



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**La Canción del Hada Verde  
El ajenjo en la literatura mexicana  
1887-1902**

**T E S I S**  
**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS**

**P R E S E N T A**

**María Emilia Chávez Lara**

Director de Tesis: Dr. Vicente Quirarte  
Castañeda

México, D.F., 2009



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.

*A Rosario Lara, Elías Chávez, Magaly Martínez,  
Rosendo García, María Luisa Romero y Vicente  
Quirarte, por ser hadas multicolores de la palabra.*

## AGRADECIMIENTOS

Se dice que el ajeno, por ser amargo, une los corazones; sólo quienes comparten la amargura de la vida pueden amarse. Hacer esta investigación, en algunos momentos, fue tan amargo como beber absenta. El difícil trago no hubiese sido posible sin la ayuda, compañía y apoyo de las siguientes personas: Blanca Estela Treviño, David Martín del Campo, Belem Clark de Lara, David Huerta, Eduardo Casar, José Ricardo Chaves, Roberto Coria, Karim Garay, Ileri y Zirahuén Villamar, Erandi Zaga, Tania Sánchez-Juárez, Valentina y Mariana Chávez Lara.

Queda mi corazón unido a ustedes, con profundo agradecimiento.

# ÍNDICE

Introducción.....	11
Capítulo 1. Alegría parisina.....	19
Capítulo 2. Rapsodia en verde.....	31
Capítulo 3. Del contrapunto disonante a la melodía popular: el bohemio y el dandi.....	53
Capítulo 4. Tritono del diablo: las mujeres del ajenjo.....	73
Capítulo 5. Club verde. El ajenjo en México.....	99
Capítulo 6. Réquiem.....	141
Apéndice I. Sinfonía en 27 movimientos.....	iii
Apéndice II. Cuadros de una exposición.....	liii
Apéndice III. Notas sobre un pasaje poético de Efraín Huerta.....	lxviii
Apéndice IV. Las recetas de los artistas.....	lxxii
Bibliografía.....	149

*La ninfa recoge el ajenjo,  
¿a quién convidará?  
hierva el amargo vino gris  
¿a quién envenenará?*

*La ninfa recoge el ajenjo  
con sus frías manos,  
recoge el ajenjo, un canto  
entona por los muertos.*

*En campo de serpientes la ninfa  
con ajustado ojo de lince  
sirve entre la gente  
una jarra de vino de ajenjo.*

*Ninfa mujer ajenjo mujer.  
Cada cual estará solo en el mundo,  
cada cual en su campo de serpientes  
en el año del ajenjo.*

“Mujer ajenjo”, Svetlana Makarovič

*...creo beber un vino de Bohemia,  
amargo y triunfante,  
¡un cielo líquido que esparce  
estrellas en mi corazón!*

“La serpiente que danza”, Chales Baudelaire

*Del fondo de ese vaso levántase irguiéndose y desenrollándose la verdosa serpiente del deseo —la serpiente de ojos de zafiro— la serpiente del deseo de lo imposible.*

“La canción del ajenjo”, Bernardo Couto Castillo.

# INTRODUCCIÓN

En 1997, el doctor Vicente Quirarte celebró el centenario del *Drácula* de Bram Stoker con un diplomado interdisciplinario en la División de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Tuve la fortuna de ser alumna del doctor Quirarte durante el año que duró el curso, y quedé maravillada cuando, como parte de las actividades programadas, vi por primera vez la película *Drácula* de Francis Ford Coppola. Una escena en especial llamó mi atención. En ella, el conde Drácula ofrece a Mina Harker una misteriosa bebida al tiempo que le dice: “Absinthe is the aphrodisiac of the self. The green fairy who lives in the absinthe wants your soul. But... you are safe with me”.<sup>1</sup> El motivo de mi asombro fue que, tras releer varias veces la obra de Stoker, jamás encontré referencia alguna al extraño elixir. Comprendí que se trataba de una libertad del cineasta.

Años más tarde, mientras impartía un curso de literatura feérica en la Casa del Lago Juan José Arreola de la UNAM, leí sobre un hada gaélica llamada Lhiannan Shee, quien busca a toda costa apoderarse de almas humanas y que –asunto curioso- vive en ciertas bebidas alcohólicas.

Casi al mismo tiempo que Lhiannan Shee se manifestó frente a mí, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional encontré, en su contexto original, un poema que ya había sido rescatado y publicado en varios libros. Se trata de “El hada verde” de Manuel Gutiérrez Nájera publicado por primera vez el 12 de junio de 1887 en *El Partido Liberal*.

---

<sup>1</sup> “Absentia es el afrodisiáco del yo. El hada verde que vive en el ajenjo quiere tu alma. Pero... estas a salvo conmigo”

Gracias a estas serendipias intuí que existía una literatura del ajeno y que debía haber una *literatura mexicana del ajeno* que mostraría otra faceta de la historia literaria de nuestro país. Me di a la tarea de buscar el corpus en la literatura de los años 1867 a 1915, es decir, de la República Restaurada –cuando probablemente el ajeno ya se había instalado en los bares mexicanos- a la prohibición de la bebida. El tema se delimitó por sí mismo. Pese a la copiosa hemerografía revisada y a la gran popularidad de la bebida durante el siglo XIX, en México solo hay unos cuantos textos que se refieren al ajeno.<sup>2</sup> No encontré textos antes del poema de Gutiérrez Nájera ni después de 1902. Es decir que el corpus se limita a la época de la modernidad, definida cronológicamente por Belem Clark como el periodo que abarca de 1890 a 1910.<sup>3</sup>

Los primeros trazos de modernidad en Hispanoamérica comenzaron dos décadas antes:

En la década de 1870, Hispanoamérica realizó sus primeros intentos por entrar a la modernidad, es decir, inició su incipiente proceso de industrialización, visible sobre todo en el ámbito urbano, y con él la división de trabajo productivo; proceso en el cual a estos países les correspondió el papel de proveedores de materias primas y productos agropecuarios. En México, la entrada a la modernidad la encontramos primero en el campo de las ideas hacia 1867-1868, cuando Gabino Barreda adaptó el positivismo comtiano al medio mexicano. [...] En el campo de las letras, las primeras manifestaciones “modernas” aparecieron entre 1875 y 1876 en la prosa de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Las fuentes consultadas se citan en la advertencia editorial del primer apéndice de esta investigación.

<sup>3</sup> Belem Clark de Lara, *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Volumen I, p. 12.

<sup>4</sup> Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, p. x



Fue en este periodo, tras la República Restaurada, que el ajenjo se instaló en México.

Hacia 1891 el hastío, la duda existencial y religiosa, hicieron que un grupo de escritores mexicanos arremetieran contra la moral y las costumbres burguesas. El decadentismo francés entró en el pensamiento artístico mexicano y fue adoptado durante un breve periodo. José Juan Tablada, sin embargo, desistió apenas unos meses después y se mostró en acuerdo con lo que Gutiérrez Nájera afirmaba: “lo bello es la representación de lo infinito en lo finito”.<sup>5</sup>

Durante el breve periodo que el decadentismo literario figuró en la historia de la literatura mexicana, se arraigó el ideal de que la poesía tiende a la cualidad de la música. Se entendió entonces la poesía no como emoción o sentimiento, sino como pensamiento rítmico.

“Sea la música ante todo”, escribió Paul Verlaine en su “Arte poética”, y los artistas mexicanos lo siguieron. Música y poesía se convirtieron en elementos esenciales de la vida decimonónica finisecular. Si en Europa se escuchaba a Wagner y se criticaba a Offenbach, en México había que hacer lo mismo. Si allá se leía a los poetas malditos, nuestros poetas pretendían ser igual de nocivos y, al imitar, descubrieron nuevos caminos para el arte, crearon.

Cuando en 1858 se estrenó la opereta *Orfeo en los Infiernos* —una historia donde los dioses son tan inmorales como los hombres en un mundo falso y decadente—, lo que Offenbach hizo fue una sátira de la vida cotidiana del Segundo Imperio. No todos entendieron la ironía. La obra era un retrato grotesco de la sociedad y al mismo tiempo seducía al público “por medio de la representación ingeniosa de la degeneración. En los teatros la sociedad se divertía con damas ligeramente vestidas, flirteos lascivos y con el erotismo del cancán”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 25.

<sup>6</sup> Andrés Batta, *Ópera*, p. 427.

Partes de *Orfeo* y de una obra posterior de Offenbach –*La vie parisienne* (1866)–, fueron retomadas y arregladas por Manuel Rosenthal para el ballet *Gaité parisienne* [Alegría parisina]. El tema que clausura estentóreamente la composición es el cancán, el mismo que los mexicanos –con toda la atracción y repulsión que sentían hacia ese desenfreno– querían bailar.

Los cafés y cabarés proliferaron por la ciudad de México a imitación de la sociedad francesa. Se dice que donde hay algo francés, hay ajeno. Si se copiaba la moda de los cafés cantantes, había que beber también lo mismo que en Francia.

El primer capítulo de esta investigación es un acercamiento a los grandes acontecimientos ocurridos durante el siglo XIX y pretende dar una idea del ambiente que se respiraba en las últimas décadas. Sin embargo, hago la aclaración de que no es cronológico. A partir de 1887 juego con el tiempo hacia delante y hacia atrás.

“Rapsodia en verde”, el segundo capítulo, es una breve historia del ajeno.

Una *rapsodia* era, originalmente, un trozo de los poemas homéricos cantado por un rapsoda, especie de trovador que iba de pueblo en pueblo para recitar las obras de Homero. La rapsodia se convirtió en una pieza literaria o musical hecha con trozos de diversos materiales ajenos, una especie de popurrí. Felipe Pedrelle, en su *Diccionario técnico de la música*, define: “*Rapsodia*. Dícese de los versos malos y de la mala prosa. Pieza de música compuesta de reminiscencias de melodías tradicionales de una nación. Es de forma libre. Liszt fue el creador de este género de composiciones. Sus rapsodias húngaras son la voz de un pueblo, su alma”. Una rapsodia termina por ser una poesía espiritual, casi un arrebató místico que los artistas del siglo XIX creían alcanzar al beber ajeno.

El bohemio es, en cierto modo, el protagonista de la literatura del ajeno. Entre la vida sibarita y la mendicidad, el bohemio busca la iluminación y la inspiración para crear obras que trasciendan.

En el Gran Teatro Nacional de México, en la calle de Vergara –la misma de los cabarés–, se estrenó en 1900 *La Bohème* de Puccini, una semblanza de los artistas que viven sin dinero y que toman ajeno. Los bohemios –aquellos artistas con los que Hispanoamérica se identificó– compartían algo con los dandis. Ambos alteraban la moda, la estética y el pensamiento. Comprendidos por pocos, como *contrapuntos disonantes*, volvían a cambiar sus ideas en cuanto adquirían uniformidad, en cuanto se convertían en *melodías populares*.

Figura fundamental en la literatura del ajeno fue la mujer modernista. Lo mismo angelical que demoniaca, es indispensable su presencia para comprender parte de los textos aquí recuperados.

*Tritono* es el nombre con que se designaba un intervalo musical cuyo uso era severamente condenado en la Edad Media. El tritono fue poco comprendido por los oídos medievales, no acostumbrados a todos los sonidos, quienes lo satanizaron al grado de darle el título de *diabolus in musica*. La mujer modernista que comenzaba a mostrar autonomía fue clasificada como diabólica, al igual que las disonancias. Pero fue también, ésta mujer, identificada con lo dañino, con venenos y brebajes, la que dio a los artistas material de trabajo. De aquí el título del cuarto capítulo.

En el quinto capítulo es donde documento y recreo la vida de los modernistas en torno al ajeno.

El músico de origen italiano, nacido en Sonora, Rodolfo Campodónico (1866-1926), compuso el vals *Club Verde*, título que adoptó de una agrupación política integrada en pleno Porfiriato y que, más tarde, dio nombre a una cantina en la ciudad de México. Los escritores de la *Revista Moderna* frecuentaban este tipo de establecimientos. En ellos –cuenta Rubén M. Campos– se gestaron algunas obras de los modernistas.

Varios artistas mexicanos probaron con los llamados paraísos artificiales: uso de drogas, abuso en el consumo de alcohol y ajeno –influencia de Baudelaire. Se convirtieron en “víctimas” del bar, en un período en el que, como afirma Vicente Quirarte, “beber se transformó en una ocupación estética”.

... una vez decidido el bebedor, su gula se saboreaba al ver el cristal transparente de la fina copa de Bohemia en la que caía el chorro líquido del coñac, el topacio del vino de Xerez, el granate del Cinzano, la esmeralda del Piper, el ópalo del absintio o el ámbar de la cerveza. Extraían de los cubos de hielo las ventrudas botellas de la champaña diademada de perlas, para preparar una copa helada y servirla en una cratera abierta anchamente como flor.<sup>7</sup>

Como es de esperar, tales excesos llevaron a la muerte a aquellos que los practicaban. No por obvio sobra recordarlo: las artes son imagen del tiempo y de los seres humanos, herramientas en la comprensión de fenómenos políticos, sociales y económicos.

El último capítulo, “Réquiem”, trata sobre la muerte del ajeno y de aquellos que lo consumieron.

La actividad cultural de los artistas es un reflejo del entorno en que ha surgido su obra. Sin embargo, pese a las influencias galas, los modernistas mexicanos lograron crear una estética propia. Así lo demuestran los textos recopilados al final de esta investigación. Las traducciones que aparecen en este trabajo son mías, salvo cuando se señala lo contrario.

Finalmente se anexan cuatro apéndices, el primero de ellos es el corpus de textos recuperados; el segundo, un apartado sobre pintura y otras artes plásticas en torno al Hada Verde. El apéndice número tres fue escrito por David Huerta, a quien agradezco profundamente, y al que le debo encontrar la clave para la

---

<sup>7</sup> Rubén M. Campos. *El bar*, p. 32.

comprensión de uno de los poemas de Nervo. Por último, a manera lúdica, reproduzco las recetas de cocteles de ajeno de algunos artistas.

El ajeno fue una bebida fascinante, identificada con lo femenino y consumida por bohemios y dandis. El camino que conducía a la creatividad y a la locura. Figura en la vida de artistas, recordados poco en nuestros días, pero que hicieron una contribución al arte. Un excelente pretexto para husmear en la estética y el pensamiento de fin de siglo.

## ALEGRÍA PARISINA

*Orfeo en los Infiernos* –“tormentoso can-can de la humanidad prostituida”<sup>1</sup> resuena en la mente de Manuel Gutiérrez Nájera. México ha cambiado el rebozo por el chal, el *ojo de Pancha* por el *petit pain au chocolat* y rechaza la autoridad cultural de España frente a la “refrescante, modernizante, influencia de Francia”.<sup>2</sup>

Es 1887 y, en *El Partido Liberal*, hace acto de presencia Alfred de Musset, muerto treinta años antes, a quien se le podía ver cada tarde en el *Café de la Regence*, en París; el primero de los poetas en ser víctima del Hada Verde, la misma a la que invocaban las tropas francesas para defender al Segundo Imperio Mexicano y a la que ahora Gutiérrez Nájera rememora.

Hace tres años que *La Duquesa Job* acostumbra recorrer Plateros, desde los almacenes *La Sorpresa*, en la actual calle de Palma, hasta el *Jockey Club*<sup>3</sup>, y viste a las mujeres mexicanas con transparencias y escotes. No existe más saya y mantilla que representen lo español; se da la bienvenida a la moda revolucionaria, republicana, sin importar que décadas atrás haya sido considerada pecaminosa:

...[Los franceses] esos mismos o los compañeros que han dejado en Francia; quizás peores que ellos: éstos, sus mujeres y sus hijas, sus parientas y concubinas: éstos son los autores, los inventores originales, que para destruir nuestra fe y apoderarse de nosotros y de cuanto tenemos, han introducido y

---

<sup>1</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo” recogido en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, p. 28.

<sup>2</sup> Matei Culinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 77.

<sup>3</sup> Hoy, la Casa de los Azulejos.

propagado en México el estilo, la costumbre perversa, la moda abominable y venenosa de que lleven las señoras el pecho y los brazos descubiertos, y un vestido los hombres que excite y provoque con su vista a las mujeres: éstos son los que creciendo siempre en soberbia y en invenciones malignas a semejanza de los espíritus infernales, están introduciendo con astucia diabólica las medias color de carne, y enrejado o calado diabólico[...]<sup>4</sup>

Los grandes almacenes de la Ciudad de México ofrecen objetos creados para nuevas formas de consumo: máquinas de coser *Singer*, pólizas de la *New York Life*, *Té Mandarin* de *Horniman*, café *Private Estate del general Porfirio Díaz*. Todos ellos encuentran un lugar para ser anunciados en los periódicos y revistas publicados en Hispanoamérica entre 1875 y 1910.

Ser moderno implica pertenecer a un estrato asociado al consumo – “fenómeno eminentemente urbano”– que “refleja la idea que de sí mismas tenían las capas acomodadas del Porfiriato”.<sup>5</sup> Los pequeños comercios se ven desplazados por los *grand magasins*. Con la política de precios fijos se despide al regateo. Mercancías en continuo movimiento, la introducción constante de artículos con caducidad implícita crean el concepto *demodé*, sinónimo de no vigente y pasado de moda. Sistemas de crédito y cheques –novedosos sistemas financieros– hacen más atractivas las operaciones de compra-venta. La publicidad que otorga valores sociales a los bienes promovidos y ofrece la posesión de ellos a través de sus imágenes provoca que las compras sean un entretenimiento y no una más de las tareas domésticas.

El prodigio de la electricidad en los hogares hace que los aparatos electrodomésticos sean muy demandados en el nuevo consumo. En su mayoría norteamericanos, son vendidos por la *Mexican General Electric Company* que brinda

---

<sup>4</sup> *Instrucción Pastoral del Ilustrísimo señor don Francisco Xavier Lizana y Beaumont*, citado por Montserrat Galí Boadella, “Lo francés en las pequeñas cosas: la penetración del gusto francés en la vida cotidiana”.

<sup>5</sup> Julieta Ortiz Gaitán, “La ciudad de México durante el Porfiriato: <<el París de América>>”, p. 182.

utensilios para calentar y cocinar por medio de la corriente eléctrica: cafeteras, estufas, calentadores de agua, planchas, no sin sus riesgos, claro:

[Dolores Rosas de Zubieta] ...desconociendo el manejo de un calentador eléctrico instalado en el baño de la casa materna [...] en ausencia de los miembros de la familia, decidió servirse de él. Los resultados no se hicieron esperar: habiendo chocado su brazo derecho con los hilos conductores de la corriente, sufrió la primera descarga, a la cual, siguió la segunda, que verosímilmente se tiene como la causante de su muerte.<sup>6</sup>

Las *Chinoiseries* y *japonerías* –que llegan no por la vía de la nao de China, sino de las compañías inglesas–, la moda neogótica y el entusiasmo por lo griego serán desplazados por el arribo constante de mercancías procedentes de Francia: ropas, telas, accesorios, cosméticos, objetos suntuarios y de arte, espejos, cuadros, jarrones, muebles y tapices, ocupan los primeros lugares en el gusto de los consumidores.

Modas, gastronomía, farmacéutica y educación son rubros en los que se manifiesta el galicismo mental de la época. Decir que algo es francés es definitivo: “Los artículos insustanciales en los periódicos están muy de moda y, en prueba de ello leeréis el presente, que venga bien o mal, es compañero del figurín de modas que la redacción acaba de recibir de París”, consigna Fortún (seudónimo de Francisco Zarco) en un artículo publicado en *La Ilustración Mexicana*.<sup>7</sup>

Cocineros parisinos, ingredientes mexicanos, recetas fusionadas; pollo a la Marengo (platillo creado para Napoleón al conquistar Italia, preparado con productos italianos y muy popular en México a fines del siglo XIX), brioches de la pastelería *El Globo*, confites, chocolates elaborados al estilo francés en la dulcería *Deverdun* (Puente del Espíritu Santo núm.2 Teléfono número 214)<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> “Aristocrática dama fulminada”, *El Mundo Ilustrado*, 28 de marzo de 1909.

<sup>7</sup> *La Ilustración Mexicana*, 1851, p. 120, recogido en Montserrat Galí Boadella, p. 388.

<sup>8</sup> Anuncio en *El Mundo Ilustrado*, 19 de octubre de 1902, Julieta Ortiz, p. 184.



En cualquier restaurante de la calle de Plateros o del Coliseo Viejo se podían degustar platillos de carne, caza y mariscos: un filete de venado guarnecido con puré de castañas o un tournedo en el restaurante Sylvain Daumont rociado con los mejores vinos de Borgoña o Burdeos. Y ni qué decir de las pastelerías y confiterías donde probar los deliciosos *petit-fours* y *gateaux* de todo tipo.<sup>9</sup>

Perfumes, maquillajes, tónicos medicinales, elixires milagrosos provenientes de Francia o, al menos, de marca francesa que hechizan a los mexicanos. Purgantes, aceites, píldoras, vinos y talismanes proliferan por toda la Ciudad de México a imitación de la sociedad gala, como muchos otros aspectos de la vida cotidiana que buscan parecerse a las formas europeas. En el *Directorio del comercio del Imperio Mexicano* se anuncia, por ejemplo: “Elíxir Digestivo: verdadero licor de mesa, tónico y fortalecedor que los enfermos toman siempre con gusto”.<sup>10</sup> Para los mismos fines existe otro tónico: el Elixir del Doctor Thermes. “Este medicamento representa, bajo la forma atrayente de un licor exquisito, el tónico más poderoso reparador de la materia médica...”<sup>11</sup> Anuncios similares abundan en los periódicos mexicanos durante la segunda mitad del siglo XIX, desde la Intervención Francesa hasta los primeros años del siglo XX.

Invariablemente los tónicos medicinales contienen, como ingrediente base, alcohol, y se presentan como un licor de mesa que puede ser disfrutado en cualquier momento del día:

Vino de Gilbert Seguin. Fortificante y febrífugo. Aprobado por la Academia de Medicina de París.[...] Como tónico es un poderoso auxiliar para todas las afecciones del estómago, sea para facilitar la digestión y combatir la inapetencia, sea para

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>10</sup> Eugenio Maillefert, *Directorio del comercio del Imperio Mexicano*, p. 63.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 8.

recuperar las fuerzas debilitadas por largas enfermedades y abreviar las convalecencias.

Se emplea igualmente con gran éxito, contra las flores blancas, la clorosis, las neuralgias, las diarreas crónicas, el cólera, enfermedades escrofulosas, escorbúticas y linfáticas.<sup>12</sup>

Las inversiones francesas se hacen cada día más fuertes desde que la corriente migratoria, proveniente en su mayoría de Barcelonette –población situada en el Valle del río Ubaye, región de los Alpes franceses– llega en 1821 a tierras mexicanas para buscar fortuna y los hermanos Arnaud abren el cajón de ropa *Las Siete Puertas*, precursor de almacenes como *El Palacio de Hierro* y *Liverpool*:

[...] El cajón de ropa llamado <<Las Fábricas de Francia>> que se encontraba en el Portal de las Flores allá por 1850, se transformó cuando sus dueños, Eduardo Gassier y Alexandre Reynaud, asociados con Joseph Tron y Joseph Leutaud, comenzaron a construir en 1888 un <<rascacielos>> de cinco pisos destinado a tienda departamental en la esquina de la calle de San Bernardo y la Callejuela. La gran estructura de hierro de la construcción hacía que la gente se preguntara por aquel <<palacio de hierro>> que se construía con espectacularidad para asombro de muchos.<sup>13</sup>

Habría que responder a los materiales de creación reciente: cemento armado, acero, hierro, lámina; elaborar un nuevo concepto de espacio doméstico para “un nuevo tipo de familia, un nuevo tipo de mujer, una separación tajante entre vida pública y vida privada”<sup>14</sup>; romper con los estilos anteriores a 1890; hacer que lo útil se transforme en bello: “La belleza no es sino la armonía entre la forma y el uso a que está destinada una cosa”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>13</sup> Julieta Ortiz, p. 190.

<sup>14</sup> Montserrat Galí Boadella, p. 397.

<sup>15</sup> De Vogue citado por Francisco de la Maza en “Elogio de la Naturaleza”, p. 13.

Con la idea de que el arte es para todos, de que es necesario vivir rodeado de belleza y de elevar las artes decorativas al nivel de las Bellas Artes, nace en Inglaterra, y cobra auge en Francia el *Art nouveau* donde “late un sentimiento de humanidad que da su lugar a la razón y la sinrazón, que revela una libertad, que toma elementos orgánicos y los humaniza al estilizarlos para que sean ornamentales”.<sup>16</sup>

Sin líneas rectas –en la naturaleza no existen, salvo por accidente en algunos cristales–, con formas asimétricas que dan movilidad y predominio de curvas en un plano único sin perspectiva, el *Art nouveau* tiene un tema vegetal dominante con la mujer como eje central. Sin embargo, “no buscó el análisis social, cultural o psicológico de la realidad femenina, sino que centró sus obras en la veneración de la belleza y en el temor que ésta causa, y que tarde o temprano triunfa sobre la debilidad masculina.”<sup>17</sup> La mujer se manifiesta en sus formas sobrenaturales, sobrehumanas, mágicas: hadas, ninfas, serpientes, vampiresas y diosas. Mujeres melancólicas de hombros estrechos, caderas anchas y un añadido toque demoníaco.

Presente en la arquitectura y decoración, y sólo de manera secundaria en la pintura y escultura, el *Art nouveau*, que únicamente se enseña en los talleres artesanales, busca unir a las artes y expresar la poesía en la cotidianidad. Toma para sí la libertad expresiva de la literatura del decadentismo francés y la poesía de Edgar Allan Poe, de modo que “...el pintor, el escultor o el músico compartía las obsesiones de los escritores...”<sup>18</sup>

Julio Ruelas, exponente del nuevo movimiento en la pintura mexicana, crea obras que no se parecen a ninguna otra hecha en México. Ilustrador de la *Revista Moderna*, imprime en ella el sello que la caracteriza: “Al igual que los prerrafaelitas

---

<sup>16</sup> Justino Fernández citado por Francisco de la Maza, p. 15.

<sup>17</sup> Enrique X. de Anda, “Algunas reflexiones sobre el Art nouveau”, p. 43.

<sup>18</sup> Vicente Quirarte, “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo”, p. 78.

ingleses, Ruelas sitúa inicialmente a personajes contemporáneos en escenarios pretéritos, prestigiados por el arte, la historia o la mitología”.<sup>19</sup> Y es sólo Ruelas quien puede representar, a través de sus grabados y pinturas, el espíritu de los “siete trovadores” de la revista: Balbino Dávalos, Francisco M. de Olaguíbel, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela.

Herramienta en la construcción de una nueva sensibilidad, la *Revista Moderna* nace en 1898 con un espíritu de irreverencia frente a la cultura conservadora mexicana. Contraria, en principio, a la lógica positivista, se manifiesta afín al decadentismo que emerge, principalmente, de la obra de Charles Baudelaire en Francia y de Oscar Wilde en Inglaterra que, con una afirmación de la individualidad artística y una asociación a otros movimientos como el arte purismo, el simbolismo y el prerrafaelismo, constituye una reacción en contra del optimismo burgués<sup>20</sup> hacia el progreso positivista. Frente al lenguaje literario, los escritores de la *Revista Moderna* muestran una actitud reflexiva en abundantes ensayos sobre la poesía y la delicada labor de traducción. Señalan la necesidad de orientar la interpretación y la escritura, no sólo hacia los contenidos, sino también hacia los instrumentos, y Valenzuela señala que “morirá la rima y el porvenir será del ritmo”.<sup>21</sup> Rechazo a la “pureza de la lengua”, distanciamiento de la experiencia cotidiana, empatía hacia la figura que el romanticismo crea y el decadentismo exagera –la del hombre incomprendido por la burguesía y la ciencia–, la idealización de la imagen del artista finisecular que se encarna en los fundadores de la revista, negación del nacionalismo y apuesta a la poesía como único agente de cambio, fueron las marcas características de la publicación: “con el fin de reivindicar los fueros del arte y defender nuestra dignidad de escritores,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>20</sup> Para más sobre la *burguesía* y el concepto de *burgués*, véase el capítulo 3 de esta investigación.

<sup>21</sup> Carta dirigida a Victoriano Salado Álvarez fechada el 26 de febrero de 1898 y reproducida en la *Revista Moderna* 1.10 (15 de diciembre de 1898), pp. 152-57.

[fundamos] una publicación exclusivamente literaria [...] intransigente con cuanto interés no fuera el estético”.<sup>22</sup>

Desde los primeros años del México independiente, tras los hechos revolucionarios y la llegada de migración como consecuencia, los autores franceses leídos en México y la abundancia de sus obras en las bibliotecas, ya sea en el idioma original o traducidos, demuestra el interés de las clases medias y altas por ser cosmopolitas. Continuas apariciones en la *Revista Moderna* de autores como Baudelaire, Verlaine y los hermanos Goncourt así lo revelan. Esto propicia que, ante la necesidad de conocer la lengua, se cree un mercado en donde los profesores de francés, nativos o no, ofrecen sus servicios en los periódicos y revistas: “Si se quieren reunir algunas señoritas a cualquier hora del día de las 9 a las 12, se apresurará a ocurrir [el profesor] donde le llamen; da también lecciones particulares”.<sup>23</sup> Es necesario contar con ciertas herramientas que faciliten el aprendizaje del idioma: en 1842 se publica *Elementos de gramática francesa* de Tomás Falero estampada en la ciudad de Puebla por la Imprenta de Juan N. Del Valle; en los periódicos de la ciudad de México se anuncia la reimpresión de la *Gramática Hispano-Francesa* de D. Camilo Bros y, en 1854, se anuncia en *El Universal* del 10 de enero el *Método Natural para aprender el francés y para enseñarlo*, compuesto por Mathieu de Fossey quien asegura que en México “se ha generalizado la lengua francesa hasta el punto de ser ya indispensable a la educación de la juventud...”.<sup>24</sup>

Ya que se domina el francés, hasta la servidumbre puede ser contratada en París: “Si necesita Ud. chofer, mozo, criada, niñera, institutriz, etc., para París o para México, diríjase a la Agencia Tronchet, 1 Rue de Castellane, París”.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> José Juan Tablada, *La Feria de la vida*, pp. 410-11.

<sup>23</sup> Anuncio en *El Oriente*, Jalapa, 27 de mayo de 1824, Montserrat Galí Boadella, pp. 3921-92.

<sup>24</sup> Mathieu de Fossey en Montserrat Galí Boadella, p. 394.

<sup>25</sup> Anuncio en *Revista de Revistas*, 27 de febrero de 1927.

Parte de la educación de hombres y mujeres incluye el estudio de la música. Por las mañanas, muchas jóvenes practican el canto o el piano. Cuando tienen visitas, demuestran sus talentos con breves conciertos para deleitar a sus huéspedes. Y a la música va unida la palabra: " ...el verso debe ser antes que nada música; una armonía de sonidos que hace soñar..."<sup>26</sup> La sociedad mexicana se reúne en tertulias literarias donde, además de dar a conocer las obras con las que los jóvenes pretenden iniciarse, se lee a los poetas malditos: Mallarmé, Poe, Verlaine, Rimbaud, Musset y Baudelaire; prueba de ello es la gran cantidad de libros, en francés o español, de estos autores que se encuentran en las bibliotecas públicas y privadas. México escribe bajo la influencia francesa:

Donde quiera que se abre una escuela francesa y en ella se aprende el idioma que me enorgullece saber, el intelectual ve que se abre una ventana a horizontes desconocidos. El alma siente que le nacen alas, halla matizaciones de pensamiento que antes no conocí; la literatura nueva, en la que se engolfa el lector con la avidez del neófito, nos brinda goces artísticos no soñados; y a medida que vamos explorando y ahondando en conocimiento la lengua tan exquisitamente cincelada por sus artistas, nos sentimos más fuertes para levantar el vuelo con nuestras propias alas.<sup>27</sup>

Llegan 1897 y el estreno en Turín de la ópera en cuatro actos *La Bohème* de Puccini, cuyos ecos llegan a México para contagiar un ambiente galo y nuestros artistas sueñan con nuevas formas de creación, nuevas formas de vida y de relación con el arte.

En muchas de las publicaciones periódicas comienzan a aparecer tres asteriscos, ordenados en forma de pirámide, a manera de separación, en lugar de las antiguas viñetas para aludir al progreso y a la ciencia; esto con base en la

---

<sup>26</sup> Paul Verlaine, "Arte poética", 1884.

<sup>27</sup> Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 39.

filosofía dialéctica de Hegel que presenta, con sus términos bipartitas (tesis-antítesis) una tercera y nueva dimensión (síntesis), causante de una transformación radical en el concepto de progreso. No habrá más una concepción de avance horizontal en el espacio o en el tiempo (atrás-adelante; antes-después), será desde ahora un proceso de elevación desde atrás y abajo hacia adelante y arriba.

Los cafés, que no son una institución francesa, proliferan por toda la ciudad asociados a la forma de vida que Francia difunde: reunión pública, libre circulación y discusión de ideas, son parte de la modernidad. Después aparecerán como escenario en la literatura costumbrista de la época y se les relacionará con lo francés.

Ciertas lecturas, la posesión de idiomas considerados cultos (italiano y francés), la habilidad en la conversación, y el conocimiento de algunos tópicos estimados imprescindibles, eran las herramientas indispensables para el trato en sociedad. Las tertulias, la suscripción y lectura de revistas, la afición a la literatura, especialmente a la novela y la poesía, las buenas maneras y la etiqueta –de la que forma parte la moda–, el confort y las expresiones de buen gusto en los muebles y objetos suntuarios, son formas de la modernidad. De una modernidad que alcanza no sólo a las clases altas sino que se expande por entre la naciente clase media mexicana.<sup>28</sup>

Una nueva institución, evocada constantemente por los escritores de la *Revista Moderna*, hace su aparición –en cada esquina, según Rubén M. Campos–, un lugar que infunde una sensibilidad diferente a los artistas –o a quienes pretenden serlo–, que otorga nuevas posibilidades para convertirse en poeta. Se trata del

---

<sup>28</sup> Montserrat Galí Boadella, p. 400.

bar, “metáfora del espíritu *baudeleriano*”<sup>29</sup> que enjuicia a las generaciones anteriores.

No todos estarán de acuerdo con ese espíritu que provee de excesos a los jóvenes y exporta “costumbres libertinas”, como advierte José Joaquín Fernández de Lizardi en su tratado de educación femenina a principios de siglo. Gutiérrez Nájera sentirá repulsión hacia el arte que expresa los vicios importados de Francia:

[...] no se censura el vicio, como Molière y Regnard le censuraban: en esas obras creadas en noches de crápula y orgía, el crimen aparece con el brillante ropaje de la virtud; la prostituta presencia allí su apoteosis; el hombre que olvidado de sus deberes se arroja al fango del vicio, vese allí glorificado. Ése no es ni puede ser el arte; no es el águila altanera que alza su potente vuelo en la llanura; es la rastrera serpiente que se arrastra por el lodo; no encontramos allí la suave luz del cielo, sino la amarillenta y pálida de la orgía; no vemos al hombre cercano al ángel, sino al hombre miserable y mezquino, enfermizo y débil, sofocado por la materia: es el cáncer que corroe el cuerpo social, el hediondo tipo de una humanidad gastada por el vicio, la carcajada histérica del festín.

[...]

Ese es el materialismo de la música ése es Offenbach, que no va a inspirarse en la contemplación de la naturaleza, ni en los puros sentimientos del corazón humano, sino en la mefítica atmósfera de estruendosos festines, en las libres costumbres de las *cancanenses* de París. ¿Y esto puede ser el arte? No; éste es el tormentoso can-can de la humanidad prostituida.”<sup>30</sup>

Décadas atrás, cuando México era todavía una colonia española, se presentía que, tarde o temprano, Francia invadiría territorios americanos. En un impreso publicado en Sevilla en 1809 y difundido en México se lee: “Como es difícil decidir si los franceses son más fecundos en las artes de hacer el mal, que en

---

<sup>29</sup> Adela Pineda Franco, p. 419.

<sup>30</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, pp. 27-28.



buscar todos los medios de seducir y alucinar, no será extraño que siguiendo el inicuo plan de usurpación que se ha propuesto su Emperador, procuren extender sus maquinaciones a las Américas, como lo ejecutan en toda la Europa.”<sup>31</sup> Y cual profecía ocurrió que, dotados de dosis de *eau de vie* como recompensa, y de ajeno para darse valor, los soldados franceses sitiaban la ciudad de Puebla en 1863 y salían victoriosos, luego de la derrota que habían sufrido un año antes a manos del Ignacio Zaragoza.

Los conservadores añoran el dominio español y los liberales admiran los ideales de Estados Unidos y Francia, pero mientras que Estados Unidos invadió a México y se adueñó de buena parte del territorio nacional, Francia invadió y dejó una ciudad renovada con el nombre de la República en alto. Pese a estar reciente la expulsión francesa, México busca un mestizaje cultural con Francia porque la unión con el arte sólo puede ocurrir en el París decimonónico, ese que, a fuerza de absentia, nos dio como legado la modernidad.<sup>32</sup>

“Hay que ir a la Ciudad de México. Las iluminaciones, desfiles, exposiciones, carros alegóricos y cabalgatas históricas en combinación con los hermosos parques y alamedas, calles y edificios del París de América, formarán un conjunto que difícilmente podrá repetirse...”<sup>33</sup> Así se anuncian los Ferrocarriles Nacionales de México. Y si no se puede viajar a Francia, entonces habrá que viajar en tren a la Ciudad de México, suscribirse a revistas, ir a tertulias, escribir poesía, reunirse en el café y el bar.<sup>34</sup> Habrá que probar la misteriosa bebida, la que otorga “fuerza y lujuria” a los soldados, la que, en palabras de Musset, da el temple a los poetas y a quienes quieren serlo. Todo esto con tal de ser universal –condición irrefutable de la modernidad–, donde universal es sinónimo de francés.

---

<sup>31</sup> Impreso firmado en el Real Alcázar de Sevilla el 10 de mayo de 1809 por Martín de Garay, en Montserrat Galí Boadella, p. 380.

<sup>32</sup> La influencia francesa comenzó a manifestarse en México desde 1789 tras la Revolución, pero es a finales del siglo XIX cuando tiene mayor auge.

<sup>33</sup> Anuncio en *Revista de Revistas*, 4 de septiembre de 1910.

<sup>34</sup> Como lo refleja la novela *Los fuereños* de José Tomás de Cuellar.

## RAPSODIA EN VERDE

“¿Busca un regalo sin encontrarlo? ¿Busca al compañero de un desayuno totalmente loco? ¡Entonces tenemos en nuestra *Tienda de la Jalea* el regalo perfecto para usted! Inspirados en el *Tremblement de terre* de Lautrec y el *Death in the Afternoon* de Hemingway hemos creado la jalea veneno-verde *Muerte al amanecer*. Nade en la onda loca del ajenjo.” Así reza un anuncio de la tienda alemana *Gelee-shop*. Hecha con vino espumoso de uva Prosecco –cepa cultivada en la región del Veneto, Italia– y un brebaje surgido del Paraíso, la rara confitura promete un rapto del alma, un arrebató místico, una iluminación, una rapsodia.

Sammael<sup>1</sup>, el ángel del Veneno y la Muerte, se transformó en serpiente y ofreció a Eva el fruto prohibido. Con gran sigilo, antes de que llegara Dios, salió a toda prisa del Paraíso y, por el sendero que trazó en su vertiginosa huida, dejó la amargura de la expulsión encarnada en un pequeño arbusto: el ajenjo (*Artemisia absinthium*). Reptil, mujer y planta, como íntimos amigos, quedaron asociados para siempre.

De la familia de las compuestas, originaria de Europa y Asia, muy resistente, de flores amarillas y sabor amargo, la planta toma su nombre de la diosa griega Artemisa, la cazadora –para los romanos Diana, responsable de la muerte de Acteón–, y de la palabra *apsinthion* que significa “desprovisto de placer”. Utilizada para unir los corazones –sólo quienes comparten la amargura se pueden amar– y para recordar a los atletas olímpicos, en el momento de mayor gloria –al ser

---

<sup>1</sup> Sammael significa “Veneno de Dios”.

coronados con laureles— que la vida no siempre es dulce<sup>2</sup>, ha sido reconocida por sus propiedades medicinales: mejora la digestión, es útil para problemas del hígado y la vesícula biliar y, entre los griegos, tuvo fama como antídoto para infinidad de venenos, entre ellos la cicuta.

Madame de Coulanges, dama de la corte francesa del siglo XVII, tras caer enferma y ser recetada con ajeno escribió una carta a Madame de Sévigné: “Mi pequeño ajeno es el remedio para todos los males”.<sup>3</sup> Sin embargo, el tónico milagroso, la verdadera panacea, surge hasta el siglo XVIII.

En la región de Val-de-Travers, en el poblado de Couvet, Suiza, en la frontera con Francia, el doctor Pierre Ordinaire, quien huía de los estragos de la Revolución, creaba sus propios medicamentos —como todos los médicos de la época— con ayuda de plantas locales y alcohol. En 1792, con anís, hisopo, melisa, verónica, manzanilla, perejil, espinaca, orégano y ajeno, preparó 16 litros de un destilado de 136 grados. El resultado fue un bebedizo al que llamó *absinthe*<sup>4</sup>.

Agua de maravillas que curaba todas las afecciones del alma, la absenta fue nombrada, cariñosamente, Hada Verde en alusión a su poder y color. A la muerte del Dr. Ordinaire, en 1821, la receta quedó en manos de dos mujeres, las hermanas Henriod, pobladoras de Couvet, quienes la vendieron al Mayor Henri Dubied y a su yerno Henri-Louis Pernod. En un espacio de ocho por cuatro metros, en el poblado de Pontailer, del lado francés de Val-de-Travers, Pernod y su suegro fundaron un expendio del remedio. El éxito fue inmediato y, como ocurre con muchos productos medicinales, el Hada se mudó de la botica al bar y del bar al café. La pequeña destilería creció hasta convertirse, en 1805, en la gran fábrica *Pernod e hijos*.

---

<sup>2</sup> Por una extraña coincidencia, la palabra en ruso para el ajeno es Chernobyl, el nombre de la ciudad que en 1986 sufrió una catástrofe nuclear.

<sup>3</sup> Citado en Barnaby Conrad, *Absinthe. History in a bottle*, p. 85

<sup>4</sup> En español absenta. Puesto que el componente principal de la bebida es el ajeno, el nombre de la planta se ha convertido en sinónimo del destilado.

Excelente regulador de los ciclos menstruales, la absenta competía con la marihuana que utilizaba la Reina Victoria para aliviar los dolores abdominales; con el *Godfrey's Cordial* –que contenía opio– empleado para sedar a los bebés; con medicamentos para el resfrío común hechos a base de cocaína. Parte del arsenal médico de la humanidad –que son drogas hoy prohibidas– podía encontrarse, a lo largo del siglo XIX, en cualquier botica o farmacia: heroína, cocaína, morfina –contra la tos y el asma–, extracto de *cannabis* y de opio, opio en polvo, láudano *Rousseau*, láudano *Sydenham*, éter. Estos y otros genéricos compartían espacio con una larga lista de específicos psicoactivos: jarabe de heroína –remedio para los morfinómanos y los asmáticos– del *Dr. Bayer* o, si se prefiere, del *Dr. Madariaga*; jarabe de hachís bromurado del *Dr. Jimeno*; licor *Montecristo* de hachís; licor de cáñamo indiano de *Queralt*; cigarrillos indios de *Grimault & Cía* de *cannabis indica*; pastillas de cocaína de *Amargós*. La invención de la jeringuilla hipodérmica en 1850 facilitó la aplicación de sustancias como la morfina y heroína.

Uno de los hombres que encontró alivio para sus aflicciones en la pócima del *Dr. Ordinaire* o, al menos, inspiración para sus obras, fue Edouard Manet (1832-1883). Hijo de un magistrado creció en un ambiente burgués, al que repudiaba. Tras ser rechazado para ingresar a la escuela de leyes, fue enviado a estudiar pintura al estudio de Thomas Couture en la escuela de Bellas Artes. Un día, mientras retrataba a modelos vestidas como diosas griegas –durante los seis años de aprendizaje que tuvo con Couture lo hizo– confesó: “No entiendo por qué estoy aquí. Todo lo que está a nuestro alrededor es ridículo. La luz es falsa. Las sombras son falsas. Cada vez que vengo al estudio siento que entro en una tumba”. El deseo de pintar con modelos que no posaran, que no estuviesen disfrazados o desnudos, ocasionó frecuentes roces con su tutor. En desacuerdo con las pinturas prefabricadas y a favor de mostrar la realidad, Manet sentía que

“debemos aceptar nuestros tiempos y pintar lo que vemos”.<sup>5</sup> Al frecuentar los cafés, en donde bebía absenta, conoció a otros pintores como Gustave Courbet y a poetas como Baudelaire. Bajo la influencia de este último fue que, un día, decidió salir a la calle a buscar el modelo para su mayor obra. Fue en la fachada de una iglesia, cerca del Louvre, donde lo encontró: un adicto al ajeno llamado Collardet. En el invierno de 1859 el joven Manet, de 26 años, terminó de pintar un lienzo en el que, con tonos negros y marrones, se observa al hombre vestido con elegante traje y un sombrero ligeramente estropeado; a su lado, sobre la banca en la que está sentado, una copa llena de un líquido verde, y en el piso una botella vacía: el retrato de un antihéroe, un alcoholizado. Tituló a la obra *El bebedor de absenta* y la presentó en el Salón de París, sala de exposiciones controlada por un jurado conservador cuyos miembros nombraba el gobierno —era el único lugar donde, si se triunfaba, se aseguraba el éxito inmediato—. Rechazado por todos los miembros del jurado, a excepción de Delacroix, el cuadro ocasionó la ruptura entre las preferencias institucionales y los nuevos artistas: Degas, Renoir, Monet.

