacía muchos días que vagaba en busca de trabajo, mendigando un pedazo de pan, arrastrándome, mojado por la lluvia, tostado por el sol, muerto de fatiga y llevando en el alma una de esas rabias que inspiran tentaciones de destrozar cuanto se ve y acuchillar a cuantos pasan. Caminaba pensando en toda la negrura de mi suerte y en todo lo desgraciado que era; feo, de una fealdad horripilante, desde chico los hombres me señalaban riendo, y para asustar a los niños, los amenazaban con mi presencia [...].

Otros tenían casas, buenas comidas, calor en las frías noches; otros tenían familia, esposa, hijos; yo no había comido en tres días, no tenía en el mundo ni madre, ni hermanos, ni amigos; al entrar en los pueblos, los perros se lanzaban sobre mí para mordirme y los niños huían al verme; a mí me faltaba todo, nunca había conocido placer y mis manos nunca habían tocado un objeto hermoso (p. 262).

Resulta evidente que hay una insistencia por configurar el perfil del protagonista como el de un desheredado, como un ser marginal, despojado de todos los atributos que preconiza la sociedad capitalista; su apariencia grotesca y la pobreza extrema, lo colocan en el grupo de los poco "aptos" para la lucha por la sobrevivencia, incluso la repetición del verbo "tener", antecedido por la negación, subraya la índole precaria del personaje, que se magnifica gracias a la descripción de la hiperbólica naturaleza que lo rodea: "El campo se extendía a mi alrededor grande, inmenso, lleno de árboles, de plantas y de espigas, exuberante de vida, proclamando la abundancia y la riqueza. Yo me moría de hambre" (p. 262). Sin duda, en la cita la descripción del escenario contrasta con la contundente y escueta frase final del personaje.

Bajo tales circunstancias, como en un ensueño, Carlos X se encuentra con esta niña pura e indefensa, como él ante la realidad hostil, a quien no duda en someter. Hasta aquí da la impresión de que se pretende resolver el conflicto del personaje a través de un ajuste de cuentas social, pues, a la luz de tan desfavorables condiciones se justificaría un anhelo de venganza contra esa clase que lo "tiene" todo, aun la belleza virginal de dicha criatura,

descrita como una *femme fragile* en ciernes ("¡Qué hermosa y qué blanca, blanca como la luz, como las flores. Tenía sus cabellos dorados y dejaba adivinar una sonrisa, como la de los ángeles!", p. 262). Sin embargo, a Couto le interesaba más explorar otra vía, apenas indicada al final de la larga cita precedente: la del hecho estético, entendido como un acto que genera en quien la realiza y/o presencia una fuerte emoción.

Uno de los indicios de lo anterior es la presencia de una bella melodía de fondo, con la cual comienza y finaliza la experiencia del héroe melancólico, que, bajo su influjo, entra en una especie de estado hipnótico del que saldrá sólo para terminar el sacrificio de la víctima. Durante el periplo del ritual, el narrador olvida las pasadas penurias y pone un gran énfasis en documentar las sádicas sensaciones que brotan del contacto de su áspera fealdad con la tersa belleza de la niña ("Luego oprimí un poco, procurando no hacerle daño, tan sólo para sentir en mis dedos la caliente blandura que nunca había sentido. Oprimía y aflojaba, sintiendo inefable placer cuando mis dedos se hundían en la carne", p. 262). De este modo, por medio de la yuxtaposición de acciones, se logra reproducir la cada vez más placentera excitación del héroe melancólico, que estalla en éxtasis justo en el momento del asesinato, tras el cual hay un regreso desconsolador a la realidad.

De acuerdo con lo dicho, aun cuando se perciben ciertos atisbos de revanchismo social, de forma clara Carlos X no lleva a cabo la acción con la ira que en un principio lo dominaba; por el contrario parecía officiar un acto sacramental, por medio del que entra en contacto con lo sagrado, pues, como analiza Georges Bataille, la transgresión de cualquier interdicto, en este caso de "no matarás", despeja el camino de la experiencia sagrada, en tanto que, por un segundo, crea en un ser discontinuo la sensación de continuidad.⁷ Fugaz y única, la vivencia resulta irrepetible, de ahí que, sin importar cuántos holocaustos más se

realicen, el protagonista no conseguirá recuperar aquel instante iluminador, al cual únicamente regresará por medio de la memoria y el discurso.

Hoy todavía siento placer cuando sueño y creo oprimir, oprimir y aflojar, ¡Ha sido la única delicia de toda mi vida! [...] Sí –continuó al tiempo que llevaba un vaso a sus labios–, fue una gran delicia... ¡Oprimir!... ¡Hundir los dedos!..., sentir aquella blandura estremecerse... ¡Agitarse en estremecimientos tan pequeños como ella... El cuerpo inmóvil, y los dedos apretando siempre, siempre! (p. 262)

De forma paradójica, aunque no existe una pena moral ni legal contra el asesino, su "castigo" será precisamente el impedimento de volver al único lugar donde fue feliz; así como degradar su acto sublime con cada nuevo homicidio que cometa.

Desde otra perspectiva, podría pensarse que el evidente envilecimiento del personaje no resulta una sentencia, sino la secuela de haber alcanzado un estado ideal, un sumo refinamiento sensible, tras el que ya nada tiene relevancia; de este modo, el héroe melancólico sustituye el establecimiento de un universo idílico, cuya pervivencia sabe imposible, por una sola obra que justifica lo pasado, pues en ella se resumen todos los deseos, toda la belleza.

Con base en lo expuesto, se evidencia que un común denominador en estas narraciones es el indisoluble lazo de causa-efecto entre la violencia y la muerte, ingredientes que siempre confluyen en el escenario del cuerpo, el cual se convertirá en el vehículo por excelencia para la fugaz reformulación del mundo de la víctima, en el caso de Cleopatra, o del verdugo, en el de Carlos X;⁸ más aún, simbolizará el camino expiatorio que

⁷ Cf. Georges Bataille, *El erotismo*, p. 170.

⁸ Cf. Alfredo Pavón, "De la violencia en los modernistas", en *Paquete: cuento (La ficción en México)*, p. 61.

conduce a un nuevo orden, que intenta restablecer cierta noción perdida de lo sagrado por medios brutales y desde el ámbito de lo profano.

Con seguridad, la forma poco ortodoxa en que plasmó estas ideas le valió la recriminación de los críticos antidecadentes, pero también la de los propios modernistas, quienes, por medio de Amado Nervo, comenzaban a preconizar el avance de un nuevo movimiento, más "ordenado" y continental, cuyo líder visible era Rubén Darío.⁹ Sin importarle tales tendencias, para Couto el decadentismo era ya una senda sin regreso, desde la que seguiría imaginando efímeras iluminaciones.

2. UNA INTENSIDAD CARENTE DE PERSPECTIVA MORAL: CIRO B. CEBALLOS Y BERNARDO COUTO CASTILLO

Antes de que el término modernismo se impusiera y con él una visión más "saludable" de la literatura hispanoamericana, en las letras nacionales la influencia decadentista, al menos en el género cuentístico, tuvo aún un momento de esplendor después de cual perdió la indole subversiva, de contradiscurso, que hasta entonces la había caracterizado. No obstante lo anterior, resulta innegable que varios de los fundamentos de tal imaginaria pervivieron todavía algunos años en la obra de autores como Ciro B. Ceballos y Efrén Rebolledo, quien, durante la segunda década del nuevo siglo, le torcería "el cuello al cisne" decadente con la magnífica novela *Salamandra*.¹⁰

⁹ Vid. "II. ¿EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO! VARIACIONES DE UN CONCEPTO. 2. LA DECADENTE, ¿UNA LITERATURA PARA LOS 'PELADOS'? (1896)", en el presente trabajo.

¹⁰ Sin duda, el estudio del influjo decadente en la obra de Rebolledo requeriría por sí solo un largo ensayo; sin embargo, en la presente investigación no ahondaré en el tema, debido a que buena parte de su producción corresponde más bien al género novelístico o al de la novela corta. Asimismo, porque considero que sus postulaciones decadentes se difundieron de forma un tanto tardía en relación con los esfuerzos conjuntos de la segunda camada modernista. En este sentido, no se debe olvidar que el escritor pasó largas temporadas fuera

Bajo estas consideraciones, el 21 de febrero de 1897, Ciro B. Ceballos publicó un extenso relato titulado "Cleopatra muerta", con el que reiteró la cercanía con las concepciones artísticas e ideológicas del joven Couto Castillo, el cual había encontrado en Ceballos a ese lector prototipo, pero también un espejo donde se proyectaba su mirada angustiada. Narrada por una especie de cronista, la historia gira alrededor de Silvestre, un joven pintor, pesimista y misántropo, que se dedica a plasmar imágenes apocalípticas del género humano. Abismado en un universo espectral, cierto día llega hasta su puerta una pobre muchacha llamada Teresa, a la que, a pesar del desprecio que siente por el género femenino, contrata como modelo y, muy pronto, además convierte en su amante. Tras un intenso pero fugaz periplo erótico, Silvestre imagina que si logra retratar el cuerpo de Teresa, revestido de la fatal personalidad de Cleopatra, producirá al fin la gran obra maestra; seguro de ello, consagra largas faenas a reproducir la fisonomía de la emperatriz egipcia justo en el lecho de muerte. Después de un primer intento inútil, el protagonista enfurece e, instintivamente, se abalanza contra la espuria Cleopatra hasta que la estrangula; una vez consumado el asesinato, la inspiración se cierne sobre él, lo ilumina para crear ese lienzo perfecto que tanto ansiaba.¹¹

Claramente, la narración de Ceballos constituye una de las peores y de las mejores manifestaciones del decadentismo en las letras mexicanas, en tanto que, por un lado, tiene evidentes anomalías estructurales, por ejemplo, un largo preámbulo descriptivo que contrasta con el rápido desenlace de la acción narrativa; así como, en otro nivel, poca

de México, desempeñando labores diplomáticas que le impidieron hasta cierto punto mantenerse en contacto directo con el medio intelectual nacional, aunque colaboró asiduamente en la *Revista Moderna* y, sobre todo, en la *Revista Moderna de México*. Con una poética cercana a la de Couto, sospecho que las creaciones de Rebolledo causaron menos revuelo entre los críticos antidecadentes gracias a que, a diferencia de las coutianas, no eran un reflejo de la actitud existencial del diplomático. En el caso de Ceballos, hay que pensar que hacia 1903 publicó *El adulterio*, texto donde combinó el naturalismo y el decadentismo.

economía de recursos estilísticos, evidente en las recargadas enumeraciones. Empero, por el otro, me parece que encarna uno de los pocos casos en el que existe la pretensión de gestar, aunque sea por fragmentos, un estilo decadente de acuerdo con la trama; es decir que Ceballos se afanó por construir, sobre todo con el uso reiterado de la adjetivación, una prosa "artificial", abigarrada, en la que, como señalaba Bourget, la unidad del texto se rompe para dar independencia a la página, a la oración y, finalmente, a la palabra.¹²

Desde otra perspectiva, la pieza también tiene especial valor, pues presenta gran parte de los ingredientes del imaginario de dicho movimiento artístico que los autores modernistas mexicanos desarrollaron. Asimismo, por la manera como se plantea, resulta interesante porque parecería existir en el autor la intencionalidad de hallar una forma de difundir, de "vulgarizar", el discurso decadentista; esto se sugiere por medio del empleo de un narrador con rasgos de cronista, que de manera repetida se comunica con el receptor, identificado con el sexo femenino. Como consecuencia de lo anterior, en la composición se entrecruzan por momentos dos estéticas, la realista y la decadente. Postulo que Ceballos utilizó tal amalgama como un anzuelo para ganarse algunos lectores, a los cuales tenía mayor probabilidad de atrapar si formulaba la historia como una extensa crónica, género ampliamente leído a fines de la antepasada centuria. Más allá de suposiciones, lo cierto es que con el planteamiento realista del narrador se pretende dar cierta "veracidad" a lo relatado, con el fin de intensificar la sensación de horror que produce el acto siniestro del personaje.

¹¹ Ciro B. Ceballos, "Cleopatra muerta", en *El Mundo Ilustrado*, t. 1, núm. 3 (21 de febrero de 1897), p. 121.

¹² *Vid.* "I. 'NUEVAS PAGODAS PARA LOS ELEGIDOS': HACIA UNA REVISIÓN DEL TÉRMINO 'DECADENTISMO'. I. DE LA DECADENCIA Y EL ESTILO DECADENTE", en el presente trabajo.

Ahora bien, de acuerdo con estas dos tendencias que rigen el texto, el narrador configura al héroe melancólico de manera dual, dividido entre el papel que representa en la sociedad, donde se conduce como un hombre "decente" que acata las reglas establecidas;¹³ y su verdadero temperamento, bizarro y vicioso, el cual se revela a través de los temas que recrea en los retablos. Con tal ambigüedad se cancela una de las constantes que caracteriza a este tipo de personajes; me refiero, por supuesto, a la idea de que cualquier enfermedad del espíritu se proyectaba palpablemente, a los ojos de los demás, en lo corpóreo; por el contrario, Silvestre no exhibe ningún síntoma físico, no hace visible la marca de Caín, lo que acrecienta su peligrosidad, pues pasa inadvertido entre la gente "normal" ("Silvestre [si lo queréis] podrá ser un joven bien parecido, su físico interesa poco [...], lo que sí me importa asegurar es que al tropezar con él, podréis confundirlo con cualquiera [...]", p. 121).

En este juego de apariencias, el narrador termina por definir al protagonista de acuerdo con sus preferencias pictóricas, totalmente opuestas a los fundamentos del prerrafaelismo; al poner énfasis en ese aspecto, considero que Ceballos trató de proponer que, más allá de la predisposición sentimental, la melancolía decadente era una manera de construirse, moldeando de forma consciente la mirada sobre la realidad. De igual manera, la manifiesta antipatía por la obra de artistas como Fra Angélico, maestro dilecto de los prerrafaelistas, le sirve para realzar, por contraste, los gustos perversos de Silvestre, que encuentran un eco en las creaciones del decadente Felicien Rops; más aún, recalca el hecho de que el personaje no cree en la posibilidad de erigir un antimundo idílico, personificado

¹³ En esta línea, quien enuncia el discurso describe al personaje en estos términos: "[...] es tan limpio y pulcro como un gato molondro, habla bien de los que piensa mal, escucha sin sentirse acometido de hidrofobia todas las sonatas con que le obsequian sus amigas, paga puntualmente a sus acreedores, bebe gin

por la silueta virginal de la *femme fragile*. A pesar de ello, todavía confía en el poder del arte para sostener un universo íntimo, aun cuando sea a partir de un ideario desconsolador, menos ingenuo, en el que predominan las imágenes vinculadas con los paraísos artificiales:

En su oficio, odia cordialmente todos los simbolismos de sus colegas de Munich, las complicadas refinaciones del Renacimiento, las apopéticas y beodas rubicundeces flamencas y hasta las blancuras desmayadas de esa escuela que se inicia en Gioto y termina en beato Angélico.

En los esbozos de que está atestado su estudio he visto el color atormentado y perverso hasta lo increíble [...].

Intenta un claro-oscuro de Rops, y sobre fondo negro como techumbre de fragua, amontona matices amortecidos y humosas penumbras para retratar la cabeza del suicida, en cuya lengua colgante y coagulada por las sanguinolencias del veneno se clava un dardo de luz muerta.

En las fisonomías que pinta, está redivivo y palpitante el vicio.

Veréis en ellas la mirada torva del bebedor de ajeno, la aneblinada del *haschichino* o la del neurótico consumido por el morfínismo; observaréis los visajes de la desesperación asomándose por dientes rotos y amarillos incrustados en encías violáceas recocidas por el alcohol, manos velludas ostentando una ramificación de nervios atrofiados por el agotamiento, las piernas anquilóticas de los que mueren en el hospital o de los cadáveres de los victimarios del odio artificial con su tórax acribillado de heridas sangrantes como bocas de odaliscas embadurnadas de kohl [...].

Como profesa ideas brutalmente pesimistas y tendencias morales maledadas hasta el peor grado, sus instintos, de suyo generosos, padecen lamentablemente haciéndole descender a las vulgaridades más innobles (p. 121).

El héroe fortalece a tal grado esta visión interna del mundo, que cuando aparece en escena Teresa, no tiene la capacidad de verla como una joven pecadora en busca de redención, sino que únicamente la puede observar como una *femme fatale*. A diferencia de otros héroes melancólicos, Silvestre percibe como un sola figura los dos iconos femeninos del imaginario de fin de siglo, con lo cual cancela las connotaciones positivas o virginales que tenía la *femme fragile* ("[...] comprendía muy bien que Eva ha sido siempre malvada por capricho o tontería y no se escapaba a su observación que todos los vicios que anidan

viejo y tiene amor fanático a una buena copia del *Perseo* de Collini, modelada en bronce florentino./ Como

en el corazón de una pérdida pueden también prosperar en la beldad más buena", p. 121). En esta línea, a pesar de que el narrador discrepa de la mirada condenatoria del personaje, en cierto sentido reafirma la ambigüedad de la figura de Teresa, al entremezclar en su retrato ingredientes de la mujer frágil y de la fatal ("Besaba con sus pupilas inmensamente dilatadas las cumbas rebeldes del seno de la amada, los nevados hombros, la flacura egipcia de la cadera, *la mano de monja taciturna, el rostro bíblico, serenamente expresivo, circuido por negríssimos cabellos que chorreaban como duelo* sobre el tímpano hiperbóreo de los hombros", p. 121. Las cursivas son mías).

Esta caracterización sirve al narrador para emparentar a Teresa con María Magdalena, la prostituta por antonomasia que se salva por amor; al hacer tal trasposición vincula íntimamente los destinos de la pecadora y del artista; seres que subsisten en los linderos de la sociedad, con la salvedad de que, mientras a la primera la obligan las circunstancias, el segundo de manera propositiva se niega a tomar parte en la feroz lucha por la sobrevivencia; de ahí que decida aislarse del sistema, mas no de la realidad que se cuefa por todos los rincones.¹⁴

Contrario a lo precedente, la híbrida configuración de lo femenino le confirma al protagonista la idea de que la virgen y la serpiente cohabitan un mismo cuerpo, pero además que ambas pertenecen al mismo lado oscuro donde él anida; esto explica quizás la insistencia de Silvestre en despojar a Teresa de cualquier rasgo ambivalente, metamorfoseándola en una explícita Cleopatra fatal. Empero, en un principio dicho

podría haber sido carbonero, millonario o gendarme, resulta pintor" (p. 121).

¹⁴ Sobre la relación entre Silvestre y Teresa, el narrador comenta: "La humilde bohemia había llegado al abandonado tugurio para ofrendarle el más sublime de los amores, el de las musas que ciñen la corona de espinas tan codiciada por los que saben que sobre las mezquindades de la vida corriente, flota un fantasma, que sólo prodiga sus besos de fuego a los raros, a los ungidos por el gran sacerdocio del Arte, a esos claudicantes que desprecia el vulgo porque son los desertores de la lucha perenne de las ambiciones de la ralea común" (p. 121).

proceso resulta vano porque el pintor experimenta únicamente en el nivel del retablo, es decir, mantiene intacto el afuera y sólo intenta trastrocarlo en el plano de la representación pictórica; en cambio, cuando arremete y asesina a la modelo, el ciclo se completa y la existencia se transmuta en una obra de arte, en un hecho estético, que produce un supremo éxtasis, después del cual todo tiende a degradarse; así, al manipular la imagen y el cuerpo de Teresa, el héroe melancólico moldea, aunque sea por un segundo, la realidad en consonancias con sus pretensiones estéticas.

Como se puede apreciar, una vez más la destrucción de la presencia femenina simboliza un puente para acceder a otro estado de conciencia, en el que se resuelven momentáneamente los conflictos del héroe melancólico; sin embargo, antes de que se produzca este suceso, es necesario despersonalizar a Teresa, petrificarla hasta que se rinda para convertirla en un objeto de arte, a través del cual se vislumbra el ideal, que, en este caso como en el del relato coutinano anterior, se alcanzará por medio de la posesión total y el sacrificio de la víctima.

Ahora bien, aun cuando en los textos de Ceballos y Couto aparece esta idea de la transgresión como un camino de conocimiento, la diferencia entre ambas propuestas estriba en que, para el primero tales iluminaciones se generan en el ámbito cerrado y "aristocrático" del artista, mientras que para el segundo el espectro abarca a todos los "sensibles" del mundo, los cuales sufren en extremo por sus incumplidos anhelos de belleza; a pesar de tal discrepancia, en estos años ambos parecen compartir el axioma de que había que transformar la vida en una creación, para contrarrestar los efectos de la realidad mercantilista.

Un mes después del relato de Ceballos, Couto publicó el mejor y más logrado ejemplo de la influencia decadente en la literatura nacional. Aparecida en las páginas de *El*

Mundo Ilustrado, la pieza "Cuentos criminales. Blanco y rojo" es la supuesta transcripción del último manuscrito de Alfonso Castro, un joven enfermo de refinamiento, al que se condena a muerte por el asesinato, premeditado y alevoso, de una hermosa muchacha. Sin ningún sentimiento de culpa, el protagonista recuenta su historia, con el fin de explicar los motivos que lo llevaron a realizar el homicidio. Desde temprana edad, inquieto y solitario, el personaje se refugia en los libros, en especial en aquellos que le procuraban refinadas impresiones, por las cuales desarrolla poco a poco una fuerte adicción. Preso de tal sensualismo, prueba todos los excesos en busca de emociones cada vez más depuradas, que sólo acrecientan el deseo y la sed de nuevas experiencias, hasta que, gracias al encuentro con una enigmática mujer, imagina la más pura e intensa vivencia emocional: transformar la presencia femenina en la más sublime creación artística. Obsesionado con tal quimera, induce a la joven a los paraísos artificiales y, un buen día, cuando ella está bajo el efecto de los narcóticos, violentamente le corta las venas y la desnuda, después de lo cual la coloca en un diván y, embriagado, la observa desangrarse.¹⁵

Introducido por un narrador externo, el texto se propone como un documento híbrido, a caballo entre la memoria y el diario, pues, por un lado, al protagonista le sirve para rememorar a grandes rasgos tanto los antecedentes sentimentales que explican el porqué del asesinato, como para recrear el hecho en sí; y, por el otro, sobre todo al principio, cumple la función de bitácora donde registra los avatares del juicio que enfrenta. Tal estrategia narrativa permite que asistamos a la actualización, por medio de la escritura, de cada una de las variables que llevaron a Alfonso Castro a la cárcel, pero además, desde

¹⁵ Bernardo Couto Castillo, "Cuentos criminales. Blanco y rojo", en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 12 (21 de marzo de 1897), p. 186; incluido en *Asfódelos*. Utilizo la primera versión y consigno en el texto el número de página.

el principio, deja en claro que lo esencial de la trama no es el asesinato, sino precisamente la paulatina develación de cómo se produjo.¹⁶

Al revisar la trayectoria cuentística de Couto, es evidente que conforme pasa el tiempo sus narradores tienden a agudizar el proceso de interiorización; con esto quiero decir que dejan de colocarse por encima de los protagonistas, para inmiscuirse de lleno en el desarrollo narrativo relatando desde el nivel de los personajes; de esta manera, en ocasiones, el narrador externo focaliza el relato por medio de la visión del personaje. Aunado a esto, el autor comienza a utilizar con mayor frecuencia narradores en primera persona, los cuales cuentan de manera directa su historia. Lo antedicho, en este caso posibilita que el héroe melancólico imponga su visión del mundo, aunque resulte totalmente opuesta a la de los demás personajes, e incluso contraria a la de la ley encargada de proteger y controlar a la sociedad; sin duda, con esto se subraya la supremacía de la experiencia íntima, individual, que tiene como principal escenario los entretelones de la mente.

La cercanía de las figuras del narrador y del protagonista ha sido interpretada por algunos críticos como la prueba fehaciente de que las composiciones coutianas tienen un

¹⁶ Como en muchos otros, en este texto Couto evidencia el gran influjo que ejerció en su labor creativa la figura de Poe. En esta dirección, considero que, además de la exploración de ciertos temas relacionados con el terror o lo siniestro, el escritor mexicano encontró en las narraciones del norteamericano el modelo idóneo para construir sus historias. De este modo, por ejemplo, al igual que en "El corazón delator" de Poe, en el relato coutiano un narrador en primera persona recuenta con detalle su escabrosa y placentera experiencia homicida, ponderando desde el principio, como señalé arriba, la descripción de las motivaciones y de los planes del protagonista para realizar el acto. De igual modo, estilísticamente, en ocasiones Couto utiliza las mismas figuras retóricas iterativas empleadas por Poe, con el objetivo de recrear el discurso un tanto obsesivo de este hipersensible personaje. Sin embargo, al comparar ambos cuentos, resulta palpable que para el mexicano un elemento esencial del texto era la configuración minuciosa del héroe melancólico, a diferencia de Poe que se centra en el desarrollo de la acción narrativa. Si bien lo anterior pudiera atribuirse, otra vez, a la inexperiencia de Couto, creo que esto más bien se relaciona con el anhelo de exponer su idea de la existencia estética. En este sentido, el asesinato no tiene como única finalidad causar una sensación de terror en el lector (con miras a desestabilizar su mundo), sino que sobre todo se convierte en el medio para trocar la vida en la más sublime obra de arte (cf. Edgar Allan Poe, "El corazón delator", en *Cuentos/1*, pp. 131-137).

“indudable fondo autobiográfico”;¹⁷ sin llegar a ese extremo que ha propiciado el predominio de la leyenda negra del escritor sobre el estudio de su obra, más bien me parece que dicha convergencia de miradas respondió al hecho de que por esos años Couto asumió ya de manera definitiva el decadentismo no sólo como postura estética, sino además existencial, provocando que, con mayor claridad, a través de sus personajes se reflejara la forma en que concebía y se aproximaba a la realidad, más que sus acciones o hábitos.

Tomando en cuenta lo anterior, resulta significativa la manera como se autodefine el protagonista del cuento que nos ocupa, quien propone que, aun cuando no es producto de la herencia (“Cuando se habló de locura y mis antepasados desfilaron evocados por la gangosa voz del defensor, yo me levanté para protestar, repitiéndoles que mi razón, completamente lúcida de suyo, lo estaba particularmente en el momento del crimen”, p. 186), la pesadumbre decadente era una especie de semilla del mal con la cual se nacía, y que solamente fructificaba si el portador desarrollaba de manera consciente la primigenia inclinación. En el caso de Alfonso, el vehículo que encauza y reafirma su temperamento es la lectura, medio artificial a partir del que construye una imagen literaturizada, pero sobre todo estética, del universo que lo circunda. Ahora bien, mientras se adentra en el mundo de los libros, desecha otras posibilidades de “ser” para quedarse en exclusiva con la literatura “malsana”, de acuerdo con la que perversa y, paradójicamente, refina sus sentidos: “Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban, y que helando mi corazón, marchitando mis sentimientos, halagaban mi imaginación, despertando mis sentidos a goces raras veces naturales” (p. 186).