No fue pequeño el escándalo ocasionado por la pintura de Manet. La combinación de técnicas enseñadas por Couture con temas de la vida diaria resultaba insoportable para el maestro quien, ofendido por lo que sentía una afrenta de su pupilo, expresó al conocer el cuadro: “¡Un bebedor de ajeno! ¡Y pintan abominaciones como esa! Mi pobre amigo, tú eres el bebedor de absenta. Eso es lo que te ha hecho perder el sentido moral”.<sup>6</sup> El único consuelo que encontró Manet tras el rechazo de la obra vino de su amigo Baudelaire quien dijo: “*La conclusion c’est qu’il faut être soi même*” [La conclusión es que tienes que ser tú mismo].<sup>7</sup> Baudelaire y Manet inauguraron así la *Era del Ajeno*, período que abarca

---

<sup>5</sup> Citado en Barnaby Conrad, *óp. cit.*, p.10.

<sup>6</sup> Citado en Jad Adams, *Hideous Absinthe. A History of the devil in a bottle*, p. 37.

<sup>7</sup> Citado en Barnaby Conrad, *óp. cit.*, p. 16.

de 1859 a 1915 y en el que los artistas ya no sólo retratan el consumo de absenta, sino que requieren del “*néctar de fuego*” para invocar a la Musa Verde y crear sus obras.

Charles Baudelaire (1821-1867) –para quien su época representaba un tiempo de dispersión y fragmentación, de individualismo y carencia de fe– nació de una madre de 26 años y de un padre de 60. La señora Baudelaire, al quedar viuda, volvió a casarse con el General Jacques Aupick, quien se opuso a las aspiraciones literarias de su hijastro.

Considerado uno de los grandes exponentes del dandismo, el joven Baudelaire detestaba la idea de progreso y la banalidad de la vida moderna; buscó escape en el arte y las drogas. Fue el primer artista que creó belleza a partir del caos, que conectó la poesía con el vicio y la depravación. Explorador de nuevas sensaciones en la vida urbana, fue un temprano modernista que extendió el dominio del arte y la poesía al cubrirlo con objetos-tabú y encontrar en ellos una nueva y extraña belleza. Precursor del movimiento simbolista, buscó expresar la realidad por medio de símbolos. Contradictorio: blasfemo y profundamente religioso, dandy y desaliñado, revolucionario que despreciaba a las masas, filósofo del amor enfermo, hombre de fuerte moral que sentía atracción por la figura del diablo y la idea del pecado original, decía sentir “horror por la vida y éxtasis por la vida”. El único medio que encontró para luchar contra su principal enemigo, el Tiempo, fue la embriaguez, y así lo manifestó en su poema en prosa “*Enivrez-vous*” [Embriagaros]:

Hay que estar siempre ebrio. Todo consiste en eso: es el único problema. Para no sentir el horrible paso del Tiempo que quiebra vuestros hombros y os curva hacia la tierra, tenéis que embriagaros sin tregua.

Pero, ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que gustéis. Pero embriagaros.

Y si alguna vez, en las escalinatas de un palacio, en la hierba verde de una cuneta, en la soledad sombría de vuestra habitación, os despertáis con la embriaguez disminuida ya o desaparecida, preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que habla, preguntadle qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj os responderán: ‘¡Es hora de embriagarse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, ¡embriagaros sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, como gustéis’.

En 1851 publicó el ensayo “Vino y hachís comparados como medios para la multiplicación de la personalidad”. Al igual que su amigo Manet, encontró inspiración en la vida secreta de las calles de París, y en 1857 publicó *Les Fleurs du Mal* [Las flores del Mal], trabajo en donde fluye la decadencia y que incluye poesía erótica con pasajes de sexo lésbico.

Aunque no escribió nada específico sobre el ajeno –al escribir sobre cualquier tipo de alcohol utilizaba el genérico “vino”–, en poemas como “Veneno”, incluido en *Las flores del Mal*, las palabras *veneno, verde, olvido, amargo, muerte y abismo*, remiten a la absenta:

El vino sabe revestir al más sórdido antro  
de un lujo maravilloso,  
y hace surgir más de un pórtico fabuloso  
en el oro de su rojo vapor,  
como un sol que se pone en el cielo nublado.

El opio agranda lo que no tiene límites,  
ensancha lo ilimitado,  
hace profundo el tiempo, ahonda los goces,  
y de placeres oscuros y lúgubres  
llena el alma por encima de su capacidad.

Todo eso no iguala al veneno que fluye  
de tus ojos, de tus ojos verdes,  
lagos donde mi alma tiembla y se ve invertida...

Vienen mis sueños en tropel  
para calmar su sed en estos amargos abismos.

Todo eso no iguala al terrible prodigio  
de tu saliva que muerde,  
que hunde en el olvido mi alma sin remordimiento,  
y, arrastrándola el vértigo,  
¡la hace rodar desfalleciente a las orillas de la muerte!

Las aguas del Leteo son aguas de ajeno, la droga que hace olvidar los males terrenales, sin importar que más tarde sea el origen de nuevas desgracias olvidadas sólo con más de su veneno. *Notre Dame de L'Oubli* [Nuestra Señora del Olvido] es el signo del Hada Verde y Baudelaire lo sabía: “Y los baños de sangre de los tiempos romanos/ que devolvían el vigor a los ancianos/ no han logrado encender del príncipe el deseo,/ pues tiene, en vez de sangre, verde agua del Leteo” [*Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé*], escribió en su poema “Spleen” [Soy un rey que reinara en un país lluvioso].

Uno de los escritores más admirados por Baudelaire fue Edgar Allan Poe (1809-1849), poeta estadounidense que gozó de reconocimiento en su época, a quien tradujo al francés y que fue un empedernido bebedor de ajeno, dentro de un cuadro de alcoholismo general. El apego de Poe a las sustancias tóxicas ha sido tema de numerosos artículos y libros acerca del autor; la mayoría convienen que la prematura muerte de Poe fue el resultado de sus excesos en el beber que debilitaron su organismo. Se dice que Poe solía tomar, con su amigo y editor John Seartain, una mezcla de ajeno y brandy. Cierta ocasión en que ambos viajaron a Filadelfia, se encontraron con el ornitólogo Henry Beck Hirst. Después de beber el cóctel, Hirst pidió a Poe que recitara “El cuervo” y bautizó a la bebida igual que el poema. Poe murió en el hospital de la universidad de Washington con *delirium tremens*.



Una enfermedad, tan terrible como la sífilis o la tifoidea, se apoderó de los cuerpos decimonónicos: el *spleen*, la melancolía, la búsqueda del *ideal*. Para escapar del tedio y la negrura de la vida el único camino posible es el que conduce “de un sólo golpe” al *Paraíso*, no importa que se trate de un edén creado con ayuda de la farmacopea. Fue Baudelaire quien acuñó –después de leer a Thomas De Quincey– el término *Paraíso artificial*. Así, en 1861 publicó lo que, como celebración de la decadencia, escribió mientras bebía láudano, en dosis de 150 gotas diarias (75 resultan mortales para un primerizo): *Les Paradis artificiels* [Los Paraísos artificiales]. En el “Póeme du haschís” concibe toda una teoría sobre la estimulación artificial del intelecto que rompe con la concepción de la inspiración como la entendía el Romanticismo. Para Baudelaire las drogas “evaporan” el *ser*, el *yo*, lo funden dentro de la Naturaleza, dentro de otras personas, dentro de la multitud, dentro del ensueño y, según él, esto es parte esencial de la creación artística.

La promoción social de las drogas en el siglo XIX responde a factores económicos y políticos: en 1800 el gobierno imperial de China prohibió la importación de opio, droga que acababa de ascender al consumo placentero y había dejado de funcionar como antidiarréico. Los mercaderes británicos lo introdujeron de contrabando para contrapesar sus compras de té chino. Al confiscar las autoridades locales un cargamento importante, Inglaterra envió a sus tropas, respaldada por Francia, Rusia y los Estados Unidos. Intimidada, China legalizó el opio.

Con libre acceso a la variada farmacopea existente, los artistas decimonónicos –en especial poetas y pintores–, experimentaron con múltiples sustancias, no como fármacos, sino como vehículos de ebriedad distintos del alcohol, o para potenciar sus efectos, en búsqueda de un estado idílico y de inspiración. Un siglo después, cuando Roland Barthes escribe a propósito de una “bebida ideal”

sugiere que tendrá que ser rica en metonimias de todo tipo, es decir, expresar el todo por la parte, de modo que, quien crea en la transustanciación beberá la sangre de Cristo; quien disfrute del vino, será feliz con el conocimiento que la copa le transfiere a propósito de los viñedos, el suelo, el sol y las uvas. Con estos mismos preceptos apareció a finales del XIX una nueva estética: la de la embriaguez, y es el ajeno la bebida más propicia para explotarla porque de él surge “una excitación mágica que mezcla, a la borrachera brutal del Occidente, el transporte ideal de la embriaguez del Oriente”.<sup>8</sup>

La burguesía y el ejército crearon una nueva Francia en la mitad del siglo XIX, una Francia en la que el ajeno debía jugar de lleno su papel. La revolución de 1848 condujo a Louis Napoleón, sobrino de Napoleón Bonaparte, a ganar las elecciones para la presidencia con una abrumadora mayoría. A esto sucedió un golpe de estado en 1851 y la inauguración del Segundo Imperio. Louis Napoleón, desde la presidencia, se proclamó como el emperador Napoleón III en 1852. Bajo el Segundo Imperio, Francia se asemejaba a un gran casino en el cual todos los habitantes parecían preparados para tomar las oportunidades que se presentaran: las clases medias podrían comprar lo que quisieran con su dinero y los artistas empeñarían su trabajo y vidas. Era la época de la *fête impériale* [fiesta imperial]. Los teatros, los circos, el ballet, los salones de danza y las casas de ópera florecieron por todo París. Los cafés se instalaron a lo largo de los grandes bulevares, con sus mesas y sillas en la banqueta, y se convirtieron en el ambiente de los oficiales, de la burguesía, de los artistas y de *femmes du demimonde*, mujeres no necesariamente prostitutas, pero sí de “reputación dudosa”. Existían obvias preferencias: por ejemplo, los militares se reunían en el bulevar *des Italiens*, y cada grupo tenía un café favorito, pero todos participaban de *l'heure de l'absinthe* o *l'heure verte*. El olor distintivo del ajeno flotaba en el aire parisino entre las seis y

---

<sup>8</sup> E. y J. de Goncourt, “Ajeno” en *Revista Moderna*, pp. 219-220.

las siete de la tarde y, aunque la intención era pasar sólo una hora, por lo general se extendía a dos o tres.

Escritores y pintores tomaron parte activa en la creación de una identidad francesa al tiempo que clamaban por revolucionar la cultura de la sociedad parisina. En ocasiones, la clase media y los círculos artísticos estaban conformados por las mismas personas y, aunque muchas veces opuestos, los estratos sociales tenían más en común de lo que deseaban. Del mismo modo que la burguesía, los artistas fueron asociados con el ajenjo.

La absenta era elegante y atractiva por sus orígenes exóticos, sus fascinantes cambios de color, por la forma en que conducía a los extremos, su gusto amargo y la sugestión de que actuaba en el cerebro para producir ideas que, de otra manera, serían inaccesibles. Un informe oficial del siglo XX asienta que los escritores y pintores parisinos “se entregaron ‘al verde’ con pasión, intentando hacer sus pensamientos más rápidos y originales, intentando promover las más nuevas y exquisitas ideas”.<sup>9</sup>

A semejanza de las ceremonias del té en Japón, la absenta requiere de un ritual con maestros que inicien a los novatos en el arte de invocar a la Diosa Verde. Y si es verdad que la vajilla denota el refinamiento, los maestros han de diseñar los enseres necesarios.

El historiador Henry Balesta, en 1860 publicó en su libro *Absinthe et Absintheurs*:

En la mañana, a la hora del almuerzo, los habitantes invaden el bistró. Los profesores del ajenjo están listos en su sitio, sí, los maestros del ajenjo, porque es una ciencia, o un arte beber el ajenjo correctamente y en la dosis justa. Los bebedores novatos están ahí para levantar artísticamente su ajenjo y,

---

<sup>9</sup> P. Decroos, *La réglementation légale de l'absinthe*, Paris, 1910, p.250, recogido en Jad Adams, *óp.cit.*, p. 27.

cuando después del décimo vasito, las pupilas de los ojos ruedan por debajo de la mesa, el maestro va por otro ajenjo, siempre bebiendo, siempre sosteniendo su vaso adelante, siempre constante e inalterable en su papel.<sup>10</sup>

Ernest Dowson (1867-1900) –poeta inglés asociado al movimiento decadente– escribe en 1897 su versión de lo que ocurría durante el ritual en su poema “Absinthia taetra”:

Green changed to white, emerald to opal; nothing was changed.

The man let the water trickle gently into his glass, and as the green clouded, a mist fell from his mind.

Then he drank opaline.

Memories and terrors beset him. The past tore after him like a panther and through the blackness of the present he saw the luminous tiger eyes of the things to be.

But he drank opaline.

And that obscure night of the soul, and the valley of humiliation, through which he stumbled, were forgotten. He saw blue vistas of undiscovered countries, high prospects and a quiet, caressing sea. The past shed its perfume over him, to-day held his hand as if it were a little child, and to-morrow shone like a white star: nothing was changed.

He drank opaline.

The man had known the obscure night of the soul, and lay even now in the valley of humiliation; and the tiger menace of the things to be was red in the skies. But for a little while he had forgotten.

Green changed to white, emerald to opal: nothing was changed.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Henry Balesta, *Absinthe et Absintheurs*, citado en Barnaby Conrad, p. 22.

<sup>11</sup> El verde se tornó a blanco, como la esmeralda al ópalo; nada cambió. / El hombre dejó que el agua goteara suavemente sobre su vaso, y una niebla verde nubló sus pensamientos. / Entonces él bebió ópalo. / Los recuerdos y temores lo sitiaron. Después, cual pantera, el pasado lo hirió y, en la oscuridad del presente, vio su futuro en los brillantes ojos del tigre. / Pero él bebió ópalo. / Y olvidó la noche oscura del alma, y el valle de la humillación en el que tropezó. Vio paisajes azules de países sin descubrir, con altas expectativas y tranquilidad, acarició el mar. El pasado derrama su perfume sobre él, el presente sostiene su mano como si fuera un niño pequeño, y el futuro brilla como una estrella blanca: nada cambió. / Él bebió ópalo. / El hombre conoció la noche oscura del alma, e incluso ahora se acuesta en el valle de la

El más grande de los maestros de la absentia, el primero en crear un culto en torno al Hada Verde en *La Academia del Ajenjo*,<sup>12</sup> fue el poeta Paul Verlaine (1844-1896) y su discípulo más aplicado Arthur Rimbaud (1854-1891).

Saturno, el planeta del dios Tiempo que devora a los hombres, el planeta de la Melancolía, inspiró el primer libro de Verlaine *Poemas saturnianos* (1866) publicado cuando el autor tenía 21 años y acababa de vivir la muerte de su padre. Dos años después muere su prima –de la que estaba enamorado– y Verlaine establece un patrón de alcoholismo y estrés emocional. A partir de la absentia forjó un carácter violento e impredecible. Bajo los efectos de la bebida intentó matar a su madre quien, con tres abortos, guardaba los fetos en frascos que Paul destruyó. Tras las borracheras a las que se entregaba golpeaba a Mathilde, su esposa, prendía fuego a su ropa y cabellos, y la hería con cuchillos. Decía que el primer mes de matrimonio es luna de miel, el segundo, luna de ajenjo.

En septiembre de 1871, con sólo 16 años de edad, llegó a París Rimbaud con grandes deseos de conocer a Verlaine, sin un centavo en la bolsa, pero con una decena de poemas bajo el brazo. Para noviembre ya eran inseparables. Escritores que rompían las reglas, obtenían del ajenjo –llamado por Verlaine “el tercer ojo del poeta”– un sentido de exaltación que imprimían en su obra. Si Baudelaire escribió sobre los sueños inspirados por la intoxicación, Rimbaud piensa que a partir del envenenamiento se llega a la libertad, que un poeta tiene que degradarse, sacrificar todo, incluso honor, sensatez y cordura para lograr ser un visionario. Beber no era para Arthur un placer, era una forma necesaria de flagelo para hacer que “los nervios sonaran como las cuerdas de un arpa”,<sup>13</sup> el camino que lo llevaba a crear una herramienta mágica para penetrar en lo desconocido: la

---

humillación; y el tigre amenaza con teñir su futuro de rojo en los cielos. Pero por un momento él ha olvidado./ El verde se tornó a blanco, como la esmeralda al ópalo; nada cambió.

<sup>12</sup> *L'Académie d'Absinthe*, café decimonónico ubicado en el número 176 de la calle Saint-Jacques en París

<sup>13</sup> Conrad, p. 26.

poesía. Escribió, en 1872, su “Comédie de la Soif” [Comedia de la sed] que celebra al ajenjo: “Vois le Bitter sauvage/ Rouler du haut des monts!/ Gagnon, pèlerins sages,/ ábsinthe aux verts pilier. [¡Mira al amargo salvaje/ rodar desde la cima de las montañas!/ Peregrinos sabios dejan que alcancemos/ al ajenjo con sus pilares verdes.]

Preocupada por los excesos de su marido con su nueva amistad, Mathilde Verlaine escribió una carta a Antoine Cros, viejo conocido del matrimonio. La angustia de la esposa se hizo mayor cuando Cros le relató lo ocurrido semanas atrás en el *Café du Rat Mort*, llamado en realidad *Café Pigalle*, sitio muy popular entre los poetas a partir de 1868. Los tres bebían absenta cuando Rimbaud pidió que pusieran las manos sobre la mesa ya que quería mostrarles un experimento, sacó un cuchillo que llevaba entre sus ropas y lo clavó en la muñeca de Verlaine. Cros alcanzó a quitar las manos antes de que Rimbaud lo hiriera también.

Cada martes, los poetas simbolistas asistían a una tertulia con sede en la *Rue de Rome* dentro de la casa de Stéphane Mallarmé (1842-1898), escritor desconocido hasta que Verlaine lo clasificó dentro de los poetas malditos y Karl Huysmans (1848-1907) –autor de la novela *A Rebours* [A contrapelo], llamada el breviario de la decadencia– emitió juicios favorables hacia su poesía. La primera publicación de Mallarmé fueron 10 poemas aparecidos en la revista *Le Parnasse Contemporaine*, entre ellos *Brise Marine* [Brisa Marina], *L’Azur* [El azur] y *Les Fenêtres* [Las ventanas], composiciones que se enfocan en la búsqueda del *Ideal* poético, de lo inaccesible, y de este modo consiguió ser reconocido como el Maestro de la Escuela Simbolista.

Verlaine y Rimbaud asistían juntos a los grupos que formaban los poetas para dar lectura a sus obras. Verlaine se molestaba porque su joven amigo solía terminar cada verso con la palabra “*Merde!*” como signo de puntuación y por el carácter escatológico de los poemas que leía en público. Para 1873 Rimbaud

decidió dar por terminada la relación y, al no soportarlo, Paul huyó a Bruselas. Tiempo más tarde, escribió a Arthur una carta en la que amenazaba con el suicidio. Rimbaud viajó de inmediato al encuentro de Verlaine y lo encontró fuertemente intoxicado. Durante dos días intentó convencerlo de no beber más y de terminar la relación voluntariamente. Cuando intentaba irse, Paul cerró la puerta y dijo: “Ahora trata de irte y verás lo que pasa”. Acto seguido tomó una pistola, disparó tres veces y una bala hirió la muñeca de su antiguo amante. Tras controlar a Verlaine y curar su herida, Rimbaud fue de inmediato a la estación de trenes para regresar a París. Fue allí donde Verlaine le dio alcance y, nuevamente, le disparó. Ésta vez, Rimbaud llamó a un policía y Verlaine fue arrestado. Durante la investigación salió a relucir la relación homosexual de los poetas y Verlaine fue sentenciado a cinco años de prisión. Tras este incidente, Rimbaud escribió su mayor obra poética: *Une Saison en enfer* [Una temporada en el Infierno] en donde parece recordar el tiempo que pasó junto a Verlaine y las tardes de ajeno: “He bebido un colosal trago de veneno. —¡Tres veces bendito el consejo que me ha llegado—. Las entrañas me queman. La violencia de la pócima tuerce mis miembros, me hace deforme, me embiste. Muero de sed, me ahogo, no puedo gritar. ¡Esto es el Infierno, el castigo infinito! ¡Miren cómo el fuego crece! Me quemó como es preciso. ¡Ven, demonio!”

La condena de Verlaine se redujo por buena conducta y salió de prisión en enero de 1875. Sin amigos que lo apoyaran, sin poder ver a su esposa e hijos, completamente solo, buscó, nuevamente, a Rimbaud, quien accedió a verlo. Después de visitar varios bares, la antigua violencia de Verlaine regresó cuando, al intentar besar a su compañero, éste lo rechazó. Ésta vez, más joven y fuerte que su antiguo amante, Rimbaud logró golpear y dejar inconsciente a Verlaine. Al volver en sí, Verlaine se expresó de Rimbaud como un “enviado del diablo”.

Rimbaud se enlistó en el ejército holandés en 1876 y no regresó a Francia hasta 1890, con una pierna amputada. Murió el 9 de noviembre de 1891, semanas antes de cumplir 37 años, y Verlaine no asistió a su funeral.

Por su parte, Verlaine vagaba por las calles de París y era conocido como el Rey del barrio latino. En 1884 publicó el poemario *Antaño y hogaño* en donde se incluye el poema “Arte poética” considerado el evangelio del Simbolismo. En ella, condena la elocuencia romántica o parnasiana y la traba inútil de la rima, a la que llama “baratija”, invoca a la sensibilidad del lector y aconseja al poeta sugerir imágenes y sueños. Con “Arte poética” la nueva generación se reconoce a sí misma, la realidad se desdibuja, se desvanece, es poesía de vaguedad y bruma, de ritmo impreciso y sintaxis llena de libertades. Sustituye el ritmo aritmético por un ritmo íntimo y espontáneo, libre, como ha de ser la música. Verlaine busca aislar y liberar los efectos musicales de la frase poética.

Ese mismo año dio a conocer *Les poètes maudits* [Los poetas malditos], una serie de semblanzas biográficas de un grupo de poetas simbolistas. A pesar de estar de moda entre sus colegas, Verlaine nunca probó hachís, opio, éter o morfina, venenos por los cuales decía sentir horror. Sólo bebía cerveza, agua con ron y ajeno. Cuando poetas, prostitutas y estudiantes acudían al *Café François Ier* en el Boulevard Saint Michel para ver, cual atracción turística, a Verlaine, él confesaba: “Permanezco ebrio para mantener mi reputación y de ella soy esclavo”. Una vez escribió: “Mi gloria es el humilde y efímero ajeno que bebo con miedo a la traición; si alguna vez dejo de beberlo será por una buena razón.”<sup>14</sup>

Aunque ya había sido utilizado para asegurar amantes –una rama bajo la cama lo hace–, el ajeno cobró fama como afrodisíaco cuando Emile Zola (1840-1902) escribió *Naná*, novela cuya protagonista, cuando no caminaba en las calles,

---

<sup>14</sup> Citado en Conrad, p. 35.



pasaba las horas en la casa de su amiga lesbiana Satin, en la calle Rochefoucauld, mientras platicaban y bebían absenta:

Y en su casa Naná se sentía muy a gusto, sentada mano sobre mano, frente a la cama deshecha, las palanganas desparramadas por el piso, las enaguas sucias de la víspera que manchaban de fango los sillones. Las charlas y las confidencias no tenían fin mientras Satin, en camisa, tumbada, con los pies más altos que la cabeza, la escuchaba fumando cigarrillos. Algunas veces, las tardes en que se sentían apesadumbradas, se pagaban un ajenjo, diciendo que lo hacía para olvidar; sin bajar ni ponerse siquiera unas enaguas, Satin se asomaba a la baranda y gritaba el encargo a la pequeña portera, una chiquilla de diez años, quien, cuando traía el ajenjo en un vaso, posaba una mirada sobre las piernas desnudas de la mujer.<sup>15</sup>

En 1876, Zolá publicó, a modo de folletín en un diario propiedad de una fábrica de chocolates, *La taberna*. *Naná* surgió como consecuencia.

Para Zolá, el alcoholismo era fruto de la miseria y no manifestación de un vicio. Trataba de convencer a la burguesía de que los cabarés eran tan populares porque la clase trabajadora vivía entre la mugre y la pobreza. “Es una simple cuestión del entorno, escribió en *La Tribune* en 1868. “Los trabajadores están sofocados en vecindades pequeñísimas y sucias... los callejones traseros adyacentes a rue Sait-Antoine, los agujeros pestilentes de rue Mouffertad... Cuando llega el sábado no sabiendo a dónde ir a respirar un poco de aire fresco, se instalan en cabarés.”<sup>16</sup>

La degeneración de la clase trabajadora bajo estas circunstancias era inevitable para Zolá, quien pensaba que el trabajo requiere de espacios y tiempos para la recreación y, cuando no hay dinero y el horizonte es cerrado, la gente se cuelga del placer disponible, aunque sea un placer que le ocasione daño. El trabajo en

---

<sup>15</sup> Emile Zolá, *Obras selectas*, p. 216.

<sup>16</sup> Emile Zolá, citado en Doris Lanier, *Absinthe*, p. 21.

exceso, la miseria y la fatiga, según Zolá, empujó a la clase obrera a inundar los establecimientos que ofrecían alcohol barato mientras que los “ricos hipócritas” bebían vino caro e intentaban cerrar los cabarés.

Tras la Comuna de París<sup>17</sup>, la preocupación en Francia por el consumo de alcohol se disparó. En 1852, el médico francés Maynus Huss utilizó por vez primera el término “alcoholismo” para describir la enfermedad que ocasiona la adicción al alcohol. Aunque recibió reconocimiento por sus investigaciones, el público y la comunidad médica dieron poca importancia a sus conclusiones. No fue hasta el año 1871 cuando el doctor Jean-Baptiste-Barth organizó una sociedad contra lo que él llamó “las asquerosas y monstruosas orgías de la comuna”. Barth pensaba que la decadencia de la comuna era causada por la embriaguez y el alcoholismo, así que dirigió todos sus esfuerzos a la “reforma moral de las clases obreras” y, después de cinco años, fue aprobada una ley contra la embriaguez pública.

Con la publicación de *L'Assommoir*, novela que aborda el sufrimiento de los obreros a través de una familia arruinada por el alcohol, Zolá intentó despertar la sensibilidad de los franceses. Gervaise, el personaje principal, una mujer que nace con deformaciones, asume que fue concebida durante un violento encuentro entre su padre borracho y su madre ultrajada. Ella misma, a los 14 años, es una bebedora de anises que decide cambiar de vida después de encontrar a un hombre que mira con desdén “el ajeno y esa clase de cosas” y le ofrece matrimonio.

Pronto surgió un argot en torno al ajeno. En 1890 ya se había desarrollado la palabra *absintheur* para calificar a los adictos a la bebida. En broma o para cuestionar el mal social que causaba, frases y juegos de palabras aparecieron en Francia. *Faire l'absinthe* quiere decir “escupir el ajeno” y se utilizaba para decir que

---

<sup>17</sup> Nombre con el que se conoce al gobierno socialista que dominó brevemente en París en 1871, de marzo a mayo.

alguien escupe mientras hablaba. Todavía hoy existe la expresión *avaler l'absinthe* [tragarse el ajeno] que significa soportar algo desagradable o doloroso con estoicismo.

Cuando la absenta comenzó a convertirse en problema de salud pública –la producción de la bebida estaba descontrolada y no seguía lineamiento alguno, junto con problemas de alcoholismo que surgían por toda Francia– se utilizó la frase *L'Absinthe perd nos fils* [El ajeno pierde a nuestros hijos], deformación de las palabras *Pernod Fils* [Pernod e hijos] nombre de la destilería de ajeno más conocida. La realidad es que, pese a múltiples experimentos e investigaciones en torno a los daños causados por el ajeno, ningún resultado ha sido concluyente.

Uno de los estudios más relevantes sobre la toxicidad del ajeno fue hecho por el doctor Valentin Magnan (1835-1916) quien, como parte de una investigación general sobre la locura, investigó en 1864 los efectos del alcohol y el ajeno en animales. Tras forzar a perros, conejos y gatos a beber grandes cantidades de alcohol, concluyó que eso no era causa de ataques epilépticos o convulsiones pero, cuando sometió a los animales a las mismas dosis de absenta, si presentaron síntomas.

Diez años más tarde, el doctor Magnan estudió 250 casos de alcoholismo y las reacciones que el ajeno produce en los humanos. El resultado fue que, mientras los alcohólicos comunes sufren de *delirium tremens*, los adictos al ajeno presentan convulsiones epilépticas a las que llamó “epilepsia del ajeno” y que ocasionan lesiones cerebrales. Magnan aisló la sustancia activa del ajeno, la tujona, y dedujo que esta sustancia afecta el centro motor del cerebro; tomada en dosis excesivas resulta convulsivante y neurotóxica, provoca temblores, convulsiones, delirios, vértigos, amnesia y reacciones violentas o autómatas. Sin embargo, el ajeno no parece ser más adictivo que otras sustancias.

En la adicción al ajeno, las alucinaciones son más activas, más terribles, a veces provocan reacciones de extrema violencia y peligrosidad. Otro síndrome más grave acompaña esto: el paciente grita, palidece, pierde el sentido y cae; los músculos se contraen, aprieta la mandíbula, las pupilas se dilatan, los ojos ruedan hacia arriba, los miembros se tensan, no hay control de las vías urinarias y el material de desecho es bruscamente expulsado. En sólo unos segundos el rostro se contorsiona, la lengua se proyecta entre los dientes y es mordida fuertemente; saliva mezclada con sangre cubre los labios, la cara enrojece, llegando a ser purpurina, se hincha, los ojos se llenan de lágrimas, la respiración es ruidosa, después los movimientos cesan, el cuerpo entero se relaja hasta los esfínteres y las evacuaciones manchan al hombre enfermo. Repentinamente levanta la cabeza y mira alrededor suyo. Vuelve en sí después de un rato y no recuerda ninguna de las cosas que sucedieron. Esto es un ataque epiléptico. Otras veces los síntomas son menos impresionantes: el individuo palidece, muestra algunas pequeñas contracciones nerviosas alrededor de la boca y, por un instante, él es un extraño que olvida todo lo que sucede a su alrededor.<sup>18</sup>

El doctor Magnan no realizó ninguno de sus experimentos con absenta sino con extracto de ajeno, altamente concentrado en tuyo, sin tomar en cuenta otras sustancias que el destilado contiene. Investigaciones posteriores revelaron que la esencia de anís y su sustancia activa, anethol, combinados con alcohol, hacen a los animales más irritables que aquellos que los consumen por separado. Pero la absenta, además de anís, tiene ingredientes cuyas sustancias activas chocan entre sí: melisa que funciona como soporífero, orégano que puede inducir vértigos y turbación de la memoria, eneldo que es epiléptico y angélica y menta que pueden funcionar como estupefacientes.

Tales estudios sirvieron a grupos interesados en prohibir el ajeno como bebida de libre circulación, los mismos a los que Zolá encaraba, pero también

---

<sup>18</sup> Barnaby Conrad, *óp. cit.*, p. 102.

hubo quien realizó experimentos pro-absenta. Un científico que se hacía llamar Van Helmont quien, turbado por los experimentos en animales, publicó un reporte de sus investigaciones en las que reunió cuatro tanques con agua, de cinco litros cada uno, etiquetados A, B, C y D. Van Helmont procedió de la siguiente manera: El tanque A fue llenado con tres litros de agua destilada y a temperatura ambiente, en el fondo se colocó grava esterilizada a 130 grados Celsius y se pusieron dos peces de agua dulce, dos de agua salada y una rana. El tanque B se llenó con tres litros de agua marina, grava como en el tanque anterior y se colocaron una rana y dos peces de agua dulce. En el tanque C se vertieron tres litros de agua mineral, grava, una rana y dos peces de agua salada. El tanque D fue llenado con tres litros de agua mineral y un centilitro de ajeno comercial con 60 grados alcohólicos (ninguna marca en especial, dice el investigador). Sólo se puso una rana en este tanque junto con el mismo nivel de grava que en los anteriores. He aquí el resultado:

1) Los cuatro peces del tanque A murieron; la rana abandonó el tanque y se mudó al tanque D.

2) Los dos peces del tanque B murieron; la rana de este tanque también se fue al tanque D

3) Los dos peces del tanque C murieron; la tercera rana se unió a sus colegas en el tanque D.

Van Helmont concluyó:

1) El agua destilada, químicamente pura y hervida es un veneno.

2) El agua de mar es un veneno.

3) El agua mineral es un veneno.

4) El agua mineral con pequeñas cantidades de absenta constituye un medio ambiente limpio y benéfico.

Por gracioso que parezca, este experimento no fue hecho como un chiste.

Lo cierto es que el ajeno fue, en el siglo XIX, el camino que conducía lo mismo a la creación artística que a la demencia y la muerte. Fue el ángel-veneno condensado, refinado, perfumado, irresistible y, aunque los ángeles son asexuados, el espíritu que vive en el ajeno es femenino –hada, musa, diosa–.

Si, como suponía Baudelaire –y más tarde los simbolistas, decadentes y modernistas–, las palabras son los ángeles más terribles, más peligrosas que Samael, el anuncio de la *Gelee-shop* tendría que terminar con la siguiente frase: “Pruebe la jalea *Muerte al amanecer* y escuchará el canto de los ángeles”

## DEL CONTRAPUNTO DISONANTE A LA MELODÍA POPULAR: EL BOHEMIO Y EL DANDI

En enero de 1861, mientras Baudelaire escribía el prefacio para la novela *Les martyrs ridicules* de León Chadel, en un hospital de París, pobre y deprimido, a los 38 años, murió Henry Murger, cartógrafo de un país cuyas fronteras se encuentran entre la realidad y la fantasía, “entre la ingenuidad y el crimen”<sup>1</sup>: Bohemia. Murger, sin ser un extraordinario escritor, es hoy recordado gracias a que Giacomo Puccini (1858-1924) inmortalizó su mayor obra en la ópera *La Bohème*. Con 22 años y grandes aspiraciones artísticas –después de que un amigo lo convenciera de no tener talento para la pintura, decidió dedicarse a la literatura– Murger publica la primera entrega de *Escenas de la vida bohemia*, en el pequeño diario francés *Le Corsair*, el mismo año en que se derrocó al rey Luis Felipe y se estableció la Segunda República Francesa: 1848, fecha decisiva para la estratificación de la sociedad europea.

Tras la revolución francesa y la instauración de la Primera República se restauró la monarquía de los Bourbon (1815) que en 1830 sufrió un primer revés cuando Carlos X fue relevado del cargo por Luis Felipe I y la Revolución de julio. El rey Luis Felipe favoreció el desarrollo industrial. La rigidez del gobierno y la depresión económica en 1846 y 1847, llevaron a que en febrero de 1848

---

<sup>1</sup> Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, p. 4.

manifestaciones obreras se transformaran en una revolución que tuvo eco por toda Europa y culminó con la abdicación de Luis Felipe. Pocos días antes de que Luis Felipe dejara el trono, se publicó una obra que impulsaría movimientos contra la industria y las nuevas formas económicas que, poco a poco, se enseñoreaban: el *Manifiesto del Partido Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels, que propone la formación de una sociedad sin clases, sin burguesía, sin esa élite tradicional urbana que ocupa un lugar especial en una sociedad jerárquicamente estructurada y que es dueña de los medios de producción; medios que tienen que ser del pueblo.

La palabra Bohemia proviene del francés *Bohémien*, vocablo utilizado para nombrar a los gitanos, erróneamente identificados con la provincia de Bohemia, parte de lo que hoy son Eslovaquia y la República Checa. En un mundo trazado por la Revolución Francesa y el crecimiento industrial, Bohemia significó el contraste con la vida burguesa. Al igual que los gitanos –vagabundos, marginados– artistas y jóvenes estudiantes no encajaban en las nuevas formas de producción de la sociedad europea. Mientras que la vida burguesa se asoció al crecimiento económico e industrial, la Bohemia se asociaba a formas culturales separadas de la academia. El Romanticismo fue la primera de esas formas, enfatizó las emociones y entusiasmos personales contra el Realismo.

De la Edad Media al siglo XVIII los artistas sobrevivían gracias a patronazgos. En el siglo XIX esas relaciones cambiaron y, a pesar de que Napoleón siguió patrocinando a algunos artistas, así lo hizo la restaurada monarquía Bourbon, y entre 1850 y 1860, el Segundo Imperio pagaba pensiones a ciertos escritores. Quienes tenían aspiraciones artísticas no tuvieron muchas opciones: podían vender su talento a la industria, a los caprichos de la moda, a los deseos del mercado y sus compradores, es decir de los burgueses, o podían rebelarse contra la aristocracia, ser marginados y convertirse en bohemios. Prostitutas, ladrones,



artistas y estudiantes comparten la vida en esa etapa intermedia “entre el mecenazgo y la aceptación del mercado”.<sup>2</sup> La vida que, en 1861, los hermanos Goncourt así definieron:

las orgías en la noche, los períodos de pobreza seguidos de juerga, los casos descuidados de sífilis, las altas y bajas de una existencia sin un hogar, las merienditas en vez de cenas, los vasos de ajeno que traen consuelo después de una visita a la casa de empeño; todo lo que agota a un hombre, lo que lo llena de energía, y finalmente le mata; una vida opuesta a todos los principios de la higiene física y espiritual, que termina en los fragmentos de un hombre que muere a la edad de cuarenta y dos, sin que quede bastante fuerza en él para sufrir, y quejarse solamente de una cosa, el olor de la carne putrefacta en su dormitorio –el olor de su propio cuerpo.<sup>3</sup>

Desorden, estética diferente a la acostumbrada y rechazo a lo común, se asociaron a una cierta forma de vida idealista caracterizada por su extravagancia que fue concebida, inicialmente, en la Francia del Segundo Imperio.

Rimbaud, en uno de sus primeros poemas, titulado *Ma Bohème* escribió de la vida sin dinero o posesión alguna; lo hizo de manera autobiográfica –al igual que Murger al escribir su novela– en recuerdo de su llegada a París:

Mi Bohemia  
(Fantasía)

Iba por ahí, con las manos metidas en los bolsillos rotos;  
hasta tal punto mi gabán se volvía ideal;  
caminaba bajo el cielo, ¡oh Musa!, y era tu vasallo.  
¡Hay que ver! ¡Cuántos amores espléndidos he soñado!

Mi único pantalón tenía un hermoso agujero.  
Pulgarcito soñador, desgranaba en mi trayecto  
algunas rimas. Mi albergue estaba en la Osa Mayor.

---

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco, introducción a *Antología del modernismo (1884-1921)* p. XXIII

<sup>3</sup> Hermanos Goncourt, citado por Jad Adams en *Hideous absinthe*, p. 37.

En el cielo, mis estrellas tenían un suave frufrú.

Y yo las escuchaba, sentado al borde de los caminos,  
aquellas gratas noches de septiembre en que sentía gotas  
de rocío por la frente, como un vino reconfortante;

en que, rimando en medio de fantásticas sombras,  
estiraba, como si fuesen liras, las gomas  
de mis zapatos heridos, ¡a un palmo de mi corazón!

La obra de Murger, en gran parte, fue autobiográfica. En el siglo XIX se dio una fuerte unión entre vida y literatura. Sin embargo, no es necesario vivir la Bohemia para escribir de ella. A pesar de que muchos la utilizaron como tema central para su obra, pocos fueron los que realmente la vivieron.

Los temas principales en las obras literarias –temas que se vivieron– sobre la Bohemia fueron:

1. El heroísmo cotidiano. La gran felicidad de no tener nada, de pasar días sin comer y congelarse en invierno, circunstancias que se superan y conllevan a la creación artística. Los bohemios se consideran a sí mismos como personas dignas de envidia; hombres y mujeres que desafían las reglas dictadas por una sociedad que ha decidido excluirlos. La vida diaria y el no lograr satisfacer las necesidades básicas de alimento, vestido y techo, son elementos que sólo un héroe podría superar.

La vestimenta fue un rasgo peculiar de la Bohemia:

El vestido bohemio estaba cargado con significado. Puede ser que expresara la pobreza y el arte individual, sugiriendo una sensibilidad superior, podría ser como el juego infantil, podría ser simbólico, podría ser o profundamente auténtico. [...] la identidad interna debe expresarse en un estilo exterior y visible.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Elizabeth Wilson. *Bohemians. The glamorous outcasts*, p. 161.

En 1897, tras el estreno de *La Bohème* de Puccini, la moda de los años 30 revivió:

los pantalones se dibujan hacia adentro firmemente en los tobillos. La chaqueta oscura de terciopelo significa que se es veneciano... y la corbata se anuda libremente. Este aspecto se redondea con un sombrero de fieltro... una cabeza romantizada por el pelo largo. Y allí tiene usted a un estudiante de arte de fin de siglo de Montmartre... Él es deliberadamente 1830... Murger está de moda otra vez.<sup>5</sup>

2. El amor bohemio, la libertad sexual, la promiscuidad. Los bohemios desafían las convenciones y ofenden, con o sin intención, a la sociedad burguesa, toman la experiencia erótica como tópico de las obras que retan a la sociedad decimonónica europea:

El amor bohemio fue un amor romántico. El movimiento Romántico privilegió el sentimiento sobre la razón. En reacción contra el sentido del siglo XVIII, el amor romántico expresaba ‘sensibilidad’, autenticidad, y la verdad de la emoción. Ésta fue la gran paradoja e ironía de la modernidad: el avance científico, en representación de la razón y el pensamiento, transformó el mundo material, desató –sin precedentes– la irracionalidad y la violencia. El Romanticismo fue una expresión de esto y se movió en dirección opuesta a la objetividad científica para hacer de la subjetividad y la sensación su criterio de valor.

El amor erótico es, en Bohemia, viaje y destino. La Bohemia hace del erotismo y de los amores prohibidos amor fatal, trasgresión, destino y muerte.

3. El sabor de lo infinito. La intensidad. Los excesos. Lo que lleva al auto-descubrimiento aunque sin más beneficio y, en ocasiones, a la autodestrucción. La intoxicación y los estados emocionales extremos como catapultas de la creatividad que, aunque con raíces antiguas, presenta una nueva faceta: la

---

<sup>5</sup> Joanna Richardson, *The Bohemians*, p. 195, citado en Elizabeth Wilson, p. 168.

asociación genio-excesos que contribuye a la ambivalencia con la que el bohemio estaba rodeado. La idea del artista rebelde, que se complace con todo tipo de placer prohibido, se convirtió en el modelo a seguir de todo aquel que, sin talento alguno, aspiraba más a ser bohemio que a crear obras de arte, de aquel que buscaba una forma de estampar su individualidad en una sociedad indiferente. El exceso era la promulgación del genio desconocido, pero también de la carencia de talento, o de la excentricidad. Otra explicación para la indulgencia excesiva en bebida y drogas pudo ser la creencia de que con ello se obtiene una clase de curación, de renovación de la energía perdida y empuje para el esfuerzo creativo, con efectos similares a los de la actividad sexual.<sup>6</sup>

No existe héroe o poeta sin descenso al Infierno, pero las visiones pueden enloquecer al visitante. La intoxicación tiene resultados contraproducentes cuando se busca la inspiración. Thomas de Quincey, en *Confesiones de un comedor de opio*, señala que sus visiones fueron acompañadas de “asentada ansiedad y profunda melancolía”

[...] El espíritu humano se halla saturado de pasiones; sirviéndome de otra locución trivial, diré que tiene para dar y recibir; pero ese desdichado espíritu, cuya degeneración natural es tan grande como su aptitud repentina, casi paradójica, para la claridad y las virtudes más arduas. Es fecundo en paradojas que le permiten emplear para el mal la excesiva abundancia de esta pasión desbordante. Nunca cree venderse en bloque. En su infatuación se olvida de que tiene que habérselas con uno que es más astuto y más fuerte que él, y de que el Espíritu del Mal, aunque sólo se le libre un cabello, no tarda en llevarse la cabeza entera. Así pues, este señor visible de la naturaleza visible (hablo del hombre) ha querido crear el paraíso por medio de la farmacia y de las bebidas fermentadas, y con ello se ha hecho semejante al maníaco que sustituyera unos muebles sólidos y unos jardines verdaderos por decoraciones

---

<sup>6</sup> Elizabeth Wilson, *op.cit.*, p. 198.

pintadas sobre tela y montadas sobre bastidores. Según mi opinión, en esa depravación del sentido del infinito es donde yace la razón de todos los excesos culpables, desde la embriaguez solitaria y concentrada del literato que, obligado a buscar en el opio el alivio a un dolor físico y habiendo descubierto así una fuente de goces mórbidos, los ha convertido poco a poco en su única higiene y como en el sol de su vida espiritual, hasta la borrachera más repugnante de los arrabales que, con el cerebro enardecido y lleno de gloria, se revuelca de forma ridícula en las basuras de la calle.<sup>7</sup>

Una vez superada la prueba del descenso el poeta se sentirá un dios, “no importa que haya comido mal”, sin darse cuenta de que, en realidad, ha vendido su alma:

[...] Acordémonos de Melmoth, ese admirable emblema. Su horrible sufrimiento se debe a la desproporción que existe entre sus maravillosas facultades, adquiridas de forma instantánea por un pacto satánico, y el medio ambiente en el que, como criatura de Dios, está condenado a vivir. Y ninguno de aquellos a quienes quiere seducir está dispuesto a comprarle su terrible privilegio en las mismas condiciones. En efecto todo hombre que no acepta las condiciones de la vida, vende su alma. Es fácil entender la relación que existe entre las creaciones satánicas de los poetas y las criaturas vivas que se han consagrado a los excitantes. El ser humano ha querido ser Dios, pero, en virtud de una ley moral incontrolable, rápidamente ha caído a un nivel más bajo que el de su naturaleza real. Es un alma que se vende por piezas menudas.<sup>8</sup>

A pesar de que en 1871 se denunció en la revista *Deus Mondes* que la Comuna marcaba el fin de Bohemia, las décadas finales del siglo XIX la encontraron más viva que nunca. Fue el periodo de más rápido crecimiento en las ciudades: las redes de comunicación y transporte se extendieron, al igual que los ejércitos y burocracias; se construyeron edificaciones de mayor complejidad y monumentos

---

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, “El poema del hachís”, *Los paraísos artificiales*, pp. 49-50.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 93.

más altos (la torre Eiffel fue terminada en 1889); los partidos políticos estuvieron mejor organizados. Sin embargo, esto no fue siempre para beneficio de la sociedad: la guerra Franco-Prusiana y la Comuna intensificaron las rivalidades entre naciones europeas que competían industrialmente. Crecieron los conflictos políticos y se volvieron cada vez más violentos, más radicales; las fuerzas de izquierda compitieron contra las tentativas conservadoras de ganar la aceptación popular.