¹⁷ Allen W. Phillips, “Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*”, en *Texto Crítico*, 1982, núms. 24-25, p. 76.

Aunque la referencia explícita aparece con posterioridad, en la última parte de esta cita hay sin duda un eco de las ideas de Baudelaire acerca de la artificialidad, concebida como una senda de perfeccionamiento, que, al basarse en el uso de la razón, cancela las pulsiones "negativas" (naturales) inherentes a lo humano;¹⁸ bajo estas ideas, el arte encarna entonces una de las formas más acabadas y exquisitas de lo artificial. En cierto sentido, pareciera que en la narración coutiana se utiliza de manera contradictoria lo expuesto por el poeta francés, pues, con base en un determinado acervo textual, el héroe melancólico insiste en configurarse de manera "antinatural", al mismo tiempo que se inclina por el empleo de los sentidos, más que del raciocinio, como método de conocimiento ("En realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad algunas; no hubo si no impresiones", p. 186). Empero, tal paradoja se resuelve si se toma en cuenta que, como en el texto de "Un cerebral" de Leduc, todas las sensaciones del protagonista pasan invariablemente por el riguroso análisis mental.

Si bien las referencias librescas que menciona Alfonso Castro terminan por definir el temperamento del personaje, ávido de impresiones cada vez más refinadas, lo cierto es que aportan también datos importantes sobre las coordenadas intertextuales que guiaron a Couto en la confección no sólo del relato, sino incluso de su obra entera; en este diálogo con los maestros, como en un juego de espejos, el autor hace que su personaje se defina de acuerdo con otras presencias literarias:

Los asesinos célebres, los seres horripilantes, los *diabólicos*, me seducían. Soñaba con personajes como los de Poe, como los de Barbey d'Aureville; me extasiaba con los cuentos de este maestro y particularmente con aquel en el que dos esposos riñen y mutuamente se arrojan, se abofetean, con el corazón despedazado y sangriento aún del hijo; soñaba con los seres demoniacos que

¹⁸ Cf. Charles Baudelaire citado por M. Calinescu, "La idea de la modernidad", en *Cinco caras de la modernidad*, p. 65.

Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d'Annunzio (p. 186).¹⁹

Sin embargo, llega un momento en que, por el ansia de emociones cada vez más refinadas e intensas, este héroe melancólico abandona el plano de las representaciones literarias, para entrar en el cauce de la realidad, donde, por medio de prácticas extremas, ambiciona agudizar su capacidad sensorial e imponer su mirada estética de la existencia. Con tal fin, Alfonso Castro emprende una serie de indagaciones que van del terreno de lo profano, por la vía de los excesos carnales, al de lo sagrado, a través de la fe religiosa y el trabajo creativo;²⁰ después de varios intentos que lo dejan aún más insatisfecho, logra experimentar ese sumo estremecimiento, gracias a la conjunción de dos componentes de diversa índole: el cuerpo femenino y el sacrificio.

En cuanto al primero, se debe indicar que de nueva cuenta Couto proyecta la figura femenina como una amalgama de la *femme fragile* y la *fatal*, resaltando aquellos rasgos capitales que las distinguen; así fusiona la pálida languidez de la una, con la mirada dominante y "rara" de la otra ("[...] vi por primera vez a una mujer lánguida, algo delgada, de andar muy lánguido y con la palidez de una margarita. En sus ojos había algo de intensamente dominante que envolvía y subyugaba [...]" p. 186); tal mixtura proyecta hasta cierto punto la condición dual, alma-cuerpo, del propio Alfonso, la cual se resolverá

¹⁹ Implícitamente, Alfonso se refiere al relato "En un banquete de ateos" de D'Aureville, incluido en el célebre libro *Las diabólicas*.

²⁰ En este sentido, el protagonista confiesa: "Quise refugiarme en el arte, estudiar y vibrar ante las grandes concepciones, sentir el estremecimiento creador del poeta, del músico o del pintor; pero incapaz de un trabajo sostenido, iba de la pintura a la música, de la música a la escultura y de la escultura a la poesía, sin lograr encadenar mi atención ni dominar la pronta lasitud que como inquebrantable círculo me envolvía" (p. 186). Por otra parte, aunque según Bataille, el concepto primitivo de lo sagrado corresponde con el moderno de lo divino, considero que en el caso de Couto no hay una pretensión de resucitar la presencia de Dios, sino más bien de proponer una trascendencia más acorde con las tendencias del siglo, sin eternidad ni pecado, que postule la belleza como principal deidad (cf. G. Bataille, *El erotismo*., p. 37).

al final por la senda de lo corpóreo, una vez que la silueta femenina se muestre en toda su magnitud fatal.

En esta línea, cabe subrayar que, al contrario de los otros héroes melancólicos, el personaje couthiano encuentra en la fémica fatídica un igual, un espíritu gemelo; esto provoca que se intensifique el sentimiento durante la revelación estética, pues se establece un estrecho lazo entre el verdugo y la víctima. Ahora bien, Alfonso descubre la verdadera esencia de esta mujer cuando conoce su espacio vital, colmado de objetos de arte en los que él mismo se reconoce:

Su casa estaba toda en armonía con ella; ningún ruido, el rumor más leve era prontamente extinguido, las alfombras espesas que ahogaban el rumor de los pasos, las puertas no crujían jamás. La rodeaban objetos raros, libros preciosamente encuadernados, cuadros con imágenes rusas en las que las vestiduras eran de metal, pinturas arcaicas o bien del acabado modernismo; magistrales copias de Bóikin Burnejones [*sic*] y algunas de Dante Rosseti [*sic*]; por todos lados vasos de esmalte o bien con Bacantes esculpidas contorsionando en las redondeces del mármol, y sobresaliendo, rompiendo estrepitosamente la armonía, gestos macábricos, dragones en fuego, expresiones de pesadilla, trágicos ademanes de marfiles o mascarones japoneses (p. 186).

En esta galería cosmopolita, el personaje hallará las condiciones propicias para mudar violentamente al sujeto femenino en el más bello retablo; para lograr esto, planea un ritual que gira alrededor de la preparación de ella, a la cual hace caer en una especie de trance, gracias a las drogas, la desnuda y hiere, para admirar su consumición. Gracias a este proceso, consigue sacralizar la carne, en tanto que, como señala Bataille, "lo sagrado es justamente la continuidad al ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo. Hay por el hecho de la muerte violenta ruptura de la discontinuidad de un ser [...]".²¹ Más aún que la existencial, en el momento en que planea

²¹ G. Bataille, *op. cit.*, pp. 36-37.

el crimen. Alfonso Castro ansía la unicidad artística, que intenta obtener por medio de la creación de esa gran obra donde se combinen y resuman todas las bellas artes; en potencia, dicha amalgama magnificaría el efecto estético, al grado de generar el supremo sentimiento de placer (“[...] vi a esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese misma diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma; la vi palideciendo lenta, muy lentamente, el fuego de su mirada vacilando en los ojos, y la idea de mi crimen nació”, p. 186).

Al igual que en las anteriores narraciones de Couto, una vez consumado el acto, ya no importa lo que suceda, ni siquiera que la justicia imponga la pena de muerte, pues se ha “conseguido” el objetivo que se buscaba. De esta manera, aunque asume estoicamente la pena impuesta por la ley, el héroe melancólico pone en claro que su proceder sólo puede juzgarse en términos estéticos, bajo la premisa de la consecución de lo bello. Al asumir tal postura, de forma evidente se coloca de espaldas o, mejor dicho, por encima de la sociedad; en otras palabras, no se evade de la realidad, por el contrario logra transgredirla precisamente porque conoce sus lineamientos, que de manera consciente decide no acatar.²²

En este contexto, el sacrificio adquiere mayor significado, pues no sólo simboliza la búsqueda del ideal y de lo sagrado, sino que además se propone como un acto conspiratorio contra los discursos hegemónicos literarios y sociales; lo anterior se corrobora si tomamos en cuenta la analogía, antes mencionada, de la figura femenina como una representación del mundo; más claro aún, si atendemos a la definición de Bataille del sacrificio, visto como “[...] una transgresión deliberada [...]”, “[...] como una acción voluntaria cuyo fin es el repentino cambio del ser que es su víctima”,²³ entonces el asesinato de la mujer podría

²² Vid. G. Bataille, *ibidem.*, p. 56 y del mismo autor, *La literatura y el mal*, p. 27.

²³ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 126.

leerse como un nuevo intento, quizás demasiado brutal, de edificar el afuera de acuerdo con la perspectiva íntima del personaje.

Por último, se debe de insistir en la palpable importancia del cuerpo, como un laboratorio de experimentación erótica; en esta dirección, de acuerdo con Vicente Quirarte, los decadentes mexicanos, herederos de las ideas baudelerianas, descubrieron en los excesos, pero, sobre todo, en la manipulación de la carne ("pararrayos de fantasmas, templo para la nueva comunión") una ruta para reconfigurar la realidad, en especial sobre la base del concepto del placer, opuesto al del trabajo (en que se sustenta el mundo de la razón) tan preconizado por la ideología positivista.²⁴

Además de los relatos de Ceballos y Couto, dos sucesos editoriales, como señalé en el capítulo segundo, confirmarían el momento de esplendor por el que pasaba la influencia decadentista en tierras nacionales; me refiero, a la aparición del libro de cuentos *Asfódelos*, de Couto, y al de poemas *Oro y negro*, de Olaguibel; en cierto sentido, este último tuvo mayor trascendencia que el primero, pues suscitó la polémica de 1898, durante la cual Tablada y Nervo, apoyados por Valenzuela, decretaron la muerte inevitable del decadentismo, enterrado en pro de la consolidación de un "modernismo" estético continental, más en armonía con las condiciones de Hispanoamérica.²⁵

Editado en agosto de 1897 por la imprenta de Manuel Dublán, el volumen de Couto fue "[...] acaso el manifiesto más importante de los escritores del fin de siglo XIX, que hacían del decadentismo su bandera inmediata [...]".²⁶ Compuesto por doce narraciones,

²⁴ Vicente Quirarte, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 24. A este respecto *vid.* también G. Bataille, *La literatura y el mal*, p. 48 y *The tears of Eros*, p. 45.

²⁵ *Vid.* "II. ¡EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO!: VARIACIONES DE UN CONCEPTO. 3. ¡EL DECADENTISMO HA MUERTO, VIVA EL MODERNISMO! ¡VIVA LA REVISTA MODERNA! (1897-1898)", en el presente trabajo.

²⁶ V. Quirarte, *op. cit.*, pp. 20-21.

algunas de ellas previamente editadas en periódicos de la época,²⁷ el texto tiene como columna vertebral el tema de la muerte, visto a luz de los más violentos rostros, encarnados por presencias que siempre se hallan en los linderos de la "anormalidad". Sumergidos en la locura o el sibaritismo, los protagonistas construyen la existencia en gran parte de acuerdo como conciben la muerte.

Sin duda, con *Asfódelos*, Couto se colocó al frente de los cuentistas mexicanos que encontraron en lo decadente un venero de inspiración y de rebeldía. Ahora, si bien su libro representó el mejor momento de tal influjo, también hizo palpable el ineludible deterioro de un discurso que buscaba todo el tiempo transgredir. Así, con el tiempo y al multiplicarse los imitadores, lo que alguna vez había representado uno de los mayores refinamientos intelectuales, empezaría a verse como un lugar común, como la caricatura de una antigua revolución.

3. LOS BOHEMIOS NO ASESINAN, MEJOR SE REDIMEN: ALBERTO LEDUC Y RUBÉN M. CAMPOS

Si bien, como mencioné, el decadentismo no perdió vigencia de un momento a otro, después de 1897 el uso de dicho imaginario sirvió lo mismo para seguir oponiéndose contra los discursos literarios y sociales establecidos, que para contrarrestar precisamente el pesimismo y el hastío propagados por esta literatura. En ambas corrientes la figura central continuó siendo el héroe melancólico, atormentado por su conflictiva relación con el entorno, con la diferencia de que en el primer caso se tendió a exacerbar los rasgos del personaje para subrayar su carácter de "raro", de "subversivo", con respecto al estilo de

²⁷ Además de "¿Asesino?" y "Blanco y rojo", de acuerdo con Ángel Muñoz, tres piezas más se editaron con anterioridad: "Un aprehensivo" (*El Nacional*, 22 de agosto de 1896), "La alegría de la muerte" (*El Mundo Ilustrado*, 11 de octubre de 1896), y "Rayo de luna" (*El Nacional*, 13 de marzo de 1897).

vida burgués;²⁸ en cambio, en el segundo, estas mismas características se tomaron como punto de partida para demostrar la exigencia de generar nuevas respuestas, menos “negativas”, ante las condiciones del afuera; lo anterior se agudizó durante 1901, tal vez a causa del fallecimiento del joven Couto, provocado por los excesos etílicos; pero más aún gracias a las expectativas regeneradoras que trajo el advenimiento del nuevo siglo, que acallaron el terror colectivo del inminente fin del mundo.

En el presente apartado analizaré un par de relatos de esta última tendencia, pues ejemplifica con claridad las nuevas posturas que surgieron en ese momento respecto del influjo decadentista, al que se acabó por combatir con sus propias herramientas imaginativas. Antes de pasar al estudio de los textos, también debo señalar que para la revisión de este cuarto momento del decadentismo mexicano tomé como única fuente hemerográfica la *Revista Moderna*, ya que, sin duda, fue el escenario editorial por excelencia donde no sólo convivieron los dos postulados arriba expuestos, sino incluso donde se puede observar la paulatina preeminencia del discurso regeneracionista decadente, cuyos principales defensores fueron Alberto Leduc y Rubén M. Campos.

En este sentido, no se debe olvidar que la fundación de dicha *Revista*, anunciada por Tablada desde 1893, tuvo como antecedente inmediato y capital la extensa polémica de 1898, en la cual se decretó el triunfo inapelable del modernismo, visto como una estética

²⁸ En este sentido *vid.* por ejemplo “De ajénjo”, de Francisco M. de Olaguibel, o “Celos póstumos”, de Bernardo Couto Castillo; en el primero, un narrador exalta las bondades del absintio, de esa musa verde que “[...] lleva al cerebro fulgores aurales y alegrías de fauno...”, al tiempo que recuenta la microhistoria de un hombre que lucha contra la fuerza indómita del mar; una especie de metáfora sobre la difícil condición del héroe decadente en la sociedad (Francisco M. de Olaguibel, “De ajénjo”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 4, 15 de septiembre de 1898, p. 49). En el último, un joven hipersensible, ávido de nuevas sensaciones, se enfrenta horrorizado a la furia de un cráneo, que lo reprende no sólo porque profana el descanso de los muertos, llevando a cabo en el cementerio ciertos juegos eróticos, sino en especial debido a que, quien lo acompaña en esas incursiones sexuales era con anterioridad su amante, a la cual desde ultratumba estaba condenado a ver en los brazos de otros (Bernardo Couto Castillo, “Celos póstumos”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 7, 1º de noviembre de 1898, pp. 107-108).

más amplia, abarcadora, y, sobre todo, propia, en tanto que se había desprendido ya de la tutela francesa, para estrechar nuevos lazos con la tradición hispánica.²⁹ Órgano difusor de la segunda generación modernista, muy pronto a través de ella se establecieron las directrices que guiaban el movimiento tanto en el ámbito nacional como continental, al convertirse en una de sus más importantes voceras y divulgadoras.³⁰

En este contexto, el 15 de octubre de 1898, Alberto Leduc dio a conocer el breve relato "En misa (De un diario)", donde se narra la odisea dominical de un joven que se reencuentra con la imagen de Dios. Atormentado por la falta de dinero, el personaje descubre en las páginas de un libro de Joris-Karl Huysmans la fuerza necesaria para salir del sufrimiento físico y espiritual que lo acosa. Inspirado por dicho autor, un domingo abandona la ciudad en busca de un lugar apacible en el cual oír misa; con ese anhelo, llega hasta la desvincijada iglesia de un barrio lejano, donde reniega de las pasadas rebeldías y pide perdón por sus pecados; tras lo que, frente a la figura de un Cristo "pobre", recupera la fe perdida.³¹

Desde la composición del título, Leduc señala dos de los elementos fundamentales de la pieza; el primero se relaciona con el establecimiento del espacio "divino" en el que se resolverá el conflicto del protagonista; mientras que el segundo tiene que ver con la perspectiva intimista desde la cual se relatará la historia. En cuanto a esto último, al parecer el escritor utilizó el subtítulo de "(De un diario)" para crear el artificio de que el relato formaba parte de un documento más extenso, que, al parecer, alguien ajeno a la historia, es

²⁹ De acuerdo con Klaus Meyer-Minnemann, uno de los factores que contribuyeron a la revaloración de la idea de hispanidad en los países americanos fue la guerra entre España y Estados Unidos por el territorio cubano (cf. K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 178).

³⁰ Sobre esta cuestión, sorprende el hecho de que casi al final de la primera época de la *Revista* decretió de manera considerable la presencia de cuentistas mexicanos; más aún, en el último año no se publicó ninguno de tendencia decadente, cuestión que prevalecería en los siguientes ocho volúmenes de la segunda época.

decir, una especie de editor, publicaba de manera fragmentaria y selectiva; con ello, ponderó la importancia de la experiencia epifánica, por encima de la descripción profusa de los antecedentes o de la personalidad del héroe melancólico, quien se autodefine eficazmente en unas cuantas líneas: "Seis días de miseria y dolores físicos y continuas contrariedades, me habían abrumado y dado al traste con mi pobre organismo y mi triste condición moral [...]" (p. 95). Este empleo del diario se convierte en una estrategia narrativa que permite tanto dar mayor inmediatez e intensidad dramática al recuento de las aventuras existenciales del personaje, como incluir con mayor libertad diferentes registros intertextuales, en este caso las extensas citas de *En Route* de Huysmans, libro que inspira su metamorfosis espiritual.

Bajo tales lineamientos, desde un principio el héroe se postula como un enfermo físico y moral, que anda en busca de un antídoto para curar su malestar general; en esta indagación, de nuevo la literatura cumple un papel axial, al fungir como la "medicina" que favorece el restablecimiento de su salud emocional. En esta dirección, lo interesante es que se consideran al menos dos posibles vías textuales por medio de las cuales se podría detener el mal: la psicoterapéutica y la de los libros "piadosos". La primera se rechaza de manera inmediata, sin dar ninguna explicación; tal vez, esto se explique si se toma en cuenta que en el contexto mexicano apenas se empezaba a difundir la teoría freudiana sobre el inconsciente, que poco tiempo después desplazó las ideas seudocientíficas de Nordau y de sus seguidores. En cambio, la segunda se acepta, pero sólo de manera selectiva, pues mientras se desecha la influencia, por ejemplo, de la obra de Kempis, se retoman con fervor las palabras del volumen de Huysmans, cuya preferencia cobra sentido si se recuerda que

³¹ Alberto Leduc, "En misa (De un diario)", en *Revista Moderna*, año I, núm. 6 (15 de octubre de 1898), pp. 95-96.

por esa época (entre 1894 y 1896) el escritor francés abjuró del decadentismo, para abrazar, estética y existencialmente, el camino religioso, tal como lo testimonia la obra *En Route*.

A partir de lo anterior, en el relato la referencia intertextual constituye un indicio de la futura conversión del protagonista, pero también reafirma el hecho de que sólo a través de un igual, de un espejo, es posible experimentar un cambio. En otro nivel, Leduc usa la imagen del propio Huysmans para demostrar el desgaste del discurso decadente, al que rechazaba incluso uno de sus exponentes y difusores más preclaros; de esta manera, la metamorfosis del narrador francés ponía en tela de juicio la vigencia de tal influjo para imaginar renovadas respuestas a la tensión en que se hallaban inmersos los artistas.

Poseído por las palabras de Huysmans, el personaje abandona el terreno de lo literario con el fin de concretar en la realidad y en la práctica diaria su proceso salvador; para ello, escoge significativamente el séptimo día de la semana, consagrado por la tradición judeocristiana a la figura del Jesucristo.

Hoy día del Señor, después de seis días de miseria y dolores físicos, necesario era acudir al Santo Sacrificio y olvidar por una hora ese desarzonante [*sic*] problema del dinero en la sociedad moderna.

Sí, por siete días, ese problema fue la vulgarísima esfinge de mi espíritu mezquino y por siete días y siete noches las palabras textuales del maestro flamenco fueron mi obsesión (p. 95).

En esta cita, se ve cómo una vez más el problema del héroe melancólico está vinculado de manera directa con la imposibilidad de sustraerse del afuera, que, en términos generales, atenta contra su universo interno.³² Consciente de la fugacidad de cualquier

³² En este sentido, el personaje retoma de la obra de Huysmans, en especial, aquellos fragmentos en los que se cuestiona el mercantilismo de las sociedades modernas: "Oh! el dinero, maldito sea! *sobre todo cuando se aculta bajo el tenebroso nombre de Capital; entonces su acción no se limita sólo a incitaciones individuales, sino que aconseja hipócritamente robos y asesinatos colectivos; entonces decide de los monopolios, edifica Bancos, y puede, si quiere, matar de hambre, en siete días, millares de personas*" (p. 95).

antimundo, al igual que los personajes coutianos, opta por la idea de un acto absoluto, de un sacrificio, por medio del cual, sólo un segundo, el mundo se rige de acuerdo con su deseo. Ahora, la gran diferencia estriba en que el personaje de Leduc presencia únicamente una representación simbólica del hecho, es decir, observa el holocausto de la carne y la sangre de Jesús, a través de la puesta en escena que el sacerdote realiza durante la misa; quizás a consecuencia de esto, más que imponer su idea del mundo, el personaje la moldea con base en nociones externas, propias de la esfera sagrada. Asimismo, por la naturaleza del suceso, no existe la intención de transgredir un interdicto, sino más bien de restituir un orden divino a partir de un cristianismo "primitivo" que retome las enseñanzas del Evangelio ("[...] la supracscencia de Jesús me apareció en aquel Cristo anónimo, en aquel templo lejano que no frecuentan raspacueros, y en el que puede a mis anchas derramar mis lágrimas agrias de rebelde y de vencido", p. 96). Desde esta perspectiva, la actualización del sacrificio permite que, también en el plano simbólico, el héroe se redima por su pasado decadente y pesimista, una vez que se le ha revelado un plano superior al de las cosas inmediatas; así, la inmolación del otro, del Eterno, acaba por ser vivida como propia:

Allí lloré, allí vomité mi alma cancerosa y mis días de rebelión y de amargura a los pies de un Cristo feo y humano; allí, sólo en la compañía de miseros indígenas, ofrecí mi holocausto de pecados mortales, de infinitas amarguras, de incommensurables deseos de muerte y destrucción; allí pedí para mi espíritu inquieto tonificadora calma, y para mi corazón, en escombros, un átomo de amor [...] (pp. 95-96).

Ahora bien, es claro que el neoespiritualismo de Leduc no plantea el resurgimiento del poderío de la Iglesia católica; por el contrario propone una doctrina de hondas raíces sociales, por medio de la cual se restablezca la preeminencia de lo humano por encima de un sistema capitalista despiadado. De ahí que el protagonista tenga que alejarse de la ciudad

industrializada, de la modernidad, para encontrar entre los desheredados la huella de la fe, encarnada en un Jesús humilde y humanizado, "[...] caudillo ideal de la gran transformación social que esperaban todos los espíritus sensibles a las intolerables desigualdades [...] entonces reinantes [...]".³³ A la luz de tales consideraciones, para el cuentista, esa vuelta al orden no significaba tampoco un pacto con la forma de vida burguesa, sino más bien la reiteración de ciertas preocupaciones, ya presentes en sus textos de 1896, sobre la injusta lucha de clases, que unos años más tarde dieron origen a la construcción y a la defensa de su ideario de corte socialista.³⁴

Si bien en 1898 las propuestas de Leduc no tuvieron honda repercusión en el medio intelectual, en gran parte por la fuerte influencia de Couto Castillo en la *Revista Moderna*, lo cierto es que contribuyeron a abrir la senda para otras expresiones de lo decadente en las letras mexicanas. Sobre esta cuestión, cabe subrayar que Couto fue quien más relatos dio a conocer en las páginas de esta publicación, la cual resentiría sensiblemente la prematura muerte del autor; sin su cuentista nacional de cabecera, aventuro que los redactores debieron buscar a alguien que lo sustituyera casi de manera inmediata; para ello se eligió a Rubén M. Campos, quien ya había colaborado en el proyecto editorial con algunas composiciones poéticas.

En estas circunstancias, en la primera quincena de septiembre de 1901, Campos publicó la pieza titulada "Cuento bohemio", donde un héroe melancólico trasnochado rememora la historia de uno de sus compañeros de francachelas, quien, tras un encuentro con una desvalida madre soltera, renuncia a la vida licenciosa para dedicarse de lleno al

³³ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 32.

³⁴ Cf. Rubén M. Campos, "XVII Las ideas socialistas de Raúl Clebodet", en *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pp. 125-129.

cuidado de la nueva familia a la cual decide adoptar. Consciente de la envergadura de la misión, el protagonista se despide de sus cofrades, bebiendo una última copa de vino.³⁵

Relatado desde el nivel de los personajes, el texto plantea desde el principio la recreación de un hecho, en este caso el del proceso regenerador de un otro, cercano a quien enuncia el discurso. Como en algunos textos coutianos, la acción narrativa se enmarca en el contexto de una plática, más bien monólogo, entre el narrador y un escucha anónimo, con el cual se identifica el lector; aunque se intenta dar este carácter "oral" a la pieza, en realidad Campos sólo utiliza dicha estrategia al principio, con el único propósito de enfatizar la perspectiva intimista, testimonial, desde la que se recuentan los acontecimientos.

Una vez determinado lo anterior, el narrador describe con melancolía la vida bohemia, como si se tratara de una "época dorada", cuando las ansias juveniles llevaban irremediablemente a todos los excesos; sin duda, esta mirada idílica sobre el pasado contrasta con la postura pesimista que el narrador muestra en las primeras líneas, que corresponde con el presente de enunciación ("De mi vida, amigo mío, de mi azarosa y turbulenta vida bohemia, es ésta una sentida remembranza que yo guardo al calor de mi corazón que muchos creen muerto... ", p. 266). En esta contraposición, me parece que va implícita la postura del autor frente al decadentismo estético, pero sobre todo existencial, al cual consideraba como una corriente de franca rebeldía contra todo lo establecido, motivada por la inmadurez y el idealismo propios de los años mozos. A partir de lo anterior, da la impresión de que consideraba la "enfermedad" decadente como un padecimiento pasajero o como una etapa "normal" del desarrollo humano, después de la

³⁵ Rubén M. Campos, "Cuento bohemio", en *Revista Moderna*, año IV, núm. 17 (1ª quincena de septiembre de 1901), pp. 266-268.

cual la mayoría regresaba al redil; de este modo, el movimiento portaba desde siempre el germen de su propia desaparición.