Existía un sentimiento de confianza contrastante con la tensión y preocupación que embargaba a los habitantes no sólo de Francia, sino de toda Europa. Fue una época apasionada y de especulaciones políticas, de irracionalidad personal y social, en la que el racionalismo y el progreso construyeron una jaula de hierro alrededor de los individuos a los que había prometido liberar. Fue la *Belle Époque*.

Para muchas personas, la mención de este periodo trae consigo una imagen de los cafés y cabarés de Montmartre, lugares en los que convivieron el arte, la cultura y la política. Cabarés y comensales tenían orígenes múltiples y complejos. El responsable de la creación del cabaré fue Émile Goudeau. Nacido en 1850, Goudeau llegó a París, como muchos jóvenes provincianos, con aspiraciones de hacer una carrera literaria, sin un centavo en el bolsillo y con grandes ilusiones. Lo único que consiguió en un principio fue un trabajo de poca importancia en el Ministerio de Finanzas. Sin olvidar sus pretensiones, Goudeau fundó en 1878 el café literario *Club des Hydropathes*, nombre que llevaba un popular vals de la época y que recuerda a un grupo que Murger tenía: Los bebedores de agua. El propósito de la organización era que sus miembros escribieran y compartieran poesía, y penetrar con ella en los cerebros de los jóvenes estudiantes que estaban destinados a convertirse en burgueses. Goudeau publicó un poemario ese mismo año: *Fleur de bitume* [Flores de asfalto], seguido por la novela *La vache eragée* y sus

memorias *Diez años de Bohemia*. No es sorpresa que los textos de Goudeau tengan influencia de Murger.

El personaje central de *La vache éragée*, Lynar, sigue el mismo camino que su creador. Goudeau lo conduce a través de un cabaré literario “destinado a ser famoso”. La atmósfera de estos cabarés, el alcohol que flotaba en el ambiente y la actitud de sus visitantes, son mostrados en *Diez años de Bohemia*.

Las actividades de *Hydropathes* proporcionaron el modelo para el cabaré más popular en París durante las últimas décadas del siglo: *Chat Noir* [Gato negro], establecido en 1881 por Goudeau con capital de su amigo Rodolphe Salis. Hijo de un fabricante de licor, Salis encontró en el cabaré la forma de reunir sus aspiraciones artísticas con el negocio familiar. Para él, un cabaré literario era el lugar en donde podía representar el papel que deseara.

Dentro de *Chat Noir*, la convivencia de estudiantes y artistas tomó nuevas formas: el personal del cabaré fue uniformado con los trajes verdes que se utilizaban en la Academia Francesa; cuando el patrón arribaba, los meseros lo trataban con exagerada cortesía y caricaturizado respeto. La Bohemia fue convertida, literalmente, en un teatro.

Goudeau nunca escondió las intenciones comerciales de su establecimiento: dar publicidad a los poetas y artistas que lo frecuentaban. En sus memorias explicó que la idea original había sido que la Bohemia se extendiera y se transformara de una expresión de desacuerdo social a una manera de sacar de sus sucias buhardillas a poetas pobres y llevarlos a la luz del reconocimiento público.

Otra de las misiones del Cabaré, según Goudeau, era educar para el arte y la literatura y forzar a los jóvenes poetas a entablar una batalla para darse a conocer y ser apreciados, gracias a su talento, por la burguesía. La Bohemia dejó de ser una forma de vivir el arte para convertirse en mercadotecnia.

El éxito de *Chat Noir* fue tan grande que pronto su propósito original se transformó: el cabaré por sí mismo llegó a ser más importante que los artistas que allí se reunían. En 1885 se mudaron de los pequeños espacios que ocupaban a un local más grande en *rue Victor Massé*. Se aprovechó la mudanza como truco publicitario. Con un ruidoso desfile y todo el personal disfrazado que trasportaba el mobiliario, atrajo clientes al grado de que los anhelos de Goudeau de tener visitantes distinguidos se convirtieron en realidad: Maupassant, Huysmas, Edmond de Goncourt, Robert de Montesquiou, Toulouse-Lautrec, entre otros, visitaron el cabaré literario.

Pláticas sobre la vida de la clase obrera llenaban los cafés bohemios. Los temas de la pobreza, la prostitución y la vida terrena –con todo su dolor y melancolía– se escuchaban constantemente en las barras de los teatros de Montmartre y fueron reproducidos en la *chanson réaliste*. Esas mismas pláticas serían reproducidas tiempo después por los modernistas mexicanos en el *Jockey Club* o en los sillones de la *Revista Moderna*.

Música y literatura reflejaron el discurso del poder, pero también realidades sociales cuya dureza propiciaba su ocultación por parte del orden establecido. El desarrollo del movimiento obrero puso de manifiesto las duras condiciones de vida del proletariado industrial. La novela realista y la ópera verista –su equivalente musical– denunciaron estas desigualdades, y contribuyeron a la toma de conciencia de la situación de los sectores sociales marginados. Casi siempre la actitud de los artistas era la de buscar soluciones inmediatas antes que, por infravaloración del problema, estallase una revolución que pusiera en peligro el sistema imperante.

Pero este tipo de espectáculo no es lo que se esperaba ver en un cabaré. En la atmósfera de *Chat Noir* se respiraba, en lugar de conciencia social, una indulgencia sensual y una insinuación sexual. Al *Chat Noir* le siguió, en 1889, el



*Moulin Rouge*, lugar al que Henri de Toulouse-Lautrec ayudó a convertir, con sus carteles, en icono del encanto y el desafío.

Los cabarés que imitaron al Gato negro constituyeron, en términos de Murger, una bohemia para la burguesía. Los no-bohemios buscaron romper los límites sociales impuestos para escapar de la monotonía, tomar parte en el rompimiento de las convenciones y violar los tabúes. El burgués típico siente “en lo más profundo de su corazón, una atracción perversa por la Bohemia. Experimenta un vivo deseo de vivir allí”,<sup>9</sup> siempre y cuando pueda garantizar su regreso a la burguesía. Ese deseo, precisamente, fue el que explotaron y satisficieron los cabarés de fin de siglo.

Baudelaire caminó dentro de la Bohemia de espaldas, a través de un personaje en muchos aspectos contrarios: el dandi, la otra cara de la moneda, quien “no tiene otra profesión más que la elegancia”, quien debe aspirar a ser sublime sin interrupción.

El dandismo surgió en el siglo XVIII cuando George Bryan Brummell logró establecer las pautas de la moda y atraer, con su estilización, miradas de envidia y admiración. El poeta Lord Byron entendió y anticipó el dandismo como una “actitud de protesta frente al público de su época que, con toda su hipocresía y conformismo, era quien dictaba las normas”.<sup>10</sup> Fue un movimiento que se caracterizó por la elegancia y el sentido de la forma, pero también por la inclinación al vicio. La mayoría de los dandis fueron aristócratas, “unos víctimas de la decadencia social de su clase, otros en vías de un nuevo resurgimiento”.<sup>11</sup>

Contrario al dandismo “clásico” creado por Brummell –que va en contra de llamar la atención– el dandismo decimonónico tuvo como consigna producir siempre lo imprevisto, y para ello se requiere ironía, llegar a la impertinencia,

---

<sup>9</sup> Henry Murger citado por Jerrold Seigel, p. 241.

<sup>10</sup> Hans Hinterhäuser, *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, p. 71.

<sup>11</sup> *Id.*

pero nunca a lo grotesco o vulgar; fue un acto temerario y provocador de índole social-intelectual. “Enemigo de la tradición, el dandi impone la moda y la altera en cuanto adquiere uniformidad”.<sup>12</sup> Los ingredientes para transformarse en dandi son “amor a sí mismo unido al sentido de estilo, vivir en el mundo y, al mismo tiempo mantenerse aparte...”<sup>13</sup>

La belleza, para el dandi, es un acto voluntario, conciente, de creación. Él vive para la belleza, es mártir por su causa y, si no puede crearla, tendrá que convertirse en ella. El dandi será su propia obra de arte. Si comete un crimen, tendrá que ser lo más estético posible. Pero me equivoco al decir “crimen”: lo será sólo si el motivo que lo guía es un asunto trivial. Thomas De Quincey (1785-1859) escribió –un poco en broma, un poco en serio– *El asesinato considerado como una de las bellas artes* con el tono satírico con que todo dandi debe hablar; un manual que explica detalladamente el tipo de persona asesinable, el lugar adecuado para el acto y otras circunstancias referentes. Si se va a matar a alguien envenenándolo, habrá que esperar al postre: es de mal gusto ver a alguien morir durante la comida. Para De Quincey, todos los asesinos son artistas. “El asesinato es una rama del arte que merece toda una referencia aparte”.<sup>14</sup> Caín, inventor del homicidio, fue “un genio de primer orden”, y así, todos los Caínes son “hombres de genio”.<sup>15</sup> Los envenenadores provienen de la estirpe de Caín, pero no todos son artistas. Para Baudelaire, todo lo que es bello y noble es producto de la razón y el cálculo, y si dar muerte es un acto pensado y realizado meticulosamente, es hermoso.

El secreto de la pócima que el doctor Jekyll –personaje creado por Robert Louis Stevenson– tomaba para convertirse en el sombrío señor Hyde, seguramente está en el ajeno. Aunque Stevenson jamás escribió la fórmula,

---

<sup>12</sup> Vicente Quirarte, “La invención del dandy”

<sup>13</sup> Hinterhäuser, *óp. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibid*, p.p. 19-20.

puedo aventurar que, si como dicen, la absenta hace aflorar al verdadero ser, todo el misterio radica ahí. Baudelaire descubrió que la vida humana está determinada por series binarias de oposiciones, pares dialécticos cuyas características contradictorias colapsan y hacen surgir la experiencia. En “El pintor de la vida moderna” escribió que, para “glorificar” la vida vagabunda, “que podría ser llamada Bohemia”, es necesario el cultivo de sensaciones múltiples y escapar de las pesadas sombras de la existencia ordinaria. Nada mejor para lograrlo que el Hada Verde: lo mismo se ofrece gustosa a dandis que a bohemios.

“Rasca en un bohemio y encuentra un burgués”. Maestro de los dandis decimonónicos, Baudelaire también fue bohemio, pero no por elección. Cuando tenía 18 años vivió una temporada en el Barrio Latino de París y convivió con típicos estudiantes. Odiaba el desorden, lo vulgar, la mugre, el polvo; prefería la elegancia, el refinamiento, la aristocracia, sin embargo, no tuvo más elección que vivir en la Bohemia y de ella escribió. Baudelaire no era dandi cuando era amigo de prostitutas, cuando era huésped sin dinero en hoteles sucios, cuando celebraba la embriaguez y exploraba las drogas.

Sin importar en cuál de las dos orillas se esté, hay que vagar por las calles y por la vida, observar detenidamente la luz y las sombras, trasladar lo que se ve al arte, empaparse de la multitud, ser *flâneur*.

La sed indiscriminada del *flâneur* por experiencia puede aparecer menos como una respuesta moral a la existencia de la clase media que como un problema moral en sí mismo. Desdeñando un mundo de límites burgueses, la vanguardia culpó a la burguesía por el mercantilismo que destruyó el valor, parado sobre el consumismo, sobre las masas, sobre el trueque. Pero la forma en que lo hizo al principio, paradójicamente, fue llenando el arte de basura, trasgresión y obscenidad.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Wendy Steiner, *Venus in exile*, pp. 83-84.

A finales del siglo XIX, los dandis no eran más los rebeldes intransigentes que fueron en la época de Baudelaire. Se transformaron en hombres respetados por la sociedad, en los representantes de sus ideales. Pero el *spleen* y la melancolía continuaban tras de ellos. El *Tiempo* era el enemigo –como había dicho Baudelaire– porque conduce a la *Muerte* –contra quien nada se puede–, pero para darle batalla quedaba el artificio. Verlaine dijo que la decadencia es el arte de morir *en* belleza. Con este pensamiento, en 1885, surgió en Francia un movimiento literario que se consolidó cuando el grupo de escritores que lo formaban editaron la revista *Le Décadent* [Los decadentes] en 1886, bajo la dirección de Anatole Baju, y en cuyas páginas fijaron una postura estética con la idea de que el arte se debe al arte. El decadentismo supone la caída hacia el interior de uno mismo; allí los símbolos son familiares y llenos de un significado íntimo que protege y asegura.

El decadente se siente atrapado entre dos tendencias opuestas: la necesidad de experiencias provenientes del mundo y el deseo de aprehender lo eterno. La incompatibilidad de ambas le produce desilusión, frustración y apatía. Los decadentes, abrumados por la soledad que sentían, pensaban en la condición humana como una degeneración. Pequeños ante el mundo, buscaron objetos de culto que adorar y admirar y, a su vez, que los hicieran sentirse admirados. Se enfrentan a la conciencia moderna del individuo libre con sumisión frente a vínculos que crea con algo o alguien más fuerte o hermoso que lo deslinde de la necesidad de valerse por sí mismo.

En un intento por encontrar otras verdades más fuertes que las ofrecidas por la realidad, los decadentes deformaron el mundo hasta convertirlo en una quimera que terminó engulléndolos. El desencanto fue inevitable. En el momento en que el artificio se reveló, los decadentes se vieron a sí mismos como un absurdo. La culpa y desolación los llevaron, como únicas opciones, a la

búsqueda de nuevos ídolos –por ejemplo Des Esseintes, protagonista de la novela *A Rebours* de Huysmans– o a la autodestrucción –como en *El retrato de Dorian Grey* de Wilde y el citado Des Esseintes.

Joris Karl Huysmans publicó en 1884 la novela *A rebours* [A contrapelo], la “Biblia del decadentismo”. El antihéroe de la novela es el duque Jean de Floressas Des Esseintes, aristócrata desterrado por la sociedad industrial que recibe de su madre una cuantiosa herencia. El duque vive en una casa hermética en las afueras de París, lee monótonamente a los clásicos latinos, elabora sustancias aromáticas e inventa una máquina donde los licores más exquisitos son escanciados de acuerdo con una escala de armonías musicales. Huysmans exalta al dandi y al decadente: Des Esseintes visita París, seduce a un joven miserable, lo lleva a un burdel y, al despedirse, entrega a la administración dinero suficiente para garantizar durante un año la estancia erótica y tóxica de su nuevo amigo. El duque se va feliz de haber creado a un criminal, pues cuando el dinero se termine el muchacho robará, violará y matará para recuperar aquello a lo que no tiene más acceso.

Un decadente tiene que vestir soberbiamente y de manera distinta a la norma. Cuando Oscar Wilde (1854-1900) vestía sacos de terciopelo morado con un clavel color ajeno en la solapa, lo que hacía era vivir con la irreverencia del dandi y buscar el artificio del decadente; confrontar los valores estéticos de la sociedad y marcar nuevas reglas. A partir de Wilde, el verde y amarillo se convirtieron en los colores estetas, y todo aquel que se preciara de serlo disfrutaba de la Hora Verde. A partir de las seis de la tarde, en cualquier café de París, Wilde, hacia el final de sus días, y sus amigos podían juntarse a beber absenta: “Es más fuerte que cualquier otra bebida espirituosa y saca el subconsciente de un hombre. Es

como tus dibujos, Aubrey, lo pone a uno de nervios y es cruel”<sup>17</sup>, habría dicho al pintor Aubrey Beardsley durante una de esas reuniones.

La fortuna del esteticismo, la decadencia y el motivo del “arte por el arte” –al igual que Wilde– tuvieron altas y bajas; ascendieron alrededor de 1880 y se estrellaron desastrosamente en 1895. Wilde fue discípulo de Walter Pater, cuyo libro *The Renaissance* contiene un manifiesto nihilista-esteta en la conclusión. “Es mi libro dorado” dijo un día Wilde, “a donde quiera que vaya, nunca viajo sin él; es la flor del decadente, la última trompeta debe de haber sonado en el momento que fue escrito”. El mismo Wilde escribió otro de los grandes trabajos del decadentismo inglés: *El retrato de Dorian Gray*.

En febrero de 1892, Wilde instruyó a sus amigos para que, durante la presentación de su más reciente obra, *El abanico de Lady Windermere*, usaran en sus ojales claveles verdes porque uno de los personajes lo vestía. El público que asistió al estreno teatral se quedó con la impresión de que, quienes portaban los claveles, pertenecían a algún tipo de fraternidad secreta. Estos claveles teñidos se conseguían en una tienda en la arcada real de Londres y, ya que no eran naturales, se convirtieron en objetos de culto al artificio decadente y emblema del esteticismo.

Para aprovechar la fama creada, Wilde y sus amigos formaron la Cofradía del Clavel Verde. Uno de los miembros, Robert Hichens (1864-1950) escribió una sátira antidecadente en la que parodiaba a la cofradía. En *El clavel verde* (1894), el personaje “Mr. Amarith” representaba a Wilde, y su amigo “Reggie” a Lord Alfred Douglas. “¿Y quién comenzó la moda del clavel verde? Fue una idea de Mr. Amarith. Dijo que era la flor arsénica de una vida exquisita. Él fue el primero en usarla porque combina muy bien con el color del ajeno”.<sup>18</sup> Publicadas anónimamente, y muchas veces atribuidas al mismo Wilde, éstas líneas

---

<sup>17</sup> Oscar Wilde en Phil Baker, *The deadalus book of absinthe*, p. 46.

<sup>18</sup> Robert Hichens en Baker, *op. cit.*, p.38.

de la obra fueron responsables de poner fin a la amistad entre los miembros de la cofradía.

Marie Corelli (1855-1924) escribió una novela anti-ajenjo, *Wormwood* (1890)—el nombre en inglés para la planta— en donde Gaston Beauvais, un hombre inteligente y “decente” tiene un encuentro fatal con la absenta. “Déjame estar loco”, dice Beauvais, “loco con la locura del ajenjo, la más salvaje, la más lujosa de las locuras en el mundo, ¡viva la locura!, ¡viva el amor!, ¡viva el Diablo!”. Se muestra a la Demencia como legado del Decadentismo.

Un siglo antes, el filósofo Immanuel Kant había establecido lo sublime como una categoría estética que incluye una experiencia negativa. El horror, el asco, la falta de simpatía fueron aceptados en el arte como método para la experiencia sublime que conduce hasta llegar a ser un “verdadero artista”. El truco consiste, según el poeta Aleister Crowley (1875-1947), en separar lo que realmente *es* algo, de la percepción que se tiene de ese algo. Para Crowley, el ajenjo tenía la virtud de hacer que la mente lograra esa separación. Wilde pensaba algo similar, desarrolló lo que su biógrafo, Richard Ellmann llama “ideas románticas” a propósito del ajenjo y describió sus efectos en una entrevista con Ada Levenson:

Después de la primera copa, ves las cosas como desearías que fueran. Tras la segunda, ves las cosas como no son. Finalmente, ves las cosas como son en realidad, y eso es la cosa más horrible en el mundo.

“¿Qué quiere decir?” preguntó Levenson.

Disociación. Usted piensa que lo que ve es así en realidad. Pero no, porque usted lo asocia a otras cosas e ideas. Si nunca hubiera oído hablar de algo antes, y lo viera repentinamente, le asustaría o se reiría. Ese es el efecto que tiene el ajenjo y por eso vuelve locos a los hombres.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Oscar Wilde en Baker, *op.cit.*, p.31.

Tres etapas, ordenadas de forma diferente a como enlistó los efectos de las copas, eran las que Wilde relataba en su propia experiencia:

La primera etapa es como con cualquier bebida ordinaria, la segunda cuando ves cosas crueles y monstruosas, pero si puedes perseverar, entrarás en la tercera etapa donde ves cosas que quieres ver, maravillosas y curiosas. Una noche estaba sentado, bebiendo solo, muy tarde en el Café Royal, y acababa de entrar en la tercera etapa cuando un camarero con delantal verde llegó a apilar las sillas sobre las mesas. ‘Hora de irse, señor’, me dijo en voz alta. Después trajo una cubeta con agua y comenzó a regar el piso. ‘El tiempo se acaba, señor. Debe irse ahora.’

–Mesero, ¿está regando las flores?, pregunté, pero él no respondió.

¿Cuáles son sus flores favoritas, mesero?, volví a preguntar. ‘Ahora, señor, debo pedirle que en verdad se retire, se acabó el tiempo’, dijo firmemente. ‘Estoy seguro de que los tulipanes son sus flores preferidas’, dije, y me levanté para irme. En la calle sentía – el – pesado – tulipán – cepillando – mi –cabeza contra mis espinillas.<sup>20</sup>

El literato francés Marcel Schwob, amigo de Wilde, dejó un cuadro maliciosamente exagerado del esteta. Lo conoció en 1891 y escribió que era “un hombre grande, con una cara de pastel grande, mejillas rojas, un ojo irónico, dientes malos y sobresalientes, una boca infantil viciosa con labios suaves y listos para succionar más leche. Mientras comía –comía poco– no paraba de fumar cigarrillos egipcios con opio.” Para terminar con este cuadro poco favorecedor, Schwob agrega que también era “un terrible bebedor de ajeno a través del que tuvo sus visiones y deseos”.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ibid., p.32.

<sup>21</sup> Baker, *op. cit.*, 30



A finales del siglo XIX, el vaso verde sobre la mesa del café simbolizaba anarquía o deliberado rechazo a las normas y obligaciones de la vida. El ajeno fue para la bohemia decadente un afrodisíaco y una fuente de inspiración artística; el camino más rápido para que Orfeo descendiera a los infiernos.

## TRITONO DEL DIABLO: LAS MUJERES DEL AJENJO

“¡Pero qué mujerzuela!” fue la expresión que se escuchó cuando Edgar Degas (1834-1917) presentó, en 1876, una pintura titulada *L’Absinthe*. La modelo era la actriz Ellen Andrée, retratada frente a una copa de ajenjo, con la mirada perdida, en un café de París llamado *La Nouvelle-Athènes*. Miembro del círculo de Manet e íntimo amigo de Zolá, Degas se unió al grupo de pintores decididos a mostrar lo que miraban en las calles.

A partir de la bebedora de absenta de Degas, muchas mujeres se unieron a las filas del ajenjo y comenzaron a fumar cigarrillos como una forma de emancipación. Pocas cosas irritaron tanto a la sociedad como el hecho de que las mujeres bebieran licor a la par de los hombres, o que hubiese muchachas en casi todos los carteles que anunciaban la bebida.

Eva, Pandora, Circe, Salomé... la historia ya nos ha prevenido contra ellas. De manera especial, el fin de siglo reinstauró en el imaginario los mitos de la mujer frágil y la mujer fatal.

Se cuenta que, antes de Eva, existió otra mujer: Lilith. Con una sola mención en la Biblia –Isaías 34-14–<sup>1</sup>, la mujer primaria se negó a ser la esposa perfecta para Adán y su castigo fue convertirse en demonio. Su nombre proviene del vocablo asirio-babilónico *lilitu*, "demonio femenino" o "espíritu del viento", que constituía parte de una tríada mencionada en los conjuros babilónicos. La

---

<sup>1</sup> En varias versiones Lilith es traducida como Lamia o Lechuza.

etimología popular hebrea al parecer derivó en *layit*, que significa "noche". De ahí su relación con un monstruo nocturno y peludo. Los primeros datos de Lilith datan de mediados del tercer milenio antes de nuestra era, en la época sumeria, y fueron hallados en Mesopotamia. Se encuentra como Lillake en una tablilla sumeria del año 2000 a.C. hallada en Ur, que abarca el relato *Gilgamesh y el sauce* en donde aparece como un demonio femenino residente de un árbol custodiado por la diosa Inanna (Anat) a la orilla del Eúfrates. Desde entonces se asocia a Lilith con aves nocturnas, dragones y serpientes. Jorge Luis Borges, en el *Libro de los seres imaginarios*, la describe así:

[...] era una serpiente; fue la primera esposa de Adán y le dio *glittering sons and radiant daughters* (hijos resplandecientes e hijas radiantes). Dios creó a Eva, después; Lilith para vengarse de la mujer humana de Adán, la instó a probar del fruto prohibido y a concebir a Caín, hermano y asesino de Abel.<sup>2</sup>

La sociedad decimonónica exigía a sus mujeres ser virginales, santas y sumisas: “las mujeres, casadas o no, habrán de aspirar a la pureza virginal de la monja”;<sup>3</sup> convertirse en una monja hogareña en donde el autosacrificio hacía de la mujer una religión. Pero la santidad sólo se manifestaba al ser madre. Y, ante el problema de perder la virginidad, se proponía como solución la inseminación artificial:

Con toda la atención que los hombres del siglo XIX dedicaban a la virginal pureza de sus mujeres como garantía de la pervivencia de su propio crédito espiritual ante el Altísimo, en un mundo de cruda necesidad económica, la imposibilidad de que sus modernas monjas hogareñas reprodujesen la

---

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*.

<sup>3</sup> Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, p. 14.

inmaculada concepción de María debió convertirse con toda seguridad en una molestia. Pero incluso a este respecto su capacidad para hallar soluciones ideales no conocía límites. En esta ocasión fue Comte quien llegó al rescate. Anunciando lo que, al escribir el cuarto volumen de *El sistema de la política positiva* (1854), tenía todo el derecho a denominar “una oscura hipótesis” y expresando el deseo de que a su debido tiempo podría estar “destinada a convertirse en una realidad en el curso de nuestro desarrollo”, Comte sugería la investigación de la inseminación artificial como un medio para conservar a las mujeres tan cerca del ideal de madona como fuese posible mientras se les permitiese satisfacer su función de madres.<sup>4</sup>

Las ideas de Augusto Comte estaban hechas para suprimir totalmente la participación de las mujeres en el mercado como fuerza de trabajo, “porque las mujeres padecen más a causa de las aspiraciones que crea la ambición de lo que lo hacen por la presión de la pobreza”. Será mejor que se conviertan en el “ángel de la casa”, en la vestal que cuida el hogar.

“¡Desgraciada la mujer cuando la hacen ídolo”, había escrito Unamuno. Desde niña, la mujer era vista como un ser diferente, sublime; así, el poema “A una niña” (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera, lo demuestra:

Entras al mundo por ebúrnea puerta;  
la clama tienes; el dolor ignoras;  
y hay en tu ser, que apenas se despierta,  
la azul obscuridad de las auroras.

El ansia del placer, los sueños tristes,  
huyen tu tierno corazón dormido,  
y aun cuando en la alcoba te desvistes,  
no te hablan los amores al oído.

Alas ostentas y volar no sabes:  
rompes juguetes, voluntades juntas,

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

y apenas, niña, como tiernas aves  
comienzan a agitarse tus preguntas.

Tus padres te despiertan, y de prisa,  
sin ocultar del seno la turgencia,  
andas por las alfombras en camisa,  
con el casto impudor de la inocencia.

Tú sólo lloras si tu madre llora;  
sufres... cuando el canario se te vuela;  
te enfadas... con la madre superiora,  
y riñes... con las niñas de la escuela.

Como perfume de naciente rosa,  
pasas inmaculada por la vida;  
eres ángel; mañana serás diosa;  
tus padres te aman, y el dolor te olvida.

Cuando la mujer es idealizada se transforma en objeto; más que alabada es cosificada; se transforma en un ser asexuado que de no ser controlada, impedirá al hombre todo progreso. Nada mejor que una mujer postrada —a la vez que endiosada—, ingrávida, pasiva, casi muerta.

La ingravidez de la mujer era signo de su sumisión voluntaria —o desamparada—, y aún permitía que el varón permaneciese apartado, manteniendo su distancia de *voyeur* de esta criatura de la naturaleza que *era* la naturaleza y que le fascinaba y atemorizaba al mismo tiempo. Así que la hizo revolotear por el aire como una hoja de color carne, utilizando su nueva identidad de naturaleza personificada para justificarse. Flotaba, preferiblemente desnuda, convertida en el tentador “espíritu del arco iris”, como en la pintura de Henry Mosler que lleva tal título.<sup>5</sup> [Fig. 1]

---

<sup>5</sup> Ibid., pp. 87-89.

Pasiva y sensual, así es la mujer ingrávida y, como Lilith, a pesar de la excitación sexual que provoca, no permite participación por parte del espectador, mucho menos será apta para la procreación. De inactiva rápidamente se transforma en personificación de la maldad al tiempo que no cumple con todos los caprichos de su dueño el hombre. Mujer vampiro que roba la fuerza vital, el semen, por sólo el gusto de hacerlo.

Hacia 1890 en Francia cambiaron las posibilidades legales y laborales de las mujeres de clase media. El movimiento francés feminista formó la figura de la *femme nouvelle*, que “invirtió los roles sexuales tradicionales amenazando las divisiones esenciales de la vida burguesa: público de privado, trabajo de familia, producción de reproducción”.<sup>6</sup>

Con factores como el acceso a la educación superior y profesional, y una baja en la tasa de nacimientos, las relaciones económicas en el siglo XIX hicieron que las mujeres salieran a buscar su propio sustento. Pero, mientras los hombres contaban con un vasto campo de trabajo, el estrecho círculo de empleos ofrecidos para la fuerza laboral femenina impedía que la mujer pudiese procurar para sí un sostén independiente, y la condenaba al parasitismo, al robo o a la prostitución. “De la misma manera que un campo fortificado, existen tres formas de tomar a una mujer: el asalto, el engaño o el hambre”.<sup>7</sup> Más allá de ejercer una profesión, es una mercancía más, ya sea en el papel de prostituta o esposa:

El concepto de la mujer como propiedad personal del varón y los dulces sueños de servilismo que tal concepto implicaba le resultaban muy agradables al hombre de clase media con su urgencia adquisitiva —y sus energías agresivas concomitantes— muy desarrolladas. De ahí que encontrase tal placer en

---

<sup>6</sup> Debora L. Silverman. *Art nouveau in Fin-de-Siècle France*, p. 63.

<sup>7</sup> Louis Dumur, “Petites aphorismes sur les femmes”, *Mercure de France*, Abril de 1891, en Bram Dijkstra, p. 120.

detenerse en las escena que explicitaban sin ningún tapujo la abyecta sumisión de la mujer.<sup>8</sup>

El artículo 1124 del Código napoleónico establecía: “La mujer fue ofrecida al hombre para que le diera hijos. Por eso es su propiedad, de la misma manera que el fruto de un árbol es propiedad de su jardinero”.<sup>9</sup>

Arquetípicamente, el árbol representa la fertilidad y la excitación sexual primitiva. Como la ninfa Dafne en las *Metamorfosis* de Ovidio, tras el acoso de Apolo, dios del sol –elemento masculino en la cultura occidental– convertida en laurel, la mujer corona de victoria al hombre que consigue el triunfo sobre ella:

El relato de Zola sobre Albine, la mujer semejante a Eva, contiene numerosas indicaciones de la causa de la afinidad de la mujer con los árboles. El árbol, por supuesto, es uno de los símbolos básico de la naturaleza, y tiene un atractivo irresistible para la mujer –o, al menos, así lo pensaba la mentalidad masculina del XIX– porque surge de la tierra en un estado que simboliza esa tumescencia crónica que, si afectaba al hombre, le haría caer, en palabras de Ludovici, “bajo el imperio de la mujer”.<sup>10</sup>

Jules Michelet (1798-1874) en un libro de 1859 titulado *La mujer*, identificó el mundo femenino con la flora, convencido de que toda la educación que las niñas requieren está contenida en una flor. Escribió que para la mujer “una flor es un mundo entero, puro, inocente, pacificador; la pequeña flor humana armoniza con la otra tanto más cuanto no es como ella en su forma esencial. La mujer, sobre todo la niña, es toda ella vida nerviosa, y así, la planta, que no tiene nervios, es su dulce compañera, calmándola y refrescándola, con una relativa inocencia”. Las

---

<sup>8</sup> Bram Dijkstra, pp. 110-111.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 94.

mujeres “puras” fueron representadas por los artistas decimonónicos cubiertas, literalmente, de flores.

La figura de la mujer frágil fue tomada del los prerrafaelitas, movimiento artístico que surgió en Inglaterra a mediados del siglo XIX, constituido por Millais, Hunt y Rossetti, quienes tenían como objetivo luchar contra el academicismo, la sociedad industrial y la estructura victoriana.

A partir de 1830, las mujeres que habían rechazado la protección de una familia tradicional intentaron representar papeles alternativos en el mundo de las artes. Varios de los nuevos papeles eran sólo variantes del ama de casa tradicional y de las labores que la sociedad había asignado al mundo femenino, pero algunas mujeres forjaron formas transgresivas de sexualidad y demandaron reconocimiento como artistas. Muchas desistieron de tener hijos:

Y era “esa maravillosa tontería denominada ‘derechos de la mujer’ la que había empezado todo”. Tolstoi, por ejemplo, insistía, en *¿Qué hacer?*, en que “[esa tontería] se ha metido en mi propia memoria más y más”. En efecto, para Tolstoi la cuestión era bastante simple. Las mujeres eran santas si elegían tener hijos y “someterse conscientemente a esa ley eterna e inmutable, sabedoras de que la dificultad y el trabajo de esa sumisión son su vocación”. Por otra parte, si una mujer optaba por no tener hijos, era una vil degenerada: “Toda mujer, llámese a sí misma como se llame o sea todo lo refinada que quiera, que se abstiene de procrear sin abstenerse de mantener relaciones sexuales es una furcia.”<sup>11</sup>

La *femme nouvelle* podía ser modelo, musa, esposa, madre, amante, lesbiana y artista. Para las mujeres burguesas también estaban disponibles algunos de esos papeles, pero incorporados de manera distinta. Los nuevos puestos, en la práctica, quizá se velaron y traslaparon, pero en cualquier caso atrajeron a muchas

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 215-216.



mujeres por la libertad potencial y la eliminación de restricciones de género que prometían.

Sin duda alguna, uno de los ministerios más difíciles fue el de la prostituta. Para Wendy Steiner,<sup>12</sup> las actitudes de mujeres mostradas en muchas pinturas decimonónicas eran las posiciones en las que únicamente una prostituta era observada. Ninguna mujer burguesa podía ser retratada como lo eran las mujeres que posaban para Degas cuando pintaba bañistas: hubiese sido una afrenta al decoro. Las prostitutas que se acicalaban en estas pinturas, regularmente lo hacían en presencia de sus clientes. De gran impacto resultarían estas imágenes para alguien no entrenado en disociar la desnudez femenina en el arte de una transgresión moral. Sin embargo, los numerosos estudios sobre el arte en el siglo XIX demuestran que los pintores y escritores sentían gran atracción por la prostitución y la convirtieron en tema artístico. Surgió la pornografía: los escritos sobre las prostitutas.

El arte realista fue utilizado para revelar la pérdida de la condición humana, la muerte y el desorden con formas bellas. Aunque, como Yeats, creamos que no se puede conocer al bailarín por el baile, la sociedad decimonónica juzgaba a la mujer por su sexualidad y la calificaba como degenerada. La mujer creada por Baudelaire, las modelos de Degas, las muñecas vivas o las prostitutas muertas de las vanguardias artísticas no pudieron eliminar el cuerpo, el deseo ni la muerte.

*Drácula* de Bram Stoker podría ser vista como una alegoría de esta situación. Una fuerza ajena, irresistible, amenaza con convertir a todas las mujeres en letales seductoras. La mujer fetichizada, el cuerpo y el vampiro no morirán pese a todos los esfuerzos de los hombres y mujeres virtuosas que, con ayuda de la más avanzada tecnología en comunicación –máquinas de escribir, dictáfonos, telégrafos– intentan derrotar a la amenaza por medio del contacto permanente

---

<sup>12</sup> Vid. Wendy Steiner, *Venus in exile. The rejection of beauty in twentieth century art*, Cap. 3.

entre los protagonistas. Si logran estar en permanente comunicación, la heroína, Mina Harker –una mujer pura– no será transformada en vampiro. La competencia que aquí se da entre la comunicación y la muerte es una de las variantes sobre la pérdida de control sobre la vida, de la idea del arte como creador de significados compartidos que pretende redimir la basura de la fragmentación que surge de la modernidad.

Alrededor de 1900 el vampiro representaba a la mujer en tanto que personificación de todo lo negativo que se vinculaba al sexo, la posesión y el dinero. Simbolizaba la estéril sed de la mujer-niña sin inteligencia, instintivamente poliándrica aunque fuese virgen. También representaba el ansia igualmente estéril de dinero de la prostituta. Era la bebedora de absenta, cuya adicción alimentaba su fiebre por el oro de la esencia masculina, como la que aparece en la obra de Félicien Rops<sup>13</sup> acechando en los callejones de París. Era la mujer oculta en la oscuridad que llevaba al hombre a la muerte, retratada por Manuel Rosé en *Interior de un café*,<sup>14</sup> expuesta en San Francisco durante la Exposición de Panamá y el Pacífico de 1915. Muchos hombres, abrumados por los pensamientos de su impresionante responsabilidad en la evolución de la mente, veían en la mera presencia de una mujer –de cualquier mujer– un indicio de “La espantosa posibilidad de un momento de perdición/ que un siglo de prudencia no puede retractar”, como T. S. Eliot describía en *Tierra baldía*. Como Eliot, muchos hombres de la época imaginaban que en cualquier momento “Una mujer se suelta su largo pelo negro / y toca música susurrante con esas cuerdas”, y descubrían criaturas con tendencias antinaturales y varoniles por todos lados ginandroides poliándricas que habían renunciado a sus deberes maternos y se habían convertido en asesinas de niños, vampiros sedientos de sangre y semen, “murciélagos con caras de niña bajo una luz violenta”, dispuestas a arrastrar al hombre a la noche de la regresión, mientras con falsas tentaciones

---

<sup>13</sup> Se refiere a la obra de Félicien Rops (1833-1898), *La bebedora de absenta* (1890)// *Víd.* Anexo II de esta investigación.

<sup>14</sup> Manuel Rosé (1887-1761), *Interior de un café* (1914).

“silbaban y batían sus alas / y se arrastraban cabeza abajo por un muro ennegrecido” (*Tierra baldía*).<sup>15</sup>

Prostituta o ama de casa burguesa, la mujer era una analogía imperfecta del artista masculino. Era vista como el espejo retorcido en el que los hombres podían ver su energía reflejada. “La mujer es producto del hombre” escribió Gustave Flaubert (1821-1880), y los artistas decimonónicos lo proclamaron abiertamente. La analogía entre la prostituta y el arte alteró el significado de la materia femenina y la belleza que ella simbolizaba.

El poeta *–flâneur* por excelencia– encontró su equivalente en la prostituta que camina por las calles. Baudelaire describió el placer de caminar a través de las muchedumbres como una misteriosa expresión de gozo que se multiplica infinitamente. Kant vio la experiencia sublime como una impresión de ilimitada magnitud y poder. La prostituta representaba el encanto femenino invulnerable, una adaptación modernista de lo sublime vulgarizado. Por supuesto, Kant no asoció la sublimación con la prostitución.

Las amas de casa, en contraste, fueron consideradas como seres con un estado mental inferior al del *flâneur*. La mujer estaba educada para ser un mero consumidor, salir a la calle a comprar, invertir, seleccionar sin mirar la variedad de personas y bienes que ofrecían experiencias distintas; limitaba la oferta de posibilidades infinitas. Esto representó un problema para las mujeres que deseaban abrirse camino en el campo del arte. Entre otros muchos ajustes, una mujer que aspiraba a ser artista tenía que alterar su relación con el consumismo. Gertrude Stein (1874-1946), en las primeras décadas del siglo XX, escribió sobre el placer que sentía al vagar por las calles de París y mirar largamente las vitrinas de las tiendas sin comprar nada.

---

<sup>15</sup> Bram Dijkstra, p. 351.

En el siglo XIX no era tan marcada, como se podría imaginar, la distinción entre el ama de casa y la prostituta. En una sociedad que exigía estilo, maquillaje y cierta apariencia pública, no existían rasgos que identificaran a unas y a otras. Baudelaire elogiaba el maquillaje porque permitía a la mujer alzarse como fetiche, como superficie brillante que oculta la corrupción sexual de la naturaleza femenina, pero por mucho que se maquille, la mujer seguirá siendo inferior al hombre; ella es lo opuesto al dandi. Y aquí Baudelaire cae en una contradicción: si la mujer es el antagónico del hombre por estar del lado de lo natural, mientras que el dandismo es mero artificio, ¿no son los cosméticos femeninos artimañas iguales a las del artista? La imagen de la mujer fetichizada que tenía Baudelaire es la de la fémina cubierta, superficialmente, de belleza, pero con un fondo horrible, como el cuerpo de Nana convertido en una masa moribunda llena de pus. El arte no puede ocultar más la realidad del cuerpo.

La fachada de las mujeres fue considerada como símbolo y resumen de las riquezas interiores:

Un exterior agradable entra ciertamente por mucho en la primera impresión, y predispone favorablemente el espíritu de la generalidad de las gentes: éstas se hallan completamente dispuestas a conceder las mejores cualidades de corazón y de inteligencia a una mujer graciosa en sus maneras y vestida con gusto y distinción.

Los desconocidos, los indiferentes, en una palabra, no pueden juzgarnos más que por nuestro exterior, y el exterior es lo que responde por nosotras hasta que podamos ser reconocidas.<sup>16</sup>

No hubo emancipación de la mujer modernista en Hispanoamérica por tres motivos básicos: las ideas sobre el feminismo eran diferentes a las de otros países

---

<sup>16</sup> María del Pilar Sinués, "El arte de vestir" (1883), en Robert Jay Glickman, *Vestales del templo azul*, pp.11-12.

y existió gran hostilidad hacia otras formas de pensamiento; el progreso, especialmente en el área económica, no fue tan rápido como para obligar a las mujeres a buscar empleos fuera de sus hogares; a finales del siglo XIX, las políticas librecambistas en América fueron sustituidas por una corriente proteccionista.

Se creó en Latinoamérica la contrapartida del feminismo francés, un movimiento que instaba a las mujeres a aceptar su condición y su papel en la vida: casarse, tener hijos, mantener en orden su hogar y ser atractivas para sus maridos. Un feminismo no para las “feas”, sino para las “bonitas, para que sean “más mujeres” y cumplan mejor con sus tareas. “Sacerdotisas de la humanidad en el círculo familiar, nacidas para mitigar con su cariño la ley, la necesaria ley, de la fuerza, las mujeres deben apartarse de toda participación en el poder como algo degradante en sí mismo”.<sup>17</sup>

La literatura y las imágenes del fin de siglo muestran, casi obsesivamente, una representación de la mujer como devoradora que utiliza a menudo un adorno en el brazo que se enrosca como culebra, y cabellos serpentinos que recuerdan la energía de Medusa (los cuadros del pintor mexicano Julio Ruelas son un buen ejemplo). Sigmund Freud encuentra en esto una interpretación de la serpiente en el cabello como el terror masculino hacia los genitales femeninos y una amenazadora revocación de las imágenes fálicas al cabello largo que mitiga la neurosis y el miedo del hombre. Los artistas prerrafaelitas, y los posteriores, se colgaron de las cualidades metamórficas de las serpientes y las aplicaron a la mujer en una infinidad de textos e imágenes; sin embargo, el terror y la obsesión masculina proyectó a la mujer como algo cada vez más grotesco.