Sin duda, Campos fue uno de los primeros autores mexicanos que, de manera clara, se percató y se dio a la tarea de exhibir el desgaste del ideario decadentista en los albores del nuevo milenio; tal vez esto se debió a que su acercamiento al grupo de la *Revista Moderna* fue un tanto tardío, lo cual le dio la suficiente distancia crítica para advertir la necesidad de buscar otros caminos para recomponer el lazo entre el artista y la comunidad en que se desarrollaba.³⁶ Aunado a lo antes dicho, no sé si de manera propositiva, el escritor también evidenció los abusos estilísticos que cometían los presuntos adeptos a tal estética, cuando trataban de confeccionar una prosa “exquisita”, que despertara los sentidos por medio de la saturación de adjetivaciones supuestamente “originales”, pero además lo más lejana posible de un registro llano o coloquial:

Éramos: un amorador de la música y de las mujeres –hoy muerto!– de altanero perfil aquilino de Robert Herrick y corazón de niño; un artista de ojos leoparDESCOS y pasiones violentas, que debió haber florecido en Florencia y en el ciclo de Benvenuto; un paquidérmico citareda membrudo, de dientes blancos y ojos bovinos, que cuando bebía de un trago su vino, golpeaba al descansar el vaso; un pensativo de brumosas moradas grises, que soñaba con encarnar jamás su sueño, de cloróticas manos simiescas y lasas como sus cabellos marchitos... y un cancionero obscuro [...] (p. 266).³⁷

Tras la delimitación del espacio bohemio, en el tercer momento del texto, el narrador introduce a través del diálogo la experiencia reveladora de un miembro de su cofradía; la inserción de este microrrelato, que podría funcionar de manera independiente, tiene como fin no sólo dar mayor credibilidad al cambio que sufre el personaje, cuando

³⁶ Cf. Serge I. Zaïtzeff, “Prólogo”, en Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 17.



asume el rol de padre de familia, sino también colectivizar la vivencia, esperando que, a través del discurso, los demás se contagien de ese espíritu regeneracionista. En cuanto a esto último, como se puede observar al final de la cita, Campos subraya las posibilidades de dicha redención al elegir como portador del nuevo "verbo", precisamente, a la figura más pesimista del espectro bohemio, es decir, la del héroe melancólico.

Así, el protagonista se despoja de todo velo aristocrático, característico de este tipo de personajes, para mostrar su rostro más siniestro o, mejor dicho, decadente, concebido como la pérdida paulatina de la fuerza física y moral que conduce a la desintegración del ser:³⁸

Yo estaba abismado, deprimido, tenebroso. La hora apasionante del despertar orgiástico, la crisis tremenda de la nerviosidad, me abatía como a una bestia un golpe en el testuz; me sentía miserable, manchado, abyecto, hundido en el fango de mis extravíos!... Mi soledad hastiada de placeres, mi juventud malograda en vagos y febriles deseos que no vienen jamás, mi taciturnidad desencantada, mi impulsiva sed de amor atizada por el alcohol, mi esperanza violada y apuñalada en la marchita senda de mi vida... todo pasó en tétrica danza macabra por la vesanía de mi cerebro entenebrecido, sepultándose en el antro de mi degradación espantosa!... (p. 268)

De acuerdo con lo precedente, el personaje será incapaz de proyectar un acto transgresor, mediante el cual se imponga su idea del mundo, puesto que él mismo considera como "viciosa" y "negativa" la manera como se conduce; de ahí que exclusivamente le quede la opción de transformarse, de "cambiar", para incidir de forma "positiva" en el

³⁷ Más adelante, el narrador describe el escenario en estos términos: "Haces de flores tropicalinas agonizaban en búcaros de Falenza y frutas sápias de cálidos climas, mameyes y ananas, sandías sacarinas y apiñados racimos bananeros almizclaban el ambiente con su olor carnal" (p. 266).

³⁸ Casi un año después, Campos llevó al límite esta visión del héroe melancólico, al representarlo como una presencia fuera de sí, degradada y al borde del abismo: "Vióse enfermo, abandonado, achacosos, alcoholizado, reumático, en el vestibulo de la paraplegia [sic] por la intoxicación del absintio y sin fuerzas para defenderse porque era un vencido de la vida, carne de placer y vicio!" (Rubén M. Campos, "Un cobarde", en *Revista Moderna*, año V, núm. 16, 2ª quincena de agosto de 1902, pp. 244-246; *loc. cit.*, p. 246).

entorno; en otras palabras, la ineptitud para dominar el afuera, lo hacen transigir y adaptarse a las reglas del medio.

En este proceso redentor, una vez más la presencia femenina actúa como catalizador, aunque en realidad serán los frutos de su vientre quienes convenzan al héroe de volver a la lucha por la existencia, a la vida productiva, con el objeto de dar a estos desheredados un lugar digno en el sistema ("Entonces sentí que mi sangre aflúa a mi corazón urgiéndolo para la lucha! ¿No había yo deseado inútilmente algo que llenara el vacío de mi vida?... ¿No tenía ante mí una miseria humana que redimir, un infortunio que exultar?", p. 268).³⁹

Respecto a la figura femenina, resulta interesante que Campos ya no hace uso de los arquetipos de las *femmes fragile y fatale*; por el contrario emplea la imagen de una mujer que, orillada por la pobreza, termina por convertirse en prostituta. En esa dirección, el protagonista se identifica de inmediato con este ángel caído, más de corte realista, porque ambos giran en la misma espiral de decadencia, con la salvedad de que ella no puede generar nuevas condiciones existenciales debido a su naturaleza pasiva, mientras que él, más cerebral y refinado, sabe que puede edificar una ruta hacia un mejor orden social ("Y por eso, por nuestra súbita simpatía, por nuestro doble infortunio, habíamos querido ahogar en vino las penas ideales en mí, y tremendamente reales en ella!", p. 268).

Desde tal horizonte, el personaje se despoja de la melancolía y el pesimismo decadentes, en la medida en que su acto definitorio traspasa los límites de la revelación individual y se desborda hacia lo colectivo, provocando un cambio de estado tanto para la

³⁹ Un postulado más o menos igual aparece en el cuento de Díaz Dufoo, "El hijo de Annunzia", en donde un bohemio se percató de que debería de cambiar de estilo de vida, cuando escucha el llanto del vástago de una prostituta, quien lo abandona para salir a disfrutar de los excesos. Aunque corroído por la culpa, el

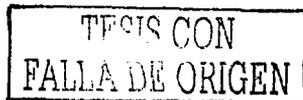
mujer y sus hijos, como para los otros bohemios que se ven reflejados, redimidos socialmente, por un semejante.

Partiendo de todo lo expuesto, considero que, aunque sin el dedo flamígero de los antidecadentes, en su texto Campos propone de manera directa la urgencia de clausurar de una buena vez la etapa bohemia, en favor de emprender otras labores que reivindicaran a las clases más desprotegidas. En este sentido, resulta palpable que en dicha pieza lo decadente adquiere connotaciones explícitamente negativas no sólo en el terreno estético, sino también como visión del mundo; con ello, Campos evidenció el hecho de que el decadentismo no respondía a las necesidades artísticas ni sociales de una nación como la mexicana, en la que se empezaban a sentir los estragos ocasionados por el largo gobierno de Díaz.

Ya en pleno siglo XX, esta idea de la "misión social" del artista llevaría al autor a abandonar el terreno de la creación ficcional para dedicarse a un intenso trabajo de rescate del folclor nacional. En la búsqueda de las raíces literarias y musicales del país, Campos encontraría la manera idónea de cumplir su compromiso con la comunidad, a la cual develaría, entre otras, una importante parcela de su historia cultural: la prehispánica, tan olvidada por los escritores decimonónicos.

Ahora bien, me parece que el desplazamiento hacia otros "modos" de lo decadente tuvo que ver con los extremos hasta los cuales los llevaron, por ejemplo, Ceballos y Couto, al defender la idea del acto único, brutal, por medio del cual se instauraba en la realidad la

protagonista no se detiene en su búsqueda de placeres (vid. Carlos Díaz Dufoo, "El hijo de Annunzia", en *El Mundo Ilustrado*, año VIII, t. II, núm. 1, 7 de julio de 1901, s. n. p.).



noción del mundo del protagonista; más aún, creo que respondió a la búsqueda de renovadas formas de resolver la, ya mencionada, tensión que enfrentaban los artistas de la época, escindidos entre la labor creadora y las necesidades materiales. De acuerdo con esto, parecería que, a través de la regeneración de los héroes melancólicos, varios creadores manifestaron su deseo de establecer un puente posible entre el universo íntimo, imaginativo, del escritor y la sociedad, personificada por instituciones como la Iglesia o la familia; sin embargo, dicho *ricorso* al orden no implicaba de ningún modo ceñirse a los mismos lineamientos que antes se habían combatido; por el contrario significaba una forma de trascenderlos para reorganizar el mundo.⁴⁰

Finalmente, este cuarto momento del decadentismo mexicano estuvo regido principalmente por la experimentación con las posibilidades simbólicas de algunos elementos de su imaginario; así como por la real convicción de los escritores modernistas de que, después de un periplo de extrema rebeldía, sólo quedaban dos caminos viables: el de la muerte o el de la conversión, por uno optó Bernardo Couto Castillo,⁴¹ por el otro,

⁴⁰ Cf. Klaus Meyer-Minnemann, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁴¹ En este sentido, me parece iluminador el último cuento que Couto dio a la luz en la *Revista*, en donde el protagonista llamado Pierrot, especie de *alter ego* del autor, no sólo recuenta los motivos que lo llevaron a abandonar el mundo de los vivos para convertirse en sepulturero, sino también describe la forma como se organiza la no vida en el cementerio, sobre la base de que: "Los cerebros que concibieron ideas de vileza y de egoísmo, los cerebros que sólo soñaron con metal, con metal en diversas formas, en diversos tamaños, en diversos valores y en diversas leyes, ahí los tiene Ud., rígidos, fríos, insensibles, como el Señor a quien adoraron. Otros, a los que generalmente el mundo llamó vagos, a los que eran inútiles y no se preocupaban por ruindades, los que eran necios y torpes porque amaban la luna y eran enamorados de las hermosas frases, y los matices y las notas, los que pasaron su vida en interiores éxtasis, con el pensamiento arrodillado ante interiores altares, los que ardían con llamas cuyo brillo no semejava al del oro y sí al del crepúsculo; todos esos, los despreocupados, los que no formaron parte del inmenso rebaño pastando alrededor del Buey Bíblico, todos esos, amigo mío, vienen también aquí; pero la muerte, porque mucho en ella pensaron, les da horas de recreo y les permite salir y entregarse a sus pláticas, con la lucidez de su nuevo estado [...]" (Bernardo Couto Castillo, "Pierrot sepulturero", en *Revista Moderna*, año IV, núm. 9, 1ª quincena de mayo de 1901, pp. 142-144; *loc. cit.*, p. 143). En esta misma línea *vid.* también el relato de Rebolledo "La cabellera", en *Revista Moderna*, año III, núm. 16, 2ª quincena de agosto de 1900, pp. 251-242.

Alberto Leduc, Rubén M. Campos y, algunos otros como José Juan Tablada, quien, como señalé, en 1893 preconizara las bondades estéticas y morales de dicho movimiento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

En los epígonos de la antepasada centuria, Occidente se vio sumergido en una profunda crisis espiritual e ideológica, producida no sólo por los temores colectivos sobre el posible fin del mundo, sino por los grandes e intempestivos cambios que trajo la vida moderna e industrializada. En Europa, pero más claramente en Francia, ciertas esferas de la sociedad generaron la creencia de que la nación ya había llegado a la cúspide de su desarrollo, tras lo cual se atisbaban los primeros síntomas de un inevitable decaimiento. En este contexto, se desató una fuerte discusión alrededor del arte moderno, considerado por algunos como una de las principales manifestaciones de que la humanidad pasaba por un momento de extremo pesimismo, difícil de combatir; para otros, para los creadores, las exquisitas expresiones de esa decadencia en realidad representaban una forma de protestar contra las reglas establecidas por la visión mercantilista del mundo burgués.

Por aquellos años, aunque bajo condiciones totalmente diversas, México se enfrentaba a su propio proceso modernizador, el cual se venía dando de forma heterogénea, primero en el campo ideológico, con la creación de la Escuela Nacional Preparatoria por medio de la que se difundió el credo positivista; y, después en el terreno económico, con la consolidación de un orden capitalista, dependiente del desarrollo comercial de las grandes potencias, sobre todo europeas. En este intento por ingresar a la



economía mundial, como la gran mayoría de los países americanos, México se convirtió sólo en un proveedor de materias primas y productos agropecuarios.

En este escenario, los escritores se vieron desplazados tanto de las labores gubernamentales que solían cumplir, como de la misión fundacional que habían desempeñado durante largo tiempo en la sociedad. Obligados por las circunstancias, buscaban caminos para contribuir en el progreso de la nación, pero que al mismo tiempo les permitieran vivir dignamente con el producto de su esfuerzo. Sin duda, en mayor o menor medida, la profesionalización del trabajo afectó a los artistas de las diferentes corrientes estéticas que convivieron a finales del siglo XIX; de ahí que cada uno imaginara diversas rutas para insertarse o combatir al sistema, aunque la mayoría hicieron ambas cosas.

Bajo tal situación, los modernistas, en específico los de la segunda generación, descubrieron en la literatura francesa de la decadencia una forma de enfrentar las nuevas condiciones. Ahora, el empleo de estos textos, que en su propio medio causarían revuelo, desató fuertes discusiones acerca del decadentismo, pero además sobre la función y el estado de literatura mexicana.

En 1893, tal sacudimiento sirvió a los autores modernistas, por un lado, para constituirse como un grupo, que, en términos generales, defendería la misma idea de arte y del trabajo creador. Y, por el otro, para postularse como la gran avanzada literaria que ayudaría a la “evolución” de las letras nacionales, a las cuales pretendían modernizar y universalizar; de este modo, aun cuando esto les representara no tener lectores, estos escritores estaban dispuestos a cancelar el canon nacionalista que imperaba desde tiempo atrás.

La vehemencia con la que Tablada defendió el decadentismo como la nueva estética que haría "progresar" el arte en México, le funcionó al grupo como propaganda que aseguró la atención de otros intelectuales, quienes lucharon, incluso valiéndose también de fuentes extranjeras, contra el influjo decadente en el país. En este sentido, los críticos antidecadentes pasaron muy rápido de la burla y la descalificación, al empleo de teorías científicistas para intentar detener la acometida de los decadentes, a los cuales consideraban como una cofradía de enfermos, traidores a la República de las Letras, a la cual contaminaban con lecturas externas.

Ahora bien, como hemos visto, una de las principales razones por las cuales los modernistas se identificaron con estos pensadores extranjeros fue porque en ellos vieron reflejada su propia circunstancia, es decir, más que en las experimentaciones estilísticas decadentes, los mexicanos retomaron aquellos aspectos relacionados con la idea del sufriente sacerdocio del arte, en defensa del cual debían soportar los embates de una realidad, basada en valores mercantiles. Como consecuencia de lo anterior, concibieron el decadentismo como una de las vías de expresión para los espíritus hipersensibles, refinados y aristocráticos que padecían intensamente las mudanzas de la vida moderna.

No obstante el constante repudio de los críticos, durante 1896 lo decadente siguió siendo una bandera con la que los modernistas querían recomponer el mapa del arte literario mexicano; más aún, en voz de Amado Nervo, ya empezaba a verse como un movimiento que coadyuvaba a la revitalización de la lengua castellana, y, en otro nivel, al refinamiento "sensorial" de los lectores, que sólo podrían acceder a estas obras si ya contaban con cierto grado de instrucción.

Sin duda, Nervo fue uno de los primeros en plantear el decadentismo como una etapa de rebeldía, como una corriente transgresora, que había permitido "modernizar" las letras nacionales, tanto tiempo aletargadas por el credo de Ignacio M. Altamirano. Sin embargo, también, como años atrás lo hiciera Jesús Urueta, se percató de la necesidad de sanear las connotaciones negativas del término, para reafirmar su importancia en el medio; en otras palabras, pensaba que al "normalizarlo" lograría que fuera visto como una fase "natural" del proceso evolutivo artístico, en armonía con los cambios que también se habían dado en otras esferas de la sociedad; esto permitiría al grupo seguir obteniendo o conservado, según fuera el caso, los espacios que ya habían ganado en el campo editorial y periodístico nacional. En ese mismo año, el autor propuso de manera implícita un cambio terminológico, sobre la base de que el decadentismo se había organizado, para entrar en el cauce de una corriente estética más amplia: la del modernismo hispanoamericano.

El año de 1898 sería clave para la metamorfosis del decadentismo, que después de este lapso quedaría como un vocablo despectivo, empleado por aquellos escritores contrarios a la obra de los modernistas. Claramente, Nervo y Valenzuela fueron los encargados de decretar la muerte del decadentismo mexicano, sobre todo el segundo, quien se dio a la tarea de reconstruir el proceso mediante el cual la influencia decadente francesa se había asimilado en tierras mexicanas, dando lugar a un arte propio, refinado y exquisito, pero sobre todo saludable que comenzaba a tender puentes con las otras naciones americanas. El restablecimiento de dicha salud coincidió significativamente con la creación de la *Revista Moderna*, uno de los proyectos editoriales nacionales más duraderos y de mayor envergadura en el siglo XIX.

Aun cuando no todos los escritores que participaron en las polémicas fueron los que escribieron bajo la influencia decadente, se ha demostrado que hubo una fuerte conexión entre ellos no sólo de tipo vivencial, sino en cuanto a sus experimentaciones estéticas. Asimismo, podría pensarse que la influencia decadente inicialmente dio frutos en la obra y, con posterioridad, en el campo de la reflexión ensayística, para lo cual podría ponerse el ejemplo del poema "Misa negra" de José Juan Tablada que desencadenó el debate de 1893. Si bien no niego la presencia del influjo decadente antes de 1893 —de ahí el estudio de los textos de Manuel Gutiérrez Nájera—, me parece que hasta ese momento el discurso crítico se unió a la práctica escritural, es decir, hasta ese año conscientemente los escritores hicieron que ambas caminaran de la mano, para que un ejercicio sustentara al otro; quizás lo anterior se debió a que asumieron, en voz de Tablada, el decadentismo como una posibilidad textual para resolver su conflictiva relación con el medio, con una sociedad donde se habían cambiando las reglas del juego.

Lo precedente se corrobora con el seguimiento cronológico que realicé a partir de los cuentos de algunos narradores modernistas, en quienes ya existía una intención clara de incluir esporádicamente elementos de lo decadente, como en caso de El Duque Job, así como de explorar las posibilidades simbólicas de este imaginario, en especial tomando como figura emblemática el personaje del héroe melancólico. En este sentido, he demostrado que es posible hablar, más que de una tradición decadentista, de un periplo (1893 a 1903) en que sus manifestaciones tuvieron una mayor presencia e importancia en el ámbito literario mexicano.

Ahora bien, a través de los cuatro "momentos" del decadentismo mexicano que identifiqué, puede explicarse el proceso de apropiación de dicho imaginario. En el

primero hay una gran necesidad de definir aquellos ingredientes que construyen el carácter del héroe melancólico, sumergido en un mundo interno, casi siempre artístico o en extremo sensual, que choca con las condiciones del afuera, simbolizadas por las figuras femeninas; ellas serán las encargadas de derribar las frágiles paredes del antimundo del protagonista, quien desconsolado terminará por destruirse o por ingresar al mundo productivo.

En el segundo, ya están establecidos los atributos de este personaje, pero además cobra mayor relevancia la presencia de los arquetipos femeninos, ya claramente identificados con las figuras de la *femme fragile* y de la *fatale*, representaciones dicotómicas de cómo mira el héroe el mundo. Durante esta oleada, encontramos dos tendencias diferentes sobre lo decadente, la de Carlos Díaz Dufo y la de Bernardo Couto Castillo; uno opta más por la exploración sociológica, basada en la idea de que son las presiones de la vida moderna las que terminan por enfermar a las presencias masculinas, quienes ni siquiera tienen la posibilidad de crear un antimundo o, si lo consiguen, resultar totalmente falso. El otro buscará caminos más brutales para resolver el conflicto del personaje con el medio, pues, consciente de su incapacidad de sostener un mundo interno, el protagonista realizará un acto significativo que justifique todo su pasado y lo haga vivir en un solo instante todo el placer que el sistema le ha negado. Por lo general, será la muerte o el sacrificio de una víctima lo que le abra la puerta para ordenar el mundo de acuerdo con sus anhelos.

En el tercer momento, ejemplificado por relatos de Ciro B. Ceballos y Couto Castillo, se evidencia que la pasividad inicial que mostraba el héroe melancólico ha desaparecido para dar lugar a la acción violenta, por medio de la cual por un instante el

mundo se reorganiza en consonancia con la visión del personaje. La muerte de un otro se convierte en la revelación del cambio, en la reestructuración de la realidad que no responde a leyes morales o sociales, sino exclusivamente estéticas.

En la última oleada, nuevamente se distinguen dos corrientes; una, encabezada por Couto Castillo, donde el héroe melancólico perderá la capacidad de generar un acto simbólico que lo libere de la presión de lo externo, lo cual redundará en la postulación de una mirada todavía más pesimista sobre la realidad.¹ La otra tuvo como mejores representantes a Campos y Leduc, los cuales crearon personajes que regresan al orden, es decir, figuras que, después de haber tenido una existencia decadente, crean un nuevo lazo con su entorno, ya sea a través de un neoespiritualismo o de la reivindicación social de los desprotegidos. Su acto único, su experiencia epifánica, funciona como una redención pero no sólo individual, sino incluso colectiva. Ahora bien, aunque se reconcilian con el mundo exterior, estos héroes melancólicos no se reintegran a la sociedad con miras a acatar los requerimientos de la vida burguesa, más bien se insertan en ella para lograr un cambio significativo.

Finalmente, como se ha visto, en sus manifestaciones nacionales el decadentismo difiere del propuesto por Huysmans, quien sostenía la posibilidad de que el héroe decadente construyera un antimundo lo suficientemente sólido, como para aislarse de manera definitiva de la realidad mundana. Por el contrario, los personajes de los autores mexicanos sufren precisamente por la imposibilidad de sustraerse del afuera, que les impone su ingreso a la vida productiva; siempre en pugna, estos protagonistas desarrollan vínculos sado-masochistas, de aceptación-rechazo con la realidad circundante. En este

sentido, es posible aseverar que el decadentismo mexicano tuvo como principal ascendente la obra de Baudelaire, en especial la inscrita en la línea del *Spleen de Paris*, donde quien enuncia el discurso se enfrenta y se sumerge de lleno en el ambiente de la ciudad, ese espacio cambiante y contradictorio en el cual, por lo general, padecen los desheredados y los artistas. En este contexto modernizado y aburguesado, se desarrollan historias como, por ejemplo, la de "El doble aposento" en la que el mundo idílico (estético) de un escritor se derrumba cuando la realidad irrumpe de manera brutal, destrozando todos sus anhelos de trascendencia espiritual ante la presión del mundo "productivo".² Asimismo, como en el texto del poeta francés, en las creaciones de los autores nacionales afectos al decadentismo subyace sin duda la creencia de que, a pesar de la indiferencia de sus compatriotas, su participación todavía era necesaria para el desarrollo del país.³

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Este desconsuelo extremo lleva a Pierrot, especie de *alter ego* de Cousto, a refugiarse en el mundo de los muertos o, mejor dicho, a convertirse en sepulturero en espera de que la muerte, esa justiciera, les confiera a los artistas y a los hipersensibles una "no existencia" mejor que la experimentada.

² Cf. Charles Baudelaire, "El doble aposento", en *Obra completas*, pp. 375-376.

³ Cf. Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 47.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Anónimo, "Sucesos varios. Nuestro número literario", en *El País*, t. I, núm. 7 (8 de enero de 1893), p. 3.

— "Decadencias", en *El Tiempo*, año X, núm. 2847 (18 de febrero de 1893), p. 2.

— "Psicologías literarias. Jesús Urueta. A propósito de unos disparates", en *El Demócrata*, año I, t. I, núm. 16 (18 de febrero de 1893), p. 1.

— "Los literatos mexicanos y su suerte", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 9 (10 de julio de 1896), p. 1.

Aurevilly, Barbey d', *Las diabólicas*, trad. de Antonio Redondo Magaña. Madrid, Unidad Editorial, 1998.

Aznar Soler, Manuel, "Decadentismo y bohemia literaria", en *Ínsula*, 1998, núm. 613, pp. 28-30.

Barrera Linares, Luis, "Apuntes para una teoría del cuento", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 29-42.

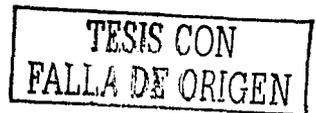
Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, 3ª ed. México, Ediciones Coyoacán, 1998, pp. 7-38 (*Diálogo Abierto*, 56).

Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, 2ª ed., trad. Lourdes Ortiz, prólogo de Rafael Cante. Madrid, Taurus, 1971 (*Persiles, Colección Teoría y Crítica Literaria*, 42).

— *The tears of Eros*, trans. Peter Connor. San Francisco, City Lights Books, 1989.

— *Erotismo*, 6ª ed., trad. Antoni Vicens. Barcelona, Tusquets Editores, 1992 (*Marginales*, 61).

Baudelaire, Charles, "Los paraísos artificiales. El haschich", en *Revista Azul*, t. III, núm. 22 (29 de septiembre de 1895), p. 340.



—*Proyectos de prólogos para "Las flores del mal". Consejos a los jóvenes escritores*. Buenos Aires, Poseidón, 1945 (*Colección de Los Raros*, 3. *Panorama de la Literatura Moderna. I. Precursores*).

—*Obras completas*, 2ª ed., estudio preliminar, traducción, noticias históricas y notas de Nydia Lamarque. México, Aguilar, 1963.

Benavides, Rosamel S., *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX*. New York, Peter Lang, 1995 (*Worlds of Change*, 6).

Bejamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus Humanidades, 1972.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 13ª ed., traducción de Andrea Vidales Moral. México, Siglo XXI Editores, 2001.

Boca de Ganso, "Cohetes corredizos. Estragos literarios", en *El Universal*, t. xv, 3ª época, núm. 147 (30 de diciembre de 1897), p. 1.

Borges, Jorge Luis y Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, 2ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

Bornay, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid, Cátedra, 1994.

—*Las hijas de Lilith*, 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1998.

Buranelli, Vincent, *Edgar Allan Poe*, 2ª ed. Boston, Twayne Publishers, 1977 (*Twayne's United State Authors Series*, 4).

Burgos, Fernando, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, traducción de María Teresa Beguiristáin. Madrid, Tecnos, 1991.

Campos, Rubén M., "Cuento bohemio", en *Revista Moderna*, año IV, núm. 17 (1ª quincena de septiembre de 1901), pp. 266-268.