Freud termina su discurso con la idea del complejo de castración, en donde el hombre, que mira por primera vez los genitales femeninos, se siente abrumado

---

<sup>17</sup> Augusto Comte en Bram Dijkstra, p. 19.

por un miedo que lo embarga ante la carencia de un pene, sufre el mismo temor de un niño y, paradójicamente, lo acogedor y familiar de la matriz de su madre. Los cabellos largos de la mujer, al semejar serpientes y ser un símbolo fálico, sirven para atenuar el terror de ser castrado porque sustituyen al órgano faltante. Así, para Freud, a lo largo del siglo XIX, emergen mujeres dotadas de penes reptantes.

El mito de las mujeres que llevan dentro de sí una grotesca vagina rodeada de dientes que encajan, cual serpientes, para castrar, aunque era antiguo, tomó fuerza y se extendió entre los poetas simbolistas y los pintores de fin de siglo.

La *Revista Moderna* publicó constantemente dibujos de hombres con los atributos de Jesucristo, crucificados y asediados por mujeres-alacrán, mujeres con cola de víbora enroscada en la cruz: “Una mujer alacrán abraza, atrapa, desciende de la cruz a un Cristo cuya imagen, puesto que carece de elementos precisos que lo identifiquen como tal (corona de espinas, el INRI clavado en el madero), se convierte en un tipo iconográfico –un símbolo- que nos incluye de hecho a todos”.<sup>18</sup>

José Ricardo Chaves, a propósito de los motivos que tenían los escritores finiseculares para detestar a la mujer, sostiene que el hombre tenía miedo hacia la cada vez mayor fuerza social e intelectual femenina que tuvo como consecuencia una crisis de identidad ante el cambio de roles sexuales:

...ante esta situación, la burguesía y muchos de sus escritores buscan evitar cambios en la tradicional relación entre los sexos, por lo que estos últimos refuerzan una imagen ideal de la mujer (de acuerdo con sus propios intereses), que corresponde a la *femme fragile*, política y sexualmente insignificante, acorde con la tradición cristiana.

---

<sup>18</sup> Noyola, Arturo, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, p. 87

La otra posibilidad, la de la *femme fatale*, con una autonomía limitada al ámbito sexual, es satanizada, puesta como ejemplo del mal. Como ocurre a menudo con lo prohibido, se constituye en un polo de atracción. Horror y fascinación se anudan en la mujer fatal. En el siglo misógino por excelencia que va de las ideas de Schopenhauer a las de Nietzsche, las mujeres quedan reducidas a ser esposas y madres bajo la égida del varón (curiosamente, matrimonio y maternidad pertenecen al campo semántico de la *femme fragile*), o bien, a la pura sensualidad exiliada en la carne, con todo el prejuicio cristiano que esto conlleva.<sup>19</sup>

Otra tentativa de afirmar el control sobre la sexualidad femenina fue la historia de Salomé, quien corta la cabeza de Juan el Bautista, tras lo cual, desaparece de la historia y hace de la cabeza masculina un objeto de subyugación. En el dibujo de Aubrey Beardsley (1872-1898) hecho para la edición en francés de *Salomé* (1893) de Oscar Wilde, el pelo de la mujer es una enredada trampa de serpientes –como una telaraña– pero la cabeza de Juan Bautista es aun más serpentina. Salomé la mira de frente, perpleja, como si no supiera que hacer con ella. [Fig. 2] Si utilizamos la interpretación freudiana de la cabeza de medusa como una expresión de terror ante la castración, entonces la ilustración de Beardsley representa la opresión masculina sobre la energía femenina.

El modernista Efrén Rebolledo también utilizó el cabello femenino, la trenza de una *femme fatale*, como el arma con que se da muerte un hombre que ha caído en el poder seductor de una mujer en su novela *Salamandra*. Igual que en la obra de Julio Ruelas, el pelo es una trampa fatal:

El pelo viene a ser una especie de fetiche para los pintores simbolistas. Las largas cabelleras de solitarias damas que habitan en los bosques, sirven para atrapar incautos caballeros;

---

<sup>19</sup> Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Literatura y sexualidad en la literatura del siglo XIX*, pp. 42-43.

otras veces estos las ahorcan con sus propias trenzas, o bien, en casos menos drásticos, se sirven del pelo para escalar el alto muro donde su poseedora se encuentra presa. El pelo se usa asimismo como elemento decorativo; alargándolo indefinidamente se torna en lazo de unión de todos los motivos de la composición. En Ruelas el pelo femenino se encuentra en relación con la telaraña y tiene una función similar a la de ésta: atrapar y causar la muerte.<sup>20</sup>

Se le ha dado a la serpiente extraordinaria importancia como animal simbólico en casi todos los pueblos: reflejo del mal en la cultura judeo-cristiana –en donde también se suele hacer énfasis en su aspecto seductor y se la relaciona con la mujer– su veneno puede ser causante de muerte o empleado como medicina.

Omoroca, el uroboro –el círculo del caos con cuerpo de mujer– había quedado partido en dos por mor de la evolución. La mitad masculina se convirtió en el creador de la mente, los cielos. La mujer se quedó detrás como la nutriente del cuerpo, la tierra, y necesitaba ser regulada y dirigida. La mujer por sí misma tendía a volver instintivamente a las condiciones urobóricas, el estado de primitiva autosuficiencia bisexual, dominada por la urgencia femenina de autorreproducción física.<sup>21</sup>

La mujer-serpiente va más allá de aquella que sólo tiene reptiles por cabellos. La Vouivre es una culebra que, según se cuenta, vive en el este de Francia, tiene alas, dientes de diamante, un sólo ojo y su cuerpo está cubierto por escamas y fuego; viste una diadema de esmeraldas. Todas las noches la Vouivre se baña en algún río y, al quitarse la corona, se transforma en una hermosa mujer-hada, con largos cabellos ondulados y transparentes ojos verdes. Si un hombre la ve, se enamorará al instante de ella y pretenderá quitarle la joya, pero será destruido por serpientes

---

<sup>20</sup> Teresa del Conde, Julio Ruelas, p. 45.

<sup>21</sup> Dijkstra, pp. 127-128.



que acuden al rescate, y la sangre que brote de su cuerpo se convertirá en agua verdosa. La Vouivre representa el peligro que implica para los hombres la atracción por las mujeres:

El afeminamiento era, en efecto, el mayor obstáculo para el progreso humano. Los hombres que, contra lo mejor de su naturaleza, se sentían excitados por las mujeres —esas autómatas sexuales superficiales, animales, materialistas y adoradoras de falos—, en la creencia de que el sexo podía liberarles de su responsabilidad solitaria y divina de buscar la perfección individual y la trascendencia espiritual, estaban condenados a hundirse hasta el nivel de la mujer.<sup>22</sup>

Melusina es el hada-serpiente que ha sido condenada a la hibridez cada sábado. Avergonzada, no admite su condición frente a otros. Cuando su marido, impulsado por los celos que lo dominan, descubre el motivo por el que no ve a su mujer un día a la semana, Melusina huye para siempre y deja a su familia sumida en la más profunda tristeza. Generalmente, la historia simboliza el error de desear conocerlo todo y la locura de husmear en los secretos ajenos, pero otra interpretación sirve para evocar, en términos velados, los ciclos menstruales femeninos, aquellos que la *Artemisia absinthium* regula.

El símbolo de la mujer, el círculo cerrado, el uroboro, empezó a aparecer con frecuencia cada vez mayor en el arte de finales del XIX. Un dibujo titulado simplemente *Mujer*, aparecido en *Jugend* en 1896, mostraba a una mujer suspendida en el tiempo, atrapada en un estado de animación flotante, en el círculo urobórico de la materialidad primordial, representado de una forma casi literal por el símbolo arquetípico de la serpiente que se muerde la propia cola.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 129.

La serpiente nos remite al veneno y, éste, a Circe, la hechicera, quien daba a sus visitantes “miel verde”. Pero, en el imaginario masculino, es ella misma el peor veneno.

La mujer solía aparecer retratada como la personificación del hachís y la belladona. En 1911, Albert Matignon la presentaba como si fuera mitad virginal, mitad vampírica, en los estertores de un sueño de opio rodeada de la parafernalia de esta adicción. Eugène Grasset la mostraba inyectándose, en una litografía escalofriante por su precisión clínica. En 1905, el mismo Matignon ya había representado a la morfina penetrando en el elegante mundo de la disipación y había insinuado que existía cierto vínculo entre la morfinómana y la mujer-vampiro.<sup>24</sup>

Joris-Karl Huysmans escribió: “Cuando reina el materialismo, se levanta la magia”. El siglo XIX es campo fértil para que estas palabras demuestren su veracidad. Por todos lados emergió el entusiasmo ante la mitología y el folklore. Se utilizaron las figuras de seres fantásticos para mostrar la lejanía que siente el hombre respecto a la mujer.

Entre la ciencia y la magia se despierta la imaginación de los artistas decimonónicos que pisan el terreno de la fantasía. Hadas y ninfas aparecen en textos y pinturas.

El escritor y crítico de arte John Ruskin (1819-1900), en su conferencia “Tierra de hadas” (1883), reflexionó sobre el tema feérico en la pintura. Decía que, si bien, todos somos devotos de las hadas, la pintura con ese tema no es un género distintivo. Criticó los trabajos de excesivo realismo por el efecto que causa sobre la fantasía de las imágenes. Defensor del Prerrafaelismo, Ruskin hacía estas observaciones distantes al consejo que él mismo dio en el tomo uno de *Pintores Modernos* a propósito de “no rechazar nada, no seleccionar nada y no despreciar nada”. Con todo, Ruskin estudió las pinturas de hadas como tema académico.

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 359// Se refiere a la obra de Eugène Grasset (1845-1917) *La morfinómana* (1897) [Fig.3]

Pensaba que los pintores confiaron en la aprobación y reconocimiento por parte de su público frente a la fantasía. La utilización de escenas de las obras de Shakespeare trajo consigo una respuesta especial, porque el público tiene ciertas expectativas derivadas de sus experiencias en el teatro y de sus lecturas que forman una visión particular sobre las hadas. Lo que los artistas hacían era una reconstrucción interpretativa (ilustraciones) y daban una forma concreta a lo que percibían de un texto literario. Ruskin, como espectador y lector, reconoció la capacidad de reconstruir un “reino feérico”, pero le pareció que se le niega al espectador cualquier ocasión de ejercitar sus propias excursiones imaginativas a la tierra de las hadas por la verosimilitud que el Prerrafaelismo intentó darle a los temas fantásticos. No ocurre así con la literatura.

El folklore cuenta que las hadas son susceptibles y caprichosas, pueden ser benévolas o malévolas, no necesitan alas para volar ni varitas mágicas para realizar sus encantamientos. Tienen apariencia y estatura de humanas y sólo se distinguen de ellas por su belleza sobrenatural y sus poderes mágicos. Aunque suelen vestir de verde, el color rojo no se descarta. Son enamoradizas y, a pesar de que cuentan con complementos feéricos masculinos, no se sienten satisfechas, por lo que suelen seducir a humanos –generalmente artistas– quienes no pueden resistir al encanto que las hadas lanzan sobre ellos. Premian a los humanos que exploran libremente la sexualidad, al tiempo que exigen de los mortales un comportamiento virtuoso. Las hadas, entre otros poderes, tienen el don de la licantropía. Son comunes las historias de hadas-foca, hadas-pezu, hadas-cisne. Pero también, aunque menos comunes, existen las hadas-serpiente, como Melusina. Por si fuera poco, estos seres se han asociado –al igual que las musas– a la capacidad de creación artística, pues se dice que ellas otorgan el don de la sensibilidad y la genialidad. Como se observa, las hadas no distan mucho del concepto de *femme fatal*.

La palabra hada proviene de la palabra en latín *fatum* –destino–, y de *fata*, nombre que designa a las diosas del destino. Las hadas son diosas que saben qué sucederá con los hombres, es decir, lo que el *fatum* tiene reservado. Las mujeres fatales son, entonces, mujeres feéricas, mujeres que se nos tienen destinadas, mujeres inevitables.

Katharine Briggs, autoridad en el estudio de los territorios feéricos, ha querido ver en las hadas una metáfora de la muerte: en el país de las hadas el tiempo transcurre de manera arbitraria –pueden transcurrir siglos en tan sólo un instante–, mientras se está allí no hay dolor o pena, no hay hambre, ni sed; nadie envejece; no hay muerte, pues no se puede morir dos veces. Y por supuesto, es la muerte lo que el *fatum* nos tiene preparado.

Las ninfas se parecen a las hadas pero se presentan en un plano más terreno, son más humanas, no tan distantes. Se mezclan con los hombres más a menudo y fungen como musas. Rubén Darío (1867-1916), en el cuento titulado “La ninfa”, nos presenta a una de tantas que habrán de poblar las artes decimonónicas. La Bohemia, el beber y la comunidad artística conviven con Lesbia –no es casual el nombre–, una mujer parisina del siglo XIX que seduce “como un animal felino”, que se muestra a trozos, nunca entera, como si tomara un baño en el río. Y claro, los más susceptibles a sus encantos, quizá por su sensibilidad, son los artistas: “¡el poeta ha visto ninfas!”. Gran bebedora de licor de menta, que convive con los hombres como igual, da señales de una activa sexualidad sin intenciones de procrear, sólo por deleite, para saciar su sensualidad:

*¡Bah! Para mí los sátiros. Yo quisiera dar vida a mis bronce, y si eso fuese posible, mi amante sería uno de esos velludos semidioses. Os advierto que más que a los sátiros adoro a los centauros; y que me dejaría robar*

*por uno de esos monstruos robustos, sólo por oír las quejas del negado, que tocaría su flauta lleno de tristeza.*<sup>25</sup>

¡Cuidado con ofender a un hada! Advierte Briggs que una bruja no es más que un hada a la que se le ha ofendido. Mientras se las mantenga contentas cumplirán toda clase de deseos y podrán ser sometidas a aquel que posea los secretos para dominarlas. Pero basta el menor descuido para que la bruja traiga desgracias y sumerjan a los hombres en la más profunda tristeza.

La sociedad finisecular entendió bien esta dualidad: una mujer que cumpla con las labores propias de su sexo, es decir, que atienda el hogar, que tenga hijos y sea complaciente con su marido, es un hada, un ser angélico. “La mujer abnegada era, por supuesto, mucho más deliciosamente deseable”.<sup>26</sup> Aquella que decida tomar las riendas de su vida y buscar su independencia, la que trabaja y ostenta su autonomía, la que pone en riesgo el dominio masculino, es una bruja.

Ya estábamos advertidos: cuando la mujer decide actuar por cuenta propia y satisfacer su curiosidad atrae todos los males de la tierra. Pandora es el mejor ejemplo. Cuando, contrario a las sugerencias de los hombres, decidió abrir la caja que la acompañaba, todas las desgracias salieron y se propagaron por el mundo; pero, según cuenta la historia, alcanzó a cerrarla antes de que saliera también la Esperanza.

No hay que creer en la mujer ni comer lo que ofrece. Si se beben aguas del Leteo, nada podrá ser recordado; si se comen alimentos en el Hades, no hay regreso posible a la Tierra; si Hansel y Gretel prueban de la tentadora casita de jengibre de la bruja, ellos mismos serán comidos; si se acepta la invitación a un banquete feérico, la esclavitud en otros mundos es un hecho.

Existe un hada gaélica llamada Lhiannan Shee, cuyo nombre significa “amor encantado”, “novia duende” o “amada maravillosa”. Lo único que desea es

---

<sup>25</sup> Rubén Darío, *Cuentos completos*, p.133.

<sup>26</sup> Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, p. 14.

encontrar a un mortal que la ame, cosa que le resulta fácil dada su belleza. Lhiannan Shee vive dentro de ciertas bebidas alcohólicas y aparece cuando un hombre está dispuesto a pagar el precio de su amor. Durante algún tiempo el hada será apasionada, cariñosa, y brindará a su amante el don de la inspiración para crear obras de arte –de ahí que, generalmente, sean artistas quienes la buscan–, pero después exigirá el aliento y la sangre del humano. Mientras el hada sea complacida otorgará los dones necesarios para pintar cuadros, componer canciones y escribir versos; cuando se encuentre ausente, la fuerza para trabajar desaparece. Mientras acompaña a los hombres, estos palidecen y enflaquecen, olvidan comer y dormir. Quienes la aman, tendrán grandes carreras pero morirán jóvenes. Es la musa oscura, perversa, histérica.

La literatura mexicana del siglo XIX nos mostró la profanación del cuerpo femenino con el poema “Misa negra” de Tablada; el duque Job hizo su heroína a una mujer trabajadora que recorre las calles de la ciudad; Rubén M. Campos en *Claudio Oronoz* exhibe las formas de muchachas que se arrojan desnudas al lago de Chapala y Federico Gamboa describió el cuerpo de Santa.

Todas las mujeres –serpiente, demonio, vampiro, ángel, virgen, madre, prostituta, castradora, planta, flor, árbol, hada, musa, diosa– del pensamiento decimonónico, encarnaron en un sólo ser: el Hada Verde, la mujer-licor.

Aunque virgen, excita sexualmente a los hombres sin fines de procrear; es la virgen eterna que se regenera a sí misma, poder que sólo tiene una diosa. No cuida del hogar, se la encuentra en los bares y cafés; es ingrávida, vuela; está directamente relacionada con la serpiente, pues gracias a ella nace, primero planta, después licor; es la musa que da inspiración; es la mujer vampiro que agota la vida del que se le acerca; ningún cuento de hadas advierte del peligro que se corre al beber lo que la Diosa Verde ofrece: se camina directamente hacia la muerte cuando se prueba el néctar opalino.

En la última parte de su poema “Las dos cabezas” publicado por primera vez el 23 de abril de 1901 en *El colombiano* de Bogotá, Guillermo Valencia da una idea del peligro que representa la mujer-alcohol.

## LA PALABRA DE DIOS

(Síntesis)

*Cuando vio mi poema Jonatás el Rabino  
(el espíritu y carne de la bíblica ciencia),  
con la risa en los labios me explicó la sentencia  
que soltó la Paloma sobre el Texto divino.*

*“Nunca pruebes”, me dijo, “del licor femenino,  
que es licor de mandrágoras y destila demencia;  
si lo bebes, al punto morirá tu conciencia,  
volarán tus canciones, errarás el camino”.*

*Y agregó: “Lo que ahora vas a oír no te asombre:  
la mujer es el viejo enemigo del hombre;  
sus cabellos de llama son cometas de espanto.*

*Ella libra la tierra del amante vicioso,  
y Ella calma la angustia de su sed de reposo  
con el jugo que vierten las heridas del santo”.*

Cualquiera que sea el eufemismo con que se le llame, diosa, musa y hada se encuentran emparentadas con la mujer fatal. El ajeno, contrario a lo ocurrido con las hadas de los cuentos infantiles, no augura un final feliz.

La imagen decimonónica de la mujer perfecta, ideal, queda simplemente en utopía. La mujer de este mundo no podrá llenar las expectativas de los hombres tras la expulsión del Jardín de las Delicias, o después de que Pandora abrió la caja prohibida.

Una de la viñetas más difundidas de Julio Ruelas, ilustrador de la *Revista Moderna*, se titula *Esperanza* y representa el cuerpo de una mujer –la Esperanza– clavado en un ancla –igual que la representación de la esperanza en la iconografía cristiana–, desnuda, rodeada de algas. El poeta mexicano Rafael López (1873-1943) en el poema “Ruelas” escribió: “Abres trágicamente la Caja de Pandora/ y en el acero mismo del ancla salvadora/ a la Esperanza clavas con el bien que atesora”.

En la mitología griega todos los males del mundo están contenidos en la caja de Pandora y estos se escapan cuando la mujer, imprudente, abre el cofre. Lo único que permanece dentro, que no escapa, es la Esperanza:

...la neurosis de la época, tan propia de Ruelas, se manifiesta de modo rotundo en su representación de la esperanza. La esperanza, en esta desoladora imagen, es precisamente la fuerza aniquiladora. Una mujer ha encontrado en la esperanza la muerte, como señala Teresa del Conde; la esperanza, así, se transforma, fiel a la penosa dualidad de Ruelas, en la imagen misma de la desesperanza: el ancla, en efecto, es en el arte cristiano el atributo de la segunda de las tres virtudes teologales. Ello viene de San Pablo...<sup>27</sup>

Tal vez nos equivoquemos al juzgar mal a Pandora. La historia cambia si nos preguntamos por el contenido de su arca. Se nos ha dicho que contenía todas las desgracias, pero, ¿la Esperanza es un mal? Quien sufre sin esperanza, finalmente, se acostumbra a las desgracias; el que sufre con ella vive expuesto al dolor y alimenta su agonía. Si Pandora era una criatura perfecta, hecha por los dioses y poseedora del secreto de la luz, lo más probable es que su caja contuviera todos los bienes y no todos los males, por un error se abrió la caja y todos los dones regresaron al sitio de donde procedieron, a las alturas. Sólo se pudo detener a uno

---

<sup>27</sup> Arturo Noyola, *Op. cit.*, p. 93



que se quedó como recuerdo de lo que un día tuvieron los hombres y que se afianzó como la promesa de que se recuperará el Paraíso perdido.

El pintor noruego Edvard Munch (1863-1944), que tantas veces representó en sus cuadros un profundo temor ante la presencia femenina, escribió que “la mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado”.<sup>28</sup>

La mujer será siempre fatal para el hombre, ella es su destino, puede ser causa de muerte, pero es también la musa de los poetas quienes, sin la sensualidad femenina, sin las hadas-brujas encontrarían sólo papel en blanco. Hubo hombres en el siglo XIX que descubrieron, gracias al Hada Verde, que no todo en la mujer es malo, que junto a la Esperanza está la Inspiración.

---

<sup>28</sup> Edvard Much, citado por Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 288.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

5  
**CLUB VERDE  
EL AJENJO EN MÉXICO**

I

Hay que ser *flâneur* en el Infierno y no sólo *voyeur*, entrar en sus recovecos y descubrir los secretos que guarda. Buscar las “mejores malas compañías”, procurar tener al Hada Verde cerca, muy cerquita, dispuesta a convertirnos en poetas y, así, “consumar y consumir la existencia”.<sup>1</sup> Imagino a Bernardo Couto Castillo (1880-1901) con estos pensamientos al fundar la *Revista Moderna* cuyo primer número –hoy desaparecido– fue copiosamente obsequiado a los comensales de un bar.

Couto Castillo seguía los pasos de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), cuando, cuatro años antes, fundó la efímera *Revista Azul* (1894-1896), en la que podía leerse a Baudelaire, Poe, Gautier, Hugo, Wilde, Heine, D’Aurevilly. Si para los simbolistas la idea del viaje era más bella que el viaje mismo, los escritores de la revista estaban dispuestos a soñarlo más que a emprenderlo. Como los decadentes, se consagrarían al arte y a la belleza, por extraña que ésta pueda parecer. “El arte es nuestro Príncipe y Señor”, escribió Gutiérrez Nájera –El Duque Job– al presentar su publicación.

---

<sup>1</sup> Vicente Quirarte, “Excursiones a paraísos artificiales en la ciudad de los cinco lagos muertos”, conferencia dictada en la Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, México, 22 de agosto, 2005.

Para la “loca de la casa” no teníamos casa y por eso fundamos esta Revista. ¡Azul!... ¿Y por qué azul? Porque en lo azul hay sol, porque en lo azul hay alas, porque en lo azul hay nubes y porque vuelan a lo azul las esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color: es un misterio... una virginidad intacta.<sup>2</sup>

Pero azul es también la Melancolía, el *spleen*, enfermedad que en el siglo XVII mereció un tratado por parte del médico inglés Robert Burton, quien escribía de ella para no ser su prisionero. La melancolía no es un simple sentimiento de tristeza, es una patología que Freud relacionaba con el duelo y la pérdida de la libido. Entre los griegos se originaba por el exceso de la bilis negra y daba nombre a uno de los cuatro temperamentos. Bajo la regencia de Saturno, el planeta de las desviaciones y las lentitudes, nacen los que no podrán esquivarla: locos, iluminados, poetas, taciturnos, dubitativos y suicidas. “La melancolía hace acopio del conocimiento: la meditación y la reflexión la acompañan: una cierta dulzura en la inactividad. Ser o no ser. El delito de haber nacido. La pregunta sin respuesta. El ritmo erótico sincopado.”<sup>3</sup>

El materialismo de la época, la incompreensión por parte de la sociedad, no pertenecer a ella y la extrema sensibilidad del artista, eran las causas del mal: “El *spleen* es una enfermedad moral, causada por el vacío que deja en el alma la sociedad... De esta enfermedad están libres los que tienen la fortuna de no tener imaginación ni sensibilidad”.<sup>4</sup>

Contra la melancolía, la belleza. “Nada es verdad más que lo bello, nada es verdad sin belleza”, afirmó Musset, a quien habrían de seguir los escritores mexicanos, en especial Gutiérrez Nájera.

---

<sup>2</sup> El Duque Job [Manuel Gutiérrez Nájera], “Al pie de la escalera”, *Revista Azul*, t. I, núm. 1 (6 de mayo de 1894), pp.1-2.

<sup>3</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, p. 40.

<sup>4</sup> Francisco Zarco, citado por Vicente Quirarte, “La invención del dandy”.

En esta lucha titánica del ángel de la luz y el ángel de las sombras, aquellos que sientan arder en su pecho el sagrado fuego del arte, deben consagrar todos sus esfuerzos a inculcar en el espíritu del hombre ese santo anhelo de la eterna belleza, ese ideal sublime que todo lo engrandece y purifica.<sup>5</sup>

Prioridad fue definir la belleza como un sentimiento estético que guía a lo infinito. Lo bello sustituyó a lo verdadero.

Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios. Para nosotros el sentimiento de lo bello es innato en el hombre; es un destello de la naturaleza angélica, un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como el término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo. Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios.[...]

[...]

Si no lo sentís en vuestro espíritu, no pretendáis que nosotros os demos su definición: lo bello no se define, se siente.<sup>6</sup>

Dificultades para adquirir reconocimiento habrá muchas; más para encasillarse en una escuela o autodefinirse. A partir de 1893, en la prensa mexicana surgió una polémica en torno a lo que habrán de ser nuestros escritores. Ser poeta, pero, ¿cómo y como quién?

La publicación, el 8 de enero de 1893, del poema “Misa negra” de José Juan Tablada (1871-1945), en la primera página de la sección literaria de *El País*, causó gran revuelo y escándalo. A partir de ese momento, el decadentismo literario fue el tema de discusión. Siete días después de la aparición de su poema, Tablada expuso, en un texto titulado “Cuestión literaria. Decadentismo” aparecido en *El País* y dirigido a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto

---

<sup>5</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, pp. 25.

<sup>6</sup> *Ibíd.* pp.14-15.

Leduc y Francisco de Olaguíbel, las pautas que, a su parecer, se requieren para entrar en la “única [escuela] en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de educación moderna” y de la que, por esta ocasión, él era miembro.

Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornelo de su arrullo el desesperante: *À quoi bon?* [¿Para qué?]

Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; [...].

La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias. Como todos hemos llorado: pero en las almas como en las grutas llegan las lágrimas a congelarse en duras estalactitas.[...]

Ése es nuestro estado de ánimo, ésa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral, porque el decadentismo únicamente literario, 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 sentir, lo *suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.<sup>7</sup>

Nada malo tiene fundar un “cenáculo para procurar el adelanto del arte” si hay quienes fundan clubes “para andar en bicicleta o jugar *football*”. Tablada decía del decadentismo: “Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él [el público] le causa indignaciones y furores.” En los últimos párrafos, anunció la eminente publicación de la *Revista Moderna* “en breves días”. La corta espera sólo duró cinco años.

Para lo que no hubo de aguardar fue para la respuesta a su escrito. Jesús Urueta, una semana después, en el mismo periódico, respondió a Tablada:

---

<sup>7</sup> José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, p.108

Sé que usted entiende de otra manera el *decadentismo* literario y le felicito, porque prefiero verle preso en la tela de araña de esta palabra, que siéndole infiel al eterno ideal humano de la belleza. Con febriles toques de tinta escéptica, bosqueja usted la fisonomía oral de nuestra época: en el lienzo hay una figura angustiada. [...]

[...]

¡Es decir, que el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes (elevación de nivel) constituye decadencia!, ¡que la videncia moral, el poder de sentir lo *suprasensible* (elevación de nivel) constituye la decadencia!, ¡que la hiperestesia del temperamento (elevación de nivel) constituye decadencia! Le da usted a la palabra un sentido que no tiene en el lenguaje, la hace usted significar lo contrario de lo que significa: falta usted a la lógica. En el fondo estamos de acuerdo, estamos de acuerdo en el hecho, en la cosa; sólo disentimos en la cuestión secundaria: usted elige un nombre que a mí me parece impropio, y yo, a falta de otro mejor, me atengo al antiguo, al más comprensivo, lo que usted llama *decadentismo* literario, le llamo *arte* literario.

[...]

Usted es decadentista, así tiene formado su espíritu: las verdades de la ciencia son las elegías de su fe; lleva en el alma un cenicero de ideales; en el libro de Spencer encuentra un Infierno más horrible que el [de] Dante; ante su vista gira en eterno giro el cero búdico... Respeto su templo mutilado.<sup>8</sup>

Durante breve tiempo –apenas dos meses–, pero con efervescentes opiniones, se dio por atacar en la prensa nacional lo que Tablada había llamado *decadentismo literario*. Varios seudónimos que no han sido identificados y algún otro escrito sin firma aparecieron entre la polémica causada. Decadente, Indolente, Racha, son algunos de los personajes que, en tono de burla, contestaron a propósito del tema. Escribir con palabras “huecas y sin sentido” tales como “ajenjo”, “azabachada”, “racha”, “acarbonado”, decir sólo “disparates” era lo que se

---

<sup>8</sup> Jesús Urueta, “Hostia. A José Juan Tablada”, *El País*, t. I, núm. 18 (23 de enero de 1893), p. 1.

criticaba a los decadentistas mexicanos. Parece que el mayor error de Tablada fue escribir a nombre de muchos. Sus detractores, aquellos que no se sentían incluidos en la nueva escuela, argumentaban que los decadentes buscaban llamar la atención, “quieren estar de moda. Y digo ‘quieren’ porque no ‘pueden’ ”.<sup>9</sup>

La menor ofensa debió ser cuando los llamaron “ridículos”: “Esa literatura, con sus tonteras, provoca la risa... Ellos –sus apóstoles en México– se hinchan como pavos, y se declaran por sí y ante sí los únicos...”.<sup>10</sup> La peor, cuando los calificaron de simples imitadores de la literatura francesa.

También hubo algunos sorprendidos con el título otorgado por Tablada, como Alberto Leduc, quien confesaba no conocer “ni de nombre a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Moréas” y haberse creído que él era decadentista.

En México, no faltaba quien pensara que, con un estado de ánimo decaído, el alma enferma y el cuerpo desgastado, era imposible crear belleza. “¡Musset!... ¡Pobre infortunado! ¡Bebía mucho ajeno el autor de las Noches! ¡Lamartine!... ¡Un Narciso llorón que nada vale! ¿Y Víctor Hugo? Mejor era la forma pagana del clasicismo arcaico. Entre Voltaire y Byron, es preferible Góngora”.<sup>11</sup> Si se imitaba a tales perdidos, no existía quien llegara lejos, pero si Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y Poe eran unos extraviados, bien valía la pena, para algunos, extraviarse con ellos.

Los dimes y diretes terminaron a finales de febrero –más tarde volverían– con una defensa, por parte de Jeanbernard, hacia los nuevos movimientos y contra el odio, envidia y desconfianza que generan. Para animar a sus compañeros de

---

<sup>9</sup> Decadente, “Decadencias”, *El Universal* [sección literaria], t. IX, núm. 25 (29 de enero de 1893), p. 4. en Belem Clark, p. 127.

<sup>10</sup> Indolente, “Un decadente. Su estilo”, *El Demócrata*, año I, t. I, núm. 5 (7 de febrero de 1893), p. 3. en Belem Clark, pp.137-138.

<sup>11</sup> Claudio Frollo [Ignacio M. Luchichi López], “Crónica de la semana”, *El Universal* [Sección literaria], t. IX, núm. 37 (12 de febrero de 1893), p. 3.



calvario, vio los ataques como un mal necesario, como un *via crucis* para fortalecer el genio.<sup>12</sup>

Como conclusión queda un aproximado de aquello que, a partir de 1893, en nuestro país se entendió como decadentismo:

Un estado de espíritu especial, forma el naturalismo; un estado de espíritu especial, forma el decadentismo. [...] El *decadentismo* literario es, pues, la *notación literaria* del decadentismo moral. De aquí que cada escuela tiene su vocabulario propio, porque anota sensaciones especiales: [...] el decadentista... ya Teófilo Gautier lo dijo pintorescamente al hablar de palabras diamantes, rubíes, esmeraldas, iris... el decadentista recurre a los diccionarios viejos, visita las *trasterías* llenas de baratijas, cuyos colores han desleído el polvoso tiempo; es amigo de los pintores, es amigo de los cielos en el que el Sol da pinceladas de infinitos tonos; porque nota sensaciones indefinibles, enfermas, tiene que romper sus frases, darles el color de un chal viejo, el estremecimiento de un lomo de gato acariciado... Las frases de los Goncourt tienen toda la fascinación de un ataque de histeria.<sup>13</sup>

Al fundar su revista, Gutiérrez Nájera desechó la estética de fin de siglo con la melancolía como respuesta a los avances tecnológicos del capitalismo. El filósofo Hippolyte Taine (1828-1893) afirmaba que la obra de arte se determina por el estado general de los espíritus; así, el Duque Job fue contrario a la idea de que el *spleen* es un motor para la creación literaria y que el pesimismo es una forma de oposición política. Rodearse de belleza y conocimiento del mundo era lo único que, para él, valía porque “los únicos poetas que sobresalen, conocen literaturas extranjeras”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Jeanbernat, “Decadentismo”, *Diario del Hogar*, año XII, núm. 139 (22 de febrero de 1893), p.1.

<sup>13</sup> Jesús Urueta, *op. cit.*

<sup>14</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, *Revista Azul*, t. I, núm. 19 (9 de septiembre de 1894), pp. 289-292.

Gutiérrez Nájera imaginó a la Revista Azul como una casa a la que cada escritor llevaría un objeto traído desde sus gustos e intereses literarios: Manuel M. Flores pondría lienzos venecianos; Urueta, cuadros de inspiración parisina; Urbina, las porcelanas de golondrinas y flores; Tablada, voluptuosos tapetes japoneses; Gamboa, reliquias de viajes; Micrós, estatuillas y miniaturas; Rafael de Zayas, paisajes luminosos; Bustillos, tiestos de camelias; Dávalos, trofeos de armas damasquinas. Así ordenó Gutiérrez Nájera los interiores de esa casa cultural.<sup>15</sup>

En 1896, Amado Nervo (1870-1919), con el seudónimo *Rip-Rip*, publicó, en *El Nacional* del 15 de junio, una respuesta a un artículo aparecido “pocos días ha, en un diario de la capital” que reprochaba a los escritores modernos su distancia con el pueblo. Nervo aseguró, en su texto, que el vulgo no era capaz de entender “ni los versos del *Gil Blas Cómico*.”<sup>16</sup> ¡Medrado estaba, pues, un autor que escribiese para el pueblo!”<sup>17</sup> Pronto, José Monroy, quien firmaba como el *Dr. P.P.*, escribió a Nervo que, si bien, pocos mexicanos eran capaces de hacer bellas creaciones, se olvidaba de un “original” poeta —“el Bécquer mexicano”— quien merecía honores. Monroy se refería, bajo el escudo del seudónimo, a sí mismo. Bastó esto para que, nuevamente, una pléthora de escritos que trataban de responder cuál es el papel de los escritores en la sociedad, aparecieran en la prensa.

Nervo salió en defensa del decadentismo: elogiaba sus beneficios para con la lengua, cuyos verdaderos enemigos eran el *reportazgo* hecho por “los analfabetas de la prensa” y el *réclame* (publicidad).

Nuestro viejo castellano, nuestro hermoso, nuestro excelso castellano, hecho, según la conocida expresión del gran César Carlos, para hablar con Dios, se nos muere, se nos va, y no le

---

<sup>15</sup> Rafael Pérez Gay, prólogo a *Manuel Gutiérrez Nájera*.

<sup>16</sup> Periódico jocoso creado en 1892 por Francisco Montes de Oca (1862-1912) y que desapareció con la muerte de su fundador.

<sup>17</sup> *Rip-Rip* [Amado Nervo], “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, *El Nacional*, t. XVIII, años XVIII, núm. 287 (15 de junio de 1896), p. 1.

mata, como creen algunas gentes vulgares que no saben de la misa la media, el decadentismo; es ésta una calumnia necia: el modernismo en literatura, hoy, sobre todo, que se ha normalizado, que ya no anda a salto de mata, que ha entrado en el amplísimo cauce de una escuela, ha traído infinitas ventajas al idioma.

Ha exhumado la opulencia casi viciosa de sus vocablos olvidados, ha enriquecido sus giros, engalanado sus construcciones, armonizado su prosodia.<sup>18</sup>

Fue un año más tarde que apareció en la escena literaria el poemario *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924) y, con él, se volvió la fiebre decadentista. Los comentarios de Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), quien recibió un ejemplar del libro firmado, suscitaron, una vez más, controversia.

Decadencia, según la acepción más llana y aproximada a su origen, es el estado de un ser o institución que después de haber llegado a su apogeo, en virtud de algún fenómeno histórico o por causas ignoradas, baja de su primitivo nivel. Las naciones que decaen se distinguen, como dice Pablo Bourget, por el hecho de producir pocos individuos aptos para la lucha diaria de la vida, por lo cual los decadentes son siempre exquisitos, ávidos de sensaciones nuevas, deseosos de probar cuanto anteriormente se reputaba prohibido.

La causa del decadentismo, según el autor de los Estudios de psicología contemporánea, es el excesivo desarrollo de la personalidad, que movida del propósito de aparecer autónoma, se disgrega del conjunto para gozar del bienestar acumulado durante muchas generaciones.

Estilo de decadencia, según el propio autor, es aquel en que la unidad del libro se pierde para dejar sitio a la independencia de la página, en que la página cede su lugar a la frase y la frase se retira ante la palabra.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Rip-Rip (seudónimo no identificado), “Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano”, *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 15 (17 de julio de 1896), p. 1.

<sup>19</sup> V. Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, *El Mundo*, t. III, núm. 390 (29 de diciembre de 1897), p. [3], en Belem Clark, pp. 203-212.

Salado Álvarez pedía no imitar literaturas extranjeras; llamó a los escritores mexicanos *modernistas* y les recriminó copiar frases e ideas de poetas franceses, con lo cual sólo lograban distanciarse al público. “Quiero que usted sea usted y no Baudelaire o Rollinat o Mallarmé”, exigió a Olaguíbel.

Para aprovechar las palabras de Salado Álvarez, quien a los ojos de sus lectores utilizaba modernismo como sinónimo de decadentismo, Tablada, el primero en haberse colgado a sí mismo la etiqueta de decadente, se apuró a quitársela y ponerse la de modernista.

El Señor Salado Álvarez deja sentado que los modernistas somos *decadentes* y después de esto nos quiere hacer pasar como por 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 y si ese error es despreciable cuando emana del vulgo, no puede ser sino muy censurable al ser prohijado por personas que como el señor Salado tienen el deber de pensar por sí mismos. Esto lo digo de paso y no insisto en aclararlo, pues a las pocas líneas enmienda su ligereza el señor Álvarez declarando que *modernistas* es la verdadera palabra con que se nos debe designar.<sup>20</sup>

Sin ser, en realidad, decadentes –“fueron las flores del bien que preludivieron a las verdaderas flores del mal que llegaron años después”–,<sup>21</sup> los escritores de la *Revista Azul* prepararon el camino.

“Abrigo la esperanza de que la *Revista Moderna* no sea el portavoz de una *secta literaria* exclusivista y fanática, el ‘Gato negro’ de la neurosis artística”, había escrito Jesús Urueta (1868-1920) cuando Tablada anunció que pronto aparecería

---

<sup>20</sup> José Juan Tablada, “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, *El Nacional*. Edición dominical (16 de enero de 1898), p. 3.

<sup>21</sup> Pérez Gay, *op. cit.*

la publicación. Fue en julio de 1898 cuando el joven Couto Castillo –llamado cariñosamente Coutito por ser el benjamín de la familia y el más joven entre los escritores– mostró a Jesús E. Valenzuela (1856-1911) el primer número que todavía no circulaba. Como Couto no tenía más dinero para pagar la impresión, invitó a Valenzuela a dirigirla y patrocinarla, proposición que fue aceptada de inmediato. Se decidió que Julio Ruelas (1870-1907) –“un joven cetrino y cenceño, siempre vestido en negro, con la nariz de cigüeña en un rostro dantesco cual de visionario que acabara de salir del infierno, sin hablar ni reírse jamás, silencioso y taciturno, pero de un bello corazón martirizado por una fantasía demoníaca”–<sup>22</sup> ilustrara la revista. Se alquiló un piso en la esquina de Plateros y Bolívar, “y de la noche a la mañana apareció la revista instalada en una espléndida casa señorial a la que se ascendía por amplias escaleras, y a cuyas salas se entraba sobre espesas y muelles alfombras para descansar en amplios sillones y espléndidos divanes...”<sup>23</sup>

El gobierno de Porfirio Díaz, con sus vaivenes económicos y la manipulación y censura que ejerció sobre las publicaciones, produjo desilusión en los escritores de la revista, quienes opuestos a la moral porfiriana, sin creer en la aparente bonanza y en contra de la represión, lucharon por crear espacios públicos y utilizaron el arte contra el porfirismo. No vivían, como se ha dicho, en una torre de marfil; participaban activamente en la construcción de un proyecto de nación, buscaban cultura y educación, estaban a favor de la democracia. Contrario a la esperanza que mostraba Gutiérrez Nájera, alrededor de la *Revista Moderna* se percibía pesimismo, mas no apatía.

Aunque los escritores modernistas se declararon afines al decadentismo, sus creaciones no lo son. La revista fue una mezcla de nacionalismo, afrancesamiento, decadentismo y simbolismo. A pesar del abatimiento mostrado, sus autores nunca dejaron de sentir esperanza por un futuro mejor. Salvo Couto

---

<sup>22</sup> Rubén M. Campos, *El bar*, p. 38

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 39.

Castillo, escribían con la mirada puesta en el cielo. Su literatura “más que melancolía está hecha de gritos; más que tristezas nocturnas, hay arrebatos; más que ocasos, largas noches y luces meridianas, a veces enceguedoras”.<sup>24</sup> El decadentismo fue entendido como una forma de modernidad en donde se incluye lo transitorio, lo fugitivo, lo azaroso, complementado con lo eterno e inamovible; la conciliación de contrarios. Las temáticas, tanto en la prosa como en la poesía, incluyeron tópicos considerados repulsivos; van del refinamiento a la barbarie, de la serenidad a la exaltación y del pudor a la incitación sexual.

Uno de los modelos a seguir fue Verlaine y su verso libre, ante el cual Gutiérrez Nájera se sentía desconcertado:

Leo los versos de Verlaine, y me pregunto: ¿Qué estoy leyendo? ¿No son versos?... unos no tienen rima.... otros no tienen metro... el pensamiento está en algunos tan enharinado, que no advierto a descubrir sus facciones... me gustan porque acaso yo también padezco de esta vida moderna... pero ¿qué son? [...] Revélase en toda esta literatura la presencia del alcohol, la de la morfina, la del éter.<sup>25</sup>

Los modernistas buscaron la fusión de las artes, en especial de música y literatura en recuerdo de Orfeo –músico y poeta al mismo tiempo. Wagner ya había expresado que el más alto poema sería perfecta música, y la música no nombra, sugiere.

El propósito de la Revista Moderna, sin embargo, no era más que el de reunir a los amantes de las letras y de las bellas artes en una reunión en la que hubiera intimidad y cordialidad; y lograrse que desfilaran por las veladas muchos escritores y artistas, músicos, pintores y escritores que fueron tratados por el grupo modernista con afabilidad, por lo cual estrecharon los

---

<sup>24</sup> Pérez Gay, *op. cit.*

<sup>25</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “La nueva Santísima Trinidad”, *El Partido Liberal* (3 de abril de 1892), citado en Pérez Gay, *op. cit.*

lazos de unión y amistad que hay siempre entre las gentes de pluma y las gentes que cultivan el arte musical o las artes plásticas.<sup>26</sup>

Miraron con desconfianza a la ciencia. Pensaban que la poesía podría igualarse a la música –la más elevada y espiritual de las artes– sólo si rompían las ataduras de la rima para crear versos libres, rítmicos y melódicos. De lo contrario, la palabra caería en un abismo del que no podría salir.

Y aunque hubo discusiones acerca de cuál es la más alta y luminosa de las artes –música o poesía–, concordaban en que las artes son una sola, todas llevan en sí elementos de las otras. El color puede ser trasladado a la música, y los poemas ser musicalizados.

La música no es pues la esencia de las artes, pero si el arte más cercano a la esencia. El número y el ritmo, los dos últimos velos que expresan el espíritu ocultándolo, lo revelan ya más que lo cubren. Lúcidos, traslúcidos velos que, si no ver, permiten vislumbrar la vida que los anima y mueve. Y, precisamente por no ser ya casi materiales, el número y el ritmo, los dos elementos *más* musicales, no son ya exclusivamente musicales. Afines a la esencia de las artes, que es una en todas ellas, laten más o menos oscuramente en todas las artes. Bajo la forma plástica que nos atrae, todas las obras de arte ocultan pues un alma musical hecha de número y ritmo. Y por eso, el recuerdo de una emoción estética –ya sea de una catedral o de un cuadro, de una estatua o de un poema– se prolonga en la memoria sensible como una soledad sonora.<sup>27</sup>

Gracias a la informalidad de las reuniones de los modernistas, el mejor lugar para llevarlas a cabo era el *Salón Bach*, el bar “preferido de los alemanes y de los artistas”. En ellas se podía ver a los amigos de la revista, como el arquitecto Aurelio Ruelas, hermano del pintor, y los músicos Felipe Villanueva y Ernesto

---

<sup>26</sup> Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 116.

<sup>27</sup> Salvador de Madariaga, “La música entre las artes”, *Gaceta musical*, año I, núm. 2 (febrero de 1929), p. 4

Elorduy. Éste último, cuando alguno de sus amigos sentía malestar sin poder explicar el origen de la dolencia, le decía “cúratela como si fuera cruda”.

Lo curioso es que nadie sabe a qué hora se escribían esos versos por los que “no corre sangre sino morfina”, y la prosa que “no se satura de saber sino de éter”.<sup>28</sup> Como si les diera vergüenza que se les viera trabajar, los modernistas pasaban la mitad del tiempo, según Rubén M. Campos, en el bar, y la otra mitad, recostados en los divanes de la *Revista Moderna* para descansar de las arduas y fatigosas tareas realizadas frente a las copas.

Sin ser instituciones nacionales, el bar y el café se arraigaron en las costumbres mexicanas. Había por lo menos un bar en cada esquina, lugar sagrado en donde se iniciaban o consolidaban amistades. Abierto para todo aquel que quisiera entrar. Se permitía hablar ahí de cualquier tema sin delatores ni delatados. Ternera, pescado, pavo, eran algunos de los ingredientes principales de los platillos con que los comensales eran obsequiados al solicitar su copa. El dólar a la par del peso hacía que las bebidas fueran accesibles a casi todos, salvo a las mujeres, a quienes estaba vedado el sentarse y beber, pero no entrar para pasar a un salón conjunto dispuesto a manera de restaurante. Cuando una dama entraba para cruzar el bar, los parroquianos de inmediato bajaban la voz, se levantaban de sus asientos si conocían a la mujer y, tras su paso, reanudaban las conversaciones. El café, en cambio, permitía la libre convivencia de hombres y mujeres.

Salvador Novo consigna que el primer café en la Ciudad de México fue el de *Manrique* en la calle de Tacuba, lugar en el que “se ideó más de alguna conspiración política en contra de la dominación española. Acudió don Miguel Hidalgo y Costilla, con intenciones que no fueron las de rezar el Padre nuestro”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Luis González Obregón, citado por Jesús E. Valenzuela, “El modernismo en México”, *El Universal*, 3ª época, t. XVI, núm. 20 (26 de enero de 1898), p. 3.

<sup>29</sup> Alfonso Sierra Partida, “Los primeros cafés famosos en México”, Suplemento de El Nacional, México, 24 de febrero de 1963, citado en Clementina Díaz de Ovando, *Los cafés en México en el siglo XIX*, p. 13.



En 1867, según el *Directorio del comercio del Imperio Mexicano*, de Eugenio Maillerfet, había 29 cafés. Para 1882, ya eran 44. Helados y sorbetes, licores, confites, pasteles; frutas en aguardiente, secas, en almíbar y cristalizadas; peladillas, turrón de almendra, chocolates y hasta ramilletes de flores podían adquirirse en estos establecimientos.

Gutiérrez Nájera solía visitar el *Café de la Concordia*, en la calle de Plateros, “descanso obligado de *dandies*, de gomosos, de lagartijos, de elegantes, de damas de abolengo que iban a las tiendas, a las joyerías, a los talleres de las modistas más renombradas, así como de famosas *cocottes*”.<sup>30</sup> Y escribía para sus lectores:

...Por las tardes esa pequeña faja trazada por el café de Zepeda, parece como desprendida de un parisiense *boulevard*. Los últimos rayos del sol, como tomando las últimas copas para irse a dormir de buen humor se disputan los vasos, y pagan convirtiendo en topacio la cerveza, en oro el coñac, el absintio en esmeralda, y la grosella, la más inocente de las bebidas, en rubor.<sup>31</sup>

Los dueños de los cafés trataban de innovar para atraer clientela. En 1869 se anunciaba, en los bajos del Hotel Iturbide, primera calle de San Francisco número 12, el *Café Cantante*, “lo más divino que usted puede imaginarse”. Un lugar al que iban lo mismo militares que rancheros acompañados de sus familias, artesanos que dandis mexicanos, “polluelos acicalados, que se baten, [...] Ésos toman *ajenjo* o *torino* o *grosella* y *Seltz*.”<sup>32</sup>

Al fondo del café había un pequeño escenario, con bastidores, concha, y todos los enseres necesarios para que, mientras los comensales comían y brindaban, aparecieran jóvenes bailarinas que se movían de modo que “duelen las coyunturas de sólo mirarlas”. En aquel teatrillo también se presentaban comedias,

---

<sup>30</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *óp. cit.*, p. 61.

<sup>31</sup> Manuel Gutiérrez Nájera citado por Clementina Díaz, p. 87.

<sup>32</sup> Serapio Chiralafa, citado por Clementina Díaz, p. 63.

zarzuelas, arias de ópera. Por un real se compraba un boleto para el espectáculo, por el mismo precio se tenía derecho a tomar café con leche, chocolate, helado, pastel, licor. Concluido el espectáculo había que salir o pagar de nuevo.

Algunos caballeros, “ignorantes dandis”, no supieron cómo actuar ante la sorpresa de la novedad. Ignacio Manuel Altamirano así lo relata:

La noche en que se abrió el café, la concurrencia era numerosa, y algunos curiosos que habían acudido desde temprano y que ignoraban seguramente lo que era un *café cantante*, al alzarse el telón y aparecer los aficionados a cantar un coro, se quitaron el sombrero llenos de respeto, como si fuera en una iglesia o en un teatro. Ese precedente no era nada bueno, porque estar quitándose en un café a cada instante el sombrero, y sobre todo, tener que ponerle en el suelo, porque no había uno de arrimarlo junto a las tazas de chocolate y a los platos de bizcochos, es sumamente incómodo. Por fortuna, a poco tiempo comprendieron los *dandies* que habían hecho un desatino y volvieron a calarse sus sombreros, ya seguros de que en un café cantante puede uno estar como le plazca.<sup>33</sup>

Parece ser, según crónicas de la época, que el espectáculo no era muy bueno. Músicos, cantantes y actores con notorias deficiencias hicieron que el *Café Cantante*, precursor del cabaré, fuera un fiasco. A los mexicanos no les gustó ver variedad mientras comían, contrario a la moda francesa.

Otra novedad en los cafés mexicanos surgió en julio de 1875. Por primera vez, con el fin de alejarlas de la prostitución, se contrataron mujeres para servir como meseras en el *Café del Progreso*. El suceso dio de que hablar durante mucho tiempo, y el trabajo no siempre fue bueno para las pobres muchachas que tenían que quitarse a los clientes de encima o, en ocasiones, disfrazarse con trajes llamativos o reveladores como parte de la estrategia para atraer parroquianos.

---

<sup>33</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de la semana”, *El Renacimiento* (18 de febrero de 1869).

Clementina Díaz y de Ovando, en su libro *Los cafés en México en el siglo XIX*, relata que fue muy popular una zarzuela “bien picaresca” llamada *La isla de San Balandrán*, con letra de José Picón y música de Cristóbal Odruid. El argumento se inspira en una leyenda medieval acerca de una isla gobernada por mujeres. Al poco tiempo de que las meseras comenzaron a servir en el Café del Progreso, firmadas por J. M. V. aparecieron, en *El Eco de Ambos Mundos*, las siguientes décimas:

*Las valientes amazonas  
invaden nuestro terreno,  
y un café miramos lleno  
de niñas y cotorras,  
las lechuzas y pichonas  
vestidas de tafetán  
de una mesa en otra van  
sirviendo al pollo elegante  
y es México en tal instante  
la isla de San Balandrán.*

*Hoy comienzan por meseras  
y ya hay encuadernadoras,  
mañana habrá cargadoras  
y también carretoneras,  
remendonas y cocheras  
algunas se volverán,  
los hombres ya no tendrán  
ni agujero en que meterse,  
pues México va a volverse  
la isla de San Balandrán.*

*Muchas serán carpinteras,  
albañiles y pintoras;  
otras serán majadoras  
de fragua, y también herreras:  
usarán sus chaparreras  
de vaqueta y cordobán*

*y según las cosas van,  
si ellas ejercen las artes,  
veremos en todas partes  
la isla de San Balandrán.*

La principal preocupación de J. M. V. no era que las mujeres realizaran las labores que antaño eran exclusivas de los hombres, sino que los varones se feminizaran, usaran crinolinas, hicieran de lavanderos y modistas, y terminaran por ser mantenidos.

Otros cafés siguieron el ejemplo y hubo meseras por todos lados. Pese al fracaso del primer café cantante en 1869, en 1882 este tipo de establecimientos aparecieron de nueva cuenta en la Ciudad de México. El problema fue que aquellas mujeres que iban a ser “alejadas de la prostitución”, la ejercían en los cafés cantantes que degeneraron en tabernas.

Frecuentes eran los escándalos en las calles de Vergara y Coliseo. Crímenes, balaceras, robos, borrachos y prostitutas eran las quejas más frecuentes de los vecinos. “Orgías” había en el *Café del Turco*, cuyo propietario obligaba a las mujeres que trabajaban allí a ponerse unos “trajes extravagantes” que motivaban el desenfreno de los asistentes.

Si los escritores modernistas frecuentaban bares y cafés –incluidos los de mala reputación– era por motivos laborales. El ocio fue tomado como una forma de producción contraria a la que pregona el capitalismo. Gutiérrez Nájera, en un texto titulado “En plena fantasía. Santa Pereza”, publicado el 7 de julio de 1886 en *El Partido Liberal*, explicó la necesidad de divagar y no hacer nada para permitir la maquinación literaria.

La pereza es pudor. Soñar es crear y crear es trabajar. El trabajador se remanga la camisa y desnuda su pecho velludo delante de todos. Es el herrero junto a la fragua. La pereza trabaja ocultamente, en donde nadie pueda verla. Es la virgen

que desabrocha lentamente su corsé, bajando los párpados para no verse desvestida en el espejo.

[...] ¿Sabéis lo que tarda la germinación de una idea bella en el cerebro? ¿Medís el trabajo interno del entendimiento?

El artista trabaja cuando escucha, en medio de la noche, el canto del ruiseñor escondido en las hojas del granado. El artista trabaja cuando besa una cabellera rubia, o cuando admira en la mitad del océano, una puesta de sol. Acopia materiales; recoge líneas, aglomera colores. Cuando el recuerdo los haya distribuido en forma armónica, la estatua, el canto, el verso brotarán. ¿Por qué queréis que el ave vuele antes de tener alas? La que llamáis pereza, es la prudente ninfa que, sellando sus labios con el dedo, dice a los impacientes: “¡Aguardad!”.

En defensa del arte, en protesta contra la productividad que exigían el capitalismo y la industrialización que, aunque todavía no se instalaban en México, amenazaban con aniquilar la imaginación, Gutiérrez Nájera alzaba la bandera de la poesía.

Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre, es esa materialización del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mal hora pretende introducir en la poesía; ese cartabón ridículo a que se pretende someter a todos los poetas, privándoles así de la libertad; cartabón que excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales, y que sólo acepta al mal llamado género realista.

Se pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento; se pretende arrebatarse al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo con el realismo pagano, con el terrible materialismo; y los que tal quieren, no ven en su loco desvarío que lo que ellos llaman reforma del arte, no es más que su ruina y su muerte; que si sus teorías se realizasen, el arte perdería todo aquello que lo constituye, que es lo verdadero, lo bueno y lo bello, para convertirse en fétido estanque de corrompidas aguas.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, p. 12.

Era en los bares y cafés donde, de repente, surgía la inspiración de la *Revista Moderna*. Rubén M. Campos escribía sus cuentos en los bares. Allí, confiesa, le venían las ideas. Fueron sitios que fungieron como espacios compensatorios de una generación que cuestionaba lo social, político y estético de su tiempo.

Cuando se estrenó *La Bohème* en el Teatro Nacional –en la misma calle donde estaban los cafés cantantes–, fue tal el éxito y tan largos los minutos de ovaciones que los escritores de la revista, al sentirse identificados con lo actuado en el escenario, salieron del foro para ir directo al bar del teatro. Fueron invitados, en calidad de testigos y cronistas, a la fiesta privada de los actores. En honor a Murger y a Puccini, brindaron con champaña.

Los bares tuvieron que ampliar sus horarios. No todos disponían de las horas del día para ir a lugares que, sin ser necesariamente sitios de escándalo –mucho menos de relajación–, servían para socializar. Todas las fuerzas vivas del país desfilaban por el bar hasta convertirlo en una necesidad metropolitana. El “terrible alcohol” comenzaba a mostrar su lado oscuro. Fue una época de “decadencia moral y abundancia material en que nadie se preocupaba más que de gozar el día que pasaba”.<sup>35</sup> Se acuñó un nuevo verbo: *lupular*, el favorito de los miembros de la *Revista Moderna*.

Cielo e Infierno ocupaban, dentro del bar, un mismo espacio. Como en *La América*, ubicado en avenida Juárez, frente a la Alameda, entre las calles de Coajomulco y Dolores, “el [bar] predilecto de la juventud amiga de la disipación”. Mientras unos se encontraban con la musa, otros daban rienda suelta a sus impulsos.

Pero era en los bares donde también se discutía el futuro del país, el lugar donde Raúl Clebodet –anagrama de Alberto Leduc– exponía sus ideas socialistas, y Jesús E. Valenzuela las llevaba a cabo. Porque Valenzuela, además de dar

---

<sup>35</sup> Rubén M. Campos, *óp. cit.*, p. 109.

dinero para la revista, también se quitaba “el pan de la boca para socorrer una necesidad o un vicio, pues estima que tan desgraciado es el hambriento que no ha comido, como el borracho que no ha bebido”.<sup>36</sup>

Los artistas modernos son culpables de pretender modernizar un ideal antiguo, la belleza pura –decía Raúl Clebodet a Benamor Cumps en el bar Wondracek–.<sup>37</sup> El artista moderno debe condolerse de las miserias humanas, debe colgar la vieja lira en que cantaba a una mujer ideal que no existe porque han desaparecido los tiempos en que Cloe y Dafnis llegaban a los veinte años sin saber lo que era el amor, en el poema de Longo. Hoy el niño o la niña que despiertan a la vida ven en torno la enseñanza objetiva de la miseria circundante; la madre ya marchita y todavía fecunda, que cada año da un nuevo ser que aún no llegado a la adolescencia ya será esclavo, y tendrá que aceptar cualquier esclavitud porque ya ha aprendido esa aceptación desde la niñez en la que el hambre lo obliga a salir a la calle par buscar un mendrugo como un perro hambriento que busca un hueso, [...].<sup>38</sup>

Política y arte encontraron el lugar para reunirse, porque si bien es cierto que los modernistas buscaron imitar las ideas del arte por el arte, no dejaron de intervenir en los asuntos de gobierno. “Yo no concibo, en verdad, fiesta más altamente hermosa que ésta en que parecen realizados los apocalípticos sueños de la democracia”,<sup>39</sup> escribió el Duque Job al anhelar el desarrollo de Latinoamérica. La reconciliación de los contrarios fue buscada, incansablemente, en el bar.

Siempre volvía la misma rencilla entre decadentes y modernistas. El ser modernista implica ser cosmopolita, recurrir a todas las ideas posibles –romanticismo, parnasianismo, simbolismo– para crear una estética acorde al tiempo que se vive y, si es necesario, tomar parte del pensamiento decadentista.

---

<sup>36</sup> Rubén M. Campos, *óp. cit.*, p. 39.

<sup>37</sup> Benamor Cumps, anagrama de Rubén M. Campos.

<sup>38</sup> Rubén M. Campos, *óp. cit.*, p.125.

<sup>39</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “La grandeza de la raza latina”, en *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*, p. 4.

El modernismo fue el impulso wagneriano que unió la rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida de los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnasianos. Éste fue el modo en que los escritores entraron en posesión de una conciencia internacional; la atmósfera fue, en muchos sentidos, una toma de conciencia al tiempo que una rebelión del lenguaje.<sup>40</sup>

Ante las críticas contra el modernismo y la creencia de que preferían lo extranjero en lugar de lo nacional, ante el reproche de no involucrarse en los cambios sociales y políticos, respondieron:

SOMOS MODERNISTAS, SÍ, PERO EN LA AMPLIA ACEPTACIÓN DE ESE VOCABLO, ESTO ES: CONSTANTES REVOLUCIONARIOS, ENEMIGOS DEL ESTANCAMIENTO, AMANTES DE TODO LO BELLO, VIEJO O NUEVO, Y EN UNA PALABRA, HIJOS DE NUESTRA ÉPOCA Y NUESTRO SIGLO.<sup>41</sup>

Afrancesados, sí; pero también nacionalistas. Una sensibilidad que busca para sí lo mejor de cada pensamiento. Eso fue el modernismo.

---

<sup>40</sup> José Emilio Pacheco, "Introducción" a *Antología del Modernismo*, p. XLI.

<sup>41</sup> "Protesta de los moderistas", *El Entreacto. Bimensual de Espectáculos, Literatura y Arte*, núm. 631 (11 de abril de 1907), pp.2-3; recogido en Belem Clark, *op. cit.*, pp.333-337.



## II

*Nosotros los modernos, los semibárbaros.  
Sólo estamos en medio de nuestra  
bienaventuranza cuando el peligro es mayor.  
El único estímulo que nos halaga es lo  
infinito, lo inconmensurable.*

Friedrich Nietzsche.

Gérard de Nerval, poeta francés(1808-1855), comienza su soneto “El Desdichado” de esta manera:

Je suis le ténébreux, --le veuf, -- l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitania à la tour abolie:  
Ma seule étoile est morte, --et mon luth constellé  
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

[Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado,  
el príncipe de Aquitania en la torre abatida:  
mi única estrella ha muerto, y mi laúd constelado  
viste el *Sol negro de la Melancolía*.]<sup>42</sup>

Dentro de la llamada psicología del color parece existir un acuerdo general sobre el hecho de que las diferentes tonalidades poseen facultades específicas. A pesar de que no abundan estudios al respecto, el escritor y científico alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y el pintor ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) realizaron investigaciones sobre la teoría del color y sus efectos sobre los estados de ánimo; investigaciones que todavía hoy constituyen la mejor fuente al respecto.

---

<sup>42</sup> “El desdichado”, Gérard de Nerval en Florence Delay, *Llamado Nerval*, traducción de Matilde Paris.

El negro, en la visión occidental, es símbolo de tristeza y duelo, del silencio, del misterio, del error y el mal. Es la muerte, la ausencia de color.

Ignoro si los modernistas mexicanos leyeron a Nerval, pero infiero, en sus obras, que el sol que los iluminaba no era negro. El Sol de la Melancolía, para los modernistas, va del negro al azul; quiere llegar al blanco, pero se detiene en el azul.

Las transiciones del negro al blanco a veces pasan a través de una serie de diversos colores, especialmente azules más oscuros, el azul de las contusiones, la sobriedad, el autoexamen puritano; el azul (blues) del jazz lento. El color de la plata no era sólo blanco sino también azul. Ruland lista 27 tipos de plata de color azul. Norton escribe: "La plata puede convertirse fácilmente en el color de la lazulita, porque la plata, producida mediante el aire, tiene la tendencia a asimilarse al color del cielo". Tan fuerte es la asociación de azul con plata y el en blanqueamiento que incluso la química moderna disputa el testimonio alquímico (derivar un pigmento azul de la plata tratada con sal, vinagre, etc.), y presupone que los alquimistas tenían alguna justificación física (desconocida para nosotros) para su pretensión. ¿No se basa esta pretensión más bien en la fantasía, una plata teórica de una imaginación emblanquecida que sabe que el azul pertenece al plateado y por consiguiente lo ve?<sup>43</sup>

Azul es la profundidad inmaterial, el frío, el infinito, los sueños, lo maravilloso, la sabiduría, el descanso, el firmamento, la morada de los dioses y los dioses mismos. Paul Cezanne decía: "El azul da a los otros colores su vibración, de modo que se debe poner una cierta cantidad de azul en un cuadro", y Heidegger escribió: "El azul no es una imagen para indicar el sentido de lo santo. El azul es lo santo mismo...".<sup>44</sup> Y del color que Gutiérrez Nájera veía en las alas, en las

---

<sup>43</sup> Hillman, James, *A blue fire*, p. 154.

<sup>44</sup> Enrique Eskenazi, "La Bóveda Azul: Caelum como experiencia".

nubes, en las esperanzas, en el misterio y en la virginidad, era la revista precursora de la Revista Moderna. Tenía que ser Azul porque los modernistas mexicanos tenían ilusión de llegar al blanco, a la luz, a la iluminación, pero en su búsqueda tropezaban, retrocedían y volvían a avanzar:

El tránsito del negro al blanco vía azul implica que el azul siempre trae al negro consigo. (Entre los pueblos africanos, por ejemplo, el negro incluye al azul; mientras que en la tradición judeo-cristiana el azul pertenece más bien al blanco). El azul comporta rastros de la *mortificatio* en el emblanquecimiento. Lo que antes era lo adherente del negro, como el betún o el alquitrán, imposible de quitar, se transforma en las virtudes tradicionalmente azules de la constancia y la fidelidad. Los mismos oscuros acontecimientos se sienten diferentemente. El aspecto torturado y sintomático de la mortificación –flagelarse, pulverizar antiguas estructuras, la decapitación de la voluntad empecinada, la putrefacción del propio sótano personal– da paso a la depresión. Así como el azul más oscuro no es negro, así incluso la más profunda depresión no es la *mortificatio* que significa la muerte del alma. La *mortificatio* es más apremiante, las imágenes encerradas compulsivamente en conductas, visibilidad cero, psique atrapada en la inercia y la extensión de la materia.<sup>45</sup>

El azul, para Goethe, es una ausencia que ensombrece, el azul se aleja de nosotros.<sup>46</sup> Es el no-aquí, la añoranza, lo no suficiente, no correcto, no cumplido, no posible, el exilio que revela que todos somos niños abandonados sin otro hogar que el cosmos; la nostalgia, la melancolía.

Para Manuel Gutiérrez Nájera, Justo A. Facio, Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo, existía otro sol, que no era negro ni azul y del que ninguno habló explícitamente. Un sol que no se permite caer en melancolía –porque los

---

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> Enrique Eskenazi.

modernistas mexicanos buscaban, ante todo, la salvación: “La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas.”<sup>47</sup> Es un sol que quiere el conocimiento, no la melancolía, a pesar de que el conocimiento pueda llevar a la melancolía; que quiere encontrar cosas sublimes; un sol que, si bien contiene los atributos del sol negro y del sol azul, tiene, además, la clave de la resurrección; un sol que busca hacer de la melancolía un grito libertario; un sol del color más descansado para el ojo humano, del color del chakra del corazón; un sol verde que tiene el sabor de lo infinito al igual que la absenta.

Los pocos pero fervorosos historiadores del ajeno afirman que las guerras del siglo XIX contribuyeron a la difusión de la bebida. La absenta corría entre las tropas que pelearon en la guerra franco-prusiana en 1870 y en las que participaron en la guerra Francia-Argelia (1844-1847). Los soldados debían beberla como prevención contra la malaria y muchos se volvieron adictos. A su regreso a Francia, los combatientes siguieron con su costumbre de beber ajeno. Cuando México fue intervenido por Francia, las tropas invasoras bebían *eau de vie* y ajeno antes de cada batalla. Cada vez que ganaban, como premio, se les duplicaba la dosis.

Pasada la guerra, el ajeno se instaló en México como muchas otras costumbres francesas. En 1897, el precio de la botella de ajeno suizo era de 15 reales por docena o 16 pesetas más 10 pesetas de impuesto. El ajeno francés de 11 reales o 12 pesetas por docena más el mismo impuesto. Maillefert anota que, mientras el primero era escaso, del segundo había en abundancia.

---

<sup>47</sup> Walter Benjamín en *El origen del drama barroco alemán*, citado por Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*, p. 159.

Si Verlaine bebía ajeno, los escritores mexicanos tendrían que beberlo también. Lo más peligroso de imitar al simbolista no era la intoxicación por absenta, sino leer su obra:

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 encuentre fuerzas para resistir la invasión, débil como está por las luchas sin tregua de la selección intelectual. Entra usted en el desfile de los Poetas Malditos; al madero de su cruz se abraza una Musa histérica.”<sup>48</sup>

A partir de la lectura de los poetas malditos, México e Hispanoamérica forjaron una nueva estética. Lo *sublime* y lo *bello*, desde otra perspectiva, entraron en el pensamiento artístico. Desde entonces lo bello no fue necesariamente bueno o verdadero. Bernardo Couto Castillo pensó –después de leer a Baudelaire, Verlaine y Thomas de Quincey–, que a los lectores “nos agrada ver correr sangre humana”<sup>49</sup>, que la neurosis y la melancolía, el *spleen*, son imprescindibles para la creación artística.

Gutiérrez Nájera no gustaba mucho de esta nueva estética. No era devoto de Baudelaire, sin embargo, adoptó la figura del *flâneur*. “El vagabundo no pasea, camina sin rumbo. El *flâneur* vive de la multitud, de los laberintos de piedra que son las ciudades y se alimenta de sueños y ajeno”.<sup>50</sup> Él mismo se volvió *flâneur* y fue más allá al escribir “La duquesa Job”. Por fin la mujer –peligro para el hombre– vaga por las calles, entre los aparadores de las tiendas.

La mujer en la calle –no la mujer de la calle– se convierte en el principal enemigo de la sociedad finisecular. Gutiérrez Nájera fue el primero en hacer el gran poema de la mujer que

---

<sup>48</sup> Jesús Urueta, “Hostia. A José Juan Tablada”, en *El País*, t. I, núm 18 (23 de enero de 1893), p. 1, recogido en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, p. 118.

<sup>49</sup> Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, recogido en Belem Clark, p. 208.

<sup>50</sup> André Bazin, *L'époque sans nom*, citado por Pérez Gay, *óp. cit.*

conquista el bulevar mexicano con sus tacones sinestésicos. No se trata más de la mujer idealizada en el santuario del hogar, sino de la que sale a la calle, ostenta su autonomía y, por lo tanto, pone en peligro el dominio varonil.<sup>51</sup>

La invención del bulevar mexicano se le debe a Gutiérrez Nájera, quien con frecuencia era visto en los cafés mientras bebía “Fósforos” –café con aguardiente– y que truncaba la hora verde mexicana –Manuel Puga y Acal da la impresión de que no era una, sino dos, las horas verdes– para ir a buscar a la mujer culpable de sus poemas. “...¡Pobre Duque! No olvido, no olvidaré nunca nuestras sabrosas charlas a las horas el ajeno, ya fuera en casa de Plaisant o de Meesser; ni cómo las interrumpía invariablemente poco antes de la una y de las seis para ir a esperar a la Duquesa...”.<sup>52</sup>

La mujer y la bohemia son los dos grandes temas que se usan en México como excusas para escribir del ajeno. Amor –realizado o no–, desamor, locura y demencia, creación y pensamiento, olvido, evasión y muerte, ocupan los textos de la absentia.

Dentro de la literatura mexicana del ajeno, en el periodo de 1887 a 1902, los textos son de diferentes calidades, sin embargo todos abordan los mismos temas y, aunque en su mayoría hablan del amor irrealizable –ya sea por el desprecio o por la muerte de la amada–, iluminados por el sol verde buscan la belleza, la eternidad y el sentimiento de lo sublime provocado por lo inconmensurable. Al final, buscan lo que cualquier poeta: nombrar lo innombrable o, por lo menos, llegar a sentirlo pese a que después no exista posibilidad de hallar las palabras adecuadas para dar idea de sus visiones, de sus iluminaciones.

---

<sup>51</sup> Vicente Quirarte, “Excursiones a paraísos artificiales en la Ciudad de los Cinco Lagos Muertos”.

<sup>52</sup> Manuel Puga y Acal, “El blasón de la duquesa”, *Revista Moderna*, t. IV, núm. 24, segunda quincena de diciembre de 1901, pp. 386-387.

El Sol Verde del Ajenjo es contradictorio: por un lado anuncia creación, visión, abundancia; es el color de la esperanza, de la realidad, de la razón y de la juventud. Está asociado a las personas inteligentes y sociables; simboliza la primavera y la caridad; al estar compuesto por los colores de la emoción (amarillo-cálido) y del juicio (azul-frío) se vuelve equilibrante, y por lo mismo es el favorito de los psiconeuróticos –les produce reposo y calma en el ansia. Es un color que sugiere amor –a algunas personas les provoca más pasión que el rojo–, pero también es el color de los celos, de la envidia, de la degradación moral y la locura, de lo putrefacto, de la descomposición de los cuerpos tras la muerte.

En el poema “Absinthia taetra” de Ernest Dowson (citado en el capítulo 2 de esta investigación) un tigre aparece en la mente del bebedor de ajenjo, igual que ocurre en el poema “La musa verde” del mexicano Manuel Reina: “En el vaso tallado y luciente/ fulgura el ajenjo/ como el ojo de un tigre o la onda/ de un lago sereno.”<sup>53</sup> Felinos verdes, con matices rojos y negros, en los poemas de la absenta no son casualidad: la psicología alquímica consideraba los sulfuros negros y rojos y a los felinos verdes como una necesidad desesperada de sublimación. Si se le cortan las patas se le deja fuera del mundo, pero sigue vivo y su corazón late porque “verde es el color del corazón y de la vida”<sup>54</sup>. De modo que nadie mata al tigre porque se está en búsqueda de lo sublime.

Los bohemios aparecen como seres dignos de compasión en “La musa verde” de Manuel Reina: “Bebe ansioso el licor de esmeralda/ un pobre bohemio,/ un vicioso poeta y se abisma/ en plácidos sueños”. Reina ve a la muerte como una virgen y sus versos recuerdan la imagen de un afiche decimonónico en contra del ajenjo, en donde la muerte, como Venus, surge no del mar, sino de una copa de absenta.

---

<sup>53</sup> A partir de este punto, los textos citados pueden consultarse en su totalidad en el Apéndice I de esta investigación, salvo cuando se señale otra fuente.

<sup>54</sup> Hillman, p. 129.

Varios autores culparon a la Muerte –que arrebató a la mujer amada– de los vicios de sus personajes. Ricardo Domínguez, íntimo amigo del Duque Job, en “El ajeno”, retrata a una mujer prerrafaelita, muerta prematuramente: “Era la niña una rosa;/ más espléndida que un nardo,/más blanca que una azucena.../.../... azules los ojos,/ y rojos, rojos los labios!...”. El amor irrealizable, como había hecho el Romanticismo, por la muerte.

El ajeno lleva a la demencia. En el texto de M. de la Fuente, el primer hospital psiquiátrico de México, San Hipólito, es el escenario. El protagonista, bebedor de absenta, tiene los ojos del mismo color que su bebida predilecta:

un joven tan gastado por los excesos que en sus semblante se dibujaban las huellas de una vejez prematura y asquerosa; la barba hirsuta le cubría el rostro dándole un aspecto bravío y extraño, la boca contraída, torva la mirada; en aquellas pupilas de un color verdoso límpido, parecía no haber vida, o haber una vida rara, de idiota.

Contrario a esto, en un texto sin firma, el ajeno activa el pensamiento de aquellos que sufren de amor: “Y os grite con rabia: despierta, cerebro”[...] “...Enfermo de amores, llegóse el poeta/ pidiéndole alivio al néctar de fuego...”

Lo mismo hace para J. Enrique. El poder creativo de quien ha bebido ajeno y el espíritu que vuela son mostrados:

Tú no sabes lo que vale una copa de ajeno! Allí está el poder fecundizante de mis flores de poeta; allí, como en estuche mágico, se guarda la inspiración de mis versos.

Sí, amigo mío, el absintio es el que da calor a mi pobre corazón aterido de frío en esta atmósfera, el que me lleva, como si fuera un cóndor de gigantescas alas verdes, a mi tierra natal, haciéndome contemplar la inmensidad sublime del océano, que ya humilde besa mi costa, ya soberbio y rugiente levanta sus alas crestadas de blanca espuma...



Dos textos con la Diosa Verde tiene Francisco M. de Olaguíbel. El primero –que demuestra la afición modernista por la mitología–, sobre la muerte y las alucinaciones que la absenta causa: “Una ola avanza, silenciosa y formidable. Pero no es negra, es verde como las alas de mi Diosa... Avanza muda, se acerca... ¡ya está aquí!...”. En el segundo, aparecen la mujer-ajenjo y el riesgo inevitable de sus ojos: “...y mira del ajenjo entre el vapor miasmático/ sobre del glauco líquido brillar el fuego errático/ de la mirada verde de su fatal querida”.

Couto Castillo, quien no era muy bien visto por Gutiérrez Nájera, le dedico “Delirium Tremens” al Duque como un “tributo de admiración”. El café, el opio, el tokay y el ajenjo –“El opalino líquido, el que conduce a la muerte, el compañero del poeta, ha despertado mi imaginación adormecida”–, son los enemigos de la vida.

Para consolar al solitario, Constancio P. Idiáquez sugiere sustituir besos y caricias con la bebida que, como deidad, es alabada: “Gloria al genio francés que nos regala/ el néctar delicioso de los cielos!/ ¡hosanna al verde líquido que finge/ roce de alas y rumor de besos,/ y arrulla el alma del que triste llora/ en la embriaguez divina del ensueño!”.

Poe, Byron, Musset, Shakespeare y Dante, aparecen frecuentemente en los textos, y son relacionados con la absenta, a pesar de que los dos últimos nunca lo probaron. Es probable que hubieran tomado infusiones de ajenjo, pero no el destilado y, aún así, Latinoamérica, al escribir de ellos, los vuelve *absintheurs*.

Manuel Larragaña Portugal retoma la figura de Musset: “Yo soy el ajenjo de pálidos tonos,/ yo soy el licor/ que adora el poeta, Musset ¿dónde estás?”. Y relaciona a varios escritores con diferentes bebidas.

Desamor, engaño, orgía y misoginia son las claves en el poema de Manuel Mateos y Cejudo. Por culpa de una mujer embustera se cae en las fauces del ajenjo. “La mujer no es digna del amor del hombre” había escrito Pantaleón

Tovar, y Julio Ruelas, según Ceballos, pensaba que “la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel”. Mateos y Cejudo, al menos en su “Brindis negro”, piensa lo mismo: “Tanta fue mi pasión que hube creído/ en el amor de la deidad amada.../ dejo de ser el hombre descreído/ y me olvido que en la mujer no hay nada”.

Visiones maravillosas, néctar de dioses, locura sublime que hará el papel de guía en el regreso al Paraíso, es lo que A. Borquez Solar encontró en el ajeno: “Aquí tengo el divino licor, la disolución de ópalos cristalinos que da nueva vida que excita el cerebro, que hace al hombre más grande porque pone alas en los hombros del espíritu.” En “¡Ajeno! ¡Más ajeno!”, Borquez refleja las propiedades vaso dilatantes del ajeno: “mis mejillas pálidas y lívidas adquieren el color de las rosas de Jericó”.

El ajeno y la champaña se convierten en personajes que se sientan a charlar en una sobremesa dentro del cuento de José Alberto Zuloaga, “Absinthe”. La “rubia señorita Clicquot”<sup>55</sup> se marcha de inmediato al llegar el caballero que porta en su ferreruelo la cruz de Santiago.

Los amantes triunfantes también beben ajeno y no sólo los despreciados. El ajeno como afrodisíaco y oficiante del amor se presenta en “Brindis” de Eduardo Melo y Andrade.

Para Artalejo G. del Avellano –probablemente se trata de un seudónimo que no he identificado–, el ajeno es igual que la cicuta, sin importarles que, siglos atrás, haya sido utilizado como remedio contra ella.

En lugar de olvido, el ajeno trae el recuerdo de la amada en el poema de Víctor Domingo: “No quieres que lo recuerde.../ Mas, lo cierto es que en la loca/ embriaguez del ‘agua verde’/ tu recuerdo me provoca...”

---

<sup>55</sup> Nicole-Barbe Ponsardin se casó con François Clicquot, heredero de una famosa casa champañera, en 1798 y quedó viuda siete años después. Cuando José Alberto Zuloaga escribió su cuento “Absinthe”, la viuda Clicquot tenía un siglo de haber dejado de ser señorita.

El poemario de Julio Flores, *Mis flores negras*, incluye la colección de “Gotas de ajenjo”. Aunque el libro apareció en el siglo XX, las “Gotas de ajenjo” fueron publicadas, una a una, en la última década del XIX. Únicamente se menciona al ajenjo en el título. Son poemas sobre la muerte y no sobre el hada. Flores quiere dar la idea de la amargura a la que se enfrenta el hombre ante la visión de sus últimos días, de ahí el título.

Tres textos mexicanos y uno costarricense –publicado en México– son los que, a mi parecer, mejor muestran la lucha de nuestros poetas por alcanzar el ideal: “El hada verde”, de Manuel Gutiérrez Nájera; “La Canción del Ajenjo”, de Bernardo Couto Castillo; “A otro artista”, de Amado Nervo y “El ajenjo”, de Justo A. Facio.

El primer texto apareció en 1887 en *El Partido Liberal*. Gutiérrez Nájera lo dedicó, implícitamente, a Alfred de Musset –presencia constante en las obras del Duque– a quien abiertamente admiró. “A Musset se le toma del brazo para contarle penas y tristezas. [...] Musset es un hombre que padece, que no se aleja de nosotros. Somos sus condiscípulos oscuros; pero nuestro glorioso camarada nos escucha y nos habla con cariño.”<sup>56</sup>

Una especie de Réquiem, un canto mortuario, es lo que Gutiérrez Nájera hizo, y para ello se valió de la figura del Hada Verde. Es ella quien ha de llevar a Musset al sepulcro. La mujer-hada es representada como serpiente que provoca asfixia y que, cual vampiro, agota la vida de los hombres: “Tú la que flotas/ en nuestras venas enardecidas,/ tú la que absorbes, tú la que agotas/ almas y vidas”. Cual prostituta, el hada del ajenjo no entrega sus favores gratuitamente, ella lleva al hombre a perder todo lo que posee: “juego en la mesa donde se pierde/ con el dinero, vida y conciencia...” y es quien lleva al olvido, la demencia y la muerte. El

---

<sup>56</sup> El Duque Job, “El centenario de Lamartine”, *El Partido Liberal*, t. IX, núm. 1624 (10 de agosto de 1890), p. 1, en Alicia Bustos Trejo, “Manuel Gutiérrez Nájera y Alfred de Musset: una aproximación a la estética romántica”.

poema acepta, en la actualidad, una lectura inocente en los libros de texto de educación secundaria.

Gutiérrez Nájera, como hace Manuel Larrañaga Portugal en “El nocturno de los vinos”, quiere resucitar a Musset. El sauce que coloca Gutiérrez Nájera sobre la tumba del poeta y que, efectivamente, existe en el cementerio de Père-Lachaise de París, es la lucha por traer el espíritu del poeta de vuelta. Cuando el poeta Goethe, en su *Fausto*, anotó “gris es toda teoría y verde y dorado el árbol de la vida”, acudió a un antiguo arquetipo que plantea que el grado máximo de armonía viviente no es animal, es vegetal. El árbol aspira al cielo pero está sujetado en el infierno; la tierra es su espacio medio. Sus hojas se marchitan, mueren, desaparecen, pero pronto vuelven; el árbol alude a la muerte y resurrección. Las plantas perennes, como la planta del ajeno, son símbolo de la inmortalidad.

Justo A. Facio, poeta costarricense, publicó en México un poema dedicado a la creación e inspiración. La musicalidad de los versos, las formas musicales, el genio del artista, son reverenciados como efectos del ajeno: “Bajo su dulce reclamo,/ como conjuro de genios,/ en plena lumbre desata/ el ave gentil del verbo[...]”. El pensamiento se vuelve grácil y contento, como una canción: “Su carroza es la alegría,/ y joven, libre y risueño,/ con el cántico en la boca/ en ella va el pensamiento.”

Facio deja manifiesto que en América se pensaba lo mismo que en Europa a propósito del consumo de ajeno: *L’Absinthe c’est l’inspiration*.

... si el poeta se lanza al caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno –vida de la cual el nuevo tráfico es un símbolo primordial – puede apropiarse de esta vida para el arte. El ‘mal poeta’, en este mundo, es el que

espera mantener intacta su pureza manteniéndose al margen de las calles a salvo de los riesgos, del tráfico. Baudelaire quiere obras de arte que nazcan en medio del tráfico, que surjan de su energía anárquica, del incesante peligro y terror de estar allí, del precario orgullo y del júbilo del hombre que ha sobrevivido hasta entonces.<sup>57</sup>

Que surjan obras de arte también en un bar –parte del mundo moderno –, debió ser el pensamiento de los aspirantes a poeta maldito. Y, aunque la mayoría de los escritores mexicanos anhelaban más la redención que la condena, y por ellos se proclamaron modernistas, hubo excepciones.

Bernardo Couto Castillo, que apenas pasa de los veinte años y ya hace gala de un incurable tedio de vivir, con cabellos floridos sobre su rostro imberbe, que aparecen en vedijas de agnus en sus mejillas, con su larga mano indolente que sostiene la barbilla y corre bajo el maxilar, mientras sus ojos perversos que todo lo saben, lo escudriñan todo, sin hablar nunca, más que para pedir displicentemente un coñac al ser preguntado por el mozo, el tipo de colegial desde que volvió de la Sorbona y no piensa más que en perder el tiempo como entre la garzonía latinoamericana en los jardines de Lutecia, mientras en su cerebro van incubándose sueños siniestros del sopor del nirvana en que vive para darle forma en bellos cuentos.<sup>58</sup>

Con un sólo libro, *Asfódelos* –las flores de la muerte–, Couto murió a los 21 años con la arraigada creencia de que los *paraísos artificiales* transforman cualquier producción en una obra maestra. En torno a su figura surgió un culto a lo nocturno. Sus obras se construyeron con los lineamientos generales que los decadentes perseguían dentro de su estética: pesimismo, rebeldía, hedonismo que

---

<sup>57</sup>Marshall Berman, p. 160

<sup>58</sup>*Ibidem.*, p. 39.

lleva a la culpa, y culpa que, como consuelo, vuelve a llevar al hedonismo y a la melancolía. Vicente Quirarte afirma: “Aquí aparece resumido todo el sentir decadentista: el enfrentamiento con la muerte, la morbosidad y, en el fondo, la imposibilidad de relacionarse íntimamente con otro ser. El cuento ‘Blanco y rojo’ no sólo es un antecedente de la literatura vampírica en México, sino uno de los textos más estremecedores que existen”.<sup>59</sup>

En *La Canción del Ajenjo* –poema en prosa dedicado a José Juan Tablada y publicado un año después de la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera– surgen los espejismos creados por el encanto de la absenta: “Yo soy para ti, poeta, desheredado o afligido, la deseada ambrosía del olvido –del olvido donde se hundan los dolores./ Yo, la verde diosa de la quimera, yo, quien a tu mente, hoy oscurecida por el pesar, da los ensueños color de rosa, los exotismos, los refinamientos de la ilusión. Yo puedo hacerte ver –como a Fausto el maravilloso espejo– la mujer, que si tu destino fuera menos cruel, te amaría.”

Como genio que sale de la lámpara, el hada sale de la copa. Es llamada “diosa de la quimera”. Manifiesta su poder de crear ilusiones y hace ver al poeta que no habrá mujer que lo ame. La única amante que tendrá será la absenta.

Quien mejor ejemplifica las teorías de Kaharine Briggs, a propósito del país que habitan las hadas como el lugar que han de visitar los muertos, es Couto. Él pone en boca del Hada Verde: “¡Cadáveres existen que sin mí, sacudidos estarían aún por alas poderosas y brutales, por las inflexibles alas del negro cuervo de la desventura!/ Y también, cuando el inevitable momento al que a cada paso nos acercamos llega, a cuántos dio mi amargura el valor para sentir y bien acoger a la Todopoderosa!”

“¡Soy amarga, pero mi amargura endulza los espíritus de hiel, yo doy la dulzura del no sentir, del no pensar, del no llorar.” Palabras que nos recuerdan los

---

<sup>59</sup> Vicente Quirarte citado por Esther López-Portillo, “Decadentes y Modernistas”.

versos de W.B. Yeats: “...la tierra de las hadas,/donde nadie envejece y se ensombrece,/donde nadie envejece y se envilece,/donde nadie envejece y se llena de amargura.”

Couto hace una creación magistral al escribir sobre el hada-serpiente del ajenjo: “Del fondo de ese vaso levántanse irguiéndose y desenrollándose la verdosa serpiente del deseo -la serpiente de ojos de zafiro- la serpiente del deseo de lo imposible...” Si las hadas -cuando bondadosas- cumplen nuestros más hondos anhelos, la diosa verde representa el deseo frustrado.

La frustración del joven Couto proviene, probablemente, de su incapacidad para el heroísmo cotidiano. Es en este punto donde Amado Nervo y Couto, aunque distantes en su concepción del mundo, se unen. Lejano en el tiempo – pero no en el espacio– el poeta Efraín Huerta (1914-1982), en un poema que dedica a Rubén Darío, nos da la clave para comprender la aproximación.

“Ángeles locos y demonios trasegando absintio”, escena que podría haber sido representada por Julio Ruelas o, más allá en el tiempo, por El Bosco. Pero hay otros versos que me hacen conectar a Nervo, Darío, Couto y Huerta: “el poeta que todo lo amó/ cubría su pecho con el crucifijo, el crucifijo,/ el suave crucifijo, el Cristo de marfil que otro poeta le regalara -Amado Nervo”.

Es probable que el poema “A otro artista” fuera, al igual que el crucifijo, un regalo para Darío. Nervo reclama –a Darío o a ese otro artista– lo que Couto es incapaz de realizar: “Ten el santo valor de tu tristeza/ pues que Dios te hizo triste, y no demandes/ al ajenjo opalino/ un repique locuaz en tu cabeza,/ donde hay penas más nobles y más grandes/ que el júbilo bellaco de tu vino.”

Nervo veía algo que Baudelaire ya había advertido y que a Couto cegaba: “No faltan los temas, ni los colores, para hacer épica. El verdadero pintor que estamos buscando será aquel que pueda captar el carácter épico de la vida de hoy

y hacernos sentir lo grandes y poéticos que somos con nuestras botas de charol.”<sup>60</sup>

Mientras Couto navegaba hacia el sol negro, Nervo iba al azul para llegar después al blanco. Era un hilo tensado por la fuerza que dos poetas ejercían en él al tirar sus puntas hacia extremos contrarios. En medio está la fuerza del sol verde que puede ir a la demencia y a la muerte o a la creación y resurrección. Y, a pesar de que Couto no lo veía, su poesía, desde el bar, también era heroica.

### Responso por un poeta descuartizado<sup>61</sup>

Claro está que murió ---como deben morir los poetas,  
maldiciendo, blasfemando, mentando madres,  
viendo apariciones, cobijado por las pesadillas.  
Claro que así murió y su muerte resuena en las malditas habitaciones  
donde perros, orgía, vino griego, prostitutas francesas, donceles  
y príncipes se rinden  
y le besan los benditos pies;  
porque todo en él era bendito como el mármol de La Piedad  
y el agua de los lagos, el agua de los ríos y los ríos de alcohol  
bebidos a pleno pulmón,  
así deben beber los poetas. Hasta lo infinito, hasta la negra  
noche y la agrias albas  
y las ceremonias civiles y las plumas heridas del artículo a que  
te obligan,  
la crónica que nunca hubieras querido escribir  
y los poemas rubíes, los poemas diamantes, los poemas  
huesolabrado, los poemas  
floridos, los poemas toro, los poemas posesión, los poemas  
rubenes, los poemas darios, los poemas madres, los poemas  
padres, tus poemas . . .

Y así le besaban los pies, la planta del pie que recorrió los cielos  
y tropezó mil y un infiernos  
al sonido siringa de los ángeles locos y los demonios trasegando absintio  
(El chorro de agua de Verlaine estaba mudo) ante el azoro y  
la soberbia estupidez de los cónsules y lo dictadores, la

---

<sup>60</sup> Baudelaire citado por Marshal Berman, p.141

<sup>61</sup> El apéndice 4 de esta investigación es un análisis escrito por David Huerta, expresamente para esta investigación, acerca de la aparición de la palabra “absintio” en “Responso por un poeta descuartizado”.



chirlería envidiosa y la espesa idiotez de las gallinas  
municipales. Maldiciendo, claro, porque en la agonía estaba en su derecho  
y porque qué jodidos (¡Jure, jodido!,  
dijo Rubén al niño triste que oyó su testamento), ¿ por qué  
no morir de alcoholes de todo el mundo si todo el mundo es  
alcohol y la llama lírica es la mirada de un niño con la cara  
de un lirio?

Resollaba y gemía como un coloso crisoelefantino  
hecho de luces y tiniebla, pulido por el aire de los  
Andes, la neblina de los puertos, el ahogo de Nueva York,  
la palabra española, el duelo de  
Machado, Europa sin su pan.

Rugía, impuramente como deben rugir todos los poetas que  
mueren (¡Qué horror, mi cuerpo destrozado!)  
y los médicos: Aquí hay pus, aquí hay pus --y nunca le hallaron  
nada sino dolor en la piel  
limpios lo riñones heroicos, limpio el hígado, limpio y soberbio  
el corazón  
y limpiamente formidable el cerebro que nunca se detuvo, como  
un sol escarlata, como un sol de esmeraldas, como la mansión  
de lo dioses, como el penacho de un emperador azteca, de  
un emperador inca, de un guerrero taíno;  
cerebro de un amante embriagado a la orilla de un dulcísimo  
cuerpo, ay, de mieles y nardos  
(su peso: mil ochocientos cincuenta gramos: tonelaje de poeta  
divino, anchura de navío),  
el cerebro donde estallaron lo veintiún cañonazos de la fortaleza  
de Acosasco y que luego. . .

Claramente, turbiamente hablando, hubo necesidad de  
destrozarlo, enteramente destazarlo, como a  
una fiera selvática, como al toro americano,  
porque fue mucho hombre, mucho poeta, mucho  
vida, muchísimo universo  
necesariamente sus vísceras tenían que ser  
universales, polvo a los cuatro vientos,  
circunvoluciones repletas de piedad, henchidas  
de amor y de ternura.

Aquí el hígado y allá los riñones.  
¡Dame el corazón de Rubén! Y el cerebro peleado,  
de garra en garra como un puñado de perlas.  
Aquel cerebro (¡salud!) que contó hechicerías y fue  
sacado a la luz antes del alba;  
y por él disputaron y por él hubo sangre en las calles  
y la policía dijo, chilló, bramó:  
¡A la cárcel! Y el cerebro de Rubén Darío --mil  
ochocientos cincuenta gramos—fue a dar a la  
cárcel

y fue el primer cerebro encarcelado, el primer  
 cerebro entre rejas, el primer cerebro en una  
 celda,  
 la primera rosa blanca encarcelada, el primer cisne  
 degollado.  
 Lo veo y no lo creo: ardido por esa leña verde, por  
 esa agonía de pirámide arrasada,  
 el poeta que todo lo amó  
 cubría su pecho con el crucifijo, el crucifijo, el  
 suave crucifijo, el Cristo de marfil que otro  
 poeta le regalara -Amado Neruo-  
 y me parece oír cómo los dientes le quemaban  
 y de qué manera se mordía la lengua y la piel se le  
 ponía violácea  
 nada más porque empezaba a morir,  
 nada más porque empezaba a santificarnos con su  
 muerte y su delirio, su blasfemias, sus  
 maldiciones, su testamento,  
 y nada más porque su cerebro tuvo que andar de  
 garra en mano y de mano en garra  
 hasta parecer el ala de un ángel,  
 la solar sonrisa de un efebo,  
 la sombra de recinto de todos los poetas vivos,  
 de todos los poetas agonizantes,  
 de todos los poetas.

Los poetas modernistas –casi todos –, en su afán de alcanzar lo sublime, enfermaron de melancolía. “Las emociones sublimes son producidas por los objetos grandes y vastos, por lo infinito y lo uniforme, así como por las oscuridad y la negrura.”<sup>62</sup>

“Todo ángel es terrible” escribió Rainer Maria Rilke en su “Primera Elegía de Duino” y el espíritu que vive en la absenta no está exento de esta sentencia, pero es esa cualidad por la que los poetas lo buscan.

Edmund Burke describe así lo sublime: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas del dolor y del peligro, todo lo que es de algún modo

---

<sup>62</sup> Bartra, pp. 32-33

terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime.”<sup>63</sup>

Después de alcanzar lo sublime, después de una posible revelación, como consecuencia de un creciente deseo de infinito, era fácil caer en la nostalgia y la melancolía, pero Kant aclara que “el temperamento melancólico, sensible a las cosas sublimes no es la enfermedad sombría que priva de la alegría de vivir, estado patológico en el que pueden caer los melancólicos sólo cuando sus sensaciones, si se intensifican más allá de cierto grado, toman una dirección equivocada.”<sup>64</sup> Este fue el camino por el que optó Couto mientras que Nervo buscaba una melancolía heroica, como la que Max Pensky describe con una imagen de Teodoro Adorno: “las lágrimas amargas en los ojos de un lector que trata arduamente de resolver un acertijo le proporcionan la óptica necesaria para descifrar en el texto del mundo las señales de redención.”<sup>65</sup>

Aunque los modernistas tenían conciencia del mal que consumían en una copa de ajeno, decidieron, como narra Rubén M. Campos, continuar con la forma de vida que los *paraísos artificiales* ofrecían:

‘Todos sabemos qué mal fatal llevamos con nosotros, que nos acecha, de cuando en cuando, piadosamente, nos da un aviso preventivo: lo presentimos, lo vemos venir, lo sentimos ya en nosotros, en nuestros entorpecimientos musculares, en nuestras cóleras sordas, en nuestro trágico despertar después de una orgía, en nuestra amnesia que nos hace olvidar todo como si cayera un telón entre el pasado y el presente, en nuestra acrimonia para los seres más queridos, en el pavor constante porque no sabemos qué peligro nos amenaza, en los insomnios que ya no nos dejan dormir como antes, en las

---

<sup>63</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, citado por Roger Bartra, *El duelo de los ángeles*, p. 32.

<sup>64</sup> Bartra, p. 31.

<sup>65</sup> Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, citado por Bartra, p. 140.

paralizaciones dolorosas de las extremidades que se nos duermen y que no podemos mover al despertar...<sup>66</sup>

La eternidad y la muerte son femeninas, por eso el espíritu del ajenjo también lo es. Los modernistas se sumergían en el Hada Verde con tal de que ella los llevara al momento en que se revelan los secretos últimos, el momento en el que se escucha el canto de los ángeles y se alcanza lo sublime, el momento en que llega la inspiración. No les importó la muerte, con tal de entrar vestidos de verde – vestidos de Paraíso– en el Cielo azul, en la Eternidad.

---

<sup>66</sup> Rubén M. Campos, *óp. cit.*, p. 203.

## 6 RÉQUIEM

La historia negra del ajenjo comenzó en 1901, cuando un rayo impactó en la fábrica *Pernod Fils*. Las bodegas ardieron durante cinco días a causa del alcohol. Parte de la bebida contaminó las aguas de un río cercano y se cumplió la profecía:

El tercer ángel tocó la trompeta y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas. Y el nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas porque se hicieron amargas.<sup>1</sup>

Antes de que sonara la tercera trompeta del Apocalipsis, una niña de seis años quedó huérfana de madre. El padre, desconsolado por perder a su joven esposa, buscó refugio en la taberna, junto a sus amigos. Como no tenía con quien dejar a la niña, la llevó con él. Bien portada, la niña se quedaba tranquila a cierta distancia de la fiesta. Animado por los amigos, el hombre obligó a su hija a beber unos sorbos de absenta. “La niña tiene lombrices y el ajenjo es el mejor remedio, cualquier médico te lo dirá”, afirmaban. Con los primeros sorbos, la niña repeló, pero poco a poco adquirió gusto por la bebida y llegó a consumir una copa entera. Se llenó de color en las mejillas y brillo en los ojos. Tenía destellos de inteligencia precoz y, en lugar de mostrar luto por la muerte de su madre, se volvió alegre y parlanchina. El padre se felicitó a sí mismo por encontrar cura tan

---

<sup>1</sup> Apocalipsis, 8. 10-11.

milagrosa para la pequeña. A las pocas semanas, la niña murió por los efectos del ajeno. El hombre, con la culpa a cuestas, se ahorcó.<sup>2</sup>

Fueron muchas las historias parecidas. El primer poeta en morir por culpa del Hada Verde fue Alfred de Musset –tras una decepción amorosa–, quien “fue dando tumbos de los amores contrariados a los mostradores de la absenta, hasta acabar literalmente exangüe y del todo idiotizado”.<sup>3</sup> Tras terminar una relación con George Sand –seudónimo de la escritora Aurora Dupin–, le escribió: “deseo erigirte un altar, aunque sea con mis huesos”. Musset nunca dejó de amarla y murió en París, minado por el alcohol, el 2 de mayo de 1857. Fue sepultado bajo un sauce en el cementerio *Père-Lachaise*.

Baudelaire, con la salud debilitada, nervioso y arruinado, expresaba, en su correspondencia, el deseo de recurrir al suicidio. En 1866 sufrió un ataque de parálisis general. Con sífilis y parapléjico, contra el dolor bebía ajeno mezclado con láudano. Para ayudarle a sobrellevar la situación, sus amigos acudían a su lecho a interpretar música de Wagner. La prostituta mulata Jeanne Duval –la “Venus negra”–, estuvo con él hasta su muerte. Paralizado, mudo y medio imbécil, murió a los 46 años, el 31 de agosto de 1867. Sólo 16 personas –Manet una de ellas– asistieron a su funeral en Montparnase. Fue enterrado junto a su padrastro a quién siempre odió. Jeanne Duval murió después, sola y medio loca.

Verlaine, enfermo de cirrosis, neumonía, reumatismo, gonorrea y sífilis, pasó sus últimos días en hospitales. En una carta escrita en uno de ellos afirmó: “Estoy otra vez aquí como el hijo prodigo. Todo son reproches. Y he llegado en muy buena forma a pesar de tanto ajeno.” Las enfermeras encontraban pequeñas botellitas de absenta debajo de su almohada. Poco antes de su muerte denunció que el ajeno es “la fuente del crimen y la locura, de la idiotez y la vergüenza, que los gobiernos deben gravar fuertemente si no lo prohíben”.

---

<sup>2</sup> Estos hechos los relata Doris Lanier, *Absinthe. The cocaine of the nineteenth Century*, pp. 16-17.

<sup>3</sup> Antonio Martínez Sarrión, prólogo a *La Confesión de un hijo del siglo* de Alfred de Musset, p. 7.

Cuando murió Rimbaud recordó las ocasiones en que, *enajenado*, intentó asesinarlo. Aunque no asistió a su funeral dijo: “El hombre de suelas de viento. Es inútil perseguirlo. Tal es su velocidad que nadie lo alcanzará jamás. Ni yo lo pude alcanzar mediante el crimen”. Murió el 8 de enero de 1896 y fue enterrado en el *Cimetière des Batignolles*, en París.

Arruinado económicamente, Oscar Wilde pasó sus últimos días en el Hôtel d’Alsace, en París. Las complicaciones de una dolorosa operación de oído fueron responsables de que se le prohibiera toda bebida alcohólica. Murió, invocando al Hada Verde, el 30 de noviembre de 1900. Se dice que sus últimas palabras fueron: “Muero por encima de mis posibilidades”.

En México, Rubén M. Campos llama a los mártires del ajenjo “las víctimas del bar”. La primera víctima fue Pancho Banuet. La tragedia ocurrió en el *bar El Palacio de Cristal*. Banuet tenía una copa de ajenjo cuando cayó al piso. Aurelio Ruelas lo auxilió. Junto con Raúl Landázuri lo cargó y lo llevaron a la casa de huéspedes donde vivía. Los que habían quedado en el bar, salieron de ahí y fueron a tomar “la copa del estribo” en una cantina para olvidarse del incidente. Banuet, a quien le fue prohibido el alcohol, perdió la alegría, hubo que amputarle una pierna y murió al poco tiempo.

La segunda víctima fue Couto Castillo. Debilitado por los excesos a los que su cuerpo fue sometido, se enfermó de neumonía. Murió en la calle Verde (hoy José María Izazaga), calle del mismo color que su musa, el 3 de mayo de 1901, en la casa de su amante Amparo. Coutito quería ser dandi, pero tuvo que conformarse con morir, no en belleza, sino en un cuarto sucio.

A Couto le siguió Jesús E. Valenzuela. En la fiesta que hizo para celebrar sus 50 años, sufrió un ataque: “un estertor brotaba de su garganta, sin articular palabras; y cuando lograron incorporarlo y ponerlo sobre el lecho, vieron que su boca se había ido hacia un lado, y que su mano izquierda no obedecía a ejecutar

el movimiento que iniciaba con la diestra, y su pierna izquierda estaba inerte, en tanto que su mirada espantada estaba fija en un punto vago”.<sup>4</sup> Este fue el castigo para quien pasó “media vida en el bar”.

Julio Ruelas fue la cuarta. Murió, poco antes de cumplir los 37 años, en París, tras una vida de alcohol. Si se le preguntaba adonde iba cuando dejaba a un lado el lápiz o el pincel, respondía: “He trabajado todo el día y voy a premiarme”. El premio era un vaso de cerveza o una copa de ajenjo.

Alberto Leduc, triste por no hallar mejoramiento en la sociedad, llevó una vida de “agitación perpetua”. Una noche, en Chalco, se levanto de la cama porque sentía que se ahogaba. Se llevó las manos al pecho, con angustia. La sofocación lo tiró al suelo, y murió de asfixia.

En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, el Hada Verde se transformó en el Peligro Verde o, peor aún, el Demonio Verde. En folletos que se repartían en la calles de París, en 1897, podía leerse: “Ajenjo, la bebida del demonio. Los bebedores de absenta mueren tuberculosos, locos o paralíticos”.

Se formaron ligas antialcohólicas para pedir la prohibición de la bebida. Quienes lo hacían esgrimieron argumentos científicos, positivistas. Ya se había concluido que el ajenjo en dosis concentradas provocaba crisis epilépticas. En 1892, un médico de apellido Ott observó “espasmos y temblores” cada vez que inyectaba, vía yugular, “dos gotas de esencia de ajenjo”.

La excéntrica conducta de los artistas *absintheurs* no era suficiente para impedir la venta de absenta. En 1905 ocurrió un hecho que dio a los prohibicionistas la mejor arma para presionar a los gobiernos. Jean Lanfray, un granjero suizo de 31 años, que solía beber diariamente varios litros de alcohol, bebió cierto día un Hada Verde. Ese día, mató a su mujer embarazada y a su hijo. Sin importar que

---

<sup>4</sup> Rubén M. Campos, *óp. cit.*, pp. 205-207.



Lanfray bebía diariamente unos cinco litros de vino, la prensa no paró de hablar del “Crimen del ajenjo”.

Ya se habían recolectado en Suiza 80 mil firmas que exigían la prohibición del licor cuando un adicto, de apellido Sallaz, mató a su esposa en la ciudad de Ginebra. El crimen impulsó otro petitorio con 35 mil firmas más.

Falta señalar un dato importante. Entre los grupos a favor de la “temperancia”, había productores de vino que deseaban acabar con su rival comercial. “La mayoría en Francia creía que el vino no contribuía al alcoholismo, que el alcoholismo no había constituido un problema hasta el advenimiento del alcohol industrial”.<sup>5</sup>

Absintismo y alcoholismo fueron deliberadamente confundidos, de tal forma que un alcohólico era llamado “bebedor de ajenjo”. La Academia de Medicina, en 1900, condenó todas las bebidas hechas a partir de esencias vegetales, en especial el ajenjo.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, los ideólogos de la cruzada anti-ajenjo encontraron el argumento que faltaba: la absenta debilitaba a las tropas —mismas a las que décadas atrás fortaleció—, era una bebida antipatriótica. No faltaron los que llegaron a decir que el licor era parte de una confabulación judía para destruir a Francia. Para evitar problemas, una destilería incluyó en su etiqueta la leyenda: “Absenta anti-judío”.

Entre otros argumentos para la prohibición estaban que el ajenjo vuelve loco y criminal a quien lo bebe; que no sólo provoca epilepsia, también tuberculosis, y había matado a miles de franceses. “Hace del hombre una bestia, de la mujer una mártir, y un degenerado del niño, desorganiza y arruina a las familias y amenaza el

---

<sup>5</sup> Doris Lanier, *óp. cit.*, p. 10.

futuro del país”.<sup>6</sup>Quienes estaban a favor del ajeno argumentaban que la guerra ha matado más gente.

El ajeno se prohibió oficialmente en Suiza en 1907. Siguió el ejemplo otros países, pero en Francia siguió siendo legal porque, como especulan los historiadores, la bebida aportaba más de 45 millones de francos por concepto de impuestos.

Aunque los debates comenzaron en agosto de 1914, la prohibición francesa ocurrió en marzo del año siguiente. Los fabricantes guardaron silencio y corrió el rumor, no confirmado, de que recibieron una indemnización de 35 millones de francos. La destilería *Pernod* siguió con su producción normal y lo único que hizo fue eliminar de sus ingredientes la planta de ajeno. Las únicas quejas fueron por parte de los dueños de bares. “¡Viva el ajeno!”, titulaba el periódico marsellés *La Victoire*, en febrero de 1916, al anunciar la ira de los taberneros.

Después de la prohibición, en Suiza y Francia surgieron mercados negros en donde se podía comprar ajeno en botellitas etiquetadas como “tónico para el cabello”.

En México, el elixir del Hada Verde se había extendido desde su aparición durante el Imperio. Durante los últimos años del siglo XIX fue, como en Europa, la bebida más popular entre los artistas, dadora de virtud, inspiración y locura. Nuestro país nunca la produjo —el Imperio no lo permitió al cobrar impuestos excesivos sobre la producción de licores que imitaran a los franceses—, siempre fue importada de modo que, al caer la prohibición y no tener abasto, el consumo de ajeno se limitó a infusiones, otra vez, con uso medicinal. Curioso resulta que la prohibición de la absenta en México se dio en 1984 cuando, en la mayoría de los países, comenzaba a permitirse su producción de nueva cuenta.

---

<sup>6</sup> Barnaby Conrad, *óp. cit.*, p. 116.

En el Reglamento de la ley general de salud en materia de control sanitario de actividades, establecimientos, productos y servicios, publicado el 7 de febrero de 1984, se consigna, en el Artículo 1020: “Queda prohibido el proceso de bebidas alcohólicas que contengan ajeno u otras sustancias y aditivos no autorizados expresamente por la Secretaría. Quedan incluidas en esta prohibición las bebidas cuyo nombre sea semejantes a la palabra ‘ajeno’ o sus principios inmediatos o derivados”.

España es el único país donde nunca se ha prohibido el ajeno. A partir de 1990, cuando una destilería checa comenzó a producir de nueva cuenta la bebida, esta vez con procesos que permiten regular la cantidad de tujonas y alcohol, varios países europeos levantaron la prohibición y, actualmente, en el mercado mundial, cientos de marcas de absenta están disponibles.

## Conclusiones

Tras el análisis de los textos del ajeno en México puedo sugerir tres etapas literarias:

La primera surge con el poema de Manuel Gutiérrez Nájera –poema en el que el autor se reconoce a sí mismo a través de Musset. Esta fase fue un acercamiento a Francia y a sus artistas. En ella se adoptaron ideas, técnicas y herramientas estéticas provenientes de Europa, que más tarde fueron transformadas.

Bernardo Couto Castillo fue el representante de un segundo momento, en el que el decadentismo, por medio de la melancolía, buscaba nuevas formas de encaminarse hacia lo sublime y lo eterno.

Amado Nervo cerró la era mexicana del ajenjo. Con él se rechazó el decadentismo, se rechazó la imitación. Si bien es cierto que adoptaron elementos ajenos, también lo es que los modernistas crearon una estética propia.

Décadas después, ya pasado el furor del ajenjo, otros mexicanos invocan al Hada Verde, claman su regreso y escriben nuevamente sobre ella. Un claro ejemplo es *El fantasma del Hotel Alsace*, de Vicente Quirarte. Obra teatral que retrata la vida de Oscar Wilde y sus excursiones por la tierra feérica del delirium tremens.

El Hada Verde cumplió la promesa hecha a sus amantes: les otorgó la inspiración necesaria para sus obras y, con ellas, les dio otro regalo: la inmortalidad.

¡Vive La Fée Verte! ¡El hada no ha muerto!

# APÉDICES

# Apéndice I

## SINFONÍA EN 27 MOVIMIENTOS

### Advertencia editorial

En 1887 aparece el poema “El hada verde” de Manuel Gutiérrez Nájera. Con él se inicia *La era del ajenjo* en México.

Los veintisiete textos que presento –no todos mexicanos, pero sí difundidos en México– provienen de las publicaciones periódicas *El Partido Liberal* (1887, 1888, 1893), *Diario del Hogar* (1890, 1892, 1899), *El Universal* (1891, 1893, 1896, 1897, 1898), *El Nacional* (1893, 1896, 1897), *El Monitor Republicano* (1894, 1896), *El Mundo. Semanario ilustrado* (1894, 1895), *Revista Azul* (1896), *El Mundo* (1897), *El Mundo Ilustrado* (1898, 1899, 1902), *Revista Moderna* (1899, 1902), *Jueves de El Mundo* (1902) y del libro *Oro y negro* (1897) de Francisco M. de Olaguíbel. Incluyo únicamente aquellos que tiene como tema central el ajenjo o los que, aunque no mencionan la bebida, llevan su nombre en el título. He omitido los que sólo la mencionan tangencialmente.

En el caso Julio Flores y su obra, incluida en el libro *Mis flores negras*, localizado en la Biblioteca Nacional de Colombia, reproduzco aquí los fragmentos de “Gotas de ajenjo” publicados en la prensa mexicana.

He desatado abreviaturas, actualizado la ortografía en prosa y poesía, la puntuación y los signos en la prosa, y respetado la puntuación encontrada en las primeras versiones de poesía, al tiempo que acaté galicismos como, por ejemplo, el no abrir signos en frases *in crescendo*: “¡qué cabellos sus cabellos/ tan sedosos!... tan dorados!”.

A partir de 1902 deja de aparecer el ajenjo en la literatura mexicana como tópico principal y se retoma a fines del siglo XX y principios del XXI.

**EL HADA VERDE<sup>1</sup>**  
**(Canción del bohemio)**

*¡En tus abismos, negros y rojos,  
fiebre implacable, mi alma se pierde;  
y en tus abismos miro los ojos,  
los verdes ojos del hada verde!*

*Es nuestra musa, glauca y sombría,  
la copa rompe, la lira quiebra,  
y a nuestro cuello se enrosca impía,  
como culebra!*

*Llega y nos dice —Soy el Olvido;  
yo tus dolores aliviaré—  
y entre sus brazos, siempre dormido,  
yace Musset!*

*¡Oh musa verde! Tú la que flotas  
en nuestras venas enardecidas,  
tú la que absorbes, tú la que agotas  
almas y vidas!*

*En las pupilas, concupiscencia;  
juego en la mesa donde se pierde  
con el dinero, vida y conciencia,  
en nuestras copas eres demencia  
¡Oh musa verde!*

*Son ojos, verdes los que buscamos;  
verde el tapete donde jugué;  
verdes absintios los que apuramos  
y verde el sauce que colocamos<sup>2</sup>  
en tu sepulcro, pobre Musset!*

---

<sup>1</sup> M. Gutiérrez Nájera, “El hada verde (Canción del bohemio)” en *El Partido Liberal*. Diario de Política, Literatura, Comercio y Anuncios, t. IV, núm. 683 (12 de junio de 1887), p. 2.

<sup>2</sup> Los sauces simbolizan, en la cultura occidental, el paso de la vida terrestre a la vida espiritual, representan, por tanto, la muerte. También simboliza el luto tras la muerte de algún ser querido. // Musset está sepultado bajo un saúce en el cementerio *Père-Lachaise* de París.

## EL AJENJO<sup>1</sup> (MONÓLOGO DE UN LOCO)

—*Amigos de mi cariño,  
amigos, amigos caros  
vengo al festín que os reúne  
aquí en torno de esos vasos.*

*Bien sabéis que de la vida  
buyo los goces fantásticos  
por eso no me llamasteis,  
pero yo vengo a buscaros.*

*No quiero un sitio brillante,  
ni de esta mujer cercano  
quiero estar. Aquí en el último  
pienso apurar este vaso:  
oh! Amigos de mi cariño,  
amigos, amigos caros,  
que vuestra mano lo llene,  
pero con licor amargo:  
ponedle opalino ajenjo  
y escanciad poniéndole harto.*

*Y si me vence, oh, amigos,  
si me vence y es que caigo  
no os espantéis por mi suerte  
que más que el ajenjo amargo  
es amargo el sufrimiento  
que está en mi pecho guardado.*

*Pronto, pronto mis amigos,  
escanciad llenando el vaso...*

\*

\* \*

*Ab! gracias, amigos míos,  
lo que quise se ha logrado:  
¡já, já, já, já! ¡Qué ventura!  
já, já, já, ¡ya estoy borracho!*

---

<sup>1</sup> Ricardo Domínguez, “El Ajenjo (Monólogo de un loco)” en *El Partido Liberal*. Diario de Política, Literatura, Comercio y Anuncios, t. VI, núm. 1069 ([Domingo] 30 de septiembre de 1888), p. 2.// Domínguez Mora, Ricardo (1852-1894), Xalapa, Veracruz. Periodista, poeta y político. Colaboró en *El Partido Liberal* a partir de 1885. Amigo íntimo de Manuel Gutiérrez Nájera.



*Abora oídme si os place:  
allá, bará no sé ni que años  
quise a una niña... era bella...  
¿Sí, aquí está? ¡la estoy mirando!...  
¿Y a qué veniste a este sitio?  
¿Quién te llamó? ¿Quién te trajo?  
¿Yo te llamé? ¿Pero dónde?  
¿Allá arriba? ¿allá tan alto,  
tan alto, Julia? Y veniste  
porque te estaba llamando?  
Pero... ¿por qué me abandonas?  
já, já, já, ¡ya estoy borracho!*

\*  
\* \*

*Era la niña muy bella!...  
aquí tengo su retrato.  
¡Aquí está!... ¡Cielos! ¿qué es esto?  
si no está... me lo han robado,  
—Y tú fuiste, tú envidioso,  
dámela, si no te mato!...  
Era la niña muy linda,  
miradla ya está a mi lado...  
Oh? dame un beso, de aquellos  
que allá en tu casa nos dábamos  
en aquel jardín hermoso  
donde tanto nos besamos.  
Pero oye, ¿por qué te alejas?  
ay, Julia dame la mano...  
Y otra vez se me ha perdido;  
¿quién la arrancó de mi lado?  
¿por qué envidiosos e infames  
me la quitas de los brazos?...  
Era la niña muy bella  
y muy joven... veinte años...  
sus ojos azul de cielo  
y sus labios, ah! sus labios  
rojos como una cereza  
y frescos como un durazno.  
Era más bella que un lirio  
del jardín recién cortado:  
¡qué cabellos sus cabellos  
tan sedosos!... tan dorados!  
y sus manos, en lo blancas  
más que el mármol, más que el mármol!  
Oh! amigos, caros amigos,  
já, já, já, ¡ya estoy borracho!*

\*  
\* \*

*Amigos, amigos míos,  
si me queréis otro vaso,*

*y, ya sabéis, puro ajenjo,  
y amargo, del más amargo.  
Pero, ¿quién, quién de vosotros  
perjuros, malignos, falsos  
quién me la quitó? decidlo!...  
quien, decid, se la ha llevado?  
Era la niña una rosa;  
más espléndida que un nardo,  
más blanca que una azucena...  
aquí tengo su retrato;  
¿la veis? azules los ojos,  
y rojos, rojos los labios!...  
¿Y esa sonrisa ¡la suya!  
Y, ¿esa voz? como de pájaro  
la suya también.  
Oh, Amigos,  
já, já, já, ¡ya estoy borracho!*

\*  
\* \*

*Me voy con ella... ¿lo aceptas?  
Pues listos... en marcha... vámonos,  
y al jardín, si te parece,  
y a besarnos, a besarnos!  
Mira desde aquí se alcanza  
a ver el arroyo claro  
donde a dos Julias he visto  
y a una tan sólo he besado,  
y a una he querido tan sólo  
con amor eterno y casto.  
Con que al jardín si te place,  
junto al rosal más copado  
donde salten más ligeros  
entre las rosas los pájaros.  
—Y amigos, amigos míos,  
si me queréis, otro vaso:  
já, já, já, já: ¡qué ventura!  
já, já, já, ¡ya estoy borracho!*

## AJENJO...<sup>1</sup>

When shall I see her?  
-Never more.  
Edgard Poe

*No hay enfermedad que pueda compararse con el alcohol*, ha dicho el célebre autor del “Cuervo” en su *Gato negro*.<sup>2</sup>

En efecto, es cruel, es la peor de las muertes la que se produce por la intoxicación alcohólica, cuanto hay de horrible le presta a esa muerte sus lúgubres tintas; repugnancia, lástima, compasión, todos esos sentimientos se despiertan en el corazón cuando se encuentra un caso en el que el alcohol ha hecho un idiota de un ser racional, un paria de un hombre viril y grande.

Faltará luz, faltará expresión al siguiente cuadro, pero lo refiero tal cual pasó ante mi vista, conmoviéndome profundamente.

Cruzaba la Alameda, una noche fría de invierno al retirarme a mi alojamiento, salía de un baile, era víspera de Navidad; era la hora tenebrosa de media noche, mi sangre ardía, mi cerebro presa del vértigo, recordaba uno por uno los incidentes del baile, soñaba despierto, un mundo de ilusiones parecía agitarse dentro del cráneo. De pronto una interjección llegó a mis oídos, seguida de lamentos y murmullo de palabras ininteligibles pero pronunciadas con un mismo acento, sosteniendo un diálogo violento en el que las dos voces sólo formaban un sonido, confuso, balbuceante.

Las voces, ó mejor dicho, la voz se oía a pocos pasos de mí, la oscuridad me rodeaba y la débil luz de los faroles del gas trabajosamente luchaba con las tinieblas formando un radio luminoso de poca extensión.

Al cabo de un momento mis ojos acostumbrados a las tinieblas, pudieron distinguir un bulto que se rebullía sobre el césped de un jardín y que parecía luchar con un ser invisible procurando vencerlo pero en realidad siendo vencido.

Me fijé atentamente en aquel extraño personaje, era un joven, pero un joven tan gastado por los excesos que en sus semblante se dibujaban las huellas de una vejez prematura y asquerosa; la barba hirsuta le cubría el rostro dándole un aspecto bravío y extraño, la boca contraída, torva la mirada; en aquellas pupilas de un color verdoso límpido, parecía no haber vida, o haber una vida rara, de idiota; parecía que en el fondo y como a una larga distancia se conservaba un destello de razón, pero tan débil, como la flamita de una lámpara que se extingue; el traje del hombre caído era miserable, la levita raída y grasienta, así como el resto de sus harapos corrían parejas con un viejísimo sombrero de copa.

Un olor penetrante y nauseabundo de alcohol se desprendía de aquel ser entregado a la embriaguez más horrible y degradante.

---

<sup>1</sup> M. de la Fuente, “Ajenjo...” en *Diario del Hogar*, año IX, núm. 297 (31 de agosto de 1890), p. 2. // Manuel de la Fuente (?- 1895). Periodista. Redactor en *El Hijo del Ahuizote* y *Diario del Hogar*.

<sup>2</sup> Se refiere a Edgar Allan Poe.

No me había visto ni podía verme, seguía en su confusa plática, sosteniendo un diálogo consigo mismo, parecía hacer reproches, quejarse y acusar. La curiosidad me hizo prestar atención; parecía referir una historia comentándola con estúpidos raciocinios; por fin, rendido, se tendió sobre el césped y quedó profundamente dormido. Yo me retiré pensando en sus palabras.

Al día siguiente había olvidado al borracho nocturno y sus palabras sólo despertaban en mi pensamiento un confuso recuerdo; pero una causalidad tan inesperada como rara me trajo a la memoria la escena de aquella noche víspera de Navidad.

He aquí cual fue esa casualidad. Un amigo mío me invitó cierta vez a visitar el Hospital de San Hipólito<sup>1</sup>, yo tenía verdadero deseo de ver de cerca las miserias que guarda tras sus sombrías paredes, aquella mansión del sufrimiento; me parecía que todos los grandes dolores, todas las amarguras tenían allí un representante. Acepté, pues, la invitación que se me hacía.

Al atravesar la ferrada primera puerta sentí un vértigo, aquellos sombríos corredores, aquellos cerrojos, las paredes negras, los patios tristes, los departamentos silenciosos, todo contristaba el espíritu; y por todas partes, ocupando todos los lugares, vagando, en continuo movimiento y en eterno monólogo, los infelices dementes llevando impresas en las demacradas facciones las rudas señales de un sufrimiento espantoso.

Visitamos todas las salas, todos los departamentos, nos fijamos en cuantos enfermos hallamos a nuestro paso y ya íbamos a abandonar el hospital cuando mi amigo lanzó una exclamación de asombro al fijarse en un pobre loco que de rodillas frente a un banco de madera parecía entregado a una oración fervorosa y ardiente.

—¿Qué es?, le pregunté a mi amigo.

—Mi maestro de francés, el señor Rodríguez, míralo, loco, infeliz.

—Y loco incurable, nos dijo el empleado que nos acompañaba.

—¿Pero cuál ha sido la causa?

—¡Ah! la causa es bien triste, el alcohol.

—Sí, una desgracia de familia primero, después el deseo de olvido, la embriaguez, el ajeno, la musa verde; pobre señor Rodríguez.

—¿Sabes esa historia?

—Sí, es bien amarga, ¿quieres oírla?

—Tengo curiosidad.

—Pues escucha, te la referiré en pocas palabras.

Tenía quince años cuando conocí al señor Rodríguez, este señor era profesor de primer año de francés en el colegio en que hice mis estudios. El señor Rodríguez debía tener treinta años de edad, era un guapo tipo, un verdadero *gentleman*, en su varonil continente era un hombre verdaderamente hermoso.

Como hombre de pasiones, se dejaba llevar de sus arrebatos de momento pero en el fondo tenía un buen corazón, un excelente corazón. Un día llegó a la clase triste, muy triste, parecía haber llorado, dio la lección de francés sin estar atento como de costumbre, algo le preocupaba. Al salir se despidió de nosotros serio y grave; siempre al retirarse nos dirigía en francés una frase cariñosa.

Esto, como era natural, nos extrañó sobremanera; al día siguiente no tuvimos clase de francés, el profesor no asistió, y así durante una semana; al fin de ella el director recibió una esquela de defunción; la prometida del señor Rodríguez había muerto. Aquella alma soñadora y ardiente perdía a su compañera sobre la Tierra; ya no más idilios, no más paseos bajo los árboles de la Alameda al concluir la clase; el profesor ocuparía nuevamente su cátedra pero cinco minutos antes de concluir la explicación, no pasaría frente a los balcones una niña enlutada, pálida y triste, que sonriendo al maestro lo saludara inclinando graciosamente la rubia cabellera. Aquella niña había muerto.

---

<sup>1</sup> Fundado en 1566 por Bernardino Álvarez, el hospital de San Hipólito fue el primero en América en atender a pacientes con problemas psiquiátricos. El edificio aun existe y se ubica en lo que es hoy la calle Zarco #12 esquina Reforma, en la Ciudad de México.

El señor Rodríguez no volvió a su clase, desde entonces comenzó a arrastrar una existencia miserable, el ajenjo era su solo consuelo, pero bebía ajenjo desesperadamente, sin freno; al ver su abyección, sus amistades se fueron retirando, después no tuvo para ajenjo, recurrió al alcohol de poco precio y el envenenamiento, la intoxicación, se produjo con más rapidez; ahora, mira, ocupa un lugar en un hospital de dementes, no es ya un hombre, es un número de orden para el establecimiento; y, siempre repitiendo esa frase, esa eterna queja: *¿Cuándo la veré? ¡Nunca, jamás!*

—¡Ah! Sí, yo se la oí una noche en la Alameda, la víspera de Navidad, sí, recuerdo: *When shall I see her? —Never more.* ¡Pobre Señor Rodríguez!

## BALADA DEL AJENJO<sup>1</sup>

*El líquido verde que llena las copas  
del ópalo luce los varios reflejos;  
ya es turbio, ya rosa, ya nácar o perla  
con ricos cambiantes de luz y de fuego  
¡bebed! que circule, mezclado a la sangre.*

*Y os grite con rabia: despierta, cerebro,  
yo vengo a animarte, soy loco y alegre,  
yo soy el ajenjo!  
Aspiran los hombres el líquido verde...  
y entonces, los ricos están más contentos,  
los pobres olvidan su triste miseria,  
se acaban las penas, los goces son ciertos.*

*La orgía, insensata; y en tanto se oye  
la voz misteriosa que sigue diciendo:  
¡bebed mi amargura! Soy loco y alegre,  
yo soy el ajenjo!  
¿Quién llora? ¿quién gime? ¿quién busca en mis fuentes?  
¿el rápido alivio y el pronto consuelo?  
¿Tú, rico, pareces? ¿Tú, pobre, te abates?  
¡Bebed! ¡que conmigo no está el sufrimiento!  
... Enfermo de amores, llegóse el poeta  
pidiéndole alivio al néctar de fuego...  
“No bebas, le dice; soy loco y alegre,  
no puedo aliviarte! ¡Yo soy el ajenjo!”*

---

<sup>1</sup> Sin firma, “Balada del ajenjo” en *El Universal*, t. VI, núm. 102 (3 de mayo de 1891), p.1.

## AJENJO!!<sup>1</sup>

Era uno de esos días fríos y húmedos en que la madre naturaleza parece conspirar contra el hombre, el cielo estaba gris y el sol no había querido mostrar la radiante faz sino breves, minutos en los que, viendo el tiempo tan feo, se encapotó con pardas nubes, sin duda para no tomar un resfriado.

En la tarde soplaba un vientecillo cortante y helado, cada ráfaga parecía un latigazo, y los pocos transeúntes que se veían llevaban abrigos de diferentes clases y colores, y las manos hundidas en los bolsillos; ¡qué tarde! Verdaderamente triste, con una tristeza abrumadora.

Juan, uno de esos bohemios infelices, que son ciertamente honra de la sociedad y que son como flores tropicales en tierra fría, que son como exóticas plantas lejos del suelo apropiado a su existencia, caminaba esa tarde sin rumbo alguno por esas calles de Dios, cuando a su vista se presenta una hermosa morena.

¡Era morena!, alta y de un talle de avispa, como dicen los franceses, de un talle que recordaba los cimbradores juncos de esa tierra de Juan, de esa tierra-caliente tan hermosa. Una morena de ojos negros como las alas del cuervo y boca de labios rojos como la flor del granado, de tez pálida y aterciopelada como esas otras flores tan bellas y perfumadas de la pitaya, en fin, una morena de las que sólo nacen en esta privilegiada México.

La vio Juan y ella lo vio, ya se conocían, eran dos almas que se amaban o se habían amado con fuego, y al verlo, sus mejillas enrojecieron de súbito y bajó los ojos ruborosa y tímida, tal vez avergonzada, quizá en ese momento Juan se hubiera postrado a las plantas de la virgen amada, quizá ella se hubiera arrojado en brazos del amado; pero... ¡Oh prosa de la vida!, ¡oh exigencias sociales!, ¡oh tiranías de familia! Ella, María, no iba sola, por una parte; por la otra, la estricta sociedad ¡cómo hubiera ridiculizado a los dos amantes!

Sólo una mirada, llena de amor, impregnada de ternura, en la que iba el alma; ni un saludo siquiera, pues ella formalmente había prohibido el saludo cuando fuera acompañada por su tío —un algo así como un Oteló<sup>2</sup> por lo celoso y salvaje.

¡Infeliz bohemio! De sus ojos cayó silenciosa y amarguísima lágrima, sus labios se contrajeron de dolor y su mano instintivamente mesó la barba con fuerza ¡cuánto dolor!

¿Por qué? Voy a decirlo: tres años hacía que aquel corazón era el santuario de un amor inmenso como el mar, de un amor que había inspirado la casta belleza de María, tres años en los que Juan no había vivido sino para ella, y no había abrigado en su corazón sino una imagen, y aunque al principio calló, sufriendo y amando en silencio, llegó un día en que abrió los labios y pidió cariño y ternura, y María lo escuchó complacida y le entregó su corazón. En ese tiempo, la felicidad bajó al mundo para Juan y María, se amaron con pasión, se vieron diario, se dijeron ternezas y se prodigaron caricias. Pero se necesitaba un ave negra, y esa ave fue el tío, y en el día de nuestra narración ya hacía tres semanas que encerrando a María como un sultán marroquí, había interrumpido las dulces entrevistas y había hundido a Juan en negra desesperación.

Por eso fue aquella lágrima furtiva, por eso aquella contracción de labios.

---

<sup>1</sup> J. Enrique. “Ajenjo!!!” [fecha el 28 de octubre de 1892] en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 42 (4 de noviembre de 1892), p. 2.

<sup>2</sup> Se refiere al personaje de William Shakespeare aparecido en la obra del mismo nombre.

Juan siguió a su amada, y llegó hasta la puerta de uno de esos lujosos cafés que abundan aquí. Entró la familia de María y entró él también, callado y absorto en la contemplación de aquella niña. Tomó asiento la familia, y en la mesa próxima Juan. Nadie se fijó en él, sólo María y el tío que le concedió una mirada semidespreciativa...

—Helados... pidió el tío.

—Ajenjo puro, pidió Juan.

Llevaron lo pedido y Juan contempló un momento el verde *veneno* y de un sorbo apuró su copa, en el instante en que llegaba un su compañero de escuela, quizá su más amado compañero.

Después de los saludos de fórmula, Juan llamó al mozo y pidió un segundo ajenjo, a pesar de que su amigo le decía que se estaba matando con aquel licor.

—No importa, le decía Juan, no importa que yo muera. Muera yo amado y soñando que soy amado, es todo lo que pido, el ajenjo me hace soñar en el amor, transforma en realidades bellísimas todos mis sueños, todas mis ilusiones; mira, es una líquida esmeralda que guarda en su seno el germen de los ensueños y que forja fantasmas divinos con sus vapores; cómo no beber si trae calmas para las tempestades de mi cerebro, si de su fondo surge la imagen de mi amada. ¡Tú no sabes lo que vale una copa de ajenjo! Allí está el poder fecundizante de mis flores de poeta; allí, como en estuche mágico, se guarda la inspiración de mis versos.

Sí, amigo mío, el absintio es el que da calor a mi pobre corazón aterido de frío en esta atmósfera, el que me lleva, como si fuera un cóndor de gigantescas alas verdes, a mi tierra natal, haciéndome contemplar la inmensidad sublime del océano, que ya humilde besa mi costa, ya soberbio y rugiente levanta sus alas crestadas de blanca espuma...

Con las alas de ese cóndor llego a mis pensiles tropicales, y bajo seculares palmas, entre azucenas blancas, me da una cabaña de juncos, y esa cabaña es el templo de mi amor casto y sublime. Allí está ella iluminándose con sus divinos ojos, graciosa, enamorada, cariñosa, recitando mis versos, que son suyos porque es dueña de mi cerebro y porque ha inspirado el sentimiento que los anima...

*¡Qué blanca es tu frente,  
qué luz en tus ojos,  
qué risa en tus labios,  
qué linda eres tú!*

*Te adoro con fuego,  
mi espíritu errante  
buscando consuelo  
te busca, Jesús.*

*De noche mi boca  
pronuncia tu nombre,  
murmura plegarias  
pidiéndote amor:  
si el sueño me vence,  
tu imagen bendita  
la miro rodeada  
con claro fulgor.*

*¡Qué lindo es tu nombre,  
qué rojos tus labios,  
qué trinos tan dulces  
no tiene tu voz!  
Mas tú me desprecias,  
te burlas del hombre  
que amante sincero  
te da el corazón.*



*Mi niña, tú sabes  
que te amo con fuego,  
que tú eres mi dicha,  
que tú eres mi luz:  
¿Por qué no me quieres?  
¿Por qué me desprecias?  
¿Por qué si te adoro  
no me amas, Jesús?*

¿Jamás amaste? ¿No has soñado nunca en los deleites purísimos del amor? Si tu corazón está frío, como muchos que conozco, toma una copa de este licor sublime, lleva a tus labios la esmeralda líquida, forjadora de ensueños, calentarás tu corazón y tendrás alas para llegar al cielo, podrás abandonar a tu antojo este bajo mundo lleno de miserias, esta atmósfera oscurísima y pesada que me asfixia.

.....

.....

María se levantó de su asiento para seguir a su tío, y Juan alzando su copa dijo, invitando a su amigo a brindar:

—Por mi amada, por sus ojos llenos de luz, sus cabellos perfumados, su boca cariñosísima...

María fijó por última vez sus ojos en el bohemio, y en sus labios de carmín se dibujó una sonrisa. Todo lo había oído. El amigo de Juan al verla comprendió cuanto sucedía, y dominado por la belleza escultural de la morena, quitándose el sombrero contestó a su amigo:

—Por tu amada, por tí y por la realización de tus sueños de oro.

## GOTA DE AJENJO<sup>1</sup>

*Le aserraron el cráneo,  
le estrujaron los sesos,<sup>2</sup>  
y el corazón ya frío  
le arrancaron del pecho.<sup>3</sup>  
Todo lo exterminaron<sup>4</sup>  
los oficiales médicos,  
mas la causa no hallaron  
de la muerte de Pedro,<sup>5</sup>  
de aquel soñador pálido  
que escribió tantos versos,  
como el espacio azules  
y como el mar acerbos.*

\*

\* \*

*Oíd, cuando yo muera,  
cuando sucumba ¡oh médicos!  
no me aserréis el cráneo<sup>6</sup>  
ni me estrujéis los sesos,<sup>7</sup>  
ni el corazón ya frío  
me arrebateís del pecho.<sup>8</sup>  
A el alma no ha llegado<sup>9</sup>  
jamás el escalpelo,<sup>10</sup>  
y mi mal es el mismo,  
es el mismo de Pedro.<sup>11</sup>  
De aquel soñador pálido<sup>12</sup>*

---

<sup>1</sup> Julio Flores, "Gota de ajeno [Le aserraron el cráneo]" en *El Universal*, t. X, núm. 23 (4 de junio de 1893), p. [3].// Conozco cuatro versiones en la prensa mexicana. Advierto las variantes señalando el periódico por siglas y el año de edición.

<sup>2</sup> *El Monitor Republicano* (MR) (1896) y *El Universal* (U) (1897): *sesos*

<sup>3</sup> MR (1896), U (1897) y *El Nacional* (N) (1897): *pecho*;

<sup>4</sup> MR (1896), U (1897) y N (1897): *todo*

<sup>5</sup> MR (1896), U (1897) y N (1897): *Pedro*;

<sup>6</sup> MR (1896), U (1897) y N (1897): *cráneo*,

<sup>7</sup> MR (1896): *sesos*

<sup>8</sup> MR (1896), U (1897) y N (1897): *pecho*;

<sup>9</sup> MR (1896) y U (1897): *hasta el alma no llega* y N (1897): *que al alma no ha llegado*

<sup>10</sup> N (1897): *aun nuestro escalpelo*

<sup>11</sup> MR (1896), U (1897): *Pedro*; y N (1897): *Pedro*,

<sup>12</sup> MR (1896), U (1897) y N (1897): *de*

*que escribió tantos versos,  
como el espacio azules  
y como el mar acerbos.*

## DE AJENJO<sup>1</sup>

... ¿Que no te hable de amor? Bien... ¿acaso voy a hacerlo?... No; quiero contarte la historia de un sombrío camarada. Es un cuento trágico que despertará tus terrores de neurótica... Pero es bello ¡oh! sí... Me lo ha contado ella, la buena musa de besos que enervan y abrazos que ahogan... ¡Yo la amo! He anhelado para mi frente el fresco palpitar de sus alas de seda verde; para la noche de mi tedio el resplandor flavescente de sus ojos color de relámpago; para mi vida azarosa y sin rumbo el abrigo puro de su regazo de diosa, y ella ha arrullado mis insomnios con sus narraciones, a veces azules, como las notas de aquel vals alemán que tocabas, y a veces rojas y palpitantes como corazones heridos.

¡Yo la amo!... No sé su nombre... Ella vive en los efluvios sensuales de la carne virgen; en el perfume de las amapolas –envenenadoras de esas reinas vibrantes: las abejas– en las neblinas azuladas del opio; surge –ondina ignorada– del mar del ajenjo, y como deidad benévola lleva al cerebro fulgores aurorales y alegrías de fauno... Su cuerpo... no; su espíritu está hecho de rayos del sol de Bohemia, de brumas polares; es blanco y oro como el *champagne*; nieve y astro... ¿El cuento?...

\*  
\* \*

Aquella tarde el mar tenía sollozos de pasión, al romperse en los cantiles de la costa. Las olas se convulsionaban con el espasmo de la delicia y el Sol, desde la gloria límpida del cielo, les daba un beso rubio que resbalaba en el agua estremecida como piel de mujer acariciada... ¡También el Océano ama!... Yo he soñado muchas veces en el tiempo caótico, antes de la formación del mundo, cuando la tierra recibió la primera caricia del mar y entre las sombras de la nada se consumó el himeneo titánico... Desde entonces él la besa y la arrulla. A veces, celoso ese gran Otelo, se alza y la azota y la escupe.<sup>2</sup>

\*  
\* \*

El camarada, a fuerza de puños, hizo deslizarse el bote sobre el mar... Caían los remos y chorreando la espuma, se levantaban no más allá del horizonte amplio, detrás del pabellón llameante del crepúsculo. También su alma bogaba –es más fácil eso. Se le deja tender sus alas de paloma y se va... ¡Cuántas veces la he enviado a besar los pétalos de tus labios! A veces suelen irse para no volver más; entonces vuela a unirse con sus hermanas blancas, en un búcaro color de lirio. Va al *Walballa*<sup>3</sup> de los que han sufrido, al Paraíso de los que lloran, al

---

<sup>1</sup> Francisco M. de Olaguíbel, “Páginas locas. De ajenjo” [fechado el 9 de agosto de 1893] en *El Nacional*, t. XVI, año XVI, núm. 55 (3 de septiembre de 1893), pp. 1-2.// Olaguíbel T., Francisco Modesto de (1874-1924). Abogado, político, orador, periodista, poeta y novelista. Autor de *¡Pobre bebé!* (1894); *Oro y negro* (1897); *Canciones de Bohemia* (1905).

<sup>2</sup> Se refiere al acto V, escena II, de *Othello. The moor of Venice*, de Shakespeare, según la traducción de Luis Astrana Martín: “¡Abajo, ramera!”, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1951, p. 1522.

<sup>3</sup> En la mitología germana, el paraíso de los guerreros.

bello país de la Demencia. Allí esta el rey de Baviera<sup>1</sup>, coronado por las flores de éter de Casal<sup>2</sup>. El soñador monarca –Lohengrin loco– ama a Ofelia<sup>3</sup> y los dos pasan, guiando la nevada cuadriga de cisnes, y destacándose en el paisaje pálido como un grupo de alabastro sobre un fondo de gasa... ¿Qué si iremos allá? No; a ti te llevará a la región de cristal de las hadas...

\*  
\* \*

El cielo se cubrió de iracundas nubes, el mar sacudió su melena de león furioso y bajo el duelo profundo de una noche intensa, el bote se abandonó al oleaje... ¿Y el marino? Debía volver ¿verdad? aún podía salvarse. ¡Vamos, camarada, rema duro y a la playa!

En las almas también hay tempestad. ¿Ves estas canas? Son la nevada de la vida... ¿Te acuerdas de aquellos versos desencantados y blasfematorios, que te hicieron llorar? Fueron los rayos de un espíritu entristecido y atormentado. Tú llevas en ti misma claridad, aurora, luz. La vendían la sombra y el aislamiento.

En el pecho del marino rugía la cólera; en su cerebro había niebla funeraria... No volvería; ¿para qué? Nadie a esas horas se acordaba de él; nadie elevaría una plegaria para el infeliz, abandonado al capricho huracanado de los elementos. Ella también le olvidaba... Una ola se adelantaba, formidable, siniestra, gigante. ¡Un esfuerzo, y a ella!

La ola pasó cubriendo con un enorme penacho de espuma negra la barca hecha pedazos, y el cuerpo que se hundía...

\*  
\* \*

Después el cielo se serenó, el mar volvió a gemir voluptuosamente y los besos rubios del sol a empaparse en el agua trémula. Pero él, el pobre camarada, el sombrío desalentado, no volvió a contemplar la gloria límpida del cielo ni a bogar mucho, mucho. Se había ido muy lejos, más allá del horizonte amplio, detrás del pabellón llameante del crepúsculo.

\*  
\* \*

¡No me amas! Lo sé... Mi nombre no tiene ya en tu boca sonoridades de pasión, ni mis labios han vuelto a recorrer la onda perfumada de tus cabellos astrales. Sobre mi espíritu cae la lluvia de tu olvido... Me voy con mi buena musa, que no me engaña. ¡No puedo quedarme, voy al bello país de la Demencia!

Una ola avanza, silenciosa y formidable. Pero no es negra, es verde como las alas de mi Diosa... Avanza muda, se acerca... ¡ya esta aquí!...

El cuento...

---

<sup>1</sup> Se refiere a Luis II de Baviera (1845-1886), conocido como El Rey loco.

<sup>2</sup> Julián del Casal (1863-1893), poeta y escritor cubano que fue elogiado por Verlaine.// Probablemente, Olaguíbel se refiere al poema “Blanco y negro”.

<sup>3</sup> Se refiere a la obra *Hamlet* de Shakespeare.

**IMSONIOS FANTÁSTICOS**  
(Para *El Partido Liberal*)  
**DELIRIUM<sup>1</sup>**

A Manuel Gutiérrez Nájera  
Tributo de admiración.

El líquido de exótico color, que traído de Oriente ondea lento en afiligranada y pequeña taza, hace a mi mente despertar del letargo en que yace, en mi cerebro comiéndose a mover las ideas, las fantásticas querellas y embriagadores ensueños que dormían; evocados por mi comienzan a pasar.

Ved allí en primer término, el ardiente serrallo, la sultana tendida en persa diván, a su lado la gacela favorita adormecida por el humo del opio cabecea perezosa, mientras su dueña, la bella sultana resalta con su marmórea desnudez sobre el rojo tinte que predomina en la habitación.

¡Diosa voluptuosa, que aletargada, el abultado seno palpitante, la cintura oprimida por cintas de diamantes, de perlas, turquesas y rubíes, la dorada cabellera suelta, provocas al placer, incitas al vicio, pasa, huye, que mis ojos no tropiecen más contigo, voluptuosa diosa, pasa, pasa!

\*  
\* \*

El opalino líquido, el que conduce a la muerte, el compañero del poeta, ha despertado mi imaginación adormecida.

Ved allí las rugientes olas elevarse, vedlas arrastran en su furia los yertos cadáveres, ved a las blancas gaviotas defender a las diosas de las negras carnívoras aves que pretenden lanzarse sobre las ninfas a las que desgraciados amores han dado muerte, luchan, se arrancan las plumas y sus gotas de sangre, convertidas en el espacio en dolorosas lágrimas, vienen a caer, convertidas en perlas, sobre los yertos y pálidos cadáveres.

¡Olas gigantescas, emblemas de la vida, que crecéis, os eleváis y os perdéis, huid, arrastrad los fríos cadáveres, huid, huid!

¡Nubes plumizas, que sobre azulado cielo os destacáis, envolved en vuestras brumas la gaviota y el negro cuervo, ¡huid!, ¡huid!

\*  
\* \*

El vino de la Hungría, el dulce tokay “que tiene el color y el precio del oro”,<sup>2</sup> hace que mis sordos oídos despierten de su letargo, y ya escucho las *czardas* de los *tziganos*,<sup>3</sup> ya escucho el

---

<sup>1</sup> Bernardo Couto hijo, “Insomnios fantásticos. Delirium” [fechado en octubre de 1893] en *El Partido Liberal*, t. XVI, núm. 2578 (15 de octubre de 1983), p. 2.// Couto Castillo, Bernardo (1880-1901). Cuentista. Fundador de la *Revista Moderna*. Colaboró en *El Nacional*, *El Mundo Ilustrado* y otros periódicos.

<sup>2</sup> Vino húngaro con denominación de origen.

<sup>3</sup> *Czardas*, danza nacional y estilo musical húngaro. *Tziganos*, gitanos de Europa oriental.

lejano grito del guerrero, el doloroso gemido del vencido, el furioso grito del héroe, los dulces lamentos de la virgen, el suspiro del amante y el sonoro beso de eterna despedida.

¡Muerte, constante tormento del ser humano, arrastra con tu frío sudario al *tzigano*, sofoca con tu crispada mano el lamento del vencido, y el grito del vencedor; arrastra lejos, muy lejos esa dulce música que hace brotar en mis ojos la perdida lágrima ¡arrástralos!, ¡arrástralos!

\*  
\* \*

Dulce viento de la mañana acaricia mi frente, mesa mis largos e hirsutos cabellos, dame la dulce inspiración que traes contigo; no me abandones, queda, queda a mi lado, no dejes que el negro café atraiga a mi mente voluptuosas danzas, aleja el ajeno que arrastra mi imaginación y oculta el tokay que me hace gemir al escuchar los desgarradores acentos del domado pueblo, del león vencido, y queda tú, tú que traes los tiernos amores, los idilios campestres, el murmullo del arroyo, la argentina risa de sonrosada campesina, los dorados rayos del Sol, los pálidos de la Luna; quédate tú que traes la dulce e inmortal poesía, la salud, la vida, la inspiración, tú que eres el hijo predilecto de la naturaleza, que das sepultura a las muertas hojas, queda a mi lado, refresca mi ardiente cabeza constante eternamente.

\*  
\* \*

Fatídico sauce, triste y único compañero que en el *no ser* existes, aleja de mis llorosos ojos *tu intensa palidez*, muere, penetra bajo la fría losa.

¡Mármoles, símbolo de lo eterno; vosotros que separáis de la tierra al que existió, ocultad el sauce, ocultadlo!

Blancas guirnaldas de perfumadas rosas, embriagadme con vuestro olor. Cuando en mi tumba desatéis vuestros broches no me creeré tan solo ¡venid!, ¡venid!

Rosas purpurinas, adormecedme y haced que en mi memoria muera el triste recuerdo del pálido sauce, su sombra en mi tumba me espantaría, ¡rosas purpurinas, venid!

Uníos al viento de la mañana, uníos a mi dicha, endulzando los últimos años de mi vida.

¡Viento matinal, rosas perfumadas, quedad, quedad!

## EL AJENJO<sup>1</sup> (Anacreóntica)

*El vaso apurad, amigos:  
el ópalo en él disuelto  
hace vibrar en la mente,  
como por obra del estro,  
con alegre sinfonía  
la lira del pensamiento.*

*No bulle sonora espuma  
sobre el licor en sosiego,  
tal como un haz de rocío  
entre burbujas disperso,  
ni con llama de oro pone  
en vuestros labios el fuego.*

*Es apacible: su veste  
luce dorados aspectos,  
como sien hojas de otoño  
resplandeciera un lucero.*

*Mirad sus verdosas ondas:  
en sus húmedos reflejos  
brilla la quieta pupila  
de un gato que soñoliento  
observa como una esfinge  
el encanto del misterio.*

*Tiene el matiz que verdea  
en las venas de los senos,  
en carne de porcelana  
bajo las blondas erectos,  
de las pálidas princesas  
de los castillos soberbios,  
las que lucen en la nuca  
copos de sol por cabello,  
las que llevan en los ojos  
el diáfano tul del sueño.*

*Entre las linfas heridas*

---

<sup>1</sup> Justo A. Facio. “El Ajenjo (Anacreóntica)”, en *El Monitor Republicano*, 5ª época, año XLIV, núm. 30 (4 de febrero de 1894), p. 1. // Facio, Justo A. Costa Rica (1860-1931). Poeta y educador. Fundador del Ateneo de Costa Rica. Autor de *Mis versos* (poemas, 1894), *La cultura literaria* y *Origen y desenvolvimiento del romance castellano*.



*como por rayo de invierno,  
en espirales de plomo  
mezcla sus cirros el cielo  
con el ámbar de las hojas  
que tornó mustias el cierzo.*

*Mirad, amigos: el néctar  
en el cristal prisionero  
filtrado fue por un ángel  
con el éter del ensueño:  
de sus ondas sube el vaho  
en donde flota el cerebro  
como una noche que vaga  
en estelares desiertos.*

*Bajo su dulce reclamo,  
como conjuro de genios,  
en plena lumbre desata  
el ave gentil del verbo;  
cuyas alas fulgurantes  
son a los ojos inquietos  
dos auroras engarzadas  
en el dorso de un ensueño.*

*Él derrama la alegría  
en nuestro mísero seno  
cuando baja, como sombra,  
a nuestras frentes el tedio;  
pone en la mirada brillo,  
en los labios pone besos,  
y en la ternura del alma  
fuerza de locos efebos.*

*Dibuja en el claro-oscuro  
que tamiza tenue velo,  
como si luz ruborosa  
recatara su destello,  
sonrisa de bocas frescas  
y morbideces de cuerpos.*

*Finge las tibias alcobas  
donde confusos anhelos  
como con tules de vaho  
teje el calor de los senos.*

*Es el olvido: su néctar  
en el cristal prisionero  
tiene del mar que reposa  
el verde profundo y terso:  
cuando apuramos su filtro  
torna por sabios efectos  
el ansia de las tristezas  
en abandonos de sueño.*

*Rindamos parias, amigos,  
al soberano sin cetro,  
puesto que tiene orgulloso,  
si no blasón alto y regio,  
un manto de primavera  
con crespones de lucero.*

*Su carroza es la alegría,  
y joven, libre y risueño,  
con el cántico en la boca  
en ella va el pensamiento.*

## ÓPALO VERDE<sup>1</sup>

*A Juan Amat*

*¿Sufre tu corazón? sientes acaso  
la saeta punzante del recuerdo,  
y se inclina tu frente pensativa  
del sañudo dolor al grave peso?*

*¿Has sorprendido negra mariposa  
agorera volar sobre tu lecho,  
y ser la nota gris, la sombra oscura  
en las candidas noches de tus sueños?*

*¿Has mirado en la boca que idolatras  
la crispadura histérica del beso,  
pensando ¡oh Dios! que del perjurio labio  
no eras el solo, el absoluto dueño?*

*¿Sentiste alguna vez la horrible duda,  
víbora venenosa dentro el seno,  
que muerde alevé y deja su ponzoña  
en la herida sangrienta de los celos?...*

*Pues basta ya de sombras y tristezas,  
no más nublados grises en el cielo,  
no más dudas que matan, no más llanto:  
basta ya de sufrir, no más recuerdos!*

*Ven y saluda a la ilusión que viene  
a darte sus sonrisas y sus besos,  
y a llevarte en sus alas impalpables  
al palacio encantado de los sueños;  
saluda a la esperanza que te brinda  
la majestad de su poder inmenso;  
cadáver, resucita, ya te aguardan  
en el ópalo verde del ajenjo.*

*Contempla sus cambiantes irisados  
en la ancha copa de cristal bohemio;  
mira, mira en los bordes cuál chispean*

---

<sup>1</sup> Constancio P. Idiáquez, "Ópalo Verde", *El Mundo*. Semanario Ilustrado, t. 1, núm. 6 (9 de diciembre de 1894), p. 13.

*haces de luz en pálidos reflejos.*

*Digna eres de nosotros, Artemysia,  
pues si mitigas el profundo duelo,  
desatas tu melena de relámpagos  
en la honda soledad del pensamiento,  
y su negra tormenta substituyes  
con delirios caóticos y ensueños;  
digna eres de nosotros, Artemysia;  
algo del mar en tu oleaje veo;  
eres dulce en los bordes sosegados,  
y en el fondo, traidor, como él acerbo;  
como él tienes abismos insondables,  
se agitan las borrascas en tu seno,  
y traiciones ofreces y perfidias  
en tus ondas verdosas, como el piélagos.*

*Ven y bebamos: de olvidar es hora,  
de borrar aun la sombra del recuerdo,  
y sepultar las muertas ilusiones  
en el ópalo verde del ajeno.*

*¡Gloria al genio francés que nos regala  
el néctar delicioso de los cielos!  
¡hosanna al verde líquido que finge  
roce de alas y rumor de besos,  
y arrulla el alma del que triste llora  
en la embriaguez divina del ensueño!*

*Bebamos otra vez; si hasta imagino  
que los gnomos de luz que hay en tu seno  
jugueteando en la dorada copa,  
nos hacen sonreír; si a veces creo,  
que derramado en las turgentes venas,  
y en esmeraldas líquidas fluyendo,  
del Bardo inglés las trovas inspiraste  
y la pasión de “Harold” y “Manfredo”;<sup>1</sup>  
si en mi delirio arrebatado evoco  
del Dante apocalíptico el recuerdo,  
a Beatriz con blanca vestidura  
miro sublime, enajenado pienso  
que su amor encendiste, y las visiones  
bellas del “Paraíso” y del “Infierno”.<sup>2</sup>*

*Bebamos otra vez; traed mi vaso  
del néctar verde hasta los bordes lleno;  
arrulladme con música de copas,  
dejadme soñar... pero ¿qué es esto?  
¿por qué otra vez la mariposa negra?  
¿por qué otra vez el rudo martilleo  
del sañudo dolor? ¿por qué la duda*

---

<sup>1</sup> *Childe Harold y Manfredo*, obras del escritor Lord Byron (1788-1824), quien, probablemente, nunca probó el ajeno.

<sup>2</sup> Dante Alighieri (1265-1321), autor de *La Divina Comedia*, nunca probó la absenta.

*y la sombra tenaz en mi cerebro?  
¿por qué otra vez la tempestad horrible,  
azotando con furia el pensamiento?...*

*¿No ves, no ves, en el rincón oscuro  
de nuestra estancia, el rostro macilento  
de Edgardo Poe que tétrico nos mira  
con la risa convulsa de epiléptico?  
¿No escuchas de Musset la carcajada  
que repercuten cóncavos los ecos?  
¿No ves la frente pálida de Byron,  
inclinada al dolor y al sufrimiento?  
y no les ves el cincelado vaso  
con las heces postreras del ajenjo?*

*¡Horrible despertar! ¡Oh, noches blancas  
de dichas puras y de castos sueños!  
Oh, noches de mi cándida inocencia,  
¿por qué volvéis en forma de recuerdo?*

*Ya lo ves ¡oh dolor! todo es en vano,  
luchar contra el destino vano intento;  
sofocar nuestros gritos de amargura,  
y los sollozos comprimir del pecho,  
y los gemidos acallar el alma  
y tregua hallar en tan amargo duelo  
no fue dado al mortall... ¿qué hacer en tanto?  
¿cómo vencer tan hondo desaliento?  
¿cómo abuyentar tristezas y pesares  
y la sombra borrar de los recuerdos,  
si no podemos encontrar olvido  
ni en el ópalo verde del ajenjo?*

## EL NOCTURNO DE LOS VINOS<sup>1</sup>

*En el diáfano vaso de bohemia,  
ríe y salta mi burbuja loca:  
yo el vino soy que engendra la blasfemia  
en el ánfora impura de una boca.  
Yo soy el que provoca  
la roja congestión de la celdilla,  
y una negra visión: la pesadilla.*

\*  
\* \*

*Mi color es sangriento  
Soy el borgoña,  
enciendo con mis besos el corazón,  
y en los viejos salones de los castillos  
inspiro los cantares que alza el amor.  
Yo al pie de las ventanas de las hermosas,  
de las tinieblas bajo el capuz,  
hago que los aceros al enlazarse  
relampagueando despidan luz.  
En el trágico instante de la orgía  
me alimento de todos los dolores;  
yo el vino soy, y nunca la alegría  
dejó en mi copa sus purpúreas flores.  
Yo avivo los rencores,  
y de las almas penetrando al fondo  
mi dardo clavo y el dolor abondo.*

\*  
\* \*

*Yo soy el ajenjo de pálidos tonos,  
yo soy el licor  
que adora el poeta, Musset ¿dónde estás?  
Yo di a tu cerebro las hórridas sombras,  
la eterna visión;  
yo puse en tus venas calor de volcanes  
tus nervios rompí,*

---

<sup>1</sup> Manuel Larrañaga Portugal, "El nocturno de los vinos", *El Mundo. Semanario ilustrado*, t. I, núm. 20 (19 de mayo de 1895), p. 9. // Larrañaga Portugal, Manuel (1968-1919)

*y en ellos las cuerdas del arpa vibraron,  
Musset, te reclamo, Musset, ven a mí.  
Yo soy el ajenjo de pálidos tonos,  
yo soy el licor  
formado con perlas que en mí se fundieron,  
las musas me adoran; en sueño, ese soy.  
Lanzo y disloco la fugaz idea,  
y en la lengua la aferro y la torturo;  
yo el vino soy, mirad como flamea  
por mí del crimen el reflejo impuro.  
Yo el estandarte obscuro  
levantaré de todas la venganzas,  
yo heriré sin piedad las esperanzas.*

\*  
\* \*

*Yo a las pasiones incito ardiente  
bélico y fiero, yo soy audaz,  
y entre las blondas de las mantillas  
hago que el beso venga a estallar.  
Color de ámbar sobre la caña  
vierto el ensueño supremo bien:  
¡la manzanilla! claman al verme,  
soy amorosa como mujer.*

\*  
\* \*

*Al apurarme mi calor no vierte  
la savia fecundante de la vida;  
yo el vino soy, y llevo de la muerte  
la espada en mis burbujas escondida.  
La copa, es la querida  
que se entrega al primero, es esa ingrata  
que con caricias y con besos mata.*

\*  
\* \*

*Yo el whisky dorado, yo lava encendida  
yo te hice soñar,  
por mí fantasías tuviste. Feliz  
quien sueña con muertos, con tragos, con sombras,  
con algo fatal.  
Mi copa a tus labios llevaba la muerte,  
siniestro yo fui  
quien puso en tu alma los negros fantasmas,  
¡Oh Poe, oh Edgardo, ven ya, ven a mí.  
Yo el whisky dorado, yo lava encendida  
yo te hice soñar,  
quemé tus entrañas, ardí en tu cerebro,  
y el fúnebre cuento pudiste cantar.*

\*  
\* \*

*El humano dolor de su firmeza  
cansado ya, se arroja entre mis brazos;  
yo el vino soy, yo engendro la tristeza  
porque el bien y el amor hago pedazos.  
Yo destruyo los lazos  
de la razón, y en el fatal momento  
mato en el corazón el sentimiento!*

\*  
\* \*

*Arrojo mi espuma,  
y pálida bruma  
se eleva del limpio cristal baccarát,  
y vino de oro  
yo soy el tesoro  
de alma que anhele reír y soñar,  
dejadme estallar.*

\*  
\* \*

*Mi espuma se apaga,  
y en ella naufraga  
la casta inocencia. Mi grito triunfal  
un beso remeda,  
y el cisne de Leda  
se ve por mis dudas hirvientes cruzar,<sup>1</sup>  
yo soy el champagne. ¡Dejadme estallar!*

\*  
\* \*

*En el diáfano vaso de bohemia  
ríe y salta mi burbuja loca,  
yo soy el vino, mi brutal blasfemia  
será como relámpago en la boca.  
A mi vapor le toca  
absorber los dolores en un canto,  
y como lluvia deshacerse en llanto.*

---

<sup>1</sup> En la mitología griega, el dios Zeus se transformó en cisne para violar a Leda.



## BRINDIS NEGRO<sup>1</sup>

*Queréis que brinde! Dadme el opalino  
vaso de ajeno, y que su oriente sea  
un oasis helado y cristalino  
donde empape las alas de una idea.*

*Mas no creáis en vuestra loca orgía  
al resbalar por la manchada alfombra,  
que escuchasteis la voz de la agonía  
de otro Hamlet que hablara con la sombra.*

*Voy a evocar espectros del pasado  
que fueron dichas de mi edad temprana,  
porque miro terrible y escarpado  
el camino que lleva hacia el mañana*

*Yo tuve una ilusión que fue mi gloria  
brillante luna en noche ennegrecida;  
fue la primera letra de esa historia  
que termina al final de nuestra vida.*

*Tanta fue mi pasión que hube creído  
en el amor de la deidad amada...  
dejo de ser el hombre descreído  
y me olvido que en la mujer no hay nada.*

*Lloré con amargura un desengaño  
cual lloró Magdalena al pie de Cristo,  
mas me trajo el acíbar del engaño  
para envolverme el manto de Mefisto.*

*Quiero perder mi mente en la nocturna  
orgiástica mansión de los placeres,  
y levantar mi frente taciturna  
desmintiendo el amor de las mujeres.*

*Quiero olvidar de mi dolor eterno  
el pálido existir por un instante,  
para dejar las llamas de mi infierno  
y volver a otro mundo como el Dante.*

---

<sup>1</sup> Manuel Mateos y Cejudo, "Brindis negro" [fechado en México el 26 de mayo de 1896] en *El Universal*, segunda época, t. XIII, núm. 117 (31 de mayo de 1896), p. 1.

*Tengo pavor de encaminar mi paso  
de mi existencia a la penumbra incierta,  
y cuando el sol se abisma en el ocaso  
besar los labios de mi dicha muerta.*

*Mas si vuelve el dolor y mi alma azota  
quiero beber para olvidarlo todo,  
envidio la existencia del idiota  
o el brutal paroxismo del beodo.*

## LA CANCIÓN DEL AJENJO<sup>1</sup>

*Para José Juan Tablada*

Una noche, como mi espíritu estuviera nublado y mi corazón lleno de angustia y no encontrando -pues nunca la encontré- la calma que batido y enfermo necesito, he aquí lo que escuché; brotando del vaso, donde las gotas cian lentas y opalinas.

“Yo soy para ti, poeta, desheredado o afligido, la deseada ambrosía del olvido -del olvido donde se hunden los dolores.

“Yo, la verde diosa de la quimera, yo, quien a tu mente, hoy oscurecida por el pesar, da los ensueños color de rosa, los exotismos, los refinamientos de la ilusión. Yo puedo hacerte ver - como a Fausto el maravilloso espejo- la mujer, que si tu destino fuera menos cruel, te amaría.

“¡Yo soy la diosa verde de la quimera!

“¡Soy noble y compasiva, jamás abandono a quien me llama. Cráneos vacíos, cráneos sin ojos, que hoy ruedan en el polvo de los osarios, cráneos que decirte pudieran de cuántos sueños los poblé! ¡Cadáveres existen que sin mí, sacudidos estarían aún por alas poderosas y brutales, por las inflexibles alas del negro cuervo de la desventura!

“¡Y también, cuando el inevitable momento al que a cada paso nos acercamos llega, a cuántos dio mi amargura el valor para sentir y bien acoger a la Todopoderosa!

“¡Soy amarga, pero mi amargura endulza los espíritus de hiel, yo doy la dulzura del no sentir, del no pensar, del no llorar.”

¡Entonces, mis ojos tantas noches abiertos por el insomnio, tantas quemados por la calentura, se entrecerraron; y del fondo del vaso donde las gotas formaran al caer -al caer con ritmo pertinaz como mi desgracia- nubes azuladas, destacándose del trono de ágata, brotaron extendiéndose alrededor por mí -feliz tropel- todas las deidades de las que mi estrella sin brillo, me separó. Doncellas castas que me hubieran amado, cortesanas que con sus caricias corrompiéndome, divinificaran mis sentidos; vírgenes de voces puras que adormeciéndome hubieran llevado flores, ángeles que me hubieran salvado -Las visiones iban y volvían, circulaban alrededor de mi cabeza, tristes las unas- con la tristeza de los destinos no cumplidos -riendo las otras, con risas guturales y lascivas, con la pacífica sonrisa de la inocencia otras; y la visión iba, volvía, desarrollándose, como en el fondo del vaso se desenrollaban las azuladas nubes, nubes de quimera, al brotar y desprenderse del trono de ópalo!

Y del fondo de mi conciencia, gritó una voz -¿fue una voz?- una voz como nunca más he oído, como nunca más oiré, pues el espanto me helaría, una voz -¡oh, sí, fue una voz!- la que gritó:

¡Insensato! Del fondo de ese vaso levántanse irguiéndose y desenrollándose la verdosa serpiente del deseo -la serpiente de ojos de zafiro- la serpiente del deseo de lo imposible, porque tu destino, tu singular, tu errabundo destino, ¡para siempre te separó de todas las venturas!

La visión se perdió; la negrura de mi espíritu fue mayor, mi tristeza más grande, porque había visto, lo que nunca podré tener, lo que si mi estrella no fuera tan opaca, hubiera sido mío.

---

<sup>1</sup> Bernardo Couto Castillo, “Poemas locos. La canción del ajeno” [fechado en febrero de 1896] en *Revista Azul*, t. V, núm. 5, 31 de mayo de 1896, pp. 77-78.

## GOTA DE AJENJO<sup>1</sup>

*Me preguntas ¿por qué mi verso es rudo?  
¿por qué no exhalo melodiosas rimas?  
¿por qué mi labio permanece mudo  
aunque de amor en mi presencia gimas?*

*Porque cuando el dolor binca los dientes  
en el alma, y rencores infinitos  
muerden el corazón como serpientes...  
no puede dar el alma sino gritos!...*

---

<sup>1</sup> Julio Flores, “Gota de Ajenjo [Me preguntas ¿por qué mi verso es rudo?]” en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 108 (7 de noviembre de 1896), p. 1.

## CROQUIS MODERNOS<sup>1</sup> LA OBSESIÓN

*Callado..... en el oscuro rincón de la taberna,  
los codos, de la mesa sobre el mármol frío,  
bebe, mientras escucha su espíritu la interna  
balada sollozante de su mortal hastío.*

*Amaba y le engañaron..... sobre la historia tierna  
de su pasión, cayeron las nieves del desvío,  
y ahora va perdido, sin rumbo, en noche eterna,  
y alumbra su cerebro un astro: el Desvarío.*

*Le mata su recuerdo..... Y siente cuando evoca  
las trágicas escenas, temblar sobre su boca  
los rumorosos besos de fe, de aroma y vida,  
y mira del ajeno entre el vapor miasmático  
sobre del glauco líquido brillar el fuego errático  
de la mirada verde de su fatal querida.*

---

<sup>1</sup> Francisco M. de Olaguibel, *Oro y negro*, Toluca, Oficina tipográfica del gobierno, 1897.

## LA MUSA VERDE<sup>1</sup>

*En el vaso tallado y luciente  
fulgura el ajeno  
como el ojo de un tigre o la onda  
de un lago sereno.*

\*  
\* \*

*Bebe ansioso el licor de esmeralda  
un pobre bohemio,  
un vicioso poeta y se abisma  
en plácidos sueños.*

\*  
\* \*

*De repente fantástica surge  
del vaso de ajeno  
una virgen de túnica verde  
y rostro siniestro.*

\*  
\* \*

*Sus pupilas están apagadas  
como un astro muerto  
y en sus lívidos labios la risa  
parece un lamento...*

\*  
\* \*

*Es la virgen, la horrible Locura,  
que abraza al bohemio  
y se lanza con él a un abismo  
fatídico y negro!...*

---

<sup>1</sup> Manuel Reina, "La musa verde", *El Nacional*, tomo XIX, año XIX, núm. [152] (2 de enero de 1897), p. 1. // Al lado de este poema puede leerse, 10 años después de la primera publicación, y ya muerto Gutiérrez Nájera, El Hada Verde (Canción del bohemio) // Reina, Manuel. Puente Genil, Córdoba (1856-1905)

## ¡AJENJO! ¡MÁS AJENJO!<sup>1</sup>

En un club.

Los necios que gustan del dominó ahí están. No importa. Mozo, ¡trac ajenjo!

—Blanca, doble, cinco, tres, dos... Satánico es el ruido que producen las piezas de marfil al caer sobre las mesas de mármol. Al oírlo tiemblo porque soy neurótico. Me parece ruido de huesos de cadáveres que chocan.

La atmósfera es de humo.

Aquí tengo el divino licor, la disolución de ópalos cristalinos que da nueva vida que excita el cerebro con visiones maravillosas, que hace al hombre más grande porque pone alas en los hombros del espíritu.

Es el néctar de los dioses.

¡Ajenjo! ¡Más ajenjo!

\*  
\* \*

Y dicen que he de volverme loco porque lo bebo. En buena hora. Amo esa locura que produce el ajenjo porque es locura sublime, es la locura del genio; amo la fiebre y el vértigo que da el absinto porque es la fiebre y el vértigo que transportará a otros mundos a bañar el alma en los océanos azules de la Belleza Eterna.

\*  
\* \*

Y cuando sus vapores han subido a mi cerebro me siento audaz y soy potente, llevo en las sienes el beso del relámpago de oro, y mis pupilas chispean, y mis mejillas pálidas y lívidas adquieren el color de las rosas de Jericó, y de mis labios sale la estrofa robusta, la estrofa de fuego, y canto la canción del poeta pobre y hambriento que tiembla, y tiritita y siente las sacudidas del delirio magnífico de la inspiración fecunda.

... Y me duermo como el silfo en la encendida corola... Mi lecho está entretejido con pétalos de nardos y violetas. Y voy a bañarme en el arroyo de brillantes, y después vigoroso y ahíto de mieles y ambrosía, extendiendo las alas, me cierno en el éter, llego allá donde no llega el águila,

---

<sup>1</sup> A. Borquez Solar, “¡Ajenjo! ¡Mas ajenjo!” en *El Mundo*. Edición Diaria, t. III, núm. 305 (19 de septiembre de 1897), p. [2]. // Borquez Solar, Antonio Nicanor, Chile (1872-1938). Poeta y periodista. Dirigió en Los Ángeles el diario *El Progresista*. Autor de *Campo Lírico* (1902), *Epopoeya de Chile*, *La araucana de Ercilla* (1911) y *La quintrala* (1914).

miro cara a cara al sol de llamas y voy pasando de mundo en mundo, como mariposa de flor en flor, y recojo las rítmicas notas, las tiernas melodías, los tonos marciales, los yambos y los dáctilos: y soy todo grande porque soy todo espíritu.

¡Oh Ajenjo! Más Ajenjo, el licor que tiene ópalos disueltos!

\*

\* \*

Y voy al Oriente a las tierras del Sol, me tiendo en divanes de seda marroquí y bebo *hachís* hasta saciarme.

Veo a la sultana de tez morena, con los ojos negros como carbunclos, desnuda, radiante, de mórbidas formas, sumergirse como una ninfa en las ondas del lago verde, bordando con todas las flores de los trópicos, en el lago en donde nadan las garzas y los cisnes, bebiendo esmeraldas e inflando la espuma de nácar. Y en el bosque oigo los trinos y arpegios de los pardos ruiseñores, veo como se besan las palomas que arrullan de amor, veo los esclavos negros, del color del ébano, que llevan el licor para las odaliscas en copas de oro cinceladas y llenas de arabescos, mientras la etiópica núbil toca en el arpa la melodía que respira molicie, amor y sensualidad.

Y entonces me siento feliz porque no soy ya el bohemio errante y vagabundo, sin patria ni hogar, y porque soy el sultán, el rey, el señor, porque bebo el vino rubio como la hebra del trigo estival, el vino que chispea y salta y se desbanda de la alta copa etrusca, porque tengo mil mujeres que me brindan sus gracias y su amor.

¡Oh Ajenjo! el licor de los ópalos disueltos...



## GOTA DE AJENJO<sup>1</sup>

A Paulina

*Tanto me odias, me aborreces tanto,  
que pienso que algún día  
irás al camposanto  
a hollar la hierba de la tumba mía.*

\*

\* \*

*¡Ojalá!... nada importa que furiosa  
pises allí sobre mi cuerpo helado;  
con tu pie diminuto y delicado  
perfumarás la hierba de mi fosa.*

\*

\* \*

*¿Sabes lo que me aterra  
de la muerte y me espanta?  
No estar a flor de tierra  
entonces ¡ay! para besar tu planta.*

---

<sup>1</sup> Julio Flores, “Gota de Ajenjo [Tanto me odias me aborreces tanto]” en *El Nacional*, año XX, T. XX, núm. 67 (18 de septiembre de 1897), p. 1.

## ABSINTHE<sup>1</sup>

Durante la velada, cuando ya todos habían reído el cómico recuerdo de un desafío y la reminiscencia de un sucedido con puntas y collares de novela por entregas, Guillermo permanecía callado, indiferente, mirando solo el opalino contenido de su copa como si algún extraño pensamiento lo asaltara. De improviso, una voz sonora pronunció su nombre y diez más la corearon exclamando:

— ¡Sí, sí, que nos diga Guillermo la historia de su primer amor!

—Es tan llana y vulgar –replicó éste– que apenas si el final...

—Eso es lo que queremos –interrumpió con tono seco un intrigado contertulio– la posesión, el abandono, la molicie de la carne fresca y palpitante. ¡Que valen los besos y las citas en la sombra!

— ¡Oh, no, no señores, se trata de una muerte!

—Tanto mejor –agregó un despabilado con fingida complacencia– la muerte es atractiva y yo la doy mis simpatías.

Convengo, pues, -dijo aún Guillermo– con tal que no vayáis a reiros de mi héroe. He aquí lo que yo he sabido de él: Había sido íntimo amigo de Luis de Baviera, el loco poeta real, y la admiración por su persona tocaba los límites del culto, llegados casi al fanatismo y a menudo convertíase en fervor indiscreto; el aplauso lo saludaba cuando iba hasta ellos, mis compañeros de Colegio, placentero, riente, singularmente feliz y extrañamente fantástico.

Juzgábele francés. Me lo decían el negro luciente, abrigado de su traje y su afición decidida a las condecoraciones; en el chaleco irreprochable llevaba adherida una gran cruz como los caballeros de Santiago en su flamante ferreruelo<sup>2</sup>. Por lo demás, su cordial carácter e ingénita simpatía por la juventud; su agudeza misma y su donaire, el cariño especial que dispensaba a los enamorados sempiternos, henchidos de ilusiones y pletóricos de fe, habíanle conquistado una cohorte entusiasta de poetas en agraz y de trovadores desenfrenados y perdidos...

Una tarde brumosa, apenas alumbrada por la candente hornaza de un sol que se ocultaba amenazado por siniestras nublazones, una tarde triste y fría como mi espíritu sufrido y atormentado por infinitos dolores paseábame abstraído por esas calles en que el bullicio de transeúntes y carruajes, la nota viva de un corpiño de colores abigarrados o la mirada intencional y penetrante de una hermosa, convida al goce inocente y pueril a todo aquel que no tiene más de veinte años y una alma dispuesta a solazarse y recibir otras impresiones que las del tedio amargo y la profunda pena.

¿Sabéis, mis amigos, lo que a mi ánimo produjo tan frívolo aturdimiento? Un desprecio grande, inmensurable hacia la vida ociosa del *boulevardier* y un intenso deseo de rechazar

---

<sup>1</sup> José Alberto Zuloaga, “Absinthe” en *El Mundo [Ilustrado]*, t. II, núm. 22 (28 de noviembre de 1897), p. 370.

<sup>2</sup> El ajenjo *Pernod*, en su etiqueta, lleva una cruz.

aquellas cosas y aplastar aquellas gentes que se presentaba a mi vista como las imágenes versicolores de un grafoscopio o las movidas figuras de un cuadro disolvente.

Pronto, pues, me alejé de las ruidosas avenidas que me causaban fiebre y fuíme directo, temeroso de arrepentirme, a distraer mi mal a casa de ese desconocido a quién yo creía francés y era en realidad, cosmopolita.

Mi visita, con todo, hubiérase diferido si la rubia Sra. de Clicquot –dama discreta y de altísimo contorno<sup>1</sup> que junto a un armario conversaba con mi héroe a la sazón, no se despidió en el precioso momento en que yo entraba...

—La verdad es que vuestro misterioso personaje –subrayó con acento ligero y retozón una joven que presumía de inteligente e ingeniosa– no era, a lo que veo, tan galante y rendido con las señoras como fuera de desearse.

Permitid que os prevenga, señorita, que antes de él jamás he conocido nada tan espiritual, refinado y exquisito.

—Bien ¿y lo demás? –estalló el de la voz hueca con ademán impaciente.

—Muy luego le traté familiarmente –contestó Guillermo amostazado, disponiéndose a seguir su narración– y aun permitió, por yo no sé qué causa determinante, que le quitara el rojizo gorro que envolvía su venerable cabeza. Nuestra charla, desde entonces, animose por grados y hablamos... hablamos largo y tendido de la dicha fugaz y la esperanza muerta, del amor –¡el inflexible minotauro!– y de ella, mi veleidosa bien amada, la gallarda morena de ojos negros más que la obsidiana, ondulante cabellera y caderas combas como rebordes de ánfora helénica y oscilantes como péndulo simple, en vaivén constante, persistente infinito!

¿El final? ¡Ah! sí, lo recuerdo con pena... Un chubasco de lágrimas suplió a la risa desbordante y al suspiro evocativo de mi perdido amor y penetré al ensueño de rodillas, yo que siempre me creí púgil, vigoroso, esforzado, fuerte como un turco.

—Pero ¿qué ha sido del muerto? –tornó a hablar el valiente que con ellos simpatizaba.

— ¡El muerto! es verdad que lo olvidaba, así como su nombre de bautizo –murmuró Guillermo poniéndose pálido de pronto. Cuando volví a la vida, lo primero que miré fue a mi amigo que yacía rígido, con cadavérica rigidez, sobre la mesa de mármol que tenía en frente; le tomé entonces del cuello con mano trémula por la emoción y en el chaleco que le servía de ferreruelo, bajo la gran cruz que gastaba como cualquier caballero de Santiago, leí su nombre... Llamábase Ajenjo y había sido íntimo amigo de Luis de Baviera.

---

<sup>1</sup> Barbe Nicole Ponsardin quedó viuda de François Clicquot en 1805, a partir de entonces, la casa vinícola de su esposo muerto tomó el nombre de viuda Clicquot. Zuloaga se refiere en este texto a la champaña de dicha marca.

## BRINDIS<sup>1</sup>

*Alzó la copa; contempló un instante  
el verdoso licor que contenía,  
y a los íntimos ruegos del amante  
Ofelia contestó, que brindaría.*

*“Por mi hermosa rival; por el soneto  
en que pintaste su belleza indiana;  
y también por el mágico amuleto  
que te diera, pues su único secreto  
es hacerte acudir a... mi ventana.”*

*Callóse Ofelia y apuró al instante  
el licor que la copa contenía,  
mientras que alegre el triunfador amante,  
otra copa de ajeno consumía.*

---

<sup>1</sup> Eduardo Melo y Andrade, “Brindis” en *El Mundo [Ilustrado]*, t. I, núm. 13 (27 de marzo de 1898) p. 248.

## GOTA DE AJENJO<sup>1</sup>

*Bajo los altos cipreses  
el sepulturero un día  
cantaba de esta manera  
con honda melancolía:*

*“Entierro un grano de trigo  
y el grano produce granos;  
entierro un hombre...y el hombre,  
sólo produce gusanos!”*

---

<sup>1</sup> Julio Flores, “Gota de Ajenjo [Bajo los altos cipreses]” en *El Universo*, 3ª época, t. XVI, núm. 194 (11 de septiembre de 1898), p. 1.

## AJENJO<sup>1</sup>

Al ajenjo pedía Barnier el remedio para olvidar sus penas. Fatalmente se entregaba a ese licor que extrae de esa planta, de la raíz angélica, del *cálamus aromaticus*, de las semillas de *badiana*, un encanto semejante al que Asia y África piden al cáñamo; una excitación mágica que mezcla, a la borrachera brutal del Occidente, el transporte ideal de la embriaguez del Oriente. Barnier se aficionó a esa embriaguez casi instantánea, que subía y aflucía de todas las partes de su ser a su cerebro; de esa embriaguez ligera, espiritual, casi alada, que le arrastraba tan dulcemente en brazos de la locura y del ensueño.

Ponía en el fondo del vaso el ajenjo, de donde al punto subía el aroma de las hierbas embriagadoras. De lo alto, y gota a gota, dejaba caer encima el agua, formándose nubecillas del blanco nacarado al ópalo; deteníase, volvía a coger la botella, la inclinaba más, llenaba el vaso y bebía el licor verde como un hachís líquido. Bebía y le parecía despertar de una pesadilla. Sus pensamientos dolorosos se borraban, se alejaban como si se hubieran evaporado. La muerte se transfiguraba en una pálida imagen. El recuerdo flotaba en él bajo una mortaja color de rosa. Bebía y gozaba de aquella fiebre de sangre, de aquella electricidad en él esparcida y que le recorría con sus vibraciones interiores; de aquella actividad nueva que circulaba a través de sus sentidos morales y de sus facultades intelectuales.

Porque aquella embriaguez no era embriaguez de vino, no era una sensualidad animal, un embrutecimiento: era más bien una sensualidad que abandonaba lo exterior de su cuerpo, su superficie, sus órganos exteriores, para introducirse en el fondo, en esos órganos misteriosos que conducen a la impresión, a la sensación. Su espíritu, su imaginación se volatizaban, por decirlo así, y lo que llegaba a sus sentidos, llegaba poetizado y traspuesto como en un sueño. En aquel vago despertar de una vida desconocida, su alma reía, sintiendo indecible goce de bienestar, algo de luminoso, como ríe un niño con las flores de su cuna. Su memoria recogía un resto de frase, y con ella se mecía.

Y poco a poco, las formas de sus ideas se hacían más ondulantes, más vagas, más dulces, más lejanas, como números que se cambiaran en armonías. Inclinábase su frente bajo una feliz pereza; Barnier se dormía con los ojos abiertos, con la torpeza de una planta abrasada por el calor, con el contentamiento de alguien aletargado en sus ensueños.

---

<sup>1</sup> E. y J. de Goncourt, "Ajenjo" en *Revista Moderna*. Arte y Ciencia, año II, núm. 7 (julio de 1899), pp. 219-220.// Gocourt, Edmond Louis Antoine de (1822-1896), y Jules Alfred Hout de (1830-1870), escritores franceses, hermanos, sus novelas son consideradas precedentes del naturalismo. Autores de *Soeur Philomène* (1861); *Germinie Lacerteux* (1865); *Madame Gervaisais* (1869), etc.

Y a medida que Barnier se embriagaba en aquella vida sobrenatural, a medida que buscaba sus goces, su libertad, su calma en los éxtasis perezosos, caía de más alto y más duramente sobre sí mismo; la vida ordinaria era para él un desencanto insoportable. Las sensaciones comunes se le hacían insípidas. La vulgaridad de la realidad le llenaba de un hastío sin límites. Sufría bajo el cielo pesado y gris de su existencia lo que sufriría un hombre encerrado en una cueva a cuyo dintel viera jugar el Sol. Y el recuerdo volvía con su fastidio.

La embriaguez se hizo de esta suerte su verdadera vida, al lado de la cual la otra no era más que una miseria, una servidumbre, una mentira, una mistificación, y llegó hasta pedir al ajeno las fuerzas para el trabajo. Su inteligencia le pareció agrandarse, mediante aquella excitación. Le pareció que su cerebro, pesado y como entorpecido, se llenaba de una especie de un gas sutil. Su comprensión adquiría vivacidad y lucidez. Lo que había buscado vanamente, lo encontraba desde luego. Le aparecía la solución de las cuestiones; los horizontes se abrían ante sus ideas. Hallaba en su espíritu una claridad de percepción y un alcance de que jamás había tenido conciencia.

Y no era únicamente a su espíritu, era además a su cuerpo al que daba aquella fiebre su fuerza. Su mano, como la de ciertos grabadores, afirmada con la embriaguez, nunca había sido más segura, más delicada, más hábilmente atrevida en la[s] operaciones y curas que se le encomendaban.

\*  
\* \*

Pero el hábito no tardó en apagar a Barnier aquel feliz goce de la embriaguez. Lo que bebía no le substraía ya con bastante violencia a la pena y al fastidio. Ya no se sentía transportado fuera de sí mismo, a un mundo de sensaciones que renovarían su ser. Ya no le subía a la cabeza más que una humareda de calor muy pronto disipada, excitación de un momento que casi le faltaba al punto y le abandonaba, como la ola abandona un cuerpo.

Fue preciso aumentar su ración de veneno. Cada día bebía un poco más; dobló, triplicó la dosis, llevándola hasta esas cantidades en que el ajeno parece debe aniquilar en el acto... Y cada día se hundía más a fondo en aquella beatitud artificial, donde gustaba la suspensión de todos sus sentidos, el silencio de su corazón. Lo que pedía a aquellos excesos y lo que aquellos excesos le daban, ya no era la sobrexcitación que le encantara al principio; era aquella atonía bienhadada que había sido su fin y como la confusión de sus primeras embriagueces. Y siempre, con mayor dulzura, y más voluptuoso aturdimiento, le volvía aquella blanda torpeza que parecía deslizar una a una sus voluntades; aquel éxtasis mecido por fantasmas de ideas y de imágenes hormigueantes, aquel balanceo, semejante al de una hamaca, que hacía rodar deliciosamente su pensamiento en el vacío.

Bebiendo de ese modo, ya no comía. El hambre no le indicaba la hora de sus comidas. Su estómago parecía rechazar todo lo que no era el líquido que le abrasaba. Sus camaradas le veían en la sala de guardia cortar suculentos trozos de carne, desmenuzarla con el tenedor y dejarla allí. En un principio, quisieron darle broma con esto; pero Barnier había contestado con tal violencia y brutalidad tan viva, que sus compañeros le dejaban hacer y casi no le hablaban. Sin embargo, no adelgazaba, más bien engordaba; pero con esa grasa hinchada que proporcionan frecuentemente los excesos. Malivoire observó que adquiriría la costumbre de tener el pulgar

dolado bajo los dedos, y se horrorizó al ver, entre los síntomas de la borrachera, ese signo de la muerte que había observado en tantos moribundos.



## GOTA DE AJENJO<sup>1</sup>

*Pedro, el imbécil de semblante torve  
al mirarla tembló, y sin embargo,  
tomó la copa y apuró de un sorbo  
aquel licor, cual la cicuta, amargo.*

---

<sup>1</sup> G. Artalejo del Avellano, “Gota de ajenjo” en *Diario del hogar*, año XIX, núm. XIX (8 de octubre de 1899), p. 1.

## CANCIÓN DEL ALCOHOL<sup>1</sup>

*Acaricio al Dolor y lo duermo  
con mi onda que robo al Nirvaná<sup>2</sup>.  
Este siglo caduco y enfermo  
me apura, me apura como una tizana.*

\*  
\* \*

*Soy blanco, soy rubio, soy hecho con rayos de sol,  
soy negro, soy verde, soy rojo: me llamo el Alcohol.*

\*  
\* \*

*Contemplad la mundana balumba;  
impotente el hambriento en su afán,  
ve a sus hijos cual larvas de tumba  
que sudan miseria, gritándole: pan!*

*¿Mas que importa la sucia caverna  
y los gritos del lívido enjambre?  
al entrar en la humada taberna,  
se borra, se borra el fantasma del hambre...*

\*  
\* \*

*El que llora imposibles amores  
y de lutos eternos se cubre,  
y vio muertos sus sueños, cual flores  
que tronchan los vientos del pálido octubre,*

---

<sup>1</sup> Rafael López, "Canción del alcohol" en *El Mundo Ilustrado*, años VI, t. II, núm. 23 (3 de diciembre de 1899), p. 340.// López, Rafael (1873-1943). Poeta, cronista y político. Se inicia en *El Mundo Ilustrado* y la *Revista Moderna*. Fundador del Ateneo de la Juventud. Autor de *Vitrales Patricios* (1911), *Con los ojos abiertos* (1912), *Poemas* (1914), *Prosas transeúntes* (1924), etc.

<sup>2</sup> En el contexto budista, Nirvana es un lugar de paz y tranquilidad al que se llega cuando todos los deseos se extinguen.

*En mis brazos de mago se enreda  
y realiza su ardiente deseo:  
yo le tiendo la escala de seda;  
le finjo la dicha que tuvo Romeo...*

*Toda pena se abora en las cubas  
donde bulle la sangre de Baco,  
exprimid las pletóricas uvas  
y alzad el sonoro carquesio diosiacó!*

\*  
\* \*

*Soy blanco, soy rubio: soy hecho con rayos de sol,  
soy verde, soy negro, soy rojo: me llamo el Alcohol.*

\*  
\* \*

*El anciano que trémulo marcha,  
apoyando los pies sobre ruinas,  
con la frente cubierta de escarcha,  
con la vieja frente cubierta de espinas,*

*Halla en mí su ya muerta energía;  
soplo en él los alientos del fuerte,  
y al calor de mi roja ambrosía  
piensa el pobre viejo que engaña a la muerte.*

\*  
\* \*

*Y ese loco genial que vislumbra  
a la gloria —querida cruel—  
y sólo halla la envidia —penumbra—  
que marchita en su frente de augur, el laurel,*

*En países de ensueño se pierde,  
y el arcano ideal quizá ve,  
cuando prendo en su cráneo la verde  
estrella de absintio que amó De Musset.*

\*  
\* \*

*Con mis aguas lustrales, remedio  
el fastidio del oro: el spleen,  
y a mis risas febriles, el tedio*

*reprime un bostezo, se vuelve Arlequín.*

*Enrojezco la faz de la Anemia,  
mi caricia es mordente y extraña;  
y en el fino cristal de Bohemia  
ríe la burbuja del áureo champaña.*

*¡Sí! yo arrullo al dolor y lo duermo  
con mi onda que robo al Nirvana.  
Este siglo caduco y enfermo  
me apura, me apura como una tizana.*

\*  
\* \*

*Soy blanco, soy rubio, soy hecho con rayos de sol,  
soy verde, soy rojo, soy negro: me llamo el Alcohol.*

## GOTA DE AJENJO<sup>1</sup>

*Dicen que entre las frías tumbas del camposanto,  
suelen incorporarse los pobres muertos;  
y a través de las grietas de cal y canto  
ver con los ojos turbios, tristes y yertos,  
si alguien llega a sus tumbas vertiendo llanto...*

*¡Ay! Cuántos esqueletos sus cuencas frías  
pondrán tras de las grietas que hay en sus fosas,  
y esperarán en vano, días y días  
que alguien llegue y mitigue sus espantosas,  
sus eternas y amargas melancolías!*

---

<sup>1</sup> Julio Flores, “Gota de Ajenjo [Dicen que entre las frías tumbas del camposanto]” en *El Mundo Ilustrado*, año IX, t. I, núm. 15 (13 de abril de 1902), p. [7].

## AGUA VERDE<sup>1</sup>

*¿Con que quieres algo triste?  
¡Pero si desde esa tarde  
en que perversa o cobarde  
a mis ruegos accediste,  
todo cuanto en torno existe  
se agita a mis ojos y arde,  
y no sé qué extraño alarde  
de gozo y pompa reviste!  
No quieres que lo recuerde...  
Mas, lo cierto es que en la loca  
embriaguez del “agua verde”  
tu recuerdo me provoca,  
y siento tu dulce boca  
que me besa, que me muerde...*

---

<sup>1</sup> Víctor Domingo Silva E., “Agua Verde” en *Jueves de El Mundo*. Ilustración Popular, núm. 30 (7 de agosto de 1902), p. 3.// Silva E., Víctor Domingo. Chile (1882-1960). Poeta y escritor. Fundador del diario La Provincia de Iquique. Autor de *Hacia allá* (poemas, 1905); *Golondrina de invierno* (1921); *Palomilla brava* (1923); etc.

## A OTRO ARTISTA<sup>1</sup>

*Ten el santo valor de tu tristeza,  
pues que Dios te hizo triste, y no demandes  
al ajeno opalino  
un repique locuaz en tu cabeza,  
donde hay penas más nobles y más grandes  
que el júbilo bellaco de tu vino.*

*Ten el santo valor de tu tristeza  
y sé triste hasta el fin del viaje breve,  
como la Madre Naturaleza,  
cuando las tardes,  
cuando el otoño,  
cuando la nieve...*

---

<sup>1</sup> Amado Nervo, “El éxodo y las flores del camino, XXIV. A otro artista” en *Revista Moderna*. Arte y Ciencia, año V, núm. 16 (segunda quincena de agosto de 1902), p. 243.// Nervo, Amado (1870-1919). Poeta, novelista, cuentista, periodista y diplomático. Autor de *El bachiller* (1896); *Perlas negras* (1898); *Místicas* (1898); *El éxodo y las flores del camino* (1902); *Los jardines interiores* (1905); *La amada inmóvil* (1909), etc.

## Apéndice II

# CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN

### Pinturas, afiches y cucharas

Edouard Manet inició en 1859 la *Era del Ajenjo* al retratar a un bebedor de absenta. Otros pintores siguieron el ejemplo. No sólo se pintaron bebedores: todo el ambiente que gira en torno a la copa verde fue plasmado en los lienzos. Edgar Degas, íntimo amigo del escritor Emile Zolá, formó parte del círculo de Manet que se reunía, primero, en el *Café de Bade*, después en el *Café Guerbois*, y más tarde en el célebre café *Nouvelle-Athènes*. Fue en éste último donde Degas retrato a la actriz Ellen Andrée. Cuando en 1876 se exhibió en Brighton, Inglaterra, la pitura de Degas, *L’Absinthe*, bajo el título *Bosquejo de una escena en un café francés*, la crítica de *Brighton Gazette* escribió: “la perfección de la fealdad... El color es tan repulsivo como las figuras; una *grisette*



Edouard Manet, *El bebedor de absenta*, 1859.



francesa con la mirada perdida y un brutal trabajado; la más desagradable pareja. La repugnante novedad del tema es lo que llama la atención. Lo que hay que admirar ahí es la habilidad del artista”.<sup>1</sup>

Afamado por llevar consigo un bastón hueco a manera de cantimplora que llenaba de ajeno, el pintor Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) decía: “uno debe beber poco... pero a menudo”. Solía frecuentar los cabarés parisinos, entre ellos *Le Chat Noir*, *Moulin Rouge* y *Moulin de la Galette*. Allí, Lautrec inventó varios cócteles con ajeno: *Teremoto*, *Absinthe minuit* y *Absinthe de vindangeur*, (éste último creado en honor de Aristide Bruant, cantante y actor de cabaré, modelo para uno de los afiches de Lautrec). El ambiente de estos lugares y la prostitución fueron temas privilegiados en su obra. La vida noctámbula, desordenada, a la que se sometió durante años, y el alcoholismo,



Edgar Degas, *L'Absinthe*, 1876.



Paul Gauguin, *Dan un café*, 1888. Cuadro del *Café at Arles*, pintado también por Van Gogh.

provocaron que a partir de 1897 padeciera manías, depresiones y neurosis, además de crisis de parálisis en las piernas hasta que murió.

Uno de los amigos más cercanos a Lautrec fue Paul Gauguin (1848-1903). Pintor postimpresionista, en su obra se destacan las formas bidimensionales planas que contribuyeron a dar forma al arte moderno. La obra de Gauguin fue

<sup>1</sup> Barnaby Conrad, *Absinthe*, p. 47.

“completamente pintada en ajenjo”.<sup>2</sup>

Fueron Lautrec y Gauguin quienes instruyeron a Vicent Van Gogh (1853-1890) en el mundo del ajenjo y las prostitutas –vicios de rigor para un verdadero bohemio–. En 1887, Lautrec dibujó un retrato al pastel de Van Gogh frente a una copa de absenta, quien pese a su poca sociabilidad era un cliente regular del *Café du Tamborin*, lugar en el que muchos pintores solían reunirse.

Se ha dicho que el ajenjo dio valor a Van Gogh en su decisión de cortarse la oreja. Sea cierto o no, lo que se puede asegurar es que supo trasladar –en la obra titulada *Still Life with Absinthe*– un pensamiento de Oscar Wilde a las artes visuales: "Absinthe has a wonderful color, green. A glass of absinthe is as poetical as anything in the world. What difference is there between a glass of absinthe and a sunset?" [El ajenjo tiene un maravilloso color, verde. Una copa de ajenjo es lo más poético del mundo. ¿Qué diferencia hay entre una copa de ajenjo y un atardecer?].



Toulouse Lautrec, *retrato de Van Gogh*, 1887.

---

<sup>2</sup> Gustave Moreau citado por Barnaby Conrad, *óp.cit.*, p.55.



Vicent Van Gogh, *Naturaleza muerta con absenta*, 1886.

Félicien Rops (1833-1898) fue un artista belga. Su amistad con Baudelaire –ilustró una selección de poemas de *Las flores del mal* publicada en Bélgica– y sus creaciones cercanas al pensamiento simbolista y decadente, le ganaron la admiración de otros escritores como Théophile Gautier, Alfred de Musset, Stéphane Mallarmé, Jules Barbey d'Aurevilly y Joséphin Peladan.

Con sus pinturas Rops, creó “un tipo de mujer con la cual soñaremos, la bebedora de ajeno que, brutalizada y hambrienta, se vuelve cada vez más amenazadora y voraz, con rostro congelado y vacío, villana y dura, con sus ojos lípidos que miran fija y cruelmente como lo hace una lesbiana, con la boca ligeramente abierta, nariz corta y regular... la muchacha mordida por el veneno verde, recostada sobre una columna”.<sup>3</sup>



Félicien Rops, *La buveuse d'absinthe*, 1905.

---

<sup>3</sup> Jad Adams, *Absinthe*, p. 40.

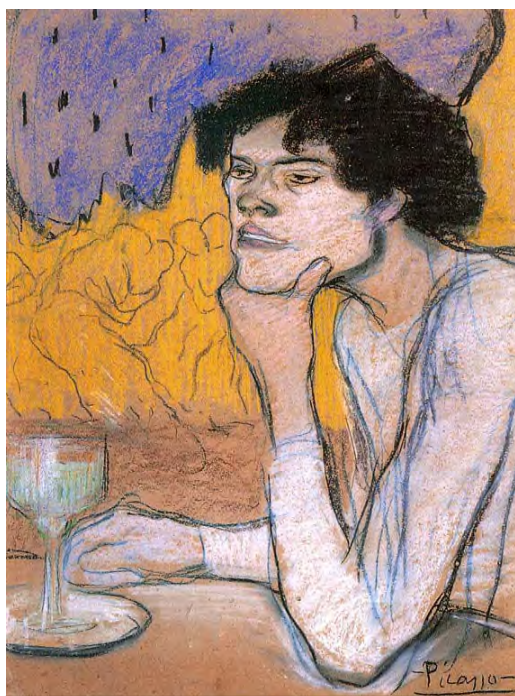
Albert Maignan (1845-1908) debutó como pintor en el Salón de París en 1867. A partir de 1868 mostró interés por enfocar su obra en temas históricos. Recibió numerosos reconocimientos por su trabajo, entre ellos el primer lugar en la Exposición Universal de pintura de 1889. En 1892 recibió la medalla de honor del Salón de París por su obra *La Mort du Capeaux*.

En el cuadro *La musa verde*, el Hada del Ajenjo surge de una botella rota en el piso, cual genio de la lámpara, para dar inspiración y locura a un escritor.



Albert Maignan, *La musa verde*, 1895.

Cuando el pintor español Pablo Picasso (1881-1973) comenzó a pintar bebedores de ajenjo, en 1900, la mala reputación del Hada Verde había cobrado fama y se la llamaba “locura embotellada” o “la maldición verde”. Contrario a lo que otros de sus colegas hacían, Picasso no dañaba su salud, pero se fascinó con el París nocturno y el mundo del ajenjo. La ventaja que tuvo Picasso sobre otros pintores del ajenjo fue que en su tierra natal jamás se prohibió la bebida.



Pablo Picasso, *Bebedor de ajenjo*, 1900.



Pablo Picasso,  
*Bebedor de ajenjo*,  
1901.

*Pernod* fue la primera marca de absenta y tal fue su éxito que pronto surgieron varias imitaciones: *Pernot*, *Perrenod*, *Père Noë*, *Pierrot*. Se calcula que a finales del siglo XIX había 200 fabricantes de ajeno. Entre las marcas de mayor consumo estaban *Absinthe Robette*, *Absinthe Parisienne* y *Absinthe Terminus*. Los afiches dan cuenta de la competencia. Se cuenta del caso de un bodeguero que lanzó el ajeno marca *Le Même* [El mismo] para aprovechar los equívocos. Cuando el cliente decía: “Mesero, otro ajeno”, el mozo preguntaba: “¿El mismo?”. Por supuesto, el objetivo del bodeguero es que los meseros terminaran por servir copas de *Le Même*.



1. Imagen publicitaria para la absenta *Picardine*.
2. Cartel para las destilerías *Montbart*, dibujado por Ringel.
3. Afiche de 1896, creado por Nicholas Tamagno para publicitar la absenta *Oxygénée*. Aparece retratado el actor francés Joseph-François Dailly y la leyenda *C'est ma santé* [Es mi salud].



1. Cartel de la absenta *Terminus*, hecho en 1892 por Tamagno. En él figuran dos personalidades del espectáculo francés decimonónico: Cosntante Coquelin y Sara Bernhardt. Ésta última se enfureció al verse en el afiche sin haber otorgado autorización. Tras un juicio, los fabricantes del ajeno tuvieron que retirar todos los carteles de las calles de París.
2. El color característico del ajeno fue cambiado por la destilería *Oxygénée* para atraer al público femenino con la creación de la absenta *Rosinette*. Este afiche es el único testigo histórico que prueba la existencia de una absenta rosada.
3. Una de las imágenes más conocidas. Afiche de 1896 hecho para la absenta *Robette*, por el artista belga Privat-Livemount.





En el anuncio de la absenta *Parisienne*, una bruja invita a una joven a probar el ajenjo: “Bebe y ya verás..”



Un gitano anuncia la absenta Mugnier en un cartel de 1895 creado por Lucien Lefèvre.

En la siguiente página: Uno de los afiches más raros, hecho por Revon en París. Se cree que en la actualidad sólo existen dos copias del primer tiraje. De una de ellas se han hecho cientos de reproducciones.





1. “Señores, es la hora”, anuncia un cartel de 1910 creado por Gantner y publicado en el *Le Journal Satirique Suisse*. Se muestra a un antialcohólico, vestido de sacerdote, que baila sobre el cuerpo del Hada Verde asesinada.
2. Una litografía hermana del cartel anterior proclama la prohibición final de la absenta en Francia, gracias al decreto ministerial del 7 de enero de 1915. El presidente de la República, Raymond Poincaré, se posa sobre el cuerpo del Hada mientras que, a sus espaldas, los soldados luchan en la Primera Guerra Mundial.
3. Litografía antiprohibicionista, firmada por Audino. Conmemora el voto de la Cámara de Diputados francesa del 12 de febrero de 1915 que prohibía la venta de ajenojo. El Hada Verde francesa es quemada en la hoguera –igual que Juana de Arco–. El Hada Verde suiza, muerta cinco años antes, la espera en el Paraíso.



“La absenta es la muerte”, firmado por F. Monod en 1905.

Durante mucho tiempo no se necesitó parafernalia alguna para beber ajeno. A partir de mediados del siglo XIX, una intención estética acompañó a la bebida. Fue necesaria la creación de garrafas, copas y cucharas especiales para preparar *badas verdes*. Marie Claude Delahaye, directora del Museo de la Absenta, en Francia, ha rescatado y catalogado más de 300 cucharas.



Esta cucharilla fue diseñada por Toulouse-Lautrec. En la actualidad, existen cientos de reproducciones de la original.



## Apéndice III

### *NOTAS SOBRE UN PASAJE POÉTICO DE EFRAÍN HUERTA*

(EL ABSINTIO, RUBÉN DARÍO Y PAUL VERLAINE)

**David Huerta**

[Para María Emilia Chávez]

Julio de 2007

En una larga composición elegíaca sobre Rubén Darío (1867-1916), titulada “Responso por un poeta descuartizado”, el poeta mexicano Efraín Huerta (1914-1982) escribió un pasaje donde aparece mencionado el ajeno (‘absintio’) en una escena de una deliberada saturación, indudablemente “modernista”, de objetos y personajes fabulosos. Es el verso o versículo 14 del responso dariano de Huerta (más adelante están los datos editoriales del poema); dice así:

*... el sonido siringa de los ángeles locos y los demonios trasegando absintio...*

Se trata, en realidad, de un engarce o suma de dos versos de corte clásico: hasta “locos”, un alejandrino perfecto; a partir de esta palabra, un endecasílabo sáfico con acentos en 4<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> sílabas, además del *ictus* obligatorio en la décima, porción del versículo que aquí interesa:

*... y los demonios trasegando absintio...*

(Una nota peculiar del primer tramo del versículo, el alejandrino de los “ángeles locos”, es que *siringa*, sustantivo, está utilizado ahí como adjetivo de *sonido*.)

El trasiego demoníaco del ajenjo es parte de una profusa alucinación. Ese trasiego es constante, ininterrumpido; de ahí el uso del gerundio, tiempo verbal del presente continuo.

Por la extrañeza de su vocabulario (‘trasiego’, ‘absintio’) se parece al famoso “Que púberes canéforas te ofrenden el acanto” del propio Darío. Esa extrañeza vincula los dos versos, el del nicaragüense y el del mexicano, con la poesía “léxica” o “lexicografía versificada”, de raigambre antigua, clásica y medieval (véase el capítulo VII del libro de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*). El verso de Darío está en su “Responso” al poeta francés Paul Verlaine (1844-1896), guía de aquel en la poesía y en la vida; como puede verse, estamos ante una trama intertextual de complejidad creciente. (En el segundo verso de ese poema aparece una “siringa agreste”, posible fuente del “sonido siringa” en el poema de Efraín Huerta.)

Inmediatamente después de la palabra ‘absintio’, en el “Responso por un poeta descuartizado”, se abre un paréntesis con el que comienza el siguiente verso o versículo. Dentro del paréntesis, el poeta mexicano cita en letras cursivas otro célebre verso de Darío, del poema dedicado al Marqués de Bradomín, personaje de Valle-Inclán: “El chorro de agua de Verlaine estaba mudo”.

En 1893 Darío conoció a su admirado Verlaine en París, en el café D’Harcourt. El poeta francés estaba borracho; es posible que hubiese tomado *absynthe*. Para Rubén Darío, Verlaine poseía la auténtica grandeza de los poetas visionarios; era para él un verdadero “Padre y maestro mágico, liróforo celeste”, como se lee al principio del responso dedicado a él. El alcoholismo de Darío es también un hecho notorio de su vida; por eso el poema elegíaco de Huerta hace una abismal recomendación preceptiva en el octavo verso de su responso, acerca del modo *poético* de beber alcohol (absintio, *absynthe*, ajenjo...): “Hasta lo infinito, hasta la negra noche y las agrias albas”.

En el poema de Efraín Huerta se unen Rubén Darío, Paul Verlaine, el Marqués de Bradomín, los bohemios de Europa y América. A su lado aparecen los demonios poéticos y alcohólicos, *ganimedes* contrahechos y sublimes en su tarea continua de “trasegar absintio”.

\* \* \*

“Responso por un poeta descuartizado” está fechado por su autor el 19 de enero de 1967. Puede ahora leerse en las páginas 264 a 267 de la *Poesía completa* de Efraín Huerta (Fondo de Cultura Económica; serie mayor de la colección Letras Mexicanas; edición a cargo de Martí Soler; prólogo de David Huerta; tercera reimpresión de la segunda edición; México, 2004, 602 páginas). Está incluido en la sección titulada “Responso” (nueve poemas: elegías a personajes diversos), escritos entre 1966 y 1968. Esas composiciones aparecieron por primera vez en el libro de Efraín Huerta publicado por la editorial Joaquín Mortiz con el título *Poesía 1935-1968*, incluido en dos colecciones (Serie del Volador y Las Dos Orillas). Ω



## Apéndice IV LAS RECETAS DE LOS ARTISTAS

### *Hada Verde*

La forma tradicional para beber ajenjo es el *Hada Verde*. La manera correcta para prepararla al estilo checo es la siguiente:

1. Se coloca una medida de absenta en un vaso para ajenjo. Sobre una cucharilla se colocan uno o dos terrones de azúcar y se mojan un poco en absenta.
2. Se flamea el azúcar hasta que se carameliza.
3. Se extingue la flama.
4. Se agregan de dos a tres medidas de agua y se revuelve.



1. Se coloca una medida de absenta en un vaso para ajenjo. Sobre una cucharilla se colocan uno o dos terrones de azúcar y se mojan un poco en absenta.



2. Se flamea el azúcar hasta que se carameliza.



3. Se extingue la flama.



4. Se agregan de dos a tres medidas de agua y se revuelve.

En el estilo francés se omite el flameado:

1. Se coloca una medida de absenta en un vaso para ajenjo.
2. Sobre una cucharilla se colocan uno o dos terrones de azúcar y la cuchara se acomoda sobre el vaso.
3. Se vierten de cuatro a seis partes de agua sobre el azúcar y sobre el ajenjo.
4. Se mezcla.



En el estilo francés se omite el flameado:  
1. Se coloca una medida de absenta en un vaso para ajerjo.



2. Sobre una cucharilla se colocan uno o dos terrones de azúcar y la cuchara se acomoda sobre el vaso.



3. Se vierten de cuatro a seis partes de agua sobre el azúcar y sobre el ajerjo.



4. Se mezcla.

## Toulouse-Lautrec

### *Absinthe minuit*

Se siguen los pasos 1 y 2 del Hada Verde estilo francés. En el paso 3, en lugar de agua, se agrega vino blanco.

### *Absinthe de Vindangeur*

Igual que el absinthe minuit pero se sustituye el vino blanco por tinto.

### *Tremblement de terre* (Terremoto)

Igual que los anteriores pero se sustituye el vino por coñac.

## Edgar Allan Poe

## *Cuervo*

→Una medida de absenta

→Una medida de brandy

Se mezcla y se sirve en una vaso de cóctel.

## **Edgar Degas**

### *Absinthe frappé*

Esta es una antigua receta que ha regresado a los bares de muchos países con la legalización de la absenta.

→ Una medida de absenta

→ Un huevo

→ Una cucharadita de azúcar.

Se mezcla todo y se sirve sobre hielo picado

## **Ernest Hemingway**

### *Muerte al atardecer*

En el siglo XX, después de la prohibición, el escritor Ernest Hemingway (1899-1961) probó el ajenjo en España. Se dice que bajo los efectos de la bebida sintió valor para torear. En su novela sobre la Guerra Civil Española, *Por quien doblan las campanas*, Hemingway escribió: “En ésta, que es la verdadera absenta, hay ajenjo. Dicen que pudre el cerebro, pero yo no creo en eso. Lo único que hace es cambiar las ideas”.

Hemingway, quien se suicidó en 1961, inventó el siguiente coctél y lo bautizó

*Death in the Afternoon:*

→ Una cucharadita de azúcar

→ Una medida de absenta

→ Champaña

Se mezclan en un vaso el ajeno y el azúcar. Se vierte la mezcla en una flauta y se llena hasta el tope con champaña.

## BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Jad, *Hideous absinthe. A history of the devil in a bottle*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004.

ANDERSON, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. 1, 3 edición, Barcelona, Crítica, 2000. 605 pág. ISBN84-8432-024-3

BAKER, Phil, *The dedalus book of absinthe*, Reino Unido, Dedalus, 2001.

BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1983.

BATTA, András, *Ópera: compositores, obras, intérpretes*, España, Könemann, 2000.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1994.

\_\_\_\_\_, *El spleen de París*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

\_\_\_\_\_, *Las flores del mal*, Estudio preliminar, traducción y notas de Enrique López Castellón, España, M. E. Editores, 1995.

\_\_\_\_\_, *Las flores del mal*, Traducción de Luis Ritiaga, México, Grupo editorial Tomo, 2002.

\_\_\_\_\_, *Los paraísos artificiales*, Barcelona, Edicomunicación, 1999.

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano, 1997.

BECKLEY, Bill, *Uncontrollable beauty*, Nueva York, Allworth press, 1998.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

BRASEY, Édouard, *El universo féérico* (cinco tomos), Barcelona, Olañeta, 2000.

- BRIGGS, Katharine, *Diccionario de las Hadas*, España, Olañeta, 1992.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- BUSTOS Trejo, Alicia, “Manuel Gutiérrez Nájera y Alfred de Musset: una aproximación a la estética romántica”, En prensa, *Memorias Jornadas Filológicas*, 2004.
- CAMPOS, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- CARDWELL, Richard A., *¿Qué es el modernismo?*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- CHAVES, José Ricardo; *Los Hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CLARK de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz; *La construcción del modernismo*; México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- CONDE, Teresa del, *Julio Ruelas*; México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- CONNOLLY, Cyril, *Cien libros clave del movimiento moderno 1880-1950*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CONRAD, Barnaby, *Absinthe. History in a bottle*, San Francisco, Chronicle books, 1988.
- COUTO Castillo, Bernardo, *Cuentos Completos*, Prólogo y notas de Ángle Muñoz Fernández, México, Factoría Ediciones, 2001.
- CULINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, traducción de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991.
- DARÍO, Rubén. *Cuentos completos*, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar de Raimundo Lida, México, FCE, 2002.
- DÍAZ y de Ovando, Clementina, *Los cafés en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona, España, Ed. Debate, 1994.

FERNÁNDEZ Christlieb, Federico, “La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910” en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, coordinado por Javier Pérez Siller, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de San Luis, CEMCA, 1998.

FERRERES, Rafael, *Los límites del modernismo*, 2ª edición, Madrid, Taurus, 1981.

FRANKLIN, Ana, *El anillo de las hadas*, Madrid, EDAF, 2003.

GALÍ Boadella, Montserrat, “Lo francés en las pequeñas cosas: la penetración del gusto francés en la vida cotidiana” en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX. Vol. II*, coordinado por Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, CEMCA, 2004.

GLICKMAN, Robert Jay, *Fin del siglo. Retrato de Hispanoamérica en la época modernista*, Toronto, Canadian Academy of the Arts, 1999.

\_\_\_\_\_, *Vestales del templo azul*, Toronto, Canadian Academy of the Arts, 1996.

GUTIÉRREZ Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

GUTIÉRREZ Nájera, Manuel, *Manuel Gutiérrez Nájera*, Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay, México, Cal y Arena, 1996. (Colección Los Imprescindibles).

\_\_\_\_\_, *Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Mañana de otro modo*, México, UNAM, 1995

\_\_\_\_\_, *Poesías*, México, Urania.

\_\_\_\_\_, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, Prólogo y notas de Belem Clark de Lara, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994.

- \_\_\_\_\_, *Obras XIII, Meditaciones políticas (1877-1894)*, Introducción y notas de Belem Clark de Lara, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.
- HEMINGWAY, Ernest, *Por quien doblan las campanas*, México, Diana, 1974.
- HILLMAN, James, *A blue fire*, California, Haper Perennial, 1991.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de Siglo, Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1998.
- HUERTA, Efraín, *Poesía 1935-1968*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A contrapelo*, Traducción de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, 2003.
- LANIER, Doris, *Absinthe. The cocaine of the nineteenth century*, Carolina del Norte, McFaraland, 1995.
- LECOUTEUX, Claude, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*, Barcelona, Olañeta, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Pequeño diccionario de mitología germánica*, Barcelona, Olañeta, 1995.
- LUCINI, Javier, *La canción del mal amado y otras desmitologías*, Madrid, Anaya, 2001.
- MAILLEFERT, Eugenio, *Directorio del comercio del Imperio Mexicano*, México, Instituto Mora, Primera edición en facsimilar, 1992.
- MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1977.
- MAZA, Francisco de la, “Elogio de la naturaleza” en *Art Nouveau*, México, Museo Franz Mayer y Artes de México, 2004. (Colección Uso y Estilo)
- MICHELET, Jules, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Barcelona, Akal, 1987.



- \_\_\_\_\_, *La mujer*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina, *El siglo del desencanto*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MUÑOZ, Antonio, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista” en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
- MUÑOZ Fernández, Ángel; Bernardo Couto Castillo. *Cuentos completos*; México, 2001; Factoría Ediciones.
- MURGER, Henry, *Escenas de la vida bohemia*, Madrid, Montesinos, 2001.
- MUSSET, Alfred de, *La confesión de un hijo del siglo*, traducción y prólogo de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Pre-textos, 2002.
- NÖEL, Benoît, *Absinthe. A myth always green*, París, L’Esprit frappeur, 2003.
- NOYOLA, Arturo, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. IV, núm. 1 y2, México, 1999.
- OLAGUÍBEL, Francisco M. de, *¡Pobre bebé! Cuentos frívolos*, México, Premià editora, 1984.
- ORTIZ Gaitán, Julieta, “La ciudad de México durante el Porfiriato: <<el París de América>>” en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX. Vol. II*, coordinado por Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, CEMCA, 2004.
- PACHECO, José Emilio, “Prólogo” a *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, 1999.
- PASO, Fernando del, *Noticias del Imperio*, México, Diana, 1987.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- PAGE, Michael y Robert Ingpen; *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*; Madrid, 1986; Anaya.

- PENDELL, Dale, *Pharmako/poeia: plant powers, poisons, and herbcraft*, San Francisco, California, Mercury House, 1995.
- PERALES Ojeda, Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- PENSKY, Max, *Melancholy Dialectis, Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Massachussets, University of Massachussets Press, 1993.
- PHILLPOTTS, Beatrice; *El mundo de las hadas*; Barcelona, 2000; Ediciones Montena.
- PINEDA Franco, Adela, “El afrancesamiento de la Revista Moderna”, en *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX. Vol. II*, coordinado por Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de Michoacán, CEMCA, 2004.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila editores, 1969.
- QUINCEY, Thomas de, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Barcelona, Espasa Calpe, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Cátedra.
- QUIRARTE, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*; México, 2001; Ediciones Cal y Arena.
- \_\_\_\_\_, *El fantasma del Hotel Alsace*, México, UNAM, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Excursiones a paraísos artificiales en la Ciudad de los Cinco lagos muertos”, conferencia dictada en la Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, México, 22 de agosto de 2005.
- \_\_\_\_\_, “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo” en en *Art Nouveau*, México, Museo Franz Mayer y Artes de México, 2004. (Colección Uso y Estilo)
- \_\_\_\_\_, “La invención del dandy”.

- RAE, Simon, *The Faber Book of Drink, Drinkers and Drinking*, Londres, Faber & Faber, 1991.
- RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones. Una temporada en el Infierno*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Iluminaciones*, Madrid, Alberto Corazón, (Volumen 19 de la colección Visor de poesía).
- RUIZ Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000.
- SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris: Culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, United States, Johns Hopkins University Press, 1999.
- SESTO, Julio, *La bohemia de la muerte*, México, El Libro Español, 1929.
- SHULMAN, Iván A., *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- SILVERMAN, Debora, L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, psychology, and style*, California, University of California press, 1989.
- STEINER, Wendy, *Venus in exile: The rejection of beauty in 20<sup>th</sup> century art*, New York, The free press, 2001.
- TABLADA, José Juan, *La Feria de la Vida*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 22)
- TRAINER, Molly U., “La expansión del ‘nuevo estilo’” en *Art Nouveau*, México, Museo Franz Mayer y Artes de México, 2004. (Colección Uso y Estilo)
- VALENZUELA, Jesús E., *Mis recuerdos. Manojos de rimas, Prólogo y notas de Vicente Quirarte*, México, CONACULTA, 2001.
- VARIOS, *Gaceta Musical*, Paris, 1928 en reproducción facsimilar, México, IMBA, CENIDIM, 1994.
- VERLAINE, Paul, *Antología poética*, Barcelona, Bruguera, 1971.

VILLAS, James, *Stalking the green fairy and other fantastic adventures in food and drink*, New Jersey, Wiley, 2004.

WILSON, Elizabeth, *Bohemians. The glamorous outcasts*, United States, New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

WITTELS, Betina J. y Robert Hermes, *Absinthe, sip of seduction: a contemporary guide*, Denver, Corvus Publishing, 2003.

ZOLÁ, Emile, *Obras selectas*, México, Editorial del Valle de México, 1976.