— "Un noctámbulo", en *Revista Moderna*, año IV, núm. 22 (2ª quincena de noviembre de 1901), pp. 253-256.

— "Fuensanta", en *Revista Moderna*, año V, núm. 3 (1ª quincena de febrero de 1902), pp. 37-39.

— "El cobarde", en *Revista Moderna*, año V, núm. 16 (2ª quincena de agosto de 1902), pp. 244-246.



—*El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaïtzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (*Ida y Regreso al Siglo XIX*).

—*Cuentos completos. 1895-1915*, estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

Campra, Rosalba, "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político", en *Casa de las Américas*, 1987, núm. 162, pp. 37-46.

Carden, Poe, "Parnassianism, symbolism, decadentism and Spanish-American modernism", en *Hispania*, 43 (1960), pp. 545-551.

Carter, Boyd G., *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX*. México, Ediciones Botas, 1960.

—"Revistas literarias hispanoamericanas del siglo XIX", en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 75-86.

Cásares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, 2ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1959.

Ceballos, Ciro B., "Juan", en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 15 (12 de abril de 1896), p. 229.

—"De viaje", en *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 8 (23 de agosto de 1896), p. 121.

—"Cleopata muerta", en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 8 (21 de febrero de 1897), p. 121.

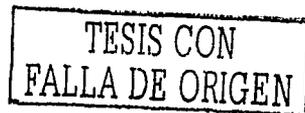
—"Bernardo Couto Castillo", en Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*. México, Premia Editora, S.A./Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 9-20 (*La Matraca, Segunda Serie*, 25).

Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (*Cuadernos del Seminario de Poética*, 17).

Clark, María B., "Hasta la muerte: lo femenino y la estética en el relato modernista", en Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999, pp. 193-199 (*Cuadernos Casa, Serie Coloquios*, 38).

Clark de Lara, Belem, "Una crónica de las polémicas modernistas", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 61-83.

—*Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998 (*Ediciones Especiales*, 9).



—“Retórica y poética en Manuel Gutiérrez Nájera”, en Jorge de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, 1998, pp. 218-232.

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 137).

Claudio Frollo, “Crónica de la semana”, en *El Universal*, t. IX, núm. 37 (12 de febrero de 1893), p. 3.

Cogny, Pierre, *El naturalismo*. México, Diana, 1967.

Coll, Pedro Enrique, “Páginas nuevas. Decadentismo y americanismo”, en *Revista Moderna*, año V, núm. 9 (1ª quincena de mayo de 1902), p. 141.

Cortés, Jaime Erasto y Alfredo Pavón, “El cuento y sus espejos”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (eds.), *Literatura e Historia, siglo XIX*. (en prensa)

Couto Castillo, Bernardo, “La vida de un artista”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 240 (22 de junio de 1893), p. 2.

— “Semblanzas artísticas. Los dos colaboradores”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 246 (29 de junio de 1893), p. 1.

— “Semblanzas artísticas. El último pincel”, en *Diario del Hogar*, t. XII, núm. 252 (6 de julio de 1893), p. 2.

— “Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 258 (13 de julio de 1893), p. 2.

— “Semblanzas artísticas”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 270 (27 de julio de 1893), p. 1.

— “Semblanzas artísticas. El ideal”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 276 (3 de agosto de 1893), p. 2.

— “Semblanzas artísticas. Eduardo”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 282 (10 de agosto de 1893), p. 1.

— “Cuentos del domingo. Eterna unión”, en *El Partido Liberal*, t. XVI, núm. 2584 (22 de octubre de 1893), p. 1.

— “Poemas locos. La canción del ajeno”, en *Revista Azul*, t. V, núm. 5 (31 de mayo de 1896), pp. 77-78.

— “Cleopatra”, en *Revista Azul*, t. V, núm. 22 (27 de septiembre de 1896), pp. 345-346.



- “¿Asesino?”, en *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 17 (25 de octubre de 1896), p. 262.
- “Francisco de Olaguibel: Oro y negro”, en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 19 (9 de mayo de 1897), p. 305.
- “Celos póstumos”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 7 (1º de noviembre de 1898), pp. 107-108.
- “El gesto de Pierrot”, en *Revista Moderna*, año II, núm. 11 (noviembre de 1899), pp. 324-326.
- “El poseído”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 4 (2ª quincena de febrero de 1900), p. 57.
- “Pierrot sepulturero”, en *Revista Moderna*, año IV, núm. 9 (1ª quincena de mayo de 1901), pp. 142-144.
- *Cuentos completos*, recopilación y prólogo de Ángel Muñoz Fernández. México, Factoría Ediciones, 2001 (*La Serpiente Emplumada*, 25).
- Curiel, Fernando, *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años [aprox.] de la literatura patria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001 (*Colección de Bolsillo*, 18).
- Darío, Rubén, *Los raros*, 2ª ed. corregida y aumentada. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905 [1896c.].
- “Los diplomáticos poetas. Balbino Dávalos”, en *Revista Moderna de México*, t. XIII, núm. 79 (marzo de 1910), pp. 44-48.
- Dávalos, Balbino, “Preludio”, en *El País*, t. I, núm. 7 (8 de enero de 1893), p. 1.
- Day, John F., “La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Revista Iberoamericana*, 55: 146-147 (1989), pp. 251-272.
- Decadente, “Decadencias”, en *El Universal*, t. IX, núm. 25 (29 de enero de 1893), p. 4.
- Díaz Alejo, Ana Elena, “Advertencia editorial”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII. Narrativa. II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo; notas de Alicia Bustos Trejo; índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. XVII-XXVI (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 133).
- “Introducción. II. Manuel Gutiérrez Nájera, narrador”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII. Narrativa. II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo; notas de Alicia Bustos Trejo; índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. LV-LXXII (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 133).

Díaz Dufoo, Carlos, "Degenerescencia", en *Revista Azul*, t. I, núm. 6 (10 de junio de 1894), pp. 83-85.

— "Cuadro de género", en *Revista Azul*, t. I, núm. 10 (8 de julio de 1894), pp. 149-151.

— "Un problema fin de siglo", en *Revista Azul*, t. I, núm. 23 (7 de octubre de 1894), pp. 356-357.

— "Los tristes", en *Revista Azul*, t. I, núm. 25 (21 de octubre de 1894), pp. 385-387.

— "Documentos humanos", en *Revista Azul*, t. II, núm. 19 (10 de marzo de 1895), pp. 302-303.

— "El centinela", en *Revista Azul*, t. III, núm. 10 (7 de julio de 1895), pp. 158-159.

— "Cavilaciones", en *Revista Azul*, t. III, núm. 12 (21 de julio de 1895), pp. 185-186.

— "El dolor de la producción", en *Revista Azul*, t. III, núm. 14 (4 de agosto de 1895), pp. 209-210.

— "El vengador", en *Revista Azul*, t. III, núm. 26 (27 de octubre de 1895), pp. 413-415.

— "Cuentos y fantasías", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 5 (1° de diciembre de 1895), pp. 65-66.

— "¡Maldita!", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 6 (8 de diciembre de 1895), pp. 92-93.

— "El cuarto del suicida", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 20 (15 de marzo de 1896), pp. 312-313.

— "La bohemia", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 21 (22 de marzo de 1896), pp. 329-330.

— "Madonna mía!", en *Revista Azul*, t. V, núm. 9 (28 de junio de 1896), pp. 129-130.

— "Cuentos nerviosos. Por qué la mató", en *El Mundo Ilustrado*, año VI, t. I, núm. 4 (22 de enero de 1899), p. 70.

— "El hijo de Annunzia", en *El Mundo Ilustrado*, año VIII, t. II, núm. 1 (7 de julio de 1901), s. n. p.

— *Textos nerviosos*. México, Premia Editora/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1984 (*La Matraca, Segunda Serie*, 21).

Diccionario de la lengua española, 19ª ed. Madrid, Real Academia Española, 1970.

Doctor P.P. (Ch.), "A Rip-Rip", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 291 (19 de junio de 1896), p. 1.

— "A Rip-Rip", en *El Nacional*, 26 de junio de 1896, p. 1.



El Duque Job, "La vida artificial", en *Revista Azul*, t. I, núm. 12 (22 de julio de 1894), pp. 177-179.

Fulk, Randal C., "Form and style in the short stories of Manuel Gutiérrez Nájera", en *Hispanic Journal*, 10: 1 (1988), pp. 127-132.

Futoransky, Luisa, *Pelos*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990 (*Biblioteca Erótica*, 9).

Gally, Héctor, "Consideraciones sobre el 'espíritu decadente'", en *Diálogos*, 1975, núm. 61, pp. 37-39.

González, Aníbal, "La escritura y el mal en 'La hija del aire' de Manuel Gutiérrez Nájera", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 135-144.

González, Luis, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, 3ª ed. México, El Colegio de México/Harla, 1988, 2: 897-1015.

González Karrasko, Aurelio, "Polémica literaria. Una carta sobre el modernismo en literatura", en *El Nacional*, edición dominical, t. I, núm. 1 (30 de enero de 1898), pp. 3-5.

—"Polémica literaria", en *El Nacional*, edición dominical, t. I, núm. 4 (20 de febrero de 1898), p. 8.

González Navarro, Moisés, *Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, coordinada por Daniel Cosío Villegas, 4ª ed. México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1985.

Good Night, "Un Chucho decadente", en *El Demócrata*, año I, t. I, núm. 17 (19 de febrero de 1893), p. 3.

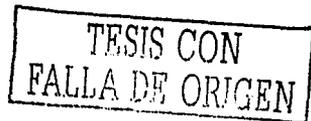
Grass, Roland, "Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)", en José Olivo Jiménez (ed.), *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 313-327.

Gullón, Germán, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1974, núm. 286, pp. 173-187.

Gullón, Ricardo, "Simbolismo y modernismo", en José Olivo Jiménez (ed.), *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 21-44.

— *Direcciones del modernismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Gutiérrez, José Ismael, *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica al relato de ficción*. New York, Peter Lang, 1999 (*Currents in Comparative Romance Languages and Literatures*, 68).



Gutiérrez Girardot, Rafael, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 495-506.

— *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras XI. Por donde se sube al cielo (1882)*. Edición de Ana Elena Díaz Alejo; prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 118).

— *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, 2ª ed. Investigación y recopilación Erwin K. Mapes; edición y notas Ernesto Mejía Sánchez; introducción Porfirio Martínez Peñaloza; índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 4).

— *Obras XII. Narrativa. II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo; notas de Alicia Bustos Trejo; índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001 (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 133).

Henríquez Ureña, Max, *Breve historia de modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Hernández Palacios, Esther, "De Circe al dedal de oro: la imagen de la mujer en la narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera", en Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara et al. (eds.), *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 151-162.

Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. María Teresa Martínez. Madrid, Taurus, 1980.

Holsworth, Carole A., "Some modernist 'manías verbales' and their connotations, in *Revista Moderna*", en *Hispania*, 55 (1972), pp. 60-65.

Morta, Aurelio, "Literatura para el pueblo", en *El Partido Liberal*, t. XX, núm. 3273 (20 de junio de 1896), p. 1.

Indolente, "Un decadente. Su estilo", en *El Demócrata*, año I, t. I, núm. 5 (7 de febrero de 1893), p. 3.

Íñigo Madrigal, Luis, "Bibliografía del modernismo literario hispanoamericano", en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 549-561.

Jeanbernat, "Decadentismo", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 139 (22 de febrero de 1893), p. 1.

Jiménez Aguirre, Gustavo, *La discusión del modernismo en México*. [Tesis de Maestría] México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

—*La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*. [Tesis de Doctorado] México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

—“Mazatlán 1892-1894, un capítulo olvidado en la obra de Nervo”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 115-132.

Kaliman, Ricardo J., “La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana”, en *Revista Iberoamericana*, 55: 146-147 (1989), pp. 17-32.

Karageorgou-Bastea, Christina, “Un arrebato decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 35-46.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, trad. Isle M. de Brugger. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

Lagmanovich, David, “Estructuras del cuento hispanoamericano”, en *Estructura del cuento hispanoamericano*. México, Universidad Veracruzana, 1989, pp. 13-23.

Lara Velázquez, Esperanza, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Larrañaga Portugal, M., “A los simpáticos contendientes Amado Nervo y Victoriano Salado Álvarez. La cuestión modernista”, en *El Nacional*, edición dominical, t. I, núm. 1 (13 de febrero de 1898), pp. 4-5.

Lastra, Pedro, *El cuento hispanoamericano del siglo XIX. Notas y documentos*. Santiago de Chile, Helmy F. Giacomani, Editor, 1972.

Leal, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, 2ª ed. ampliada. México, De Andrea, 1971 (*Historia Literaria de Hispanoamérica*, II).

Leduc, Alberto, “Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Otaguibel y Luis Vera”, en *El País*, t. I, núm. 23 (29 de enero de 1893), p. 2.

—“Perfiles del alma. Un cerebral”, en *El Universal*, t. IX, núm. 73 (26 de marzo de 1893), p. 4.

—“Cuentos nocturnos. Un asesinato”, en *El Universal*, t. IX, núm. 83 (9 de abril de 1893), p. 2.

—“Nuestra señora la muerte”, en *El Universal*, t. IX, núm. 106 (7 de mayo de 1893), p. 1.



- “Fragatita”, en *El Siglo XIX*, 9ª época, año 55, t. 109, núm. 17504 (2 de mayo de 1896), p. 2.
- “Verdades eternas”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 1 (1º de julio de 1898), pp. 12-13.
- “En misa”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 6 (15 de octubre de 1898), pp. 95-96.
- “Un cerebral”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 15 (1ª quincena de agosto de 1900), pp. 232-235.
- Fragatita y otros cuentos*. México, Premia Editora/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1984 (*La Matraca, Segunda Serie*, 26).
- Lescano, Antenor, “Cuentos de anfiteatro”, en *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 12 (20 de septiembre de 1896), p. 186.
- Litvak, Lily, “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, en *Hispanic Review*, 45: 4 (1977), pp. 397-412.
- Loveluck, Juan, “Una polémica en torno a *Azul...*”, en Ernesto Mejía Sánchez (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 227-248.
- Lugones, Leopoldo, “Negro y oro [sic] por Francisco Olaguibel”, en *El Nacional*, edición dominical, 3 de octubre de 1897, p. 2.
- Luna, José Luis, “Max Nordau, amigo de las letras hispanoamericanas”, en *Revista Iberoamericana*, 1 (1939), pp. 95-99.
- Marfany, Joan-Lluís, “Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1982, núm. 382, pp. 82-124.
- Marín, Mario, “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1996, pp. 94-125.
- Marini-Palmieri, Enrique, “Introducción” a *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, ed., selec. y notas de... Madrid, Castalia, 1989, pp. 11-41 (*Clásicos Castalia*, 180).
- Martínez, José Luis, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, 3ª ed. México, El Colegio de México/Harla, 1988, 2: 1017-1071.
- Martínez Peñaloza, Porfirio, “*Las flores del mal* en México”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 21 de octubre de 1957, p. 3.



—“Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, 2ª ed. Investigación y recopilación Erwin K. Mapes; edición y notas Ernesto Mejía Sánchez; índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 15-43 (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 4).

Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (*Colección Popular*, 51).

Meyer-Minnemann, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, traducción de Alberto Vital Díaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Micrós, “Kinestoscopio. Apuntes literarios”, en *El Universal*, t. XIII, 2ª época, núm. 50 (5 de marzo de 1896), p. 1.

Molloy, Sylvia, “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en Juan Villegas (ed.), *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*. Irvine, University of California, 1992, t: 17-28.

—“Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 103-113.

Mora, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima/Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.

Moretic, Yerko, “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”, en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*. Madrid, Taurus, 1975, pp. 51-64.

Mosse, George L., “Introduction. Max Nordau and his degeneration” to Max Nordau, *Degeneration*, translated from the second edition of German Work. London, University of Nebraska Press, 1993, pp. XIII-XXXVI.

Munguía Zatarain, Martha Elena, “Cuentos del General y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 145-155.

—*Elementos de poética histórica El cuento hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 2002 (*Serie de Lingüística y Literatura*, 46).

Nervo, Amado, “Claro-obscuro de Ciro B. Ceballos”, en *El Mundo*, t. I, núm. 1 (3 de enero de 1897), p. 3.

—“Los modernistas mexicanos. Réplica”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 394 (2 de enero de 1898), p. 3.

—“Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 418 (30 de enero de 1898), p. 4.

—“Los modernista mexicanos. Últimas palabras”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 430 (25 de febrero de 1898), p. 2.

—“El modernismo”, en *El modernismo visto por los modernistas*, introducción y selección de Ricardo Gullón. Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1980, pp. 99-102.

Nordau, Max, “El arte y la moral”, en *Revista Azul*, t. I, núm. 26 (28 de julio de 1894), pp. 408-409.

—*Degeneration*, translated from the second edition of German Work, introduction by George L. Mosse. London, University of Nebraska Press, 1993.

Oberhelman, Harley D., “Modernism and the *Revista Azul*”, en *Chasqui*, 7: 2 (1978), pp. 5-17.

Olaguibel, Francisco M. de, “De ajenjo”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 4 (15 de septiembre de 1898), p. 49.

— *¡Pobre bebé! Cuentos frívolos*. México, Premia/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1984 (*La Matraca, Segunda Serie*, 18).

Olea Franco, Rafael, “Roa Bárcena: de la leyenda al cuento fantástico”, en R. Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 511-533.

Oleza, Juan, “Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales. Del naturalismo al decadentismo”, en *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona, Laia, 1984, pp. 65-89.

Olivares, Jorge, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, en *Hispanic Review*, 48: 2 (1980), pp. 57-76.

—*La novela decadente en Venezuela*. Caracas, Armitano, 1984.

Olivo Jiménez, José, “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 45-64.

—“El ensayo y la crónica del modernismo”, en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 537-548.

Oviedo, José Miguel, “Introducción” a *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, selec. y comentarios de... Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 7-30.

Pacheco, Carlos, "Criterios para una conceptualización del cuento", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 13-28.

Pacheco, José Emilio, "Introducción" a *Antología del modernismo (1884-1921)*, tomos I y II en un volumen, 3ª ed., introducción, selección y notas de... México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 1999, pp. IX-LIV.

Pavón, Alfredo, "De la violencia en los modernistas", en *Paquete: cuento (la ficción en México)*, edición, prólogo y notas de... México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Universidad Autónoma de Puebla, 1990, pp. 53-84.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed. México, Seix Barral, 1989.

Petit Blue, "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. I, núm. 2 (13 de mayo de 1894), p. 31.

— "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. I, núm. 9 (1º de junio de 1894), p. 144.

— "Azul pálido", *Revista Azul*, t. I, núm. 6 (10 de junio de 1894), p. 96.

— "Azul pálido", *Revista Azul* t. I, núm. 10 (8 de julio de 1894), p. 160.

— "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. I, núm. 11 (15 de julio de 1894), p. 175.

— "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. III, núm. 4 (26 de mayo de 1895), p. 64.

— "Azul pálido", en *Revista Azul*, t. III, núm. 20 (15 de septiembre de 1895), p. 320.

Perus, Françoise, "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", en *Plural*. 1987, núm. 189, pp. 37-39.

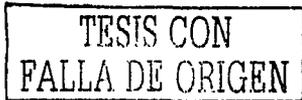
Phillips, Allen W., "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", en *Revista Iberoamericana*, 1959, núm. 47, pp. 41-64.

— "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3: 1 (1977), pp. 229-254.

— "Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*", en *Texto Crítico*, 1982, núms. 24-25, pp. 66-96.

Picón Garfield, Evelyn e Iván A. Schulman, "*Las entrañas del vacío*". *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México, Ediciones de Cuadernos Americanos, 1984.

Pilades, "Borrones. I. Decadentismo", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 116 (26 de enero de 1893), p. 1.



Pla, Roger, "La soledad lúcida", en Charles Baudelaire, *Proyectos de prólogos para "Las flores del mal"*. *Consejos a los jóvenes escritores*. Buenos Aires, Poseidón, 1945, pp. 13-48 (*Colección de Los Raros*, 3. *Panorama de la Literatura Moderna. I. Precursores*).

Poe, Edgar Allan, *Cuentos/1*, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Madrid/México, Alianza Editorial, 1992 (*El Libro de Bosillo*, 277).

--"Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 295-309.

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Jorge Cruz. Caracas, Monte Ávila, 1969.

--*El pacto con la serpiente*, traducción de Ida Vitale. Méico, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Propp, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, traducción de José Martín Arancibia, 2ª. ed. México, Colofón, 1989.

Pupo-Walker, Enrique, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Cátedra de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, 1972, pp. 469-480.

--"Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dirección y prólogo de... Madrid, Castalia, 1973, pp. 9-21 (*Literatura y Sociedad*, 3).

--"El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde", en *Revista Iberoamericana*, 144: 102-103 (1978), pp. 1-15.

Quirarte, Vicente, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 19-33.

--"Prólogo" a Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manojó de rimas*, edición y notas de... México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 13-40.

R. G. and W.R.R., "Introduction" to Roland Grass and William R. Risley (eds.), *Waiting for the Pegasus*. Macomb, Illinois, Western Illinois University, 1979.

Racha, "El decadentismo. Escuela moderna de literatura", en *El Demócrata*, año 1, t. 1, núm. 10 (12 de febrero de 1893), p. 1.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Ramos, Julio, *Contradicciones de la modernización literaria en América Latina: José Martí y la crónica modernista*. [Tesis de Doctorado] Princeton University, 1986.

Rebolledo, Efrén, "La cabellera", en *Revista Moderna*, año III, núm. 16 (2ª quincena de agosto de 1900), pp. 251-252.

Reed, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México: 500 años de historia*, 3ª ed. corregida y actualizada. México, EDAMEX, 1995.

Reyes, Alfonso, "Teoría de la antología", en *La experiencia literaria, en Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962, XIV: 137-141.

Rip-Rip, "Fuegos fatuos. Nuestra literatura", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 287 (15 de junio de 1896), p. 1.

—"Fuegos fatuos. La literatura y el pueblo", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 293 (22 de junio de 1896), p. 1.

—"Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo", en *El Nacional*, t. XVIII, año XVIII, núm. 297 (27 de junio de 1896), p. 2.

—"Fuegos fatuos. La última palabra", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 4 (4 de julio de 1896), p. 1.

—"Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 9 (17 de julio de 1896), p. 1.

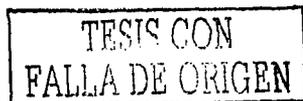
Rojas Mix, Miguel, "La cultura hispanoamericana del siglo XIX", en Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 55-74.

Rosenbaum, Sidonia C., "Dario, Mürger y 'la vie de bohème'", en *Revista Hispánica Moderna*, 22: 4 (1956), pp. 115-119.

Rosenblat, María Luisa, "Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 227-245.

Ruiz Barrionuevo, Carmen, "Julián del Casal, Huysmans y el modernismo", en Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999, pp. 83-89 (*Cuadernos Casa, Serie Coloquios*, 38).

Salado Álvarez, V., "Los modernistas mexicanos. Oro y negro", en *El Mundo*, t. III, núm. 390 (29 de diciembre de 1897), p. 3.



—“Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 406 (16 de enero de 1898), p. 4.

—“Los modernistas mexicanos. Réplica al señor don Jesús E. Valenzuela”, en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 34 (25 de febrero de 1898), p. 4.

—“Los modernistas mejicanos”, en *De mi cosecha*, en *Antología de crítica literaria*, prólogo y notas de Porfirio Martínez Peñaloza. Semblanza del autor por Ana Salado Álvarez. México, Jus, 1969, t: 30-37.

Sánchez Azcona, J., “*Stabat mater...*”, en *Revista Azul*, t. IV, núm. 23 (5 de abril de 1896), pp. 356-357.

Schulman, Iván A., *Génesis del modernismo*. México, El Colegio de México/Washington University Press, 1966.

—“Reflexiones en torno a la definición de modernismo”, en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*. Madrid, Taurus, 1975, pp. 65-95.

—“Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera”, Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara et al. (eds.), *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 9-26.

Serra, Edelweis, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik. Barcelona, Muchnik Editores, 1989.

Tablada, José Juan, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *El País*, t. I, núm. 11 (15 de enero de 1893), p. 2.

—“Altamirano muerto. [El decadentismo]”, en *El País*, t. I, núm. 48 (18 de febrero de 1893), p. 2.

—“Oro y negro. Francisco de Olaguibel”, en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 20 (16 de mayo de 1897), p. 325.

—“Cuentos mexicanos”, en *El Nacional*, edición dominical, t. XX, año XX, núm. 89 (14 de octubre de 1897), p. 1.

—“Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *El Nacional*, 9 de enero de 1898, p. 3.

—“Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *El Nacional*, 16 de enero de 1898, p. 3.



- “Notas de la semana”, en *El Nacional*, t. XX, año XX, núm. 281 (11 de junio de 1898), p. 1.
- “El monstruo”, en *Revista Moderna*, año II, núm. 4 (abril de 1899), pp. 100-102.
- “Literatura dominguera”, en *Revista Moderna*, año II, núm. 12 (diciembre de 1899), p. 374.
- La feria de la vida*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (*Lecturas Mexicanas, Tercera Serie*, 22).
- Todorov, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, 3ª ed. México, Ediciones Coyoacán, 1998, pp. 161-197 (*Diálogo Abierto*, 56).
- Treviño, Blanca Estela, “*Kinetoscopio*”: las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en “*El Universal*” (1896). [Tesis de Maestría] México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- “Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, 2001, pp. 167-175.
- Un Repórter, “Libros y autores. 1897”, en *El Universal*, t. XV, 3ª época, núm. 147 (1º de enero de 1898), p. 3.
- Urbina, Luis G., “Crónica dominical”, en *El Universal*, t. XIII, 2ª época, núm. 73 (5 de abril de 1896), p. 1.
- Urueta, Jesús, “Hostia. A José Juan Tablada”, en *El País*, t. I, núm. 18 (23 de enero de 1893), p. 1.
- “La primera lección (A Manuel Calero y Sierra)”, en *El Siglo XIX*, año 52, t. 104, 9ª época, núm. 16688 (29 de julio de 1893), p. 1.
- “Su mano”, en *Revista Moderna*, año IV, núm. 6 (2ª quincena de marzo de 1901), pp. 102-103.
- Valenzuela, Jesús E., “El modernismo en México”, en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 20 (26 de enero de 1898), p. 3.
- “Los modernistas mexicanos”, en *El Universal*, t. XVI, 3ª época, núm. 40 (4 de marzo de 1898), p. 4.
- Mis recuerdos. Manojó de rimas*, prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Zaitzeff, Serge I., “Los cuentos de Rubén M. Campos”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Homenaje a Luis Leal*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1996, pp. 185-202.



Zea, Leopoldo, *El positivismo en México*. México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1943.

—*Apogeo y decadencia del positivismo en México*. México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1944.

Zuleta, Ignacio, *Las polémicas modernistas: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988 (*Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo*, 82).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN