

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*ELENA RIVAS, UN REFLEJO DEL ARTISTA EN LA
NARRATIVA DEL MODERNISMO*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

GEORGINA IVET FERNÁNDEZ RAMÍREZ

ASESORA DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN

MÉXICO, D. F., CIUDAD UNIVERSITARIA, 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.

Dedicatoria

A Leonardo Fernández Guerra,
cuya presencia está siempre conmigo

A María Esther y a Luis

A Fernando Hernández López,
porque todo es posible de muy diferentes maneras

De todos ustedes es esta tesis

**ELENA RIVAS, UN REFLEJO DEL ARTISTA EN LA NARRATIVA
DEL MODERNISMO**

Índice

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. Modernismo, modernismo hispanoamericano y modernismo mexicano	17
1.1 Definición del concepto <i>modernismo</i> ; su utilización en otros ámbitos.....	17
1.2 Modernismo hispanoamericano.....	20
1.3 Modernismo mexicano.....	31
CAPÍTULO II. Vida y obra de Efrén Rebolledo. La crítica literaria. Salamandra y Elena Rivas	44
2.1 Vida y obra de Efrén Rebolledo.....	44
2.2 La crítica literaria sobre el corpus literario de Efrén Rebolledo.....	51
2.3 <i>Salamandra</i> . Características generales y contexto de escritura.....	56
2.4 Elena Rivas.....	66
CAPÍTULO III. El artista como personaje del modernismo	72
3.1 Definición del concepto <i>artista</i>	72
3.2 Situación del artista.....	74
a) En el mundo europeo.....	74
b) En Hispanoamérica.....	77
c) En México.....	80
3.3 El artista como personaje en la narrativa modernista hispanoamericana.....	84
a) En la novela.....	84
b) En el cuento.....	89
3.4 El artista como personaje en la narrativa modernista mexicana.....	93
a) En la novela.....	93
b) En el cuento.....	95
3.5 El artista como personaje en la obra de Rebolledo.....	99
CAPÍTULO IV. Las características del artista en Elena Rivas	102
Personajes literarios del modernismo ligados al artista.....	102
a) Características compartidas con otros personajes modernistas.....	105
b) Características del exterior, exclusivas del artista del modernismo.....	117
c) Características del interior, exclusivas del artista del modernismo.....	124
d) Características generales compartidas con el resto de artistas.....	132
CONCLUSIONES	139
FUENTES DE INFORMACIÓN	149

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México que, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, me abrió sus puertas a mundos de muy variada índole: artísticos, culturales, intelectuales, literarios y, lo más importante, humanos.

A la Mtra. Ana Laura Zavala Díaz, que fue mi profesora en la Escuela Nacional Preparatoria, Plantel 6 “Antonio Caso”; allí me dijo que si me animaba a estudiar Letras ella me apoyaría y, efectivamente lo hizo al leer con atención y cuidado esta tesis; al licenciado Arturo Noyola, en cuyo curso de Literatura Mexicana IV (Siglo XIX) conocí *Salamandra* y el gusto por el arte finisecular; a la Dra. Belem Clark de Lara, de quien aprendo -y de quien admiro- el placer y el arte de la investigación literaria; a la Mtra. Blanca Estela Treviño, quien me regaló con generosidad en varios cursos, a través de su experiencia y sus lecturas, a los narradores mexicanos e hispanoamericanos, ese modernismo aún todavía muy desconocido y poco trabajado, y quien dadivosamente me invitó a compartir con ella mis lecturas y reflexiones; a la Dra. Lilián Camacho Morfín, mi asesora que, con paciencia, calidad humana y profesionalidad, me ha acompañado, orientado y apoyado no tan sólo a lo largo de todo el proceso de elaboración de esta tesis sino en toda la Licenciatura a través de los diversos cursos que me permitió seguir con ella. Gracias a todos ellos que constituyeron el sínodo de esta investigación.

En especial, a mi compañero, colega y amigo Fernando Hernández López quien, a lo largo de los cuatro años de la Licenciatura, compartió conmigo sus pasiones, sus inquietudes y sus reflexiones de carácter intelectual, cultural, artístico y literario; y durante los cuatro años de la elaboración de esta tesis, me escuchó, paciente y con atención, hablar sobre modernismo, se prestó a crear puentes entre sus lecturas y las mías al facilitar el diálogo, y, además, leyó, anotó, discutió y ayudó a corregir de forma rigurosa y crítica este trabajo de investigación.

Al Colegio Latinoamericano de México y al Colegio de Bachilleres, Plantel 12, “Ciudad Nezahualcóyotl”, instituciones escolares de nivel bachillerato que con magnanimidad me han recibido desde hace más de un año, lo que me ha facilitado el viaje de aprendizaje para lograr compartir la literatura, el siglo XIX y el modernismo, en mayor o menor medida, con adolescentes colmados de muy variadas inquietudes.

A mi familia y mis familiares; a mi padre, madre y hermano, quienes me apoyaron emocional, espiritual y económicamente durante toda la Licenciatura. A mis

abuelos (Fidel, Martha y Dominga), mis tíos y mis primos que poco a poco me vieron crecer y transformarme en esos años.

A mis compañeros y amigos con quienes, desde el primer semestre, me acerqué y disfruté la vida universitaria: Margarita Albor, Bianca Caracas, Guillermo Cardona, Aarón Espinoza, Eva Guzmán, Guadalupe Mendoza, Nadia Ramos, Nancy Rojas, Iván Viveros y Héctor Vizcarra. A mis compañeros de los seminarios de tesis dirigidos por la Dra. Lilián quienes, a través de sus experiencias y comentarios enriquecieron y apoyaron este trabajo, y me enseñaron el valor del trabajo en equipo.

A mi amiga Ennue Gazvani, quien, en la etapa de redacción, estuvo apoyándome sin fatiga para que lograra terminar la tesis de forma satisfactoria. ¡Gracias, bonita!

A mis colegas y amigos de UPIICSA, quienes, durante el proceso de investigación, me escuchaban pacientes hablar y, en ocasiones, con impaciencia, sobre siglo XIX y el modernismo: Verónica Mata, Gustavo Elizalde, Alejandro José, Ana Rodelas y Marcos Suárez.

A mis alumnos y camaradas de UPIICSA, cuyos nombres omito para evitar que se escape alguno, que han formado parte de mi vida en los últimos cinco años y que, con frecuencia, se preocuparon, me presionaron y apoyaron en la elaboración de este proyecto de investigación y que, actualmente, comparten conmigo la dicha de cerrar esta etapa.

A mis amigos Armando González, Víctor López, Sr. y Sra. Lao Plaisant, Tao Plaisant y Javier Zaldívar, con quienes he convivido desde hace casi diez años, particularmente este último, y cuyas actitudes y conductas me recuerdan en gran medida el modernismo, aquel el epicúreo, el lleno de vida y en la búsqueda constante de placeres.

Introducción

El objetivo general de esta tesis es demostrar que, además de ser una *femme fatale*, Elena Rivas, protagonista de *Salamandra* (1919), de Efrén Rebolledo, también es una artista, personaje recurrente en la narrativa del modernismo hispanoamericano y mexicano, pues aquella presenta muchas de las características de los artistas de esa época. Para lograrlo, exploro las múltiples lecturas que han tenido el modernismo en Hispanoamérica y México, Efrén Rebolledo, *Salamandra* y Elena Rivas, y el artista, su situación sociopolítica y económica, y como personaje de la narrativa.

Pero ¿por qué Elena Rivas de *Salamandra*, novela escrita por Efrén Rebolledo en 1919? ¿Por qué dentro de una gama tan diversa de personajes del modernismo, elegir a Elena Rivas? ¿Por qué decidir comparar a Elena Rivas con el artista? Por tres tipos de razones, unas de índole académico, otras de carácter personal y otras más de carácter docente.

Desde el punto de vista académico, es válido estudiar a Elena Rivas como artista pues no obstante las muchas lecturas e interpretaciones sobre algunos aspectos del modernismo, hay otros que aún no han sido suficientemente explorados; como la novela y el cuento hispanoamericanos y mexicanos en sus diferentes rasgos, temas y personajes, como lo es el del artista. Pocas lecturas hay sobre este tema, particularmente en lo que respecta a la narrativa breve. Por otro lado, hay juicios consagrados sobre Efrén Rebolledo, *Salamandra* y Elena Rivas que se repiten con religiosidad sin ser cuestionados¹ a pesar de la posibilidad de acercarse a esta obra desde una perspectiva distinta; por ejemplo, definitivamente, Elena es una *femme fatale*, como se le ha considerado la mayor parte de las veces, pero para entenderla a cabalidad, también resulta indispensable verla desde una perspectiva distinta.

Desde el punto de vista personal, es válido estudiar a Elena Rivas y *Salamandra* por lo siguiente: los modernistas poseen una sensualidad muy exacerbada, entendida como todo aquello relacionado con los sentidos. Ven, escuchan, tocan, huelen, gustan. Tienen despierto el cuerpo para recibir el mundo exterior, para gozarlo; de hecho, también recurren a distintos artificios para hacerlo; no se ciñen únicamente a la literatura, pintura, escultura o música; recurren a estas artes y, además, a la imaginación y la creación para gozar del mundo. Mas no solamente se goza del mundo, también del

¹ Vid. capítulo II, p. 67.

cuerpo mismo; en esta etapa hay mucha sensualidad (entendida desde lo sexual) y morbidez. Pero es una sensualidad sin remordimientos o castigos, como hasta entonces lo había sido, al menos en la literatura. Seguramente los modernistas recurren a todos estos placeres como una manera de enfrentarse a una certeza que subyace en el mundo, la certitud de la muerte. Todo esto está en *Salamandra* y, por sorprendente y extraño que parezca, a casi un siglo de distancia, todos esos elementos están cerca de mi propio momento, la primera década del siglo XXI, temas como el goce por la vida, la sensualidad, el arte y la muerte.

A pesar de la cercanía de esos valores, inquietudes y temas con nuestra actualidad, el modernismo generalmente es enseñado desde otro rostro. En las escuelas de Enseñanza media básica y en el bachillerato se explica en varias ocasiones lo que es; muchos docentes hablan de cisnes, princesas, animales mitológicos, joyas, ritmos perfectos, preciosismo, poesía, atención excesiva a la forma, naturaleza exaltada y nacionalismo en América, y muchos textos con esas características son los que se antologan en gran cantidad de manuales de literatura de estos niveles educativos; así, una porción significativa de estudiantes se enfrentan a una visión que postula al modernismo como un arte frívolo que hace caso omiso de un mundo que está en *shock* tras muchos cambios científicos, tecnológicos y económicos, y como un movimiento literario en el que el artista se aísla, se aleja de la realidad y crea para sí un mundo alterno, una torre de marfil. Se enseña a Rubén Darío como el modernista por antonomasia y, de los mexicanos, generalmente se aproximan a Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Amado Nervo o José Juan Tablada. Desde nuestra posición como profesores, necesitamos trabajos serios que muestren rostros distintos del modernismo para que, del mismo modo, nosotros también podamos enseñar esos otros textos y lecturas a los adolescentes y jóvenes, pues ésa es una de las características de la literatura, ofrecernos mundos alternos con los que nos encontremos hermanados por nuestros valores, inquietudes y temas, para poder enfrentarnos a nuestro propio mundo.

Sobre la importancia del modernismo hispanoamericano en la historia de la literatura universal, José Emilio Pacheco asevera que éste “es una operación de mediación, una tentativa de convertir la cultura planetaria (y no sólo europea) en lenguaje americano. El modernismo significa para las literaturas de lengua española la primera etapa del movimiento moderno”.²

² José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. XIX.

Debido a la trascendencia del modernismo para el mundo literario, una larga tradición crítica lo acompaña. Desde sus orígenes, el modernismo provocó revuelo y polémica entre los exégetas, tanto americanos como europeos; muchos reprobaban las obras y muy pocos las halagaban.³ Así, con múltiples discrepancias, algunos estudiosos difieren en las características del modernismo, si es una escuela, un movimiento literario o una época; otros en el tiempo en que pervivió, algunos más en los precursores y en los iniciadores; otros cuantos, en los integrantes y en los lugares en que se dio; muchos se diferencian entre sí por los términos para designarlos –decadentistas, estetas, modernos o modernistas□ o por su opinión sobre la actitud del artista.⁴ Debido a tal, Homero Castillo afirma:

Aunque el modernismo constituye la manifestación literaria más significativa de los últimos años del siglo pasado y de los iniciales del actual [siglo XX], su innegable presencia ha originado serias divergencias de parecer entre críticos e investigadores. En este sentido no se diferencia fundamentalmente de otros “ismos” que, no obstante su indiscutible trascendencia, no se prestan con facilidad a una caracterización teórica o abstracta, definitiva e inconfundible de sus rasgos esenciales. / Los obstáculos con que han tropezado los estudiosos son de muy variada índole y, por ello, los juicios emitidos se refieren no sólo a numerosos y diversos temas, sino que además y a menudo suscitan dispares opiniones sobre un mismo tema al ser tratado éste con distintas aproximaciones.⁵

A pesar de las diversas direcciones que la crítica toma al comentar el modernismo, ésta tiene puntos de encuentro; es decir, coincide en que el modernismo tiene características innegables.⁶ Si bien se pueden enumerar tales rasgos del modernismo, existen otros elementos del mismo que resultan difíciles de determinar por la crítica a causa de las discrepancias en los análisis. Por tal circunstancia, en esta tesis agrupo la crítica en dos amplísimas direcciones con base en los tiempos y los espacios en que los estudiosos definen el modernismo, sus integrantes y los orígenes, así como por la actitud que se observa en los escritores: la crítica *clásica* y la *conciliadora*.⁷

³ Recuérdense las cartas de Victoriano Salado Álvarez en México que condenaban a los decadentes y, contrariamente, la carta de Juan Valera sobre *Azul...* para Rubén Darío en la que el español alababa lo rico de la obra (vid. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo [Antología]*, y Juan Valera, en Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, pp. 103-111). Asimismo, puede consultarse, por ejemplo, el libro de Ignacio Zuleta, *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar*, que habla sobre la recepción del modernismo en España en los primeros años del siglo XX.

⁴ Vid. Capítulo I, pp. 23-24.

⁵ Homero Castillo, “El modernismo ante la crítica”, en H. Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, p. 7.

⁶ Vid. Capítulo I, pp. 24-27.

⁷ Esta clasificación de la crítica es tan sólo un intento por organizar en mínima medida las opiniones sobre el modernismo; por tanto, ni se cierra a matices ni postula una oposición tangencial ni significa que todos

Una dirección de la crítica es la que aquí llamo *clásica*⁸ y que considera el modernismo como una literatura exclusiva de Hispanoamérica, aislada de la sociedad y de otras expresiones artísticas, es aquella que considera al modernista en su “torre de marfil”, en la búsqueda única y constante del esteticismo. Estos exégetas circunscriben el modernismo a unos pocos escritores y a un período de tiempo muy específico y que abarca unos veinte años; se estudia exclusivamente la poesía.

Otra dirección de la crítica es la que nombro *innovadora*;⁹ en ella, los estudiosos ven el modernismo en comunión ya con el mundo hispano, ya con el mundo occidental; sitúan el modernismo en su momento socioeconómico y político, y hablan tanto de la posición como de la preocupación del artista por su momento, además de que se abre el período de duración del modernismo. En esta tendencia, “los estudios sobre el modernismo hispanoamericano han atravesado en las últimas décadas un proceso de relectura, cuyo fruto es una imagen radicalmente distinta de la que nos legó la crítica de generaciones anteriores. Una pieza clave en la revalorización actual del modernismo es el estudio de su prosa”,¹⁰ en sus muy variados aspectos: géneros, recursos estilísticos, temas y personajes recurrentes.¹¹

En lo que respecta al modernismo mexicano, en su momento, éste fue rechazado por gran parte de la sociedad nuestro país; se les llamaba a estos escritores malsanos, neuróticos, incomprensibles, decadentes, con una posición impostada o imitadores. La crítica siguió las lecturas clásicas sobre el modernismo, considerado como un

los críticos se encuentran de un lado o de otro –aunque no se niega que alguno sí lo esté. Repito, únicamente es un intento de organización para una vista panorámica entorno al concepto *modernismo* en el ámbito literario hispanoamericano.

⁸ La nombro *clásica* porque es la que generalmente se presentó a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. Estudiosos que siguen esta línea de análisis son, por ejemplo, Pedro Salinas, Guillermo Díaz-Plaja, Juan Marinello y Enrique Anderson Imbert (respectivamente, *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, *Sobre el modernismo. Polémica y definición e Historia de la literatura hispanoamericana I. La colonia. Cien años de república*).

⁹ La llamo *innovadora* pues rompe con la tradición crítica anterior de mediados del siglo XX; críticos que renuevan la lectura del rostro modernista son Federico de Onís, Ricardo Gullón, Iván A. Schulman, Iris Zavala y Rafael Gutiérrez Girardot (“Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*” en *Modernismo. Notas de un curso (1953)*, *Direcciones del Modernismo, Génesis del modernismo, Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos y Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, respectivamente).

¹⁰ Paloma Jiménez del Campo. “Reseña de Cristóbal Pera, *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p. 313. Breves líneas generales sobre la prosa modernista comienzan con Max Henríquez Ureña *Breve historia del modernismo*. El estudio –no general sino particular, por género o autor– de esta prosa irá creciendo paulatinamente hasta lograr antologías como *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología* de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales; no obstante, hasta hoy carecemos de un estudio general y amplio sobre la prosa modernista que abarque los muy diversos géneros.

¹¹ En lo que toca al estudio de la prosa, *vid.* Capítulo I, pp. 28-31.

movimiento ante todo de poesía con algunos autores representativos. Años más tarde, hacia los años sesenta, el modernismo en nuestro país se estudió desde sus figuras más representativas dentro de la poesía y, al mismo tiempo, se elaboraron estudios generales en los que se comentaba un conjunto de creadores analizados de forma individual. A pesar de que estas lecturas de nuestros escritores finiseculares fueron fragmentarias, ayudaron a delinear el perfil del modernismo mexicano, particularmente el de la poesía. Simultáneo a estos estudios, por ser nuestro modernismo una literatura ante todo publicada en prensa, en los setenta, en los noventa y en la primera década del siglo XXI, se han publicado trabajos que ponen la mirada en las revistas literarias que determinaron el pulso del modernismo mexicano; dichos textos se pueden organizar bajo tres ópticas: análisis de revistas, índices y ediciones facsimilares. Por otro lado, hacia la última década del siglo XX, probablemente gracias a la reedición de la nuestra literatura modernista, una camada de críticos ha revalorado la prosa modernista de México, un reflejo de este interés es la reciente publicación de *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*.¹² No obstante esta revitalización de la crítica sobre la prosa en el modernismo mexicano, existen autores que todavía están por ser releídos, revisados, comentados, discutidos, rescatados y reeditados críticamente.

Uno de estos autores es, precisamente, Efrén Rebolledo (1877-1929),¹³ cuyas lecturas a lo largo de los siglos XX y XXI han pasado por diversas etapas:

- a) crítica de la época (1900-1932) en la cual hay juicios favorables con respecto a la obra de Rebolledo, destacan los de José Juan Tablada.
- b) crítica después de la muerte (1932-finales de los sesenta). Casi no hay textos sobre Rebolledo, a excepción del estudio clásico de Xavier Villaurrutia.
- c) Schneider (finales de los sesenta y la década de los setenta). En esta época se rescató la obra de Efrén Rebolledo, principalmente la poética; recuérdense los trabajos de Luis Mario Schneider y de Allen W. Phillips.
- d) Siglo XXI. En esta primera década del siglo se han reeditado textos de Rebolledo, se han hecho relecturas de su obra y se ha estudiado la vida de este autor, véanse los trabajos de Benjamín Rocha y de José Félix Meneses Gómez.

Se ha puesto particular atención al parnasianismo, al erotismo y al japonismo de la poesía y la prosa de Efrén Rebolledo, además, los críticos han discutido si es

¹² Sobre la crítica entorno al modernismo mexicano, *vid.* el Capítulo I, p. 32, notas pie de página 63-69.

¹³ El capítulo II de esta tesis tiene como un objetivo el delinear brevemente la vida, la obra y el contexto sociopolítico y económico de este autor, *vid.* pp. 43-51.

modernista, postmodernista, ateneísta y decadente. En lo que concierne a la novela que compete a esta tesis, *Salamandra*, muy pocas han sido las lecturas críticas sobre ella; sobre todo se subraya su carácter modernista. La protagonista de *Salamandra* es Elena Rivas, “mexicana, nacida en Sonora, viuda y, para mejor recomendación, bella, rica, culta y casquivana. Su víctima, un poeta, Eugenio León [...], quien escribe versos a la manera del propio Rebolledo. La norteña Salamandra despierta en el vate un masoquismo que hasta entonces ignoraba pero que existía latente, y lo aniquiló con sus armas sutiles”.¹⁴ Los estudiosos de este personaje se han centrado principalmente en su carácter de *femme fatale*.¹⁵ Indiscutiblemente, Elena Rivas es una de ellas, un personaje femenino de la narrativa modernista que, físicamente, se caracteriza por ser seductora y voluptuosa. “En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal”.¹⁶ Por lo general esta mujer aparece acompañada por un personaje masculino antagónico, que en el caso de *Salamandra* es Eugenio León, el artista, hombre que se caracteriza por “caminar a ‘contrapelo’ y construirse un orden nuevo, subjetivo y personal, mediatizado por su exquisita sensibilidad estética que busca en la sublimación del arte y del artificio, y en el poder de la fantasía y de la imaginación, el encanto de lo inefable y de lo inexpresable”.¹⁷

Sobre la mujer fatal, el estudio clásico es *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* de Mario Praz (1930) quien dedica un capítulo completo, “*La belle dame sans merci*”, al estudio de esta figura en la historia de la literatura occidental decimonónica; en él, Praz postula que “siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura”¹⁸ y que, no obstante, en el siglo XIX, junto a la aparición del héroe melancólico, se presenta el auge de la mujer fatal. *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay es un libro también hoy clásico, pues en él no sólo se analiza a este personaje desde la literatura sino también desde la historia de las artes plásticas occidentales. En lo que respecta a la mujer fatal en la literatura modernista, si bien el capítulo “Mujeres prerrafaelistas” de *Fin de siglo. Figuras y mitos* está enfocado a la *femme fragile*, éste también presenta a la *femme fatale*, ya que ambas figuras, por sus rasgos físicos y

¹⁴ Luis Mario Schneider, “Rebolledo el decadente” en Efrén Rebolledo, *Salamandra. Caro Victrix*, p. 12.

¹⁵ Más pausadamente recorro las lecturas sobre la obra rebollediana en el Capítulo II, pp. 51 y 54.

¹⁶ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, pp. 113-116.

¹⁷ Juan Herrero, “Introducción” a Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, p. 44.

¹⁸ M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 347.

psicológicos, se contraponen. En el artículo “Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913”,¹⁹ Lily Litvak perfila el rostro de la mujer fatal en la literatura de habla hispana de finales del siglo XIX. *Mujeres perversas de la historia* de Susana Castellanos de Zubiría es un ensayo de novísima publicación que, en tono jovial, aborda a estas féminas desde tiempos bíblicos hasta las del siglo XX. En lo que respecta a la literatura mexicana, sólo conozco dos estudios, ambos de José Ricardo Chaves, que tratan la figura de la mujer fatal. En *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, el exégeta propone el análisis de este personaje a partir de una lógica textual que incluye a la mujer frágil y al héroe melancólico. En “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”,²⁰ Chaves, bajo la misma perspectiva de su libro, analiza estos personajes en la narrativa mexicana del modernismo; especialmente en *Por donde se sube al cielo*, Pascual Aguilera, *El donador de almas*, *El bachiller*, *El enemigo* y en *Salamandra*.

Si bien Elena Rivas presenta plenamente el perfil de la mujer fatal, se ha ignorado su estudio desde la perspectiva del artista, cuya situación en la narrativa del modernismo hispanoamericano, comenzó a revisarse por la crítica hacia los años setenta del siglo XX, en esa ola de estudios críticos innovadores.

En años previos a la década de los setenta, prácticamente no había estudios que analizaran la situación social, económica, política, filosófica y cultural a la que el artista del modernismo se enfrentó; sólo se creía que el artista, en particular el escritor, se encontraba al margen de la situación que lo rodeaba y que éste no repercutía en aquél. El primer trabajo que cambió dicha lectura fue *Los poetas modernistas en el mercado económico* en 1967, escrito por Ángel Rama, quien se convirtió en el principal exponente de dicho tema con dos trabajos, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancias socioeconómicas de un arte americano* y *Literatura y clase social*. Influidos por los textos de Rama aparecieron los libros de Noé Jitrik y de Françoise Perus, *Las contradicciones del modernismo* y *Literatura y sociedad en América Latina*, respectivamente; ambos autores revisaban la situación del artista a partir de la lectura de Rama. Años después, otro trabajo que revolucionó la perspectiva fue el de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, pues logró

¹⁹ L. Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, pp. 245-258.

²⁰ En Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, editoras, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, pp. 231-244.

comprender la situación del artista hispanoamericano y español dentro del contexto occidental.²¹ En estos ensayos, se subraya la importancia del establecimiento de una burguesía cuyos valores mercantiles determinarán en gran medida la situación del artista, especialmente la del poeta; éste deberá enfrentarse a una sociedad en la que ya no cumple una función y en la que carece de un mecenas, como lo fueron la Iglesia y el Estado, de allí que tendrá que vivir la profesionalización de la escritura a través del periodismo, la docencia y los puestos gubernamentales.

Referente a la situación del artista y el escritor en México, al parecer y hasta donde tengo noticia, los estudios que se han publicado son pocos. Sólo hasta esta primera década del siglo XXI han aparecido algunos ensayos especializados sobre el tema; algunos de ellos son: “Historia del modernismo en diez imágenes” de Fausto Ramírez,²² “Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriato y la Revolución” de Adèle Robin Greeley,²³ “La modernización de la política” de Javier Garciadiego,²⁴ “Hispanoamérica: la confederación del arte” de Liliana Weinberg de Magis²⁵ y, de reciente publicación, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* de Fausto Ramírez.

En lo que respecta al artista como personaje en la narrativa del modernismo hispanoamericano, el trabajo de Allen W. Phillips, “El arte y el artista en algunas novelas modernistas”, publicado en 1968, fue el primero en el tema. Después de este análisis, sobre todo en la década de los ochenta, aparecieron algunos ensayos de largo aliento que analizaban al artista en las novelas modernistas; recuérdense los trabajos de Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana del fin de siglo* y “La novela hispanoamericana y la literatura europea del ‘fin de siglo’”,²⁶ de Aníbal González es *La novela modernista* y de Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Estos ensayos extensos tenían como objetivo principal analizar la novela llamada “de artistas”; teniendo en cuenta que el artista era un personaje recurrente y que en esas obras se reflexionaba sobre su situación y la del arte. Por último, no es sino hasta la primera década del XXI que Dolores

²¹ Estos trabajos presentan análisis de algunas obras modernistas; no obstante, su objetivo primordial es la de presentar la situación del artista durante el modernismo.

²² En Stacie G. Widiffield, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, pp. 99-133.

²³ *Ibid.* pp. 293-328.

²⁴ En Clark de Lara y Curiel Defossé, coordinadores, *Revista Moderna de México (1903-1911) II. Contexto*, pp. 33-48

²⁵ *Ibid.* pp. 199-219.

²⁶ En I. A. Schulman, editor, *Nuevos asedios al modernismo*, pp. 246-261.

Phillipps-López retoma dicho tema en *La novela hispanoamericana del modernismo*. En los últimos diez años se ha publicado otra serie de análisis de novelas modernistas en sus reediciones, que señalan, en menor o mayor medida, al artista en ellas; por ejemplo, “José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa” de Rafael Gutiérrez Girardot, “Introducción” de Remedios Mataix, e “Introducción” de Carlos Javier Morales.²⁷ En la novela modernista mexicana, si bien hay varios títulos con dicho personaje, sólo hay dos críticos que dedican algunas líneas a la figura del artista, José Ricardo Chaves y Belem Clark de Lara.²⁸

En lo que toca al cuento del modernismo, a pesar de ser un personaje recurrente, la figura del artista ha sido apenas comentada; no hay estudios que analicen dicho tema de forma general. Sólo un artículo, el de Carmen Luna Sellés, “‘Érase una vez...’ en el modernismo hispanoamericano”,²⁹ se atreve a hablar de “cuento de artistas” y lo comenta en unos cuantos casos. Los análisis que se hacen de ese personaje constituyen tan sólo párrafos publicados en introducciones a reediciones de este género narrativo.

Con base en lo anterior, me pregunto: ¿es posible que un personaje modernista presente en sí mismo a dos personajes que son antagónicos, opuestos y complementarios en sí mismos, a la *femme fatale* y al artista? Específicamente en *Salamandra*, además de ser una mujer, una *femme fatale*, ¿Elena Rivas también es una artista?

La exploración del artista en *Salamandra* y, particularmente en Elena Rivas, facilita conocer a Efrén Rebolledo como narrador, no sólo como “el de la poesía erótica”. A partir del análisis de Elena bajo el prisma del artista en la novela y el cuento, se crean diálogos con la obra de otros escritores, tanto mexicanos como hispanoamericanos en los que dicho personaje también está presente. El análisis de *Salamandra* abre una puerta a un personaje del modernismo que no hemos estudiado ni valorado del todo, el del artista.

²⁷ En José Asunción Silva, *Obra completa*, 1996; en José Martí, *Lucía Jerez*, 2000, y en José Asunción Silva, *Poesía. De sobremesa*, 2006, como corresponde.

²⁸ Respectivamente, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX* y en “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, editoras, en *op. cit.*, pp. 242-244, e “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa I. Por donde se sube al cielo* (1882) y “Prólogo” a M. Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*. Cabe resaltar que, la figura del artista aparece en dos novelas y en un cuento de Efrén Rebolledo, *Salamandra*, *El enemigo* y “La cabellera”, precisamente, José Ricardo Chaves analiza las tres obras en sus textos.

²⁹ En *Hisperia. Anuario de Filología Hispánica*, pp. 55-71.

Esto se hará a través de la enumeración de varios rasgos recurrentes en los artistas de la narrativa del modernismo y que, según los críticos, son determinantes para definir a ese personaje, ejemplifico cada una de esas particularidades en diversos textos modernistas y, simultáneamente analizo si dichas características están presentes en Elena Rivas. De tal manera, la tesis presenta en general tres tipos de argumentos: por definición, por analogía y de autoridad.

Con base en lo anterior, los objetivos específicos de esta investigación consistieron en:

1. Apuntar las características generales del modernismo hispanoamericano y mexicano.
2. Establecer características generales de *Salamandra* y describir la crítica literaria sobre esta obra, e identificar las particularidades más evidentes de Elena Rivas, su carácter de *femme fatale*.
3. Señalar la situación del artista a finales del siglo XIX y a principios del XX, y su presencia en la narrativa modernista.
4. Caracterizar los rasgos recurrentes del artista cuando éste es un personaje en obras modernistas, ejemplificar cada una de esas características en diversos artistas pertenecientes a narraciones modernistas de México e Hispanoamérica.
5. Examinar si los rasgos del artista están presentes en Elena Rivas.
6. Apuntalar nuevos caminos de investigación sobre el modernismo, sus personajes y *Salamandra*.

Esta tesis está constituida de la siguiente manera:

En el capítulo I defino el concepto modernismo en varios ámbitos: religioso, artístico y literario. Después hablo del modernismo hispanoamericano, establezco características generales y puntos de discusión entre la crítica. Posteriormente caracterizo la prosa modernista: la crónica, la prosa artística, el cuento y la novela. Acabo este apartado con la presentación de los rasgos más importantes del modernismo mexicano: sus revistas, las asociaciones literarias, las polémicas y los géneros prosísticos más recurrentes.

En el capítulo II hay una aproximación a la vida y a la obra de Efrén Rebolledo insertas en la vida de México. Reviso la crítica sobre la obra de este hidalguense; comento al parnasiano, al erótico y al japonista, al modernista, postmodernista, decadente o ateneísta. Inmediatamente caracterizo *Salamandra* en sus diversos aspectos:

la historia, la estructura, los personajes, la ubicación espacial y temporal, y qué es lo que la crítica ha dicho de ella. Por último, observo a Elena Rivas desde diversas perspectivas, como *femme fatale*, *new woman* y *flapper*, entre otras.

En el capítulo III, para comenzar, presento varias definiciones generales del concepto *artista*. A continuación, comento la situación de este personaje en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX en Europa, Hispanoamérica y en México. Después reseño cuatro novelas hispanoamericanas en las que está presente el artista y trato cuentos de Rubén Darío, Froilán Turcios y de Manuel Díaz Rodríguez. Para la narrativa mexicana reviso brevemente novelas de Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Rubén M. Campos; en lo que toca al cuento mexicano, expongo obras de Bernardo Couto, Ciro B. Ceballos, José Juan Tablada, Alberto Leduc y Rubén M. Campos. Por último, caracterizo la obra de Rebolledo en las que está el artista y lo defino: *El enemigo*, *Salamandra* y “La cabellera”.

En el capítulo IV expongo el análisis de las características del artista como personaje en la narrativa del modernismo, y su contraste con Elena Rivas.

En esta tesis está claro lo mucho que queda fuera, lo mucho que falta por hacer, pero también en este estudio se tiene la convicción de la urgencia de fortalecer los estudios con respecto a la narrativa modernista, para intentar hallar nuevos caminos que enriquezcan las lecturas de la obra de un grupo de escritores que se enfrentó a la modernidad; de ello se desprende que es necesario implementar proyectos para el estudio de la novela y el cuento del modernismo, tanto hispanoamericanos como mexicanos, en los cuales se facilite el estudio de la prosa de autores como Efrén Rebolledo.

CAPÍTULO I. Modernismo, modernismo hispanoamericano y modernismo mexicano

El término *modernismo* se utiliza en varios ámbitos y va de la mano con otras palabras. Por consecuencia, *modernismo* tiene varias acepciones. Ya circunscrito exclusivamente al ámbito literario hispanoamericano y mexicano, y entendido como la corriente literaria que surgió a finales del siglo XIX, el modernismo cuenta con propiedades esenciales, principalmente en la prosa y particularmente en México. Este capítulo tiene por finalidad hacer una peregrinación por el término *modernismo* a través de sus significados y, en el marco hispanoamericano y mexicano, de sus características y las visiones que de él se conciben. Todo esto tiene como objetivo, por un lado, enmarcar las características de la obra de Efrén Rebolledo, particularmente las de *Salamandra*, y, por otro, entender la corriente literaria que presentaba al artista como personaje, temas que se trabajan en los capítulos subsiguientes.

1.1 Definición del concepto *modernismo*; su utilización en otros ámbitos

Más de cien años de discusión acompañan al *modernismo*. Múltiples, coincidentes, contradictorios, cercanos y lejanos son los puntos de vista. Incluso se ha utilizado el término en diversos contextos: en el religioso, en el artístico (en Europa y, particularmente, en Cataluña), en el literario universal (en el norteamericano y brasileño) e hispanoamericano.

En el ámbito teológico,¹ *modernismo* designa un movimiento que inició en Alemania y es contrario al fundamentalismo estadounidense.² En los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX, los católicos buscaron unir la crítica de la Biblia al dogma. Protestantes y judíos continuaron este movimiento; por ello, la censura eclesiástica condenó a los jefes del mismo. En 1907, Pío X publicó en contra del modernismo la *Pascendi gregis*.³

¹ En la tercera acepción sobre *modernismo*, el DRAE consigna lo siguiente: “movimiento religioso de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretendió poner de acuerdo la doctrina cristiana con la filosofía y la ciencia de la época, y favoreció la interpretación subjetiva, sentimental e histórica de muchos contenidos religiosos” (Diccionario de la Lengua Española [DRAE], tomo II, p. 1520).

² Para ver otra lectura del modernismo desde el punto de vista filosófico y teológico, especialmente relacionado con la literatura modernista, *vid.* Gilbert Azam, *El modernismo desde dentro*.

³ Para esta definición de *modernismo*, me baso sobre todo en Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), p. 52. De la misma manera, Max Henríquez Ureña dedica algunas líneas a este movimiento en *Breve historia del modernismo*, p. 171.

También en el ámbito artístico se empleó la palabra *modernismo*.⁴ Al igual que en la literatura, la definición de *modernismo* en este campo es irregular; existen asaz discrepancias. Para algunos estudiosos, el modernismo recibe diversos nombres de acuerdo con el lugar en el que se presenta este arte; así, los términos *modernismo*, *art nouveau*, *decadentismo*, *simbolismo* y *esteticismo*, *modern style*, *sezession* y *jugendstil* son equivalentes.⁵ Para nombrar el modernismo, de acuerdo con Jordi González Llàcer, la denominación estilística varía según sus distintas versiones nacionales: *Jugendstil* en Alemania, *Sezessionstil* en Austria, *Modern Style* en Inglaterra, *Liberty* en Italia, *Modernismo* en España y *Art Nouveau* en Francia.⁶

No obstante algunas variaciones en las características, todos estos nombres se refieren al *modernismo*⁷ y comparten elementos en común aun dentro de esas variaciones de nomenclatura. Gracias al antiacademicismo y al “rechazo de devoción servil a la tradición clásica y sus líneas rectas”,⁸ los modernistas presentan “un estilo caracterizado por la sinuosidad de las líneas, el sentido ondulante y sensual de sus ritmos ornamentales, la exuberancia decorativa de las formas y un determinado refinamiento, elegancia e inclinación al esteticismo”.⁹ Los modernistas oscilaron “entre la influencia de lo antiguo y lo moderno, y desde el punto de vista artístico, deben tanto a lo uno como a lo otro; en busca de inspiración volvieron la mirada hacia el pasado o fijaron su atención en culturas exóticas, y con ayuda de los modernos métodos de producción y materiales nuevos dieron vida a fascinantes obras de arte”.¹⁰ En la obra artística modernista pueden encontrarse tanto los arquetipos de la *femme fragile* como

⁴ Entiéndase *ámbito artístico* como aquel que contempla en su conjunto la pintura, la arquitectura, la música y las artes decorativas.

⁵ Vid. Gabriele Fahr-Becker, *El modernismo*.

⁶ Jordi González Llàcer, *Cómo reconocer el arte del Modernismo*, p. 3.

⁷ Otros críticos difieren de esta postura, particularmente en lo relacionado con los términos *modernismo* y *simbolismo*. Enrique Arias Inglés sí equipara algunos términos; a pesar de ello, señala que “aunque simbolismo y modernismo [...] se hallan fuertemente relacionados, e incluso llegan a confundirse, no son realmente la misma cosa. Se confunden, generalmente, en la forma, pero la intención es en ambos diferente” (“Pintura” en *Historia Universal del Arte. 9 Del Romanticismo al Modernismo*, p. 68). Otros estudiosos del arte [como aquellos que participaron en la curaduría de la exposición *El espejo simbolista* (diciembre 2004-abril 2005) vid. el catálogo *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*] hacen caso omiso de los otros términos y sólo emplean el de *simbolismo* (vid. Michael Gibson, *Le Symbolisme*, en especial pp. 17-28). Algunos más, cuando hablan de Art Nouveau, se refieren exclusivamente a aquel arte que adquiere funcionalidad en la vida cotidiana y sus objetos: con las lámparas, los muebles, las vajillas, la herrería (vid. Michel Draguet, *Treasures of Art Nouveau. Through the collections of Anne-Marie Gillion Crowet* y Paul Greenhalgh, *Art Nouveau [1890-1914]*).

⁸ Rebecca Kingsley, directora del proyecto, *Cristal Tiffany*, p. 14.

⁹ J. González Llàcer, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ Rebecca Kingsley, directora del proyecto, *Art Nouveau. Joyería y metalistería*, p. 7.

de la *femme fatale*,¹¹ cabelleras onduladas, elementos de la naturaleza como insectos, pavos reales o el agua, así como espacios fantásticos, sobre todo creados por el pasado, como cortesanas y sus caballeros. En el modernismo también hay muerte: esqueletos y cráneos, sátiros, centauros y dragones, lo macabro.¹²

Frente a estas oscilaciones de la definición de *modernismo* en el ámbito artístico, para la mayoría de críticos el modernismo en Barcelona se desarrolló exclusivamente en la arquitectura.¹³ El modernismo barcelonés volteó el rostro hacia tiempos pretéritos. La arquitectura se llenó de elementos góticos y románicos y se relacionaron artistas de diferentes áreas; por ejemplo, ebanistas, herreros y arquitectos. Representantes del modernismo catalán son Luis Doménech y Montaner, José Puig y Cadafalch y Antonio Gaudí; este último el máximo representante, quien “se acercaba a su público al presentar siempre lo conocido en medio de lo extravagante –ya fuera mediante edificios goticistas que recordaban la época floreciente de Cataluña, elementos árabes que también eran conocidos, o bien mediante concepciones naturalistas que aportaban un cierto carácter vegetal”.¹⁴

En la literatura, el término *modernismo* también se utilizó para designar nuevas formas de escribir hacia finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Para la literatura en lengua inglesa, *modernismo* remite a una generación de escritores estadounidenses que tienen dos tendencias, una apegada al simbolismo y otra al parnasianismo. Entre los poetas de esta generación están Robert Frost, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters y Amy Lowell. Este grupo de poetas se conoce como *Middle West Modernist*.¹⁵ Por otro lado, *modernismo* también se aplica a la poesía hecha por los

¹¹ Este término se define en el Capítulo II, p. 67.

¹² Para esta última línea temática de los modernistas, parafraseo a Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I. El Arte del Siglo XIX*, p. 148.

¹³ Max Henríquez Ureña también consigna a pintores en este movimiento (*op. cit.*, p. 160) y hay otros críticos que consideran que el modernismo catalán es una modernización tanto en la arquitectura como en la literatura (*vid.*, por ejemplo, Joan Lluís Marfany, “El modernismo catalán”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, 6, *Modernismo* y 98, pp. 87-92).

¹⁴ Klaus-Jürgen Sembach, *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, p. 75. Para la elaboración de esta definición, *vid.* Molly V. Trainer, “La expansión del nuevo estilo”, en *Art Nouveau*, pp. 32-34 y Wifredo Rincón García, “Arquitectura”, en *Historia Universal del Arte. 9 Del romanticismo al modernismo*, pp. 120-124.

¹⁵ Para esta acepción, trabajo principalmente con lo dicho por Juan Ramón Jiménez en *op. cit.*, p. 140. Otra definición más de modernismo en la literatura inglesa es la siguiente: “Modernist literature was at its height from 1900 to 1940, [...] attempted to move from the bonds of Realist literature and introduce concepts such as disjointed timelines. Modernism was distinguished by emancipator metanarrative. [...] Modernist literature is defined by its move away from Romanticism. [...] Modernist literature often features a marked pessimism, a clear rejection of the optimism apparent in Victorian literature. In fact, 'a common motif in Modernist fiction is that of an alienated individual – a dysfunctional individual trying in

hermanos Sitwell en Inglaterra; ésta va en contra de la georgiana y es considerada como de “vanguardia”. En Croacia, el término *modernistas* se emplea para aquellos que eran afines con el postulado *art pour l'art*. En cambio, para la literatura brasileña, el modernismo

opone al modelo académico un principio de novedad, de experimentación sobre la naturaleza y función del arte. La verdadera ideología del Modernismo se resume en un impulso estético fundamentado en la ideología de las vanguardias. [...] La evolución de esta ideología de ruptura y cambio está dada justamente en los manifiestos modernistas: 1) El Manifiesto Claxon, de 1922. 2) el Manifiesto Pau-Brasil, de 1924. 3) el Manifiesto Antropófago, de 1928. [...] Ubicaremos las fechas del Modernismo a partir de 1922, año de la Semana de Arte Moderno hasta 1928.¹⁶

1.2 Modernismo hispanoamericano

En lo que respecta a la literatura hispanoamericana, en 1899 por primera vez el *DRAE* incluyó la palabra *modernismo*; este término presentaba la siguiente definición: “afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura”.¹⁷

En ese momento y hoy, muchos críticos literarios han disentido de esta definición propuesta por la Real Academia; pero no se ha llegado a un acuerdo porque “las manifestaciones del modernismo hispanoamericano son múltiples, heterológicas”.¹⁸

Actualmente, el *DRAE* conserva la misma acepción en la primera entrada; y en la segunda, designa *modernismo* como

movimiento artístico que, en Hispanoamérica y en España entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia creadora y la configuración de un mundo refinado, en la literatura se concreta en innovaciones lingüísticas, especialmente rítmicas, y en una sensibilidad abierta a diversas culturas, particularmente a las exóticas.¹⁹

vain to make sense of predominantly urban and fragmented society'. However, many modernist works like T. S. Eliot's *The Waste Land* are marked by the absence of a central, heroic figure. [...] Modernist literature goes beyond the limitations of the Realist novel with its concern for larger factors such as social or historical change; this is largely demonstrated in 'stream of consciousness' writing. Modernism as a literary movement is seen, in large part, as a reaction to the emergence of city life as a central force in society” (Información consultada vía Internet en http://en.wikipedia.org/wiki/Modernist_literature).

¹⁶ María del Carmen Salas Torrero, *Estridentismo mexicano y modernismo brasileño. Dos proyectos de vanguardia*, pp. 37-40.

¹⁷ Citado en Max Henríquez Ureña, *op cit.*, p. 161. Para saber más sobre esta primera acepción en el *DRAE*, vid. Ignacio Zuleta, *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar*.

¹⁸ Iván A. Schulman, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, p. 10.

¹⁹ *DRAE*, tomo II, p. 1520.

Dentro del marco literario hispanoamericano, algunos estudiosos están en desacuerdo en las características esenciales del modernismo, discuten si es un movimiento literario, una época o, incluso, expresión de la modernidad. Generalmente estas posturas establecen los límites del tiempo en que el modernismo pervivió, los lugares en que se presentó y, por ende, sus integrantes. Incluso, algunos estudiosos han discutido quiénes fueron los precursores y quiénes los iniciadores; y muchos críticos emplean diversos términos para designarlos –decadentistas, estetas, modernos o modernistas.

Con respecto a esta diversidad de posturas en torno al modernismo, Homero Castillo afirma:

Aparte de considerar el número y diversidad de los factores determinantes en la existencia del modernismo y teorizar acerca de los lugares de que proceden y la época exacta de que emanaron los elementos constitutivos del fenómeno mismo, los investigadores han cambiado ideas al querer establecer la ubicación exacta que sirviera de terreno propicio al desarrollo y madurez de la nueva orientación. Trátase, pues, de definir la relación de un hecho artístico ya existente con sus fuentes de origen, con las fechas aproximadas en que éstas se encuentran localizadas y con el sitio en que mejor se gestó, creció y llegó a su pleno desarrollo. / En estrecha relación con el problema de la génesis del modernismo se halla el de la prioridad que se precisa reconocer a sus más destacados personeros. Si se lograra un total acuerdo en lo de la esencia del modernismo, los antecedentes que lo originan y la fecha en que éstos comienzan a generar la nueva modalidad artística en lugares específicos, aún quedaría pendiente otro asunto de vital importancia: el de quiénes fueron los creadores que dieron forma e impulsaron hasta llevar a su plenitud dicha manifestación literaria.²⁰

Sobre el modernismo como corriente literaria, Pedro Henríquez Ureña, Carlos González Peña, John S. Brushwood y Álvaro Ruiz Abreu, por ejemplo, coinciden en que el modernismo es un movimiento.²¹ Críticos como Max Henríquez Ureña, Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón e Iván A. Schulman lo consideran una época o una actitud de ésta.²² En la línea del modernismo como expresión de la modernidad occidental y sus crisis, se encuentran Rafael Gutiérrez Girardot, Belem

²⁰ Homero Castillo, “El modernismo ante la crítica”, en Homero Castillo, editor, *Estudios críticos sobre el modernismo*, pp. 7 y 8.

²¹ Vid. Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, p. 127; Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, p. 187; John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, p. 17, y Álvaro Ruiz Abreu, *Modernismo y Generación del 98*, p. 9.

²² Vid. M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 11; Federico de Onís, “Introducción a la *Antología de la poesía Española e hispanoamericana*”, en Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, p. 271; J. Ramón Jiménez, *op. cit.*, pp. 50 y 61; Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, pp. 28, 31 y 32, e Iván A. Schulman, *Génesis del modernismo*, p. 15.

Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé.²³ Otros, en cambio, hacen caso omiso a la discusión sobre el modernismo ya como movimiento o ya como época.²⁴

En cuanto a la temporalidad del modernismo, hacemos paráfrasis de lo dicho por Enrique Anderson Imbert; hay dos tendencias generales, una, que incluye gran cantidad de décadas; otros, por el contrario, le adjudican un predicado concreto: unos pocos años de actividad literaria promovida por un grupo muy selecto de hispanoamericanos.²⁵ Sobre el inicio del modernismo, Pedro Henríquez Ureña sostiene que “el año de 1882, en que se publicó *Ismaelillo* [de José Martí] suele tomarse como fecha inicial [del...] modernismo”.²⁶ Un crítico que toma esta fecha como inicio del modernismo es José Olivio Jiménez quien, sin embargo, reconoce que el modernismo “comenzó a cuajar desde el bienio de 1875 y 1877”,²⁷ afirmación que nos hace pensar ineludiblemente en Schulman, ya que ubica precisamente los gérmenes del modernismo entre estos años. José Emilio Pacheco marca los límites del modernismo entre 1880 y 1910; Federico de Onís, en 1885 y lo hace llegar hasta 1932.²⁸

Sobre la ubicación espacial del modernismo, algunos críticos lo sitúan únicamente en Hispanoamérica; en su *Breve historia del modernismo*, Henríquez Ureña menciona como focos modernistas las ciudades de Buenos Aires, Montevideo, Caracas, Bogotá, Lima, Santiago de Chile y la ciudad de México; aunque también hubo escritores modernistas en Ecuador, Bolivia, Paraguay, Nicaragua, Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Cuba, Santo Domingo y en Puerto Rico. Sobre esto, se subraya que “en cada país el modernismo tuvo un ritmo peculiar; [...] quizá Argentina y México sean los países donde el modernismo se dio en grupos más compactos, de actividad sostenida en todos los géneros, desde la primera hora, en los 1880 y tantos, hasta su liquidación definitiva en los años de la primera Guerra Mundial”.²⁹ Otros críticos, sin embargo, rompen los límites hispanoamericanos; Onís

²³ Vid. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 28, y Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, pp. 8-9.

²⁴ Vid. José Olivio Jiménez, “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana”, en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, p. 11. Para un análisis sistemático de la utilización del término desde estas diversas posturas, vid. Goic Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*, pp. 33-34.

²⁵ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 399.

²⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, p. 169.

²⁷ J. O. Jiménez, “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana”, en *op. cit.*, p. 11;

²⁸ Vid. I. A. Schulman, “José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del modernismo (1875-1877)”, en *op. cit.*, pp. 21-65; José Emilio Pacheco, “Introducción” a *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. XI, y F. Onís, “Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*”, en *op. cit.*, p. 277.

²⁹ A. Imbert, *op. cit.*, p. 400.

afirma que el modernismo se presenta tanto en escritores americanos como en españoles;³⁰ Gullón sigue este criterio, habla de modernismo en “Salvador Díaz Mirón y Julián del Casal, Rubén Darío y Antonio Machado, José Asunción Silva y Juan Ramón Jiménez, José Martí y Miguel de Unamuno”.³¹ Con una línea similar, Gutiérrez Girardot establece relaciones entre las letras hispanoamericanas y el resto de Europa.

En lo tocante a los escritores modernistas, varios estudiosos de la literatura sostienen que existen figuras representativas en el modernismo. Jean Franco destaca entre ellas a Silva, Julián del Casal, Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig y Ricardo Jaimes Freyre. Para otros críticos, como José Olivio Jiménez, cuatro son las figuras mayores: Martí, Gutiérrez Nájera, Casal y Silva, y pertenecen a la primera de dos generaciones modernistas, otros integrantes de esta generación son Díaz Mirón y Manuel José Othón; a la segunda corresponden Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Amado Nervo y Enrique González Martínez, Leopoldo Lugones, Herrera y Reissig, Jaimes Freyre, Guillermo Valencia, José María Eguren y José Santos Chocano. Pedro Henríquez Ureña habla de “jefes” poetas modernistas: Martí, del Casal, Gutiérrez Nájera, Darío y Silva, y de “secuaces”: Guillermo Valencia, Urbina, Tablada y Nervo; además, la lista se completa con los poetas que también son de “nivel superior”: Lugones, Herrera y Reissig, Jaimes Freyre, Santos Chocano y Carlos Pezoa Véliz.³²

En cuanto a los orígenes del modernismo, Pedro Henríquez Ureña afirma que el primerísimo modernista fue Martí; Imbert sostiene que Gutiérrez Nájera fue precursor del modernismo o, en todo caso, modernista incipiente, y Alicia Perales Ojeda considera precursores a Nájera, Justo Sierra y Díaz Mirón. Otros críticos como Schulman y Clark de Lara, ligan a José Martí y a Manuel Gutiérrez Nájera como iniciadores y, además, como escritores plenos del movimiento.³³

Con respecto a los términos utilizados para referirse a los modernistas, se manejan los siguientes: *decadentistas*, *finiseculares*, *modernos* y *estetas*. En otra línea,

³⁰ F. Onís, “Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*”, en Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, p. 273.

³¹ R. Gullón, *op. cit.*, p. 14.

³² Vid. J. Franco, editor, *Historia de la literatura hispanoamericana.*, pp. 138-164; O. Jiménez, “Introducción a la poesía modernista hispanoamericana”, en *op. cit.*, pp. 15-17; Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, p. 128.

³³ Vid. P. Henríquez Ureña, pp. 122-123; A. Imbert, *op. cit.*, p. 354; Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, p. 181; I. A. Schulman, “José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del modernismo (1875-1877)”, en *op. cit.*, p. 21-65; B. Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo [1882]*, pp. LXV y LXVI.

parte de los estudios no acepta como sinónimos *decadentismo* y *modernismo*; se considera el decadentismo como una tendencia vital y una estética dentro del movimiento.³⁴ Otras dos palabras más que se utilizan son *simbolistas* y *parnasianos*, cuya función es ya determinar las lecturas de los escritores, ya los estilos. Vocablos que también invaden al modernismo son *indigenismo*, *orfismo*, *pitagorismo*, *ocultismo* y *espiritismo*. José Olivio Jiménez menciona otros “ismos”: *preciosismo*, *culteranismo*, *erotismo* y *exotismo*.³⁵

Debido a esta multiplicidad de lecturas en torno al modernismo, José Emilio Pacheco asevera: “de todas las épocas literarias hispanoamericanas la del modernismo es la más comentada y la menos entendida”.³⁶

A pesar de las diversas direcciones que la crítica sigue, “salvo contadísimas excepciones, los estudiosos concuerdan en reconocer los méritos del modernismo y los aportes que significó para el momento histórico en que adquiriera cuerpo en las letras hispánicas”.³⁷ Entre otras cosas, se considera que los modernistas están conscientes, ante todo, de su labor literaria, exigen libertad en la creación –y, además, la ejercen– para elegir o para reelaborar temas y formas de otras literaturas, especialmente de la francesa; de allí su cosmopolitismo y su amor por lo exótico y lo pasado. Por

³⁴ El decadentismo “se trata de una actitud vital y artística, cuajada de pesimismo, de escepticismo y de angustiada insatisfacción ante las tendencias racionalistas y materialistas que están imperando en la sociedad moderna lanzada por la vía de la industrialización y del ‘progreso’”. De esta manera, “el conformismo, la mediocridad y la vulgaridad burgueses, el racionalismo y el materialismo reinantes, les parecen [a los decadentes] totalmente opuestos a la sensibilidad artística personal, al refinamiento auténticamente estético, gratuito y original, y a la sed de ideal y de infinito que perviven en el espíritu exigente e insaciable del hombre”. Así, “el movimiento decadente [...] no se guía por una doctrina literaria concreta, ni se presenta como una Escuela, sino que se caracteriza por una cierta atmósfera común y por unas inquietudes comunes que cada poeta asimila y expresa a su manera por caminos personales muy diversos y diferentes”. (Juan Herrero, “Introducción” a Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, pp.10, 13 y 19, respectivamente). / Para esta tesis, considero el término *decadentismo* como una vertiente del modernismo.

³⁵ Para los términos *finisecular*, *moderno* y *esteta*, vid. Hans Hinterhäuser, “Fin de siglo y modernismo”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 6, especialmente pp. 81 y 82. Para el término *decadentismo*, vid. Lily Litvak, “Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, pp. 245-258 y para diferenciar entre esteticismo y decadentismo, vid. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, pp. 102-109. Si se desea confrontar *parnasianismo* y *simbolismo*, vid. J. R. Jiménez, *op. cit.*, pp. 83 y 84, y J. E. Pacheco, “Introducción” a *op. cit.*, pp. XXIV-XXVIII. Para los términos *indigenismo*, *orfismo* y *pitagorismo*, vid. R. Gullón, *op. cit.*, pp. 53-83 y 107-154. Para *espiritismo* y *ocultismo*, vid. José Ricardo Chaves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, pp. 145-158. Sobre *preciosismo*, *culteranismo*, *erotismo* y *exotismo*, vid. José Olivio Jiménez, “Introducción general: el modernismo hispanoamericano a través de su prosa”, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, p. 16. Para una comprensión del *orientalismo* en Europa del siglo XIX, vid. José A. González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, pp. 57-85.

³⁶ J. E. Pacheco, “Introducción” a *op. cit.*, p. XIII.

³⁷ Homero Castillo, “El modernismo ante la crítica”, en H. Castillo, editor, *op. cit.*, p. 8.

consecuencia, los modernistas se distinguen por su originalidad e individualidad, por su innovación y renovación de las formas. Luis Monguió enumera los siguientes elementos:

Los poetas del movimiento se distinguieron por su cultura literaria, y por su perfección técnica, trabajada conscientemente y demostrada con el uso de nuevos o renovados metros y con la creación de ritmos distintos de los tradicionales de la versificación española, hasta dar expresión y forma al ritmo personal, interior, de cada poeta. Tal refinamiento intelectual y técnico y tal individualismo en la expresión, encerraron a los cultores de esta escuela en un subjetivismo orgulloso, del que se derivan tendencias a la originalidad, al aislamiento, al pesimismo y a la melancolía. De la misma postura se deriva a su vez un cosmopolitismo ideal, una afición a lo exótico, a lo lejano, a lo vago y, frecuentemente, a lo confuso.³⁸

El modernismo se presenta acompañado por un fenómeno conocido como “la profesionalización del escritor”, una característica más de los modernistas.³⁹ Si bien algunos de ellos ocupaban puestos diplomáticos; éstos no bastaban para sostener a sus familias o, incluso, a sí mismos. Si antes hubo mecenas que solventaban sus obras literarias, ahora ya éstos escaseaban; en cambio surgía una clase burguesa que adquiriría publicaciones periódicas -como periódicos y magazines semanales- y que, por ende, era el sostén económico de dichas publicaciones. Por ello, los modernistas se veían obligados a colaborar al mismo tiempo en más de dos o tres publicaciones periódicas, lo que les permitía ejercitarse como escritores.

Debido a esta profesionalización del escritor, muchos modernistas exigieron y ejercieron su libertad tanto en la escritura como en la lectura, la cual se daba en el ámbito de los temas; los modernistas buscaban librarse de las cuestiones ya nacionalistas, ya positivistas, ya materialistas.⁴⁰ De la misma manera, proclamaban a los cuatro vientos su deseo de elegir las formas que más les placieran o que más conviniera al tema tratado; por ello, Raúl Silva Castro afirma: “uno de los rasgos más ostensibles de la producción modernista es el esmero puesto en la elaboración de la forma. Entendíase en esos años que el poeta debía ser artífice intencionado y consciente, a quien no le sería concedido olvidar que está haciendo arte, y que, por lo tanto, hubo de esmerarse para lograr que las palabras rindiesen, en sus manos, el máximo de su contenido”.⁴¹

³⁸ Luis Monguió, “Caracterización del modernismo”, en H. Castillo, editor, *op. cit.*, p. 21.

³⁹ Este tema se trata a profundidad en el Capítulo III, pp. 77-80.

⁴⁰ Si bien hay muchos modernistas que buscan librarse de estos temas, recuérdense los géneros periodísticos que tocan estas temáticas.

⁴¹ Raúl Silva Castro, “¿Es posible definir el modernismo?”, en H. Castillo, editor, *op. cit.*, p. 317.

Asimismo, estos artistas finiseculares se sentían conformes y orgullosos de sus lecturas; en cuanto a éstas, conocían tanto a los escritores europeos novísimos como a los viejos. Los modernistas leían sobre todo a Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Théophile Gautier, Arthur Rimbaud, Catulle Mendès, Joris-Karl Huysmans, Charles Leconte de Lisle, Jules Barbey D'Aurevilly y Phillipe Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Pero no sólo conocían a los franceses, sino también estaban al tanto de los norteamericanos –como Paul Withman y Edgar Allan Poe-, a ingleses⁴² –George Gordon Byron-, a italianos –a Gabriele D'Annunzio y a Giacomo Leopardi- y a alemanes –Heinrich Heine y Johann Wolfgang von Goethe-. Concluyente, Federico de Onís afirma que en el modernismo “se buscan las más variadas y extrañas influencias en las literaturas antiguas y modernas [...], no sólo [en] las grandes literaturas europeas inglesa, alemana e italiana [...] sino [en] otras literaturas como la rusa, la escandinava, la norteamericana, las orientales y antiguas, las medievales y primitivas”.⁴³ Además de esta inmersión en las literaturas occidentales, los modernistas mantuvieron constante intercambio literario con sus cofrades de otros países hispanoamericanos.⁴⁴

Este conocimiento de otras literaturas bebió y, a su vez, desembocó en un fuerte cosmopolitismo;⁴⁵ no sólo estaban al tanto de la literatura europea sino también del último grito de la moda, tomaban la actitud de *dandys* o de bohemios, se acercaban a la música y leían la filosofía nueva. Los ojos de estos escritores estaban puestos, por sobre todos los otros lugares, en París. Los modernistas vivían un desarraigo espacial, físico, espiritual y “literario”; en ocasiones vivían en lugares remotos como Alemania o Japón y, por ello, podían hablar de estos espacios.⁴⁶ Y es que por los puestos diplomáticos o por anhelar ser más bien de “allá”, los modernistas conocían y escribían de espacios lejanos y, además, se movían con agilidad por el pasado.⁴⁷

⁴² Me llama la atención que si bien Álvaro Ruiz Abreu jamás afirma que los modernistas lean a los prerrafaelistas, este crítico incluye a estos ingleses como antecedentes del modernismo. De los estudiosos consultados, es el único que he encontrado con la referencia a esta literatura inglesa (*op. cit.*, p. 17).

⁴³ F. Onís. “Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*”, en J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁴ Este intercambio cultural en la misma América se mantuvo sobre todo en el segundo grupo de modernistas entre escritores como Nervo, Lugones y Herrera y Reissig.

⁴⁵ Luis Monguió recopila un manojito de citas vinculadas con el cosmopolitismo de Rubén Darío y los modernistas en nota a pie de página en “De la problemática del modernismo: la crítica y el ‘cosmopolitismo’”, en H. Castillo, editor, en *op. cit.*, p. 255.

⁴⁶ Para un excelente análisis del orientalismo finisecular, *vid.* Lily Litvak, “A la búsqueda de los orígenes. El reencuentro de las civilizaciones asiáticas en España (1870-1913)”, *op. cit.*, pp. 201-225.

⁴⁷ Con respecto a la lejanía espacial y temporal, Théophile Gautier explica: “Hay dos tipos de exotismo, el primero da el gusto por el desplazamiento en el espacio, la atracción por América, por las mujeres amarillas o verdes. Pero hay un placer más refinado, una corrupción más suprema, es el exotismo a través

La unidad con otras literaturas y otras culturas dio como resultado lo que los críticos han llamado “imitación” -sobre todo de la literatura francesa- o asimilación, que fue tanto de temas y de espíritu así como de forma. Ejemplos de ella son *De sobremesa*, de José Asunción Silva donde se retoma la figura del artista, el ambiente y la forma de narrar de *À rebours*, de Huysmans; y los poemas “Día de difuntos”, y el “Nocturno Tercero”, también de Silva, ambos basados en los ritmos de “The Bells” y “The Crow”, de Poe.

La asimilación facilitó que los modernistas innovaran su propia poesía y prosa. En la poesía introdujeron nuevos ritmos y acentos; por ejemplo, dieron una vuelta de tuerca al soneto -lo trabajaron con doce y catorce sílabas-, emplearon los hexasílabos, inventaron poemas con pies de cuatro o seis sílabas, crearon el verso libre en Hispanoamérica. En la prosa dejaron a un lado los largos períodos de los realistas y naturalistas, y aligeraron las descripciones. Los modernistas dieron un toque de novedad a la sintaxis, jugaron con un vocabulario muy extenso y utilizaron galicismos tanto en la prosa como en el verso, pero no sólo innovaron sino también renovaron; en la poesía, por ejemplo, recuperaron el zéjel, el endecasílabo dactílico y el monorrimo simple.

Debido a la asimilación, a la cultura literaria, al deseo de libertad y a la profesionalización del escritor, los modernistas viven con plenitud su propia personalidad. El modernismo es un arte en el que los poetas difieren entre sí, pero están unidos por ser iconoclastas y por revisar sus valores en un ansia de libertad ilimitada para afirmar su propia individualidad; por consecuencia, este arte literario se distingue por la singularidad de sus poetas; no hay resultados uniformes y duraderos de esa ambición de distinción.⁴⁸

Por mucho tiempo, los críticos literarios subrayaron tales características del modernismo, sobre todo en la poesía; “la prosa fue preterida y desdeñada, o cuando más considerada como un producto de menor rango artístico que no mereció la atención de los exegetas hasta años recientes”;⁴⁹ no obstante que “es en la prosa, tan injustamente arrinconada, donde primero se perfila la estética modernista”⁵⁰ y que, además, “renovó

del tiempo” (Théophile Gautier, citado en Lily Litvak, “Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1895”, en *op. cit.*, p. 231).

⁴⁸ Para la escritura de este párrafo, he parafraseado a F. Onís, “Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*”, en J. R. Jiménez, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁹ Manuel Pedro González, “En torno a la iniciación del modernismo”, en H. Castillo, editor, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁰ Iván A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, en *ibidem*, p. 329.

y transformó el estilo de muchos géneros –novela, cuento, ensayo, crítica- y creó otros como la crónica y el poema en prosa”.⁵¹

En esta tesis caracterizo, en primer lugar, la crónica, por haber sido el género más trabajado por los modernistas; después, hablo del poema en prosa, que de inmediato comento, por ser un género de creación modernista y por estar cercano al cuento, el cual también trato en esta tesis de forma breve, y que está muy ligado a la novela, de la que, por último, enumero algunas características.⁵²

El género prosístico modernista más difundido, trabajado y que, probablemente, mayor variedad presentó, fue la crónica: “por su abundancia y ubicuidad, así como por el sitio que le dieron en sus obras autores fundamentales del modernismo [...], es la piedra de toque, o acaso la piedra angular, de la prosa modernista en su conjunto”.⁵³ Este fenómeno está ligado con la situación socioeconómica del escritor modernista. Si bien a mediados del siglo XIX el escritor fungía por lo regular como funcionario en la administración del país, era integrante de la milicia, tenía un puesto en educación o en la prensa o, incluso, poseía una curul; en la época finisecular, la vida comenzó a modernizarse y, además, a reducirse los espacios para el artista; poco a poco se volvió prescindible para el Estado y paulatinamente se convirtió en un asalariado de los directores de periódicos; los escritores debían trabajar arduamente *in situ* para ganarse el sustento diario. El cronista mostraba la rapidez de la vida moderna en una escritura elaborada, precisamente, con premura.⁵⁴ Debido a que las crónicas debían estar escritas al día, de acuerdo con los acontecimientos, no existió una poética de la crónica; de allí su variedad: los cronistas partían de un hecho real y aderezaban sus crónicas con la imaginación y con ambición estética en el trabajo del lenguaje; de ello, resulta que la crónica parezca una mezcla de géneros.⁵⁵

⁵¹ Roberto Yahni, “Prólogo” a *Prosa modernista hispanoamericana*, p. 11.

⁵² P. Henríquez Ureña asevera que “lo mejor de ella [la prosa modernista], adoptó la forma de ensayos, crónicas, artículos y libros de viajes, y crítica literaria” (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*, p. 182); no obstante, en esta tesis no trato dichos géneros, a excepción de la crónica, pues no competen a esta investigación.

⁵³ Aníbal González, “Crónica y cuento en el modernismo”, en Enrique Pupo Walker, coordinador, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 155.

⁵⁴ Para una síntesis de las relaciones que se establecen entre el escritor y la vida moderna, especialmente entre el cronista y la ciudad, *vid.* Julio Ramos, “V. Decorar la ciudad; crónica y experiencia urbana”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, pp. 112-142.

⁵⁵ Para la caracterización de la crónica modernista, *vid.* B. Clark de Lara, “La crónica en el siglo XIX”, en B. Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico, V. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, pp. 341-347.

Otro género re-elaborado por los modernistas fue el poema en prosa que tuvo sus orígenes en Francia y una numerosa cantidad de seguidores en la segunda mitad del siglo XIX.⁵⁶ Gracias a las traducciones de autores franceses, como Baudelaire y Mèndes, que elaboraron los modernistas; éstos pudieron tener contacto con dicho género y adaptarlo al español. “Las mismas ansias de experimentación que atrajo para sí el verso, fueron llevadas a la prosa [; así] el poema en prosa permitió a los escritores modernistas materializar el ideal de unir el verso a la prosa”.⁵⁷ Trabajaron este género en mayor o menor medida los hispanoamericanos Martí, Casal, Silva, Lugones y Quiroga.

En relación con el cuento, a mi parecer, las líneas que mejor sintetizan su carácter son las siguientes de Seymour Menton: “los modernistas rechazaron las historias sentimentales y los episodios melodramáticos de los románticos; los cuadros demasiado localizados de los realistas; y los estudios demasiado ‘científicos’ y feos de los naturalistas”.⁵⁸ A pesar de que tampoco hay una poética del cuento en el período que nos compete, se puede afirmar que a este género ya no le importa qué cuenta sino la forma en que lo hace; es la primera vez que el tema pesa menos que la forma, la cual se vale de metáforas, símbolos y símiles; elementos considerados como propios de la poesía, lo que casi borra los límites del género, coqueteando así el cuento con el poema en prosa. El cuento no sólo experimenta con el lenguaje, sino también lo hace con el punto de vista narrativo, el tono, la estructura y la metaescritura. En este género de la narrativa modernista, generalmente la anécdota es muy breve, casi se desvanece, y la vida anímica de los personajes, no la realidad a la que se enfrentan, son los referentes inmediatos; de allí que los temas de los cuentos sean fantasías, sueños o imaginaciones y que uno de los personajes sea el artista. Por todo esto, se considera que el cuento modernista anticipa el cuento psicológico y el cuento fantástico. Pilar Mandujano Jacobo sintetiza las características enunciadas por Mario Martín:

⁵⁶ Para una sintética definición del término *poema en prosa*, en particular en el contexto modernista, *vid.* Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, pp. 9-15.

⁵⁷ R, Yahni, “Prólogo” a *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, p. 152. Para esta peregrinación por el carácter del cuento modernista, *vid.* Aníbal González, “Crónica y cuento en el modernismo”, en E. Pupo Walker, coordinador, *op. cit.*, pp. 159-170; Luis Leal, “IV. Modernismo y criollismo, A) El cuento modernista”, *Historia del cuento hispanoamericano*, pp. 49-59; Antonio Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en E. Pupo Walker, coordinador, *op. cit.*, pp. 50-63; y José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, pp. 22-27.

los narradores modernistas 1) cuestionan la figura canónica del autor y de la omnisciente voz autorial del realismo; 2) [...] enfrentan al lector con un mundo desfamiliarizado de lo real y le exigen participación en el texto en proceso; 3) descartan la razón y proponen la intuición como nuevo método de aprehensión del cosmos; 4) proponen nuevas representaciones filosóficas y narrativas del tiempo; 5) relativizan la idea cartesiana de espacio y creación del espacio imaginario; 6) cuestionan la definición del individuo positivista y ofrecen un sujeto fragmentado; 7) incluyen el erotismo como espacio narrativo; 8) desprecian la acción narrativa y ponderan la intención psicológica y su irracionalidad. [Además, en el cuento modernista] se advierte: 1) una mezcla de géneros y subgéneros narrativos; 2) ejercicios experimentales con el punto de vista; 3) una especie de antinarratividad que distrae y sabotea la logicidad del relato; 4) la inauguración de lo fantástico como espacio literario; 5) el lenguaje como objeto del deseo y como expresión lúdica.⁵⁹

En cuanto a la novela del modernismo, ésta tampoco ha podido deslindarse de las discusiones que con frecuencia se han presentado en la crítica literaria. Si bien con aparente conformidad los exégetas establecen aproximadamente 40 años de novela modernista (de la década de 1880 a la segunda del siglo XX), no hay consenso en cuál fue la primera en su género, algunos hablan de *Amistad funesta*, de Martí, y otros de *Por donde se sube al cielo*, de Gutiérrez Nájera. A pesar de estos debates, los estudiosos coinciden en algunas características de este género. Pilar Álvarez opina que

los rasgos que [...] permiten delimitar la tipificación de un texto propiamente modernista hispanoamericano son: la fecha de escritura de los textos, la disposición del espacio geográfico en que se desarrolla la/s historia/s, la estructura del contenido narrativo, los comportamientos antagónicos en un mismo personaje y la descripción de tipos de relaciones sexuales e intersexuales fuera de la norma social de la época.⁶⁰

De la misma manera que en el naturalismo, en la novela modernista generalmente se toma como referente la realidad extraliteraria del autor; es decir, las novelas se apegan al tiempo y espacio contemporáneos al momento en que son escritas; se plantea un mundo hispanoamericano de finales del siglo XIX y de principios del XX con marcada tendencia cosmopolita y urbana, diferencia remarcable con el cuento modernista que, como ya se comentó, aunque también está anclado en la vanguardia finisecular, tiende a lo raro, extraño y fantástico. No obstante, la novela modernista no se apega al canon del naturalismo, ya que en la finisecular se da prioridad a la reconstrucción del mundo interior de los personajes y de sus espacios interiores (como el estudio, el museo y la biblioteca), y encontramos una prosa muy estetizada que utiliza

⁵⁹ Pilar Mandujano Jacobo, "Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX", en B. Clark de Lara y E. Speckman, editoras, *op. cit.*, pp. 281-282.

⁶⁰ Pilar Álvarez, "Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana", p. 13, artículo consultado vía Internet en la página <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/SPLIT/SPLIT01-Alvarez/>.

recursos poéticos como la perífrasis, hipérbatos, hipérbolos, paralelismos, repeticiones y novedad en el léxico; lo que lleva a la novela modernista a rozar con la prosa artística. Además, en esta narrativa se tratan temas propios del decadentismo, como el *spleen*, el *dandy*, la necrofilia y la mujer fatal, y se trabaja constantemente la figura del artista.⁶¹

En cuanto a los autores, Pedro Henríquez Ureña asevera que:

el primer grupo de modernistas hizo algunos ensayos en el género de la novela, pero sin perseverar en ellos. [...] Darío [...] escribió *Emelina* (1887) [...], en colaboración con Eduardo Poirier; [...] Silva perdió en un naufragio la única novela que escribió [*De sobremesa*]. Los modernistas del segundo grupo fueron más asiduos: la mayor parte de la obra de Larreta, Reyes, Quiroga, Díaz Rodríguez y Urbaneja Achelpohl, y parte de la de Lugones, Blanco Fombona, Nervo, Cestero y Clemente Palma es novela o cuento.⁶²

La prosa modernista no desmerece en grado alguno en relación con la poesía; en ambas se percibe abiertamente un afán innovador y renovador que imprime la percepción de mundo del escritor. La prosa se vuelve más flexible, lo que da cabida a nuevos temas, nuevos recursos, nuevas intenciones y, de allí, nuevos géneros en los que los bordes entre uno y otro se difuminan.

Todas estas características propias del modernismo también se presentaron en el modernismo mexicano; no obstante, éste tomó su propio rostro definido por sus grupos literarios, sus revistas, sus polémicas y sus críticos.

1.3 Modernismo mexicano

En su momento, los modernistas mexicanos fueron rechazados por gran parte de la sociedad mexicana; eran considerados imitadores, con una posición impostada, malsanos neuróticos o incomprensibles.⁶³ En general, años después, se estudió el

⁶¹ Para la elaboración de este apartado sobre la novela modernista, *vid.* Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, pp. 15-29; Klaus Meyer-Minnermann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp. 60-64; Dolores Phillips-López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, particularmente pp.174-202; B. Clark de Lara, “Introducción” a Gutiérrez Nájera. *Obras XI. Narrativa, I. Por donde se sube al cielo, 1882*, pp. CI-CXXI y Carlos Javier Morales, “Introducción” a José Martí, *Lucía Jerez*, pp. 41-46.

⁶² Pedro Henríquez Ureña, nota 24 al capítulo VII, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, p. 263. Para un sintético y completo estudio de la novela modernista, *vid.* Pilar Álvarez, “Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana”, <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/SPLIT/SPLIT01-Alvarez/>.

⁶³ En palabras de I. A. Schulman, “en años recientes la crítica revisionista ha rescatado la idea del modernismo visto por los modernistas con el fin de reconstruir el mapa social y literario de su proyecto creador” (“La vigencia del modernismo hispanoamericano: concepto en movimiento”, en *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, p. 19). En esta línea de la crítica, hay dos libros publicados; el primero resume las discusiones en torno al modernismo (Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, pp. 120-158) y el segundo, *La construcción del modernismo*

modernismo en México desde sus figuras más representativas dentro de la poesía,⁶⁴ y simultáneamente se elaboraron trabajos en los que se comentaba un conjunto de escritores analizados de forma individual.⁶⁵ A pesar de ello, estas visiones fragmentadas de nuestros escritores finiseculares ayudaron a delinear el perfil del modernismo mexicano, sobre todo el de la poesía. Paralelo a este tipo de análisis, por ser el modernismo mexicano una literatura ante todo publicada en prensa, en los setenta y en los alrededores de nuestra década, se han realizado trabajos que ponen la mirada en las publicaciones periódicas, aquellas que determinaron el pulso de nuestro modernismo. Resulta factible organizar estos textos bajo tres ópticas: análisis de revistas, de índices y de ediciones facsimilares.⁶⁶ Gracias a la reedición de la literatura modernista mexicana,⁶⁷ hacia los años noventa aparece una corriente relativamente nueva de críticos que se ha encargado de revalorar la prosa modernista de México;⁶⁸ un reflejo de

(*Antología*), reúne los documentos hemerográficos que dan cuenta de cómo se recibió el modernismo en México en su momento de producción y la manera en que reaccionaban los modernistas ante la crítica.

⁶⁴ Por ejemplo, I. A. Schulman se ciñe únicamente al nombre de Gutiérrez Nájera en “El modernismo y la teoría literaria de Manuel Gutiérrez Nájera” y “Función y sentido del color en la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera”, *Génesis del modernismo*, pp. 95-115 y 139-152.

⁶⁵ Para las visiones de conjunto, *vid.* Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, pp. 472-508, y el invaluable trabajo de José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*.

⁶⁶ Entre los estudios sobre revistas modernistas se encuentran Boyd G. Carter, “La *Revista Azul*. La resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero”, y Porfirio Martínez Peñaloza, “La *Revista Moderna*”, ambos en *Las revistas literarias de México*, pp. 47-110; Pilar Mandujano Jacobo, “La *Revista Moderna*: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano”, en Olea Franco, editor, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, pp. 595-602; Jorge von Ziegler, “Las revistas azules”, Adela Pineda Franco, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”, Fausto Ramírez, “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)” y Julieta Ávila Hernández, “*Savia Moderna*. Frontera entre siglos”, todos estos últimos en B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra, editoras, *op. cit.*, pp. 209-277. / Entre los índices con estudio general, *vid.* *Índice de la Revista Azul*. Índice y estudio preliminar elaborados por Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez; *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. Estudio preliminar e índice elaborados por Héctor Valdés; y de relativamente reciente publicación, *Revista Moderna de México (1903-1911)*. Vol. I Índices y II. Contexto. Coordinación y estudio introductorio de B. Clark de Lara y Curiel Defossé. / A veces únicamente edición facsimilar y, en otras, acompañada de índice, *vid.* *Savia Moderna (1906) / Nosotros (1912-1914)*, y F. Curiel Defossé, *Tarda Necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul*, y *Revista Moderna. Arte y Ciencia*.

⁶⁷ Hacia los años ochenta destaca principalmente el nombre de la editorial La Matraca, que resurgió a finales de los noventa bajo el nombre de Factoría -con Fernando Tola de Habich como figura principal- que ha revivido a escritores como Carlos Díaz Dufoo, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc, José María Facha y Efrén Rebolledo; en los noventa, las Series de Lecturas Mexicanas, específicamente en la tercera, de CONACULTA; y en la década del 2000, *Al Siglo XIX. Ida y Regreso*, de la Coordinación de Humanidades y la Dirección General de Publicaciones, de la UNAM. / Por otro lado, en cuanto a obras completas de modernistas, el Instituto de Investigaciones Filológicas ha rescatado desde hace varios años a Gutiérrez Nájera, Nervo y Tablada.

⁶⁸ Por orden alfabético, algunos nombres de investigadores pertenecientes a esta ola y a la UNAM son: Belem Clark de Lara, José Ricardo Chaves, Fernando Curiel Defossé, Gustavo Jiménez Aguirre, Blanca Estela Treviño y Ana Laura Zavala Díaz. Aún incluso una nueva camada está integrada por, alfabéticamente, Claudia Cabeza de Vaca, Yólotl Cruz, Diana Luna Poza Mendoza, Carlos Ramírez

este interés resulta la publicación de *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*. No obstante esta revitalización de la prosa en el modernismo mexicano, existen autores que todavía están por ser releídos, revisados, comentados, discutidos y reeditados –ya no digamos en ediciones críticas.⁶⁹

De acuerdo con Max Henríquez Ureña, si bien al principio del modernismo la capital de éste fue Buenos Aires, a finales del siglo XIX fue México.⁷⁰ El modernismo en este país, un modernismo de revistas, polémicas y asociaciones literarias, se dio sobre todo en la ciudad de México; aquí se publicaron sus órganos literarios y las discusiones; sin embargo, los escritores no eran exclusivamente capitalinos ni todos vivían aquí; algunos publicaban en sus estados –como Díaz Mirón en Veracruz o Manuel José Othón y José María Facha en San Luis Potosí-, en el extranjero –en Madrid, Luis G. Urbina, Francisco de Asís de Icaza y Nervo (éste último también en París), y Efrén Rebolledo en Guatemala, Japón y Noruega- o enviaban sus textos a las redacciones de las revistas de la metrópoli.

Hacia 1876, mientras que otros escritores se esforzaban en dar un tono nacional a la literatura, el modernismo mexicano se esbozó en el artículo “El arte y el materialismo” de Manuel Gutiérrez Nájera, ya que por primera vez se expresan algunos cimientos estéticos de esta nueva corriente. En esa publicación, Gutiérrez Nájera postula el espíritu y el amor contra la objetividad cientificista del positivismo, la libertad absoluta del arte frente a la imitación, el respeto a la imaginación, el sentimiento y el idealismo, la búsqueda de la belleza como el objetivo del artista, y el cruzamiento en la literatura.⁷¹ Dichos temas no son los únicos que definen el carácter modernista de ese texto najeriano; el uso de construcciones neoplatónicas, los vocablos, las imágenes idealistas y el lenguaje figurado indican el inicio del modernismo en la prosa.⁷² En cuanto a la poesía, “en 1884 una voluntad de renovación que se esbozaba en los poemas

Vuelvas y Luz América Viveros Anaya quienes han presentado ya tesis de licenciatura, ya de maestría o han publicado sobre escritores modernistas mexicanos.

⁶⁹ Algunos de estos autores desconocidos son: Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Alfonso Cravioto y Francisco Manuel de Olaguíbel.

⁷⁰ “Al terminar el siglo XIX, la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México. Puede decirse que, a partir de este momento, la ciudad de México fue la capital del modernismo, o, si se quiere, su meridiano, como hasta la víspera lo había sido Buenos Aires, antes de que la partida de Rubén Darío para Europa hubiera dado la señal de dispersión del grupo que se reunía en torno suyo y desapareciera también *El Mercurio de América*” (M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 472).

⁷¹ Vid. M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, pp. 49-64, y en B. Clark de Lara y Ana Laura Zavala, Introducción y rescate, *La construcción del modernismo (Antología)*, pp. 3-33.

⁷² Vid. I. A. Schulman, “José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del modernismo (1875-1877)”, en *Génesis del modernismo*, pp. 29-43.

de Agustín F. Cuenca y Justo Sierra aparece claramente definida en ‘La Duquesa Job’ [...que] es el primer poema que se escribe para una clase media urbana”.⁷³

En cambio, resulta difícil establecer los límites finales del modernismo; algunos piensan en 1907, con la aparición de la revista *Revista Azul. Nueva Época*, ya que tras su publicación, emerge una nueva generación de escritores mexicanos, los del Ateneo. No obstante, el surgimiento de un grupo novel no anula la coexistencia con los modernistas; por ello, otros críticos establecen 1911 como el de la muerte del modernismo mexicano porque durante ese año abandonó Porfirio Díaz el país, se publicó por última vez la *Revista Moderna de México* y Enrique González Martínez hizo aparecer en *Los senderos ocultos* el poema “Tuércele el cuello al cine” que “Pedro Henríquez Ureña consideró [...] como manifiesto literario antimodernista o síntesis de doctrina estética. Para Rufino Blanco Fombona con él [el soneto] termina el ciclo modernista. La tradición ve en este soneto un ataque al modernismo en general y a Rubén Darío en particular”.⁷⁴ A pesar de que con la desaparición del último órgano del modernismo mexicano, la *Revista Moderna de México*, el espacio para los modernistas adelgazó considerablemente, ello no significó la ausencia total de textos publicados con dicha estética; entre 1911 y 1921 –fecha en que se publica “La suave patria”, texto definitivamente alejado del modernismo- todavía hubo escritores que estaban adscritos a dicha postura literaria o que, en todo caso, se encontraban en transición hacia otras expresiones; *verbi gratia*, Rafael López, Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde. Así, tomo 1876 como inicio del modernismo mexicano y 1921 como fecha final.

Debido a la larga periodización del modernismo en México es posible establecer, a su vez, grupos regidos y determinados sobre todo por años de publicación y por el perfil estético que presentan.⁷⁵ Son integrantes del primer grupo Gutiérrez

⁷³ J. E. Pacheco, “Introducción” a *op. cit.*, p. XL.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁵ El establecer grupos en el modernismo mexicano tiene por afán facilitar el estudio de la literatura de esta época; por ello, presenta criterios arbitrarios (como todas las clasificaciones) y, por ende, esta “clasificación” es susceptible a ser discutida; sin embargo, no es algo que compete a esta tesis; repito, sólo busca dar una “organización de mundo”. Por otro lado, algunos críticos de nuestro modernismo han hablado de *generaciones modernistas mexicanas*. Para establecer dichos grupos literarios me baso en la *Antología del modernismo (1884-1921)* y en el artículo de Pilar Mandujano Jacobo titulado “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”, en B. Clark de Lara y Speckman Guerra, editoras, *op. cit.*, p. 282. Otros exégetas no establecen dos generaciones sino tres; Fernando Curiel, quien ha trabajado con frecuencia dicho tema, llama a la tercera generación “los postmodernistas” o “ateneístas” integrada por un total de diez escritores, por orden alfabético: Argüelles Bringas, Ricardo Gómez Robelo, González Martínez, Rafael López, Manuel de la Parra, Rebolledo, Salazar, Urbina, Jesús Urueta y Ángel Zárraga [*La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud* (1906-1929), p. 54 y B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, “Estudio introductorio” a *Revista Moderna de México. 1903-1911. Vol. I. Índices*, p. 27].

Nájera, Díaz Mirón, José María Facha, Luis G. Urbina y Othón. Hacia 1880 ellos son los primeros en alejarse de la creación de una literatura nacional y, en su origen, próximos a la poesía romántica, también se distancian paulatinamente de ella mediante la expresión individual. Estos escritores dejan de publicar hacia 1900 porque así lo deciden o porque, en otros casos, fallecen, como Gutiérrez Nájera (1895) y Othón (1906).

Nervo, Tablada, González Martínez, Rebolledo y María Enriqueta son poetas de un segundo grupo; Francisco M. de Olaguíbel, Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo y Laura Méndez de Cuenca destacan en la prosa, aunque algunos de ellos también son poetas. Con una forma muy personal de hacer poesía, estos escritores, ya intimistas, ya exóticos, renuevan con gran entusiasmo las letras mexicanas. Generalmente son identificados con la vertiente decadentista que

engloba características como subjetivismo artístico-valorativo, ponderación de lo artificial sobre lo natural, exclusivismo estético, énfasis en la forma, erudición, exotismo, obscuridad de los significados [...], profanación erótica de lo sagrado. Además de lo relativo al arte, el término vale para la designación de actitudes vitales, de estados de ánimo, de costumbres, de orientación sexual, de maneras de vestir.⁷⁶

Muchos de estos escritores comenzaron a publicar en la década de 1890 a la manera modernista y otros tantos se alejaron de esta línea con el paso de los años; algunos siguieron publicando -si bien con estéticas muy distintas a la del modernismo- hasta su muerte; varios hasta las décadas de 1930 y 1940.

Esta nómina tan extensa de autores y de tan diverso carácter estético no hubiese sido posible si no hubiese habido órganos que los agruparan entre sí; cinco revistas fueron las que se vincularon de una manera u otra con el modernismo mexicano. La primera de ellas fue la *Revista Azul (RA)*, publicada del 5 de mayo de 1894 al 11 de octubre de 1896

como suplemento dominical del periódico *El Partido Liberal*. El editor de éste, don Apolinar Castillo fue el mecenas. [...] Los cinco volúmenes que integran la *Revista* constan de 128 números y cada número de 16 páginas. En total: 2060 páginas, incluso los índices. [...] Sólo tenía nueve meses de vida cuando murió El Duque Job. Desaparecido éste, la *Revista* continuó bajo la dirección de Carlos Díaz Dufoo. [...] Entre los colaboradores de la *Revista Azul* se destacan los nombres de autores de tendencias tan diversas como Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Emilio Rabasa,

⁷⁶ Christina Karageorgou-Bastea, "Un arrebato decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada", en Olea Franco, editor, *op. cit.*, p. 36.

José Juan Tablada, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Federico Gamboa, Rafael Delgado, Luis González Obregón, José López Portillo y Rojas, Jesús Valenzuela, Ignacio M. Luchichí, R. de Zayas Enríquez, María Enriqueta, Rubén M. Campos y otros muchos.⁷⁷

Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez afirman que son características de la *RA* su tolerancia estética (en ella cupieron muchísimos modernistas pero también realistas, nacionalistas, románticos,...), su afrancesamiento como un sinónimo de cosmopolitismo y el espíritu decadente.⁷⁸

La segunda revista del modernismo mexicano es la *Revista Moderna (RM)*, cuya publicación se inicia el 1° de julio de 1898 con el subtítulo *Literaria y Artística* (en 1900 cambió a *Arte y Ciencia*) y en el número 16, en agosto de 1903, se anuncia que sufriría una transformación a partir de septiembre de ese año. En ese primer número no aparece el nombre del responsable ni del director, mas sí se especifica el nombre del director artístico, Julio Ruelas, cuyas viñetas e ilustraciones caracterizan definitivamente la *RM*, continuadora de la labor iniciada por la *RA*.⁷⁹ En la *RM* predomina la poesía y colaboran los mexicanos “Rubén M. Campos, Balbino Dávalos, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Amado Nervo, Francisco M. de Olaguíbel, José Juan Tablada”,⁸⁰ entre otros, director –y en un principio mecenas- fue Jesús E. Valenzuela y el benefactor Jesús E. Luján. Al principio, la revista no se manifiesta por arte alguno en específico; pero como contestación a una carta de Salado Álvarez, Jesús E. Valenzuela publica en la revista que ésta es partidaria del equilibrio en la belleza y del ideal construido de forma distinta a la manera clásica. En la poesía de la *RM* se percibe la necesidad de renovación, atracción por lo francés, la angustia de existir, el hastío y la búsqueda de placer y consuelo. En cuanto a la prosa, encontramos artículos y ensayos que buscan justificar el modernismo (apologías y máscaras), ensayos poéticos, crónicas, cuentos, novelas publicadas por entregas, discursos, misceláneas y recensiones.

⁷⁷ Boyd G. Carter, “La *Revista Azul*. La resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero”, en *Las revistas literarias de México*, p. 62. / La *Revista Azul* también dio cabida a un considerable número de escritores hispanoamericanos, como Darío, Martí, Silva, Santos Chocano, y Clemente Palma, entre otros.

⁷⁸ Vid. “Estudio preliminar” a *op. cit.*, pp. 30-57.

⁷⁹ Existe un trabajo clásico sobre este artista plástico, *Julio Ruelas. Una obra en el límite del hastío* de Marisela Rodríguez. Y, probablemente debido al centenario mortuorio del zacatecano, en los últimos años se han montado varias exposiciones (con sus respectivos catálogos) en las que está presente su obra, *vid. El viajero lúgubre. Julio Ruelas. Modernista. 1870-1907, El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920. Diciembre 2004-Abril 2005 y El sueño de la razón produce ecos. Goya, Kingery y Ruelas.*

⁸⁰ Participaron como colaboradores latinoamericanos “Santiago Argüello, Severa Aróstegui, José Santos Chocano, Rubén Darío, Leopoldo Díaz, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones” (B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, p. 35). Para consultar datos de la revista, como volúmenes, tamaños, costos, ilustraciones, traducciones, etc., *vid. Héctor Valdés, “Estudio Preliminar” a op. cit.*, pp. 18-32.

En el sexto año de la *RM*, se anuncia que la revista se transformará en un *magazine* mensual, con artículos de sociales, científicos, etcétera. No obstante, también se aclara que la parte literaria permanecerá intacta. De esta manera, la *RM*, que nace en septiembre de 1903, deviene *Revista Moderna de México (RMM)* con lo que va de revista literaria a revista general de acontecimientos. La *RMM*, con publicación hasta junio de 1911 y un total de 94 entregas, debió enfrentarse, entre otras cosas, a ausencias (la de Nervo, por ejemplo, que viajó a Madrid en 1905), rupturas (*verbi gratia*, la de Tablada en 1906), fallecimientos (el de Othón en 1906, el de Ruelas en 1907 y el de Jesús E. Valenzuela en mayo de 1911) y matrimonios (el de la *RMM* con el Porfiriato). En la *RMM* escribieron los mismos que en la *RM*; además, se sumaron “Argüelles Bringas, Rafael Cabrera, [...] Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, [...] Marcelino Dávalos, Enrique González Martínez, Rafael López, Manuel de la Parra, [...]”.⁸¹ Para 1911, con la muerte del director, la salida del país de Porfirio Díaz y el nacimiento de la Revolución, la *RMM* ya no podía continuar: “el momento social y político por el que atravesaba México, planteó la imposibilidad de una publicación como la que pretendieron los modernistas a partir de 1903”.⁸²

Si bien el grupo conocido como ateneístas colaboró en la *RMM*, en marzo de 1906 decidió crear su propia revista para escribir en ella crónica, ensayo y poesía. La revista *Savia Moderna (SM)*, con cinco números en su existencia, hasta julio de 1906, apenas dibujó un programa. Los ateneístas –o postmodernistas– siguieron, sin decirlo con todas las letras, los postulados de Gutiérrez Nájera: la búsqueda de la libertad y la individualidad, y la belleza. En la *SM* escribieron Alfonso Reyes, Antonio Caso, Manuel Valenzuela y Ángel Zárraga, entre otros, y sus directores fueron Alfonso Cravioto y Castillo Ledón.

Mientras tanto, en la primera década del siglo XX, las críticas contra el modernismo aumentan. En marzo de 1907, Manuel Caballero intentó resucitar la *RA* de Gutiérrez Nájera, con una nueva edición de la misma, la *Revista Azul. Segunda Época (RASÉ)*, la cual tuvo un primer número como prototipo y otros seis posteriores, hasta el 12 de mayo de 1907.⁸³ La *RASÉ* tuvo por objetivo desautorizar la *RMM*, ya que en el

⁸¹ B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, coordinadores, “Estudio introductorio” a *op. cit.*, p. 92. Si se desea consultar datos de la *RMM* como su formato, número de páginas y otros datos internos, *vid.* B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, *op. cit.*, pp. 38-40.

⁸² B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, “Estudio introductorio” a *op. cit.*, p. 86.

⁸³ Para datos sobre la revista, *vid.* F. Curiel Defossé, *Tarda necrofilia. Itinerario de la Segunda Revista Azul*, pp. 31-35.

número cero Manuel Caballero declaró la guerra a los modernistas de ese momento al criticarlos y llamarlos “secta de neuróticos”.

En suma, tres revistas fueron los órganos del modernismo mexicano, la *Revista Azul*, la *Revista Moderna* y la *Revista Moderna de México*, que corresponden precisamente a los momentos de inicio, plenitud y decaimiento de dicho movimiento literario. Por ello, contemporáneas a la *Revista Moderna de México*, hubo una revista que coqueteó con el modernismo y otra que lo repudió, la revista *Savia Moderna* y la *Revista Azul. Segunda Época*.

Tales publicaciones periódicas tuvieron como margen y sostén teórico las discusiones que se dieron en torno al modernismo; en total, hubo cinco grandes polémicas -artículos o cartas enviadas a la redacción de las publicaciones periódicas- que mostraron posturas en pro o en contra de esta escuela literaria.⁸⁴ En la primera polémica (1876-1891) Gutiérrez Nájera y distintos autores defendieron la belleza, el amor, el sentimiento, la libertad y heterogeneidad; a su vez, dichos autores se manifestaron contra el positivismo, el materialismo y la imitación postulados por Pantaleón Tovar y Victoriano Agüeros, detractores del movimiento. La segunda polémica se dio en torno a los decadentistas (1892-1893); diversos autores anónimos y con pseudónimos criticaron y satirizaron a los modernistas; en respuesta, Tablada, Urueta y Leduc defendieron los mismos temas del primer ciclo de debates y se sumaron más elementos, como el hastío de vida y el cuestionamiento a la existencia y a la religión, la fisiología nerviosa y la hiperestesia. Gutiérrez Nájera brilla por su ausencia en esta polémica; no obstante, crea un espacio para que los modernistas se expresen, la *Revista Azul*. En 1896 Nervo establece una polémica en la que critica la ignorancia literaria del pueblo y la incompreensión de éste por el artista, y expone el aislamiento al que éste se enfrenta. Como respuesta, José Monroy y Aurelio Horta defienden al pueblo y a algunos escritores de la vieja guardia. Entre 1897 y 1898, en la cuarta polémica, los modernistas recibieron las más duras críticas y constituyó el debate más extenso. En él se discute si el medio debe determinar la literatura y, además, se cuestiona la pertinencia

⁸⁴ Algunos críticos agrupan ocho polémicas pero, por temática, pueden reducirse a cinco. Generalmente, estos ensayos literarios aparecieron publicados en periódicos, aunque también los hubo en revistas; cada polémica tuvo sus propios escenarios pero por extensión de esta tesis, los presento aquí agrupados: *El Correo Germánico*, *La Libertad*, *Revista Azul*, *El País*, *Diario del Hogar*, *El Universal*, *El Demócrata*, *El Nacional*, *El Mundo* y *El Entreacto Bisemanal de Espectáculos. Literatura y Arte*. / Para la elaboración de este apartado de la tesis (además de los libros ya citados de B. Clark de Lara y A. L. Zavala, y de Schneider), vid. A. L. Zavala, “‘La blanca lápida de nuestras creencias’: notas sobre el decadentismo mexicano”, B. Clark de Lara, “Una crónica de las polémicas modernistas” y F. Curiel Defossé, “Tres algaradas estudiantiles”, en Olea Franco, editor, *op. cit.*, pp. 47-60, 61-83 y 673-691.

de los términos *decadentismo* y *modernismo* para esta nueva literatura. En ella participaron Nervo, Valenzuela, Tablada, González Carrasco, Luis G. Urbina, Victoriano Salado Álvarez, Manuel M. Panes y Larrañaga Portugal. En la quinta y última polémica, en 1907, se discutió la pertinencia de la publicación de la *Revista Azul. Segunda Época*; participaron los ateneístas y Manuel Caballero; esto permite la peregrinación del postmodernismo al ateneísmo.

De tal manera, si bien no hubo manifiestos como tal en el modernismo mexicano,

en varios artículos y ensayos se encuentra, más que en ningún otro género, el intento de valoración del modernismo. / [Varios escritores] hicieron acto público de fe en la estética que profesaban y al mismo tiempo, la defendieron de sus detractores. Éstos eran gente enterada que no encontraba una disculpa a revolución literaria tan radical, y aunque fueron poco a poco cediendo, sólo llegaron a justificar la intención artística y no el abuso de libertad que contravenía la corriente del idioma español.⁸⁵

Así, gracias a los estudios generales y de figuras representativas, de rescates de revistas y de reediciones de libros, la historiografía literaria de México ha tomado conciencia de que el modernismo en nuestro país formó su propio perfil entre 1877 y 1921 -si bien con características afines al de Hispanoamérica- gracias a sus integrantes, a sus revistas y a sus debates.

En lo tocante a los géneros prosísticos, los más difundidos por los modernistas mexicanos fueron la crónica, el cuento, la novela y el poema en prosa. En general, comparten las características de la prosa modernista hispanoamericana.

Tal vez el género prosístico preferido por los escritores fue la crónica por la profesionalización de la escritura desde mediados de 1870 hasta los últimos suspiros del movimiento. Como la crónica tuvo su medio de difusión en los periódicos, gozó de amplitud temática y de variadas técnicas narrativas:

En México, la oposición se da entre [...] dos formas periodísticas: el reportaje y la crónica. Si aquel ofrece las noticias de última hora; ésta, escrita en su mayor parte por literatos, da cuenta de los sucesos de actualidad. Si bien la crónica ya existía como género en el país, en su modalidad ensayística se encuentra de manera particular en Manuel Gutiérrez Nájera. Con éste, la carga emotiva y afectiva se suma a la tradición periodística de que el articulista fuera autoridad, guía y maestro; ya no sólo se busca hacer uso del lenguaje correcto, sino de incorporar la intensidad poética a la transmisión de un mensaje.⁸⁶

⁸⁵ Héctor Valdés, "Estudio Preliminar" a *op. cit.*, pp. 57-58.

⁸⁶ Rubén Lozano Herrera, *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, p. 13. Para comprender las características de la crónica decimonónica mexicana, en particular la del modernismo en este país, *vid.* B. Clark de Lara, "La crónica en el siglo XIX", en B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra, editoras, *op. cit.*, pp. 341-347. Análisis recientes de la crónica en escritores mexicanos

Si bien la crónica fue el género prosístico más publicado, los que lograron reunir sus crónicas en libros en vida pocos fueron; ejemplos son: *En el país del sol* (1919) y *Los días y las noches de París. Crónicas parisienses* (1918) de José Juan Tablada, *Bajo el sol y frente al mar* (1916), *Estampas de viaje* (1919), *Psiquis enferma* (1922) y *Hombres y libros* (1923) de Luis G. Urbina, y *Las alas nómadas* (1922) de Rubén M. Campos.⁸⁷

En lo tocante a la narración breve, “en términos generales, el cuento mexicano de fines del siglo XIX tuvo como espacio natural y privilegiado de divulgación a la prensa; de ahí el carácter natural y pragmático que ésta, con una serie de principios y preceptos, sugiere al género”.⁸⁸

En el periodo modernista, el relato mexicano tiene un momento de apogeo que se constata al trascender de la prensa periódica a la publicación de colecciones cuentísticas; una revisión general, entre 1880 y el principio del siglo XX, informa de los siguientes libros: *Las minas y los mineros* (1882), *Impresiones y recuerdos* (1882), de Pedro Castera; *Cuentos frágiles* (1883), de Gutiérrez Nájera; *Ocios y apuntes* (1890), *Cosas vistas* (1894), de Ángel de Campo; *Para mamá en el cielo y Cuentos de Navidad* (1895), de Alberto Leduc; *Claro-oscuro* (1896) y *Croquis y sepias* (1898), de Ciro B. Ceballos; *Asfódelos* (1897), de Bernardo Couto Castillo; *Cuentos nerviosos* (1901), de Carlos Díaz Dufoo; *De autos* (1901) de Victoriano Salado Álvarez; *Almas que pasan* (1906) de Amado Nervo, entre otros.⁸⁹

Otros libros son: *Cuentos frívolos* de Francisco M. de Olaguíbel, *Un adulterio* (1903) de Ciro B. Ceballos, *El desencanto de Dulcinea* (1916) de Efrén Rebolledo, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915) de Luis G. Urbina, *Sorpresas de la vida* (1921), *Entre el polvo de un castillo* (1926) y *Enigma y símbolo* (1926) de María Enriqueta Camarillo.⁹⁰

son, “Las crónicas de Rubén M. Campos” de Serge I. Zaïtzeff, y “Luis G. Urbina, cronista de *El Mundo Ilustrado*” de Miguel Ángel Castro, en R. Olea Franco, editor, *op. cit.*, pp. 367-372 y 373-384, respectivamente.

⁸⁷ Ediciones de algunos de estos libros de crónica son las siguientes: Tablada, *En el país del sol. Obras VII. En el país del sol*. Edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna; y Tablada, *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. Prólogo, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velázquez.

⁸⁸ Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción” a *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*, p. XV. Para una caracterización del cuento modernista mexicano, *vid.* Andreas Kurz “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa modernista a finales del siglo diecinueve”, en *Decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*, pp.131-141.

⁸⁹ I. Díaz Ruiz, “Introducción” a *op. cit.*, pp. XXI y XXXII.

⁹⁰ Si bien hubo numerosas publicaciones de libros cuentísticos a lo largo del modernismo mexicano, la narrativa breve de muchos escritores quedó –total o parcialmente- dispersa en publicaciones periódicas; es el caso, en la totalidad de los cuentos, de Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada, Rubén M. Campos y Alberto Leduc. De los dos primeros, no tengo noticia de que sus relatos ya hayan sido reunidos. De los

En comparación con otros géneros prosísticos y con otras épocas, hubo pocas publicaciones de novelas modernistas mexicanas. En ella, los poetas no dieron sus mejores frutos, probablemente debido a que “tuvo muy pocos seguidores en México [...] Por lo demás, comprueba el carácter fundamental de la ficción modernista, a saber: la propensión al lirismo y a la visión subjetiva de la realidad, el gusto por el exotismo y la sensualidad, el análisis de tipos raros, el ambiente artístico y elitista, y las huellas del decadentismo”.⁹¹ La primera novela mexicana con elementos modernistas es *Por donde se sube al cielo* (1882) de Gutiérrez Nájera. Francisco M. de Olaguíbel ganó un concurso literario gracias a *¡Pobre bebé!* (1894). Alberto “Leduc publicó tres noveletas en los años noventa del siglo XIX: *En torno de una muerta* (1897), *Biografías sentimentales* (1898) y *Un calvario* (1899)”.⁹² Tal vez la novela de Amado Nervo más cercana a la estética del modernismo es *El bachiller* (1895), le siguen *Pascual Aguilera* (1896) y *El donador de almas* (1899). Algunos años después publicó varias novelas breves:

El arte narrativo de Amado Nervo alcanzó su máximo nivel justo durante el apogeo de la Gran Guerra que marca la frontera entre los siglos XIX y XX. Entre 1916 y 1918, publicó seis novelas cortas que constituyen los productos más acabados de su obra como narrador. Ellas son: *El diablo desinteresado* (1916), *El diamante de la inquietud* (1917), *Una mentira* (1917), *Un sueño*, después titulado *Mencía* (1917) y *Amnesia*

dos últimos, en años recientes se han publicado: Rubén M. Campos. *Cuentos completos, 1895-1915*, compilación y presentación de Serge I. Zaïtzeff; y Alberto Leduc. *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo!* Edición, prólogo y selección de Teresa Ferrer Bernat. De otros escritores se ha reunido lo que estaba disperso, como de Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, prólogo y compilación de Ángel Muñoz Fernández.

⁹¹ Serge I. Zaïtzeff, “Más sobre la novela modernista: *Claudio Oronoz*, de Rubén M. Campos” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p. 378. Desconozco si existe un corpus de novelas modernistas mexicanas; para construir el que a continuación presento, me valgo de Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 427-507; I. Díaz Ruiz, “Introducción” a *op. cit.*, pp. XXXI y XXXII; Antonio Saborit, “Libreros y editores de la biblioteca del México modernista”, en B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, coordinadores, *Revista Moderna de México, 1903-1911, II. Contexto*, pp. 143-162; y Antonio Saborit “La euforia inédita del desfile bárbaro. Escritores y artistas en la Década armada” en *La crónica*, sábado 1 de noviembre de 2003, que puede consultarse vía Internet en http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=92174. En el corpus hago a un lado aquellas novelas en las que, si bien fueron publicadas entre 1880 y 1930, no predomina o destaca la estética del modernismo (aun si en otras obras de esos mismos autores sí estén presentes los rasgos modernistas); ejemplos son *La Calandria* (1890) de Rafael Delgado, *La Rumba* (por entregas en 1890 y 1891), *Tomóchic*, de Heriberto Frías, *Santa* (1903) de Federico Gamboa, *El espejo de Amarilis. Novela de costumbres* (1902) de Laura Méndez de la Cuenca y, hacia los estertores del modernismo, María Enriqueta Camarillo escribió tres novelas: *Mirlitón, el compañero de Juan* (1918), *Jirón de mundo* (1919) y *El secreto* (1922), algunas de ellas pertenecientes a la novela de aprendizaje (Un estudio único por su riqueza en torno a la obra de esta autora mexicana es la tesis doctoral de Evangelina Soltero Sánchez, *María Enriqueta Camarillo: narrativa de una mexicana en Madrid*, que puede revisarse vía Internet en www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t26169.pdf). En Saborit está la referencia de una novela llamada *De noche* de Carlos González Peña; como es lo único que sé de ella, no la incorporo al corpus de novelas modernistas pero intuyo que tal vez no pertenezca a él pues la tendencia de este autor es otra.

⁹² <http://relatosmodernistas.com/albertoleduc.aspx>.

(1918), las cinco dadas a conocer en Madrid; la última se publicó en México: *El sexto sentido* (1918).⁹³

Efrén Rebolledo publicó *El enemigo* (1900) como regalo de la *Revista Moderna* y posteriormente presentó *Salamandra* (1919), Rubén M. Campos publicó *Claudio Oronoz* (1906), y la novela inédita *La resurrección de los ídolos* (1924) es de Tablada.⁹⁴

Con el modernismo surge el poema en prosa en México; sus orígenes se rastrean “en el afrancesamiento de la sociedad y la sensibilidad mexicanas”.⁹⁵ Entre otros autores, encontramos el poema en prosa en Justo Sierra, Gutiérrez Nájera, Díaz Dufoo, Urbina, Othón, Rebolledo, Tablada y Nervo.

Los libros de memorias publicados en el ocaso de la vida por escritores modernistas mexicanos son varios; dichos textos ayudan a comprender, a través de muy variados ojos, el contexto histórico, político, social y, sobre todo, cultural, que subyace en esta época: *El bar. La vida literaria en México en 1900* de Rubén M. Campos,⁹⁶ *La feria de la vida* (1937) y *Las sombras largas* de Tablada,⁹⁷ *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)* de Ciro B. Ceballos,⁹⁸ *El hombre del búho* (1944) y *La apacible locura* (1951) de González Martínez, y *Mis recuerdos* de Jesús E. Valenzuela.⁹⁹

A lo largo de este capítulo hemos recorrido los distintos contextos en que se emplea la palabra *modernismo*: en la historia de las religiones, en el campo artístico de Occidente y, especialmente, de Cataluña, en el terreno literario norteamericano, inglés y brasileño para desembocar en el hispanoamericano. En este ámbito, el modernismo se entiende desde diversas posturas (en su magnitud, su tiempo, su espacio y sus integrantes), pero también cuenta con rasgos muy definitorios: el ejercicio consciente de escritor, la autonomía de creación, la renovación e innovación de formas y temas tanto

⁹³ Óscar Mata, “Prólogo” a Amado Nervo, *Algunas narraciones*, p. XIII.

⁹⁴ Vid. Eduardo Serrato Córdova, “*La resurrección de los ídolos*; novela inédita de José Juan Tablada”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 56-63.

⁹⁵ Luis Ignacio Helguera, “Estudio preliminar” a *Antología del poema en prosa en México*, p. 17. Algunos ejemplos y características de poemas en prosa de los autores que aquí cito se encuentran en dicha obra en el apartado V. “Antecedentes modernistas del poema en prosa en México”, pp. 17-23 y una brevísima antología, pp. 67-90.

⁹⁶ Manuscrito de 1935, publicado en un solo ejemplar en 1996 con prólogo de Serge I. Zaitzeff. Un análisis breve de estas memorias es de Antonio Saborit, “Rubén M. Campos y la memoria literaria del modernismo”, en R. Olea Franco, editor, *op. cit.*, pp. 355-366.

⁹⁷ *La feria de la vida* se volvió a reeditar en 1991. *Las sombras largas* se publicaron en *El Universal* entre el 4 de marzo de 1926 y el 12 de julio de 1928 y, por primera vez en un solo tomo, en 1993.

⁹⁸ Publicadas en el *Excelsior* en 1938 y, ya en un tomo, en 2006 en edición crítica de Luz América Viveros Anaya.

⁹⁹ Recuerdos publicados en *Excelsior* entre el 17 de agosto de 1945 y el 12 de febrero de 1946, por primera vez en libro en 2001 con prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte.

en la poesía como en la prosa; particularmente en la crónica, el poema en prosa, el cuento y la novela. Dichas características se reflejan en el modernismo mexicano, mas también se le suman otras: los órganos difusores, los grupos literarios, los debates entre detractores e integrantes de dicho movimiento y la prosa en sus diversos subgéneros (la crónica, el cuento, la novela, la prosa poética y el libro de memorias) con sus muy particulares expositores y obras. Este transitar por el modernismo nos permite comprender el ambiente literario de Efrén Rebolledo, cuya vida, obra (particularmente *Salamandra* y su personaje femenino), contexto histórico y crítica literaria trato en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II. Vida y obra de Efrén Rebolledo. La crítica literaria. *Salamandra* y Elena Rivas

La estética del modernismo, cuyas características se tratan en el capítulo precedente de esta investigación, enmarca la obra del escritor hidalguense Efrén Rebolledo (1877-1929). Este segundo capítulo tiene por objeto presentar, en una primera parte, la vida y la obra del escritor modernista teniendo como fondo a México. Inmediatamente comento los visos de la crítica a lo largo de los siglos XX y XXI en torno a la obra literaria de este autor. Después hago referencia a *Salamandra* (1919) y al contexto histórico y social en los que fue publicada, presento sus rasgos más importantes y lo que se ha dicho de ella. Para cerrar, hablo sobre Elena Rivas, personaje principal de la obra que compete a esta tesis; expongo la tendencia de la crítica de presentarla generalmente como *femme fatale* y, comento aspectos que han sido poco explorados, su carácter de *new woman* y de *flapper*, por ejemplo.

2.1 Vida y obra de Efrén Rebolledo

Luis Mario Schneider señala dos etapas en la obra de Efrén Rebolledo; la primera, que es eminentemente poética, y la segunda, que se inclina hacia la prosa:

la primera etapa corresponde a la poesía con la publicación de *Cuarzos*, que recoge poemas desde 1896, hasta la aparición de *Caro victrix* y el segundo volumen antológico, *Libro de loco amor*, en 1916. A partir de esta fecha, y aunque Rebolledo no abandona definitivamente la poesía, ésta decrece sensiblemente para dar paso a la prosa;

publicando desde la fecha anterior hasta 1922, cuatro libros narrativos, incluido su único intento dramático.¹

Allen W. Phillips clasifica, en cambio, la obra rebollediana en cuatro momentos; uno de 1900 a 1907, otro de 1907 a 1916, el tercero de 1916 a 1922, y el último de 1922 a 1929:

El periodo inicial, durante el cual era uno de los más asiduos colaboradores de la *Revista Moderna*, comienza con la publicación en 1900 de su primera novela [...] y se cierra con la aparición de *Joyeles*, [...]. En la segunda etapa, “la japonesa”, publica Rebolledo la primera edición de *Rimas japonesas* (1907), y ahora su obra se enriquece sobre todo con tres libros en prosa [...]. Hacia 1916 el autor está de nuevo en México y comienza un tercer periodo de gran productividad literaria. [...] En Noruega [...] finaliza su vida literaria con la publicación de *Joyero* [...] de 1922. En Madrid [...] muere [en] 1929. A modo de resumen, es fácil notar que Rebolledo, con el avance de los años, se consagra cada vez más a la prosa.²

Salvo Schneider y W. Phillips, desconozco si algún otro crítico ha entrevisto momentos o etapas en la obra y la vida de Rebolledo.³ Para este trabajo, presento la vida y la obra literaria del hidalguense en cuatro grandes etapas, que están marcadas por la actividad diplomática del abogado y que, además, coinciden con algunos momentos históricos de México.⁴ La primera etapa, de 1877 a 1901, abarca la obra en verso con la cual el escritor comenzó a colaborar en publicaciones periódicas todavía en su condición de estudiante. La segunda está marcada por la obtención de título de abogado y el inicio de su carrera como diplomático, y continúa hasta su regreso a México en 1910; la obra está escrita o publicada ya desde Guatemala, ya desde Japón, y se caracteriza por la actividad diplomática del escritor fuera del país en los últimos años del Porfiriato. La tercera, entre 1910 y 1919, presenta unos primeros años de exigua publicación en revistas y en 1916 se intensifica la actividad literaria de Rebolledo en la ciudad de México. La cuarta etapa y última, que comienza en 1919 y termina con la

¹ Luis Mario Schneider, “Introducción” a Efrén Rebolledo, *Obras completas*, p. 7.

² Allen W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, pp. 43-45.

³ Si bien los estudios más recientes y más ricos sobre la obra y la vida de Efrén Rebolledo son los de José Félix Meneses Gómez (*Vida y obra de Efrén Rebolledo*. Tesis para obtener el título de licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas y *Efrén Rebolledo. Poeta erótico del modernismo mexicano*. Tesis para obtener el grado de maestro en Letras) y el de Benjamín Rocha (“A manera de prólogo” en Efrén Rebolledo, *Obras reunidas*), ninguno de los dos críticos percibe etapas en el escritor; sólo Rocha deja entrever una periodización en los subtítulos de su texto: “Los primeros años”, “Los años de estudiante”, “Un poeta en Guatemala”, “Al pie del Fujiyama”, “Escala en San Francisco”, “De vuelta en el Oriente”, “El país recobrado”, “En el Fiord”, “De la Ceca a la Meca” y “Los años finales”.

⁴ Tres son los criterios que sigo para organizar la vida y la obra de Rebolledo: las fechas de publicación de su obra (si son libros, sólo considero la primera edición), su actividad diplomática y la vida en México.

muerte del escritor en 1929, está marcada por el decrecimiento de su producción literaria y el peregrinar constante del diplomático. En este capítulo detallo estas etapas en la vida de Efrén Rebolledo.⁵

El modernismo mexicano, el Porfiriato y Efrén Rebolledo nacieron casi simultáneamente. En 1876, Manuel Gutiérrez Nájera publicó el ensayo “El arte y el materialismo”,⁶ Porfirio Díaz se sentó en la silla presidencial por primera vez en 1877 y ese mismo año nació Efrén Rebolledo.

Porfirio Díaz tomó el poder de forma provisional el 15 de febrero de 1877 y el 5 de mayo fue nombrado constitucionalmente presidente de la República Mexicana.⁷ En abril de ese año se llevaron a cabo elecciones de senadores, quienes tomaron sus cargos en septiembre; asimismo Díaz formó un gabinete heterogéneo. En ese momento, México no sostenía relaciones con Francia, España ni Inglaterra, y Estados Unidos, al enterarse quién sería el presidente, suspendió sus relaciones con nuestro país. En lo tocante a lo social, México tenía cerca de 8 millones de habitantes y “estaban irregularmente distribuidos en los dos millones de km² de valles y montañas del territorio nacional, debido a la deficiencia de los transportes”.⁸ En lo cultural, con el objetivo del fortalecer las letras mexicanas, la Sociedad Netzahualcōyotl, fundada en 1875, pervivía en 1877 y en ese mismo año, la Sociedad Internacional de Ciencias y Literatura y la Sociedad Juan Díaz Covarrubias veían la primera y última luz para

⁵ Fueron de fundamental ayuda para la reconstrucción biográfica de Rebolledo el artículo, de tono desenfadado, de Hugo Gutiérrez Vega, “Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual I, II, III y IV” (en *La Jornada Semanal. La Jornada*), el ensayo de Benjamín Rocha, “Un poeta como segundo de a bordo”, en *Escritores en la diplomacia mexicana*, pp. 115-134, así como los textos previamente citados de Rocha y de Meneses Gómez.

⁶ Belem Clark y Fernando Curiel Defossé afirman sobre dicho ensayo: “El inicio del modernismo en México bien puede referirse al año de 1876, cuando Manuel Gutiérrez Nájera fractura la tradición de la escuela nacionalista de Ignacio M. Altamirano, al alejarse de todo dictado o sujeción temática porque ahogan el genio del poeta; se manifiesta en contra de las 'desconsoladoras teorías del realismo y del repugnante positivismo'; y puesta la mirada en elevados fines, proclama lo bello; categoría esta última que no se define sino que se siente, que reside en el orden espiritual, que 'es el idealismo que remonta al cielo'” (*El modernismo en México a través de cinco revistas*, p. 7). Se puede acceder fácilmente a este primer manifiesto modernista mexicano en el libro *La construcción del Modernismo (Antología)*. Introducción y rescate Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, pp. 3-32.

⁷ Gloria M. Delgado de Cantú consigna abril de 1877 como la fecha en que Porfirio Díaz sube al poder (*Historia de México I. El proceso de gestación de un pueblo*, p. 540); tomo la fecha estipulada por Daniel Cosío Villegas, “El tramo moderno”, en Pablo Gonzalo Escalante *et al.*, *Historia mínima de México*, pp. 126 y 127 y por Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, p. 658.

⁸ Moisés González Navarro, *Historia moderna de México. El Porfiriato IV. La vida social*, p. 30. Por su composición racial, la población estaba integrada por indios (38%), mestizos (43%) y blancos (19%) (García Cubas *apud* González Navarro, *op. cit.*, p. 34) y del total de mexicanos, el 39% hablaba lenguas indígenas (Moisés González Navarro, “La era moderna”, en Ernesto de la Torre Villar *et al.*, *Historia documental de México II*, p. 346).

realizar aportaciones al campo de las ciencias y estudios al de las bellas artes.⁹ En ese mismo año, José María Velasco presentó su cuadro *México*, el más representativo de su obra.¹⁰ En la ciudad de México, hacia 1877, se inauguró el Monumento a Cristóbal Colón y se abrió el Paseo de la Reforma.¹¹ En este lugar del país, además, comenzaron a publicarse las revistas *Flores del Hogar*, *El Estudio*, *Páginas Literarias*, *Netzahualcóyotl* y la *Revista Mensual Mexicana*, y continuaban en circulación *El Teatro*, *El Correo de los Niños*, y *La Alianza*.¹²

Después de una larga lucha armada entre los porfiristas y los lerdistas, en 1877 el estado de Hidalgo lograba apenas estabilidad; los primeros resultaban victoriosos. En este lugar nació Santiago Procopio Rebolledo cuya madre fue Petra Rebolledo.

De cómo y cuándo cambió su nombre original por el de Efrén nada se sabe. Tampoco hay datos sobre el que se presume fue su padre, un tal Petronilo Flores, hombre rico de Actopan que hasta hoy, quién sabe a cuántos años de su muerte, conserva la fama de mujeriego insaciable. / Dada la época en la que vivió y el contexto social en que se desarrolló, no hay duda de que esa falta del padre marcó la infancia de Rebolledo, quien tuvo que enfrentar, Dios sabe cómo y a qué costo, su estado de hijo natural. No hay relatos sobre la infancia de Rebolledo y él mismo los elude en su obra. Se sabe, empero, que estudió en Actopan la primaria con el maestro David Noble y que ya adolescente se fue para Pachuca, donde ingresó al Instituto Científico y Literario de esa ciudad.¹³

En 1896, cuando comenzaba el quinto periodo presidencial de Díaz, en una tercera reelección, se tienen noticias concretas sobre la vida de Efrén Rebolledo; se trasladó hacia la ciudad de México y se inscribió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia donde siguió estudios de derecho, lo que prometía procurarle una vida económica segura. El hidalguense también estaba consciente de su vocación escritural, probablemente descubierta en el Instituto Científico y Literario de Pachuca, pues a finales de ese año, el 13 de diciembre, inició su carrera literaria al publicar por primera vez un poema, “Medallón”, en el periódico *El Mundo*. Por aquel entonces, en 1896, la centralización del poder se hizo patente y por primera y única ocasión hubo equilibrio

⁹ Vid. Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, pp. 152-165.

¹⁰ Vid. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I. El Arte del Siglo XIX*, pp. 89 y 90.

¹¹ Vid. Vicente Quirarte, “Apuntes para una cronología literaria de la ciudad de México en el siglo XIX”, en Belem Clark y Elisa Speckman, editoras, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, p. 181.

¹² Vid. María del Carmen Ruiz Castañeda, *Índice de revistas literarias del siglo XIX (ciudad de México)*, pp. 66-68.

¹³ B. Rocha, “A manera de prólogo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 16.

en el presupuesto hacendario del país, gracias a José Limantour, ministro de Hacienda. En cuanto a la vida en la ciudad de México, ésta sufría algunas transmutaciones: se demolieron “los Portales de Agustinos, del Refugio, del Águila de Oro, del Coliseo Viejo, de la Fruta, con objeto de hermostrar la avenida 16 de Septiembre”.¹⁴ El 14 de agosto de 1896 se hizo una primera exhibición del cinematógrafo en la Droguería Plateros para el grupo de los científicos y hasta el 27 del mismo se presentó la primera para el público en general.¹⁵ Y mientras que en el ámbito literario continuaban las polémicas, nacían los periódicos *El Imparcial* y *El Mundo* y moría el diario *El Siglo XIX*, el 11 de octubre de 1896 circuló el último número de la *Revista Azul*.

En tanto que Efrén Rebolledo continuaba los estudios en derecho, siguió publicando en *El Mundo* con regularidad, particularmente en 1897 y 1899. En este último año salió en *El Universal* un poema que Rebolledo pronunció en una velada, la “Marcha fúnebre a la memoria de Emilio Castelar”, con gran éxito entre los presentes de dicha reunión.

En 1900, Rebolledo comenzó a participar en la *Revista Moderna* (donde se publicó su primera novela, *El enemigo*) y en *El Mundo Ilustrado*, cuando Estados Unidos caía en una crisis que repercutía en México, en París se montaba el pabellón mexicano en la Exposición Universal, Porfirio Díaz iniciaba su sexto periodo gubernamental, Bernardo Reyes comenzaba a dirigir el ministerio de Guerra y en el norte del país se fundaba el club liberal Ponciano Arriaga y el periódico *Regeneración*.¹⁶ Además, en este año se llevó a cabo un censo¹⁷ y en la ciudad de México se inauguraba el tranvía eléctrico entre México y Tacubaya, la estatua de la Corregidora, las obras del desagüe de México y la penitenciaría.¹⁸ Y, para cerrar con broche de oro, en diciembre

¹⁴ Vicente Quirarte, “Apuntes para una cronología literaria de la ciudad de México en el siglo XIX”, en B. Clark de Lara y E. Speckman, editoras, *op. cit.*, p. 185.

¹⁵ Para acercarse a la vida y al cine en México en los últimos cuatro años del siglo XIX, *vid.* Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*.

¹⁶ *Regeneración* fue un “periódico fundado por Jesús Flores Magón y en el que colaboraba como articulista su hermano Ricardo. *Regeneración*, que habría de ser con el tiempo el órgano más importante de la oposición antiporfirista, fue pasando de la denuncia de funcionarios venales y de casos aislados de violación de la legalidad y de la administración de justicia, a la crítica global del sistema político y, más adelante, a posiciones de claro socialismo anarquista. Al poco tiempo de su fundación, se incorporó a su encabezamiento el subtítulo *Periódico independiente de combate* y pronto la dirección general estuvo a cargo de Ricardo Flores Magón” (M. Carbó y A. Gilly, *op. cit.*, p. 97).

¹⁷ Ya había habido uno en 1895 y habría otro más en 1910.

¹⁸ Para conocer la ciudad de México a principios del siglo XX, *vid.* Judith de la Torre Rendón, “1. La ciudad de México en los albores del siglo XX”, en Aurelio de los Reyes, coordinador, *Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* Tomo V-2 de la *Historia de la vida cotidiana en México*, pp. 11-48, y E. Speckman Guerra, “1. De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (ciudad de

se enlazaron el Palacio Nacional y el Castillo de Chapultepec a través del primer mensaje por radio en el país.

En 1901, Carlos Díaz Dufoo publicó sus *Cuentos nerviosos* y Rafael Delgado, *Los parientes ricos*. Julio Ruelas pintó el cuadro del general Sóstenes Rocha. En San Luis Potosí los dirigentes de diversos clubes democráticos se reunieron en un Primer Congreso Liberal.¹⁹ Ese año Efrén Rebolledo recibió el título de abogado por unanimidad el 22 de mayo, el 28 de junio se integró al servicio diplomático mexicano e inmediatamente fue enviado a Guatemala donde permaneció desde 1901 hasta 1907,²⁰ año en que regresó a México para partir hacia Japón, donde estuvo hasta mediados de 1910, fecha en la que regresó a su país de origen.

En 1910 Rebolledo permaneció en México unos pocos meses antes de regresar nuevamente al país del Sol Naciente en 1911; en estos años, Rebolledo publicó *Cuarzos* (1902), *Más allá de las nubes* (1903), *Hilo de corales* (1904), *Estela* (1907), *Joyeles* (1907), *Rimas japonesas* (1907), *Nikko* (1910) y *Hojas de bambú* (1910). En esta etapa rebollediana sobresalen la poesía y la obra vinculadas con el japonismo.

En 1911, con la renuncia al poder de Porfirio Díaz y la Revolución a la espalda,²¹ la muerte de la *Revista Moderna de México* y la publicación de *Los senderos ocultos* y el poema “Tuércele el cuello al cisne” de Enrique González Martínez, obra que, de acuerdo con José Emilio Pacheco, marca el inicio de la decadencia modernista.²² Como se dijo, Efrén Rebolledo viajó nuevamente a Japón, donde permaneció hasta

México, 1890-1910”, en Aurelio de los Reyes, coordinador, *Siglo XX. Campo y ciudad*, Tomo V-1 de la *Historia de la vida cotidiana en México*, pp. 17-47.

¹⁹ A lo largo de 1901 hubo otros acontecimientos de no menor interés; *vid.* M. Carbó y A. Gilly, *op. cit.*, p. 84).

²⁰ Hacia 1902, poco después de la llegada de Rebolledo al país vecino, los norteamericanos favorecían “un inacabable estado de tirantez entre México y Guatemala. Las clases dominantes de este último pretendían, desde hacía tiempo, ejercer su hegemonía en Centroamérica, unificando a las cinco repúblicas con el fin de presentar un frente poderoso ante las supuestas tendencias expansionistas de México, aunque para lograrlo tuvieran que venderse literalmente a los norteamericanos, ofreciéndoles Chiapas y el Soconusco, además de múltiples concesiones económicas. El gobierno de Díaz, por su parte, se opuso a los propósitos guatemaltecos de unificación entendiéndolo que ésta, favorecida por los Estados Unidos, sería sólo una nueva arma en manos de este país para ejercer presiones de todo tipo y representaría una amenaza para México al darle a la América Central posibilidades de un desarrollo económico que no tenía estando dividida” (M. Carbó y A. Gilly, *op. cit.*, p. 63). Interesante resultaría escribir una amplia semblanza de la estancia de Rebolledo en el país vecino y las relaciones que estableció con Federico Gamboa, pues se dice de ella que en algún momento ésta se tornó ríspida, por lo que Rebolledo tuvo que regresar a México (*vid.* Benjamín Rocha, “A manera de prólogo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, pp. 20-22).

²¹ *Vid.* Adolfo Gilly, “La revolución mexicana”, en M. Carbó y A. Gilly, *op. cit.*, pp. 239-240.

²² *Vid.* J. E. Pacheco, “Introducción” a *op. cit.*, p. 228. Para el contexto cultural en la ciudad de México entre 1911 y 1919, recomiendo ampliamente “La euforia inédita del desfile bárbaro. Escritores y artistas en la Década armada” (en *La crónica*, sábado 1 de noviembre de 2003) de Antonio Saborit, ya que, hasta el momento, es el ensayo más completo que he encontrado como panorama del ambiente de creación artística durante la Revolución Mexicana.

1915, cuando fue desconocido su cargo diplomático por el gobierno que siguió al de Victoriano Huerta, el de Carranza, hecho que se considera como un fracaso en su carrera diplomática. Ya en México, mientras que la Generación de 1915 tenía un gran auge, entre 1916 y 1919, Rebolledo produjo muchos escritos y tuvo una vida cultural muy activa;²³ por ejemplo, asistió regularmente a las tertulias de la Librería Porrúa “a las que concurrían los miembros del Ateneo de la Juventud como Enrique González Martínez, Erasmo Castellanos Quinto, Antonio Caso y Genaro Estrada”²⁴ y fue cofundador de las revistas *Nosotros* y *Pegaso* (1919).²⁵ En estos años publicó *Caro Victrix* (1916), *Libro de loco amor* (1916), *El águila que cae* (1916), *El desencanto de Dulcinea* (1916) y *Salamandra* (1919). Al mismo tiempo, Rebolledo dio a la imprenta varias traducciones: *El crimen de lord Artur Saville* (1916), “Intenciones” (1916) y *Salomé* (1917) de Oscar Wilde, “La muerte” (1919), de Maurice Maeterlinck y “Si” (1919) de Rudyard Kipling. En el ámbito de la producción literaria, en relación con otros períodos, Efrén Rebolledo no deja la poesía pero su prosa aumenta considerablemente; además, esta etapa se caracteriza por la buena calidad y la gran cantidad de la escritura.

Casi al mismo tiempo en que la Revolución mexicana alcanzó su fin y sobrevino una etapa de restablecimiento en el país, Efrén Rebolledo inició su última etapa tanto en la vida como en la obra. Mientras que en México Emiliano Zapata era asesinado, Álvaro Obregón iniciaba su campaña para la presidencia mexicana y se fundaba el Partido Comunista, Efrén Rebolledo recibió orden de trasladarse a Oslo, Noruega; así, dejó atrás los años más fecundos de su producción literaria y comenzó una vida como peregrino errante. Los diez años finales de la vida del hidalguense son muy agitados: después de Noruega, fue enviado a Bruselas (1922), regresó a México por un breve lapso y, en el mismo año, viajó a Cuba (1924), posteriormente a Chile (1925) y una vez más regresó a su país de origen (1927).

²³ Por otro lado, fue también diputado en los años de 1917 y 1918 y la *Enciclopedia de México* afirma que impartió cátedra en la Escuela Nacional Preparatoria; no obstante, este dato no es mencionado ni por Rocha ni por Meneses Gómez (vid. *Enciclopedia de México*, p. 6874). Si efectivamente llegó a ser profesor, seguramente lo fue en este periodo en que radicó en México entre 1915 y 1919, ya que durante su vida diplomática (1901-1929), en las cuatro ocasiones en las que estuvo en la capital, sólo tuvo estancias de algunos meses.

²⁴ <http://www.feedage.com/feeds/1592445/cabezadeborrador>.

²⁵ El dato sobre la revista *Nosotros*, que Rocha ni Meneses Gómez consignan, lo debo a la biografía de Rebolledo presentada por I. Díaz Ruiz, en *op. cit.*, p. 261. En cuanto a la revista *Pegaso*, existe una edición facsimilar publicada por el Fondo de Cultura Económica.

Por último, en 1929, Efrén Rebolledo fue a España; allí murió el diez de diciembre, momento en que México tuvo muchos sucesos históricos: en enero se formaron la Central Sindical Unitaria de México (CSUM) y el Bloque de Obreros y Campesinos (BOC), en marzo estalló una rebelión encabezada por José Gonzalo Escobar contra Plutarco Elías Calles y se formó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), en mayo la Universidad Nacional de México estalló en huelga con lo que logró su autonomía, en junio las iglesias abrieron sus puertas, en julio se firmó la paz entre el Estado y la Iglesia, y en diciembre Calles declaró que el reparto de tierras debía parar pues la reforma agraria resultaba un fracaso.

Rebolledo publicó sus dos últimos textos, *Joyelero* (1922) y *Saga de Sigrida la Blonda* (1922) en Noruega, posteriormente se encargó de reelaborar ediciones de lo ya publicado. Por ello, esta etapa se caracteriza por la baja producción literaria del poeta.

2.2 La crítica literaria sobre el corpus literario de Efrén Rebolledo

A diferencia del modernismo y de otros escritores, la obra de Efrén Rebolledo ha sido poco estudiada; no obstante, su crítica ha sorteado diversas líneas de lectura. En general es posible clasificar los análisis sobre la literatura de este mexicano en cuatro periodos:

Crítica de la época (1900-1932. Favorable) Esta etapa abarca desde el momento en que aparece la primera novela de Rebolledo hasta su muerte. Durante este lapso, la creación de Rebolledo se recibió de forma aceptable por parte de los críticos; generalmente se le comentó como poeta, no como prosista.

En este periodo hay dos razones por las cuales se estudia la obra rebollediana. Se habla de Rebolledo por sus nuevas publicaciones; por ejemplo, Amado Nervo reseña *Cuarzos*; José Juan Tablada escribe un texto introductorio a *Joyeles* y analiza rápidamente *Caprichos*; José Joaquín Gamboa en diversas ocasiones interpreta *Joyeles* y *Rimas japonesas*; Luis Urrutia y Arana trata *El desencanto de Dulcinea*; José D. Frías habla sobre *El águila que cae*, y Enrique González Martínez escribe un “Saludo” a *Salamandra*.²⁶ Hacia 1930, la razón principal por la que se escribe sobre Rebolledo es

²⁶ Amado Nervo, “Cuarzos”, en E. Rebolledo, *Obras reunidas*, pp. 353 y 354; Urrutia y Arana, “*El desencanto de Dulcinea*”, en *Revista de Revistas*, p. 12; J. Enrique González Martínez, “Saludo”, en *El Heraldo de México*, reeditado posteriormente en Efrén Rebolledo, *Salamandra. Caro victrix*, pp. 13-16. Para obtener la referencia de estos artículos, me basé en la bibliografía de Efrén Rebolledo que se encuentra en “La obra de Efrén Rebolledo” de Francisco Monterde (en *El libro y el pueblo*, p. 26), textos que no localicé en la Hemeroteca Nacional: Tablada, “Versos de Augusto Genin; prosas de Efrén Rebolledo. Un nuevo poeta” en *El Mundo Ilustrado*; Gamboa, “*Joyeles*” y “*Rimas japonesas*” en *Artes y Letras de México* (si bien el último no está firmado, se lo atribuyo a este crítico ya que él se encarga de la

por su muerte acaecida en 1929; Tablada hace una remembranza del hidalguense y siguen la misma tónica Carlos González Peña y Francisco Monterde.²⁷

Crítica después de la muerte (1932-finales de los sesenta. *Escasa*) En este periodo, la obra de Rebolledo pasó paulatinamente al olvido. Comenzó a considerársele como un poeta entre sobresaliente y regular □*verbi gratia*, la crítica que hace de él Xavier Villaurrutia□²⁸, y se le incluye en antologías de verso.²⁹

Schneider (finales de los sesenta y la década de los setenta. *Revitalizante*) De la misma manera en que hubo una época en la cual se revaloró el modernismo y se iniciaron estudios sobre el mexicano,³⁰ así se inauguró una época en la cual se rescató la obra de Efrén Rebolledo. Representante de esta crítica es Luis Mario Schneider quien investigó y reunió los libros y los textos hemerográficos del hidalguense, y los publicó en un solo tomo en 1968.³¹ Simultánea a esta nueva edición, se escribieron varios artículos sobre el modernista y continuó siendo antologado. En estos trabajos, nuevamente se ve en Rebolledo al poeta cuidadoso de la forma; no obstante, se empiezan a realizar apreciaciones, favorables o no, de la prosa de nuestro escritor.³²

columna “Los libros y revistas”), enero de 1907, y José D. Frías, “El águila que cae”, en *El Nacional*, 7 de junio de 1916.

²⁷ J. J. Tablada, “Efrén Rebolledo R.I.P.”, en E. Rebolledo, *Obra reunida*, pp. 362-363; Carlos González Peña, “El bardo errante”, en *El Universal. El magazine para todos* (suplemento dominical), pp. 3 y 4, y Francisco Monterde, “La obra de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, pp. 24-26; este texto resulta particularmente importante pues ofrece una hemerografía completa sobre nuestro autor.

²⁸ “La poesía de Efrén Rebolledo”, en Rebolledo, *Poemas escogidos*. Esta crítica de Villaurrutia se volvió a editar en 1990, que ocupó en esta tesis, y en Rebolledo, *Obras reunidas*, pp. 267-371. Sobre el hidalguense, Villaurrutia asevera: “No creo que Efrén Rebolledo sea un gran poeta. No es, desde luego, un poeta de gran magnitud, pero sí un poeta muy distinguido” (p. 12).

²⁹ Entre 1932 y finales de los sesenta, algunas antologías en las que se puede leer a Rebolledo como poeta son: Edna Worthley, *Anthology of Mexican Poets* (1932); Raúl Silva Castro, *Antología crítica del modernismo hispanoamericano* (1936); Rafael Vega Sánchez, *Antología de poetas hidalguenses* (1944); Antonio Castro Leal *Las cien mejores poesías mexicanas modernas* (1945); Miguel Velasco Valdés, *Cien mejores poesías* (1956) y José Emilio Pacheco, *La poesía mexicana del siglo XIX* (1965). Para la elaboración de esta cita, nos basamos en las antologías recopiladas por J. F. Meneses Gómez, *Efrén Rebolledo. Poeta erótico del modernismo mexicano*, tesis para obtener el grado de Maestro en Letras, pp. 249-250.

³⁰ Estudios sobre el modernismo en los años setenta, recuérdese *Génesis del modernismo* (1968) de Iván A. Schulman y sobre el modernismo mexicano, ténganse en cuenta la elaboración del *Índice de la “Revista Azul” (1894-1896)* (1968), por Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez y el *Índice de la “Revista Moderna. Arte y Ciencia” (1898-1903)* (1967), por Héctor Valdés.

³¹ Efrén Rebolledo, *Obras completas*.

³² Ejemplos de textos breves sobre Rebolledo son la “Introducción” a las *Obras Completas* y los dos artículos de Allen W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna* (1974) y “El arte y el artista en algunas novelas modernistas”, en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios* (1974). Durante esta época Rebolledo estuvo presente en la *Antología del modernismo (1884-1921)* Tomo II (1970) de José Emilio Pacheco, en *Ómnibus de poesía mexicana* (1971) de Gabriel Zaid y en *El erotismo en los poetas* (1972) de Alejandro Montañó. Para esta cita, recurro nuevamente a la tesis de J. F. Meneses Gómez, *op. cit.*, pp. 250 y 251. A. W. Phillips afirma que “en general la prosa novelesca del escritor mexicano adolece de los defectos visibles en la mayoría de

Siglo XXI. En los alrededores de este nuevo milenio se ha revalorado la obra de Efrén Rebolledo. Se reeditó *Salamandra*, se hizo una nueva edición de la obra rebollediana – la cual, además, contiene un apéndice documental con textos vinculados a Rebolledo- y se volvió a publicar un cuento del hidalguense y un fragmento de *Nikko* con un breve estudio. En cuanto a la crítica, se han defendido dos tesis en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad y se han analizado características generales de su obra – tanto de la poesía como de la prosa- y de su vida.³³

Rebolledo es un escritor que con el paso del tiempo se ha considerado especialmente “poeta de no muy altos alcances”, cuya obra tiene un lugar en la historia literaria mexicana ante todo por su carácter erótico. Además se le reconoce por su filiación parnasiana y por su orientalismo. Por otro lado, entre la crítica se ha discutido el tono decadente de la obra, si es modernista, postmodernista o ateneísta, y se han estudiado los fetiches del escritor presentes en la obra, como el cuerpo y la cabellera femeninos. A lado de estos temas en la crítica, también se han comentado libros y escritores que seguramente Rebolledo leía. A continuación trato estos temas analizados por los críticos.

En cuanto a la veta erótica, desde que Rebolledo estaba vivo ya González Martínez subrayaba este carácter en su poesía. El juicio clásico de Rebolledo como escritor del erotismo fue de Xavier Villaurrutia, quien consideraba que *Caro Victrix*, doce sonetos, “son los más intensos y hasta ahora mejores poemas de amor sexual de la

las novelas modernistas: una prosa tan artificiosa, en la cual todo parece supeditarse a una paciente labor de un orfebre de formas brillantes, tiende a cierta paralización narrativa” (“La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 49).

³³ *Salamandra* (1997), *Obras reunidas* con estudio preliminar, cronología y compilación del apéndice documental de Benjamín Rocha (2004), y “La cabellera”, en Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*, pp. 265-269 (2006). El fragmento de Nikko aparece en Jorge Ruedas de la Serna, coordinador, *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*, pp. 170-173, con un estudio sobre el japonismo en Rebolledo titulado “Los hechizos de Nikko” de Carmina Mignon, pp. 164-169. Ambas tesis de José Félix Meneses Gómez citadas aquí previamente, una de 2001 y otra de 2004. Hugo Gutiérrez Vega peregrina por la vida del modernista en “Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual” (I-IV) en *op. cit.* Carlos Montemayor revisa “La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)”, en *Alforja. Revista de Poesía* en la primavera de 2003, pp. 10-29; este texto también tuvo publicación en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, agosto de 2002, separata, pp. 1001-1024 y en *Obras reunidas*, pp. 401-413. Con el mismo tenor, Nidia Vincent visita rápidamente el erotismo latente en *Caro Victrix*, en *Texto crítico*, pp. 73-84, en 1998. José Ricardo Chaves analiza algunos personajes femeninos y masculinos de la prosa rebollediana en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, pp. 107 y ss. (1997), y en “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y E. Speckman, en *op. cit.*, pp. 242-244 (2005) y Dolores Phillips-López propone que la narrativa de Rebolledo se lea desde la perspectiva del artista, en *La novela hispanoamericana del modernismo*, p. 195 (1996).

poesía mexicana”.³⁴ Así, se consideró que la característica más importante de la obra del modernista es su tono erótico. Siguieron este juicio Pacheco, Schneider y W. Phillips.³⁵ Actualmente continúan la misma línea de análisis los comentarios de Díaz Ruiz, los de Carlos Montemayor y una tesis de Meneses Gómez.³⁶ Otro enfoque distinto del erotismo rebollediano el es que propone Ignacio Betancourt, ya que comenta la poesía del hidalguense en relación con la poesía de José María Facha.³⁷

El primer juicio del que tengo noticia sobre Efrén Rebolledo como poeta parnasiano; es decir, como aquel que pone especial atención a la forma y a la musicalidad del verso, es el de Amado Nervo, quien lo llama “el más artista sin duda alguna, el más técnico, el mejor instrumentador [sic]. Yo le llamaría más bien alto artífice que alto poeta. Fríamente, cincela, pule, labra. Disloca, ductiliza [sic], engarza”.³⁸ En la década de 1910, González Martínez y Luis G. Urbina tienen la misma lectura de la obra del hidalguense.³⁹ En la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, María Elena García Formenti trabajó *Efrén Rebolledo, poeta parnasiano de México*, tesis para obtener el grado de Maestra en Letras. Siguen esta vertiente de lectura global de la obra rebollediana Max Henríquez Ureña, W. Phillips y Schneider.⁴⁰ Han repetido estos juicios Pacheco y Meneses González.

El orientalismo rebollediano se ha comentado en reiteradas ocasiones mas no se ha estudiado con profundidad; Max Henríquez Ureña, Pacheco, Schneider y W. Phillips lo señalaron hacia la década de los setenta. Hacia nuestros días, Díaz Ruiz ha vinculado

³⁴ X. Villaurrutia, “La poesía de Efrén Rebolledo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 293; L. M. Schneider, “Introducción” a *op. cit.*, p. 8; y A. W. Phillips, “Notas para el tema de Lugones en México”, en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, pp. 100, 105 y 106. Incluso Porfirio Martínez Peñaloza llegó al siguiente juicio: “Rebolledo es acaso el único poeta abiertamente erótico del modernismo” (*Las máscaras de la “Revista Moderna” [1901-1910]*, p. 43).

³⁶ I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. 262; C. Montemayor, “La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)”, en *op. cit.*, p. 22-28, y a lo largo de toda la tesis de J. F. Meneses Gómez, *Efrén Rebolledo. Poeta erótico del modernismo mexicano* se analizan los elementos eróticos en la obra de Rebolledo, particularmente los de *Salamandra* se encuentran en las pp. 219-224.

³⁷ Si bien se ha considerado a Rebolledo como el primer poeta erótico mexicano, Ignacio Betancourt niega este juicio pues propone como a José María Facha: “Era el *Idilio bucólico*, publicado en los primeros meses de 1900, obra de un modernista de veinte años, que además resultó ser autor del primer libro de poemas eróticos editado en el país, pues los precursores del tema en la poesía mexicana, José Juan Tablada y Efrén Rebolledo, sólo habían publicado poemas sueltos antes de 1900: *Florilegio* (1898), de Tablada, toca temas muy variados; *Cuarzos*, de Rebolledo, reúne poesía erótica de 1896 a 1901, por lo tanto como conjunto es posterior a la aparición de la obra de Facha”. (I. Betancourt, “Prólogo” a José María Facha, *Idilio Bucólico y otros textos*, p. 10). Betancourt reitera este juicio en el artículo “José María Facha, un modernista desconocido”, en *Alforja. Revista de Poesía*, p. 82.

³⁸ “*Cuarzos*. Poesías de Efrén Rebolledo”, en E. Rebolledo, *Obras reunidas*, pp. 353-354.

³⁹ E. González Martínez, “Saludo”, en E. Rebolledo, *Salamandra. Caro victrix*, pp. 15-16, y “Esquela de luto. Efrén Rebolledo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁰ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 483; A. W. Phillips “Notas para el tema de Lugones”, en *op. cit.*, p. 100 y L. M. Schneider, “Introducción” a E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 8.

la obra de Rebolledo con el país del Sol Naciente;⁴¹ no obstante, el único trabajo crítico que conozco que intente analizar a conciencia la obra del hidalguense vinculada con el japonismo es el texto de Odile Cisneros, “El oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo”.⁴²

Generalmente el decadentismo rebollediano se vincula con el lazo que existe entre el poeta mexicano y Joris Karl Huysmans. De allí que Tablada asevere que “Rebolledo entró a la literatura por la puerta gótico-flameante que Huysmans erigió como arco monumental de triunfo y por eso su numen fraternizado con Des Esseintes en dilecciones”.⁴³ Otros críticos como Carlos González Peña, Nidia Vincent y José Ricardo Chaves han establecido vínculos entre esos dos escritores.⁴⁴

Sobre el modernismo en Rebolledo, W. Phillips sostiene que “ningún escritor mexicano era más fiel a lo que generalmente se entiende por la estética modernista que Efrén Rebolledo, poeta y prosista de distinción”;⁴⁵ de forma distinta, Álvaro Matute considera ateneísta a Efrén Rebolledo. Pero quien ha sostenido el juicio de Rebolledo como miembro del Ateneo en reiteradas ocasiones ha sido Fernando Curiel, quien maneja los términos *protoateneísta*, *poeta de transición* y *ateneísta* para referirse al hidalguense.⁴⁶ Schneider explica el porqué de esta discusión y propone algunas hipótesis:

su obra históricamente enmarcada en el periodo que corresponde al posmodernismo, guarda, por el contrario, una empecinada fidelidad con el modernismo, y con el modernismo de la primera época, aquel que nadaba en aguas del simbolismo y el parnasianismo. / Esta situación anacrónica tiene doble desventaja; por un lado, la poesía y la prosa de Rebolledo se realizan en base a los elementos compositivos que ya eran o comenzaban a ser lugares comunes de la técnica y la temática descubierta por el

⁴¹ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 483; J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 291; L. M. Schneider, “Introducción” a E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 9; A. W. Phillips, “Notas para el tema de Lugones en México”, en *op. cit.*, p. 262, e I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. 262.

⁴² En *Literatura Mexicana*, pp. 91-114. “Los orientalismos del modernismo hispanoamericano” de Iván Schulman (en *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, pp. 223-241) puede servir como punto de partida para tratar un nuevo análisis sobre este tema en Efrén Rebolledo.

⁴³ J. J. Tablada, “Efrén Rebolledo”, en Rebolledo, *op. cit.*, p. 355.

⁴⁴ C. González Peña, “El bardo errante”, en *op. cit.* p. 48; N. Vincent, “Galería de demonios en *Caro Victrix* de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 80, y José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibele. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 107 y ss. Ana Laura Zavala Díaz afirma que “el estudio del influjo decadente en la obra de Rebolledo requeriría por sí solo un largo ensayo” (“*Lo bello es siempre extraño*”; *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, tesis para obtener el grado de Maestro en Letras, p. 182, nota a pie de página 10).

⁴⁵ “Notas para el tema de Lugones en México”, en *op. cit.*, p. 105.

⁴⁶ Álvaro Matute, “El Ateneo de la Juventud. Grupo, Asociación Civil, Generación” en *Mascarones*, pp. 16-46, y *El Ateneo de México*; F. Curiel Defossé, “El Ateneo Modernista”, en *Literatura Mexicana*, pp. 42-44 y 52, *La Revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, p. 54, y *Ateneo de la Juventud (A-Z)*, p. 155.

movimiento y, por el otro, la dificultad que implica la presencia de “recién llegado” a una corriente que ya había dado y definido, en tiempos que Rebolledo comienza a publicar, lo mejor de sus obras, o por lo menos los libros más fundamentales. / Existen otros factores que no sería del todo inútil señalar y que atañen directamente al conocimiento y propagación de la obra de Rebolledo, [...] la vocación de diplomático de casi toda su vida, que lo ha llevado a residir y publicar en países que muy poco o nada tenían que ver con el movimiento al cual estaba inscrito, con el trato personal de escritores afines o algunos con el idioma nativo.⁴⁷

En cuanto a los fetiches de Rebolledo, Carlos Montemayor asevera que “en su obra poética hay alusiones a varios países, podríamos decir que tres son los que lo marcaron: Japón, Noruega y el dilatado país del cuerpo femenino”.⁴⁸ Actualmente otros estudiosos han comentado uno de los fetiches más recurrentes en la obra del escritor, la cabellera.⁴⁹

En lo que toca a las lecturas posibles de Rebolledo, Jorge Cuesta y José Emilio Pacheco subrayan el vínculo entre Rebolledo y Leopoldo Lugones, relación que establecen críticos subsecuentes.⁵⁰ Por otro lado, Schneider sintetiza perfectamente a los autores que estaban presentes en el escritor: “Rebolledo [es] un antologista que no trata de soslayar a sus maestros: el Marqués de Sade, Barbey d’Aurevilly, Gautier, Stendhal, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlick, Huysmans, Dostoievsky, Lorrain, los Goncourt, Wilde, D’Annunzio”.⁵¹ Si bien las obras de estos escritores están en Rebolledo directamente citados, asimismo se pueden encontrar entre líneas tanto en la prosa como en la poesía del hidalguense, en especial los que presentan la vertiente decadente; por ejemplo, en el gusto por las mujeres fatales, lo exótico y el orientalismo, la atracción por lo artificial, lo desconocido y lo placentero.

2.3 Salamandra. Características generales y contexto de escritura

Evidentemente, la poesía rebollediana es la más comentada;⁵² no obstante, desde hace treinta años también se ha puesto atención a la prosa de Rebolledo. *Salamandra* se

⁴⁷ “Introducción” a E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ “La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)”, en *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Otros exégetas son: Margo Glantz, *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, pp. 17-27, José Ricardo Chaves, “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y E. Speckman, en *op. cit.*, 242-243 y *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, pp. 106-111, y J. F. Meneses Gómez, *Efrén Rebolledo. Poeta erótico del modernismo mexicano*, p. 231.

⁵⁰ J. Cuesta, “Introducción” a *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 57, y J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 291.

⁵¹ “Efrén Rebolledo. El decadente”, en E. Rebolledo, *Salamandra. Caro victrix*, p. 10.

⁵² Esto se debe a que los mismos críticos dan más valor a la obra poética de Rebolledo que a su prosa; véase el siguiente comentario: “la prosa de Efrén Rebolledo, cuentista y novelador, es excelente, aunque no equivale a su suntuosa poesía” (J. J. Tablada, “Efrén Rebolledo R. I. P.” en Rebolledo, *op. cit.*, p. 362). Max Henríquez Ureña, bastantes años después, considera que la “prosa aunque pulida, nunca estuvo a la

publicó, como ya lo he mencionado, en 1919 en la ciudad de México en los Talleres Gráficos del Gobierno.⁵³ En ese momento, “el Distrito Federal estaba conformado por la ciudad de México y los municipios de Azcapotzalco, Coyoacán, Guadalupe Hidalgo, Iztapalapa, Mixcoac, San Ángel, Tacuba, Tlalpan y Xochimilco.”⁵⁴ Mientras que en 1910 el Distrito tenía una población de 720 753 habitantes y una extensión de 40.5 km², para 1921 la población había alcanzado los 906 063 habitantes.⁵⁵ Considerando estos datos y cifras, hacia 1919 no se puede hablar de una ciudad sino de “diferentes entornos, culturas materiales y quehaceres cotidianos”⁵⁶ donde

el patrón de expansión fijado desde mediados del siglo XIX, distinguiéndose al Sur y Poniente, los [espacios] generados por los sectores medios y altos, mientras que en el Norte y Oriente se levantaban los producidos por las concentraciones proletarias.⁵⁷

Esta ciudad había sufrido diversas ocupaciones militares; primeramente de zapatistas y villistas y, finalmente, de carrancistas; de allí que en 1919 mucha gente –

misma altura que su poesía” (*op. cit.*, p. 483). Sigue este tipo de análisis el de José Emilio Pacheco, quien afirma que “el interés de la prosa de Rebolledo es menor al de su poesía” (*op. cit.*, p. 292). Actualmente, Díaz Ruiz asevera: “Rebolledo ha sido reconocido merecidamente más como poeta que como prosista” (*op. cit.*, p. 262); sin embargo, hay algunos críticos que han reconocido el valor de la prosa rebollediana, Carlos González Peña asevera que “como en la poesía, fue Rebolledo prosista un adorador de la forma. Su prosa, su prosa trabajada, castigada, translúcida, su prosa en que adivinamos el esfuerzo paciente, obstinado, del orfebre, es toda brillantez y plenitud de ritmos” (“El bardo errante”, en *op. cit.*, p. 3).

⁵³ Benjamín Rocha informa que el 9 de diciembre de 1919, Rebolledo publicó en *El Heraldo de México* el poema “Nocturno”, único texto hemerográfico de ese año que el estudioso consigna (E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 476); pero una ligera revisión de *El Universal* (segunda época) entre enero y marzo de ese año, por ejemplo, me permitió ubicar dos publicaciones más: “En elogio de la Pavlovna” (martes, 1 de febrero) y “La vida” (sábado 8 de febrero). De allí que, para futuras investigaciones, es necesario agotar los periódicos y revistas de 1919, por lo menos, para localizar otros textos del hidalguense que aún no han sido recuperados. En cuanto a *Salamandra* y la prensa, Enrique González Martínez, director de la Sección Literaria de *El Heraldo de México*, publicó “Su más bella obra de arte”, capítulo de la novela (*Heraldo de México. Diario independiente*, p. 3). Asimismo, en *Revista de Revistas* se publicó el 27 de julio de 1919 una reseña anónima.

⁵⁴ Gerardo Sánchez Ruiz, “Planificación y urbanismo en la Ciudad de México del siglo XX. La etapa de los orígenes, 1917-1928”, artículo consultado vía Internet en www.azc.uam.mx/cyad/procesos/website/grupos/tde/NewFiles/planificacion.html.

⁵⁵ Ariel Rodríguez Kuri y María Eugenia Terrones, “Militarización, guerra y geopolítica: el caso de la Ciudad de México en la Revolución”, en *Relaciones*, p. 203, artículo consultado vía Internet en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/137/13708406.pdf>.

⁵⁶ E. Speckman Guerra, “De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la vida cotidiana en México. V. Siglo XX. Campo y ciudad*. Vol. 1, p. 17.

⁵⁷ “Los principales desajustes en la ciudad se podían agrupar en problemas de insalubridad que privaba en calles como resultado de su mismo deterioro y de la falta de una infraestructura adecuada a las formas de expansión, el hacinamiento y el deterioro que se observaba en buena parte de las viviendas, y, la falta de equipamiento para absorber las nuevas actividades” (Sánchez Ruiz, “Planificación y urbanismo en la Ciudad de México del siglo XX. La etapa de los orígenes, 1917-1928”, artículo consultado vía internet en *op. cit.*)

sobre todo de la alta sociedad- haya emigrado.⁵⁸ No obstante, la ciudad de México vivía una efervescencia cultural; ese año Pablo Casals daba recitales de violín y Ana Pavlovna alelaba a los espectadores con su danza rusa; José Gorostiza y Enrique González Rojo comenzaban el tiraje de *Revista Nueva*⁵⁹ y Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos lanzaron su *Revista Musical de México*. Algunos libros recién salidos de la imprenta en 1919 fueron *Fuertes y débiles* de José López Portillo y Rojas, *Zozobra* de Ramón López Velarde, *Divagaciones literarias* de José Vasconcelos y *La verdad sobre el 25 de junio. Apuntes para la historia* de Rafael de Zayas Enríquez. En ese momento, las publicaciones periódicas más importantes eran *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado* y *Arte Gráfico*. Asimismo, desde 1916 y 1917 se publicaban cotidianamente *El Universal* y *Excelsior*, “diarios que se consideran representativos de una visión moderna surgida de la posrevolución y de los nuevos conceptos periodísticos del siglo XX”.⁶⁰ En cuanto al cine mexicano

La Revolución marcó un gran paréntesis en la realización de filmes de ficción en México. Con la finalización oficial del conflicto, en 1917, pareció renacer esta vertiente cinematográfica, ahora en la modalidad del largometraje. De hecho se considera que entre 1917 y 1920 hubo en México una época de oro del cine.⁶¹

Finalmente, en 1919 el cuerpo de Amado Nervo llegó a México desde Uruguay tras seis meses de homenaje *postmortem*.

En el mundo de la mujer durante y después de la Revolución,

La clara definición de los roles femeninos en las imágenes publicitarias habla de una sociedad rígida y jerarquizada, en la que la mujer se sujeta a las reglas establecidas por los varones, en ocasiones en un estado muy cercano a la marginación. Excluida del mundo de la política, de la educación superior, de los negocios y de la realización personal, la mujer siguió siendo, no obstante, presencia ineludible en el imaginario masculino, invadió así todos los ámbitos que no pudo abarcar desde su confinamiento fuera éste doméstico, conventual o profano.⁶²

En cuanto al divorcio, “ya fuera necesario o voluntario, era divorcio al fin, rompía la estructura familiar, amenazaba el orden social y autorizaba la intervención del

⁵⁸ Vid. María del Carmen Collado Herrera, “El espejo de la élite social [1920-1940]”, en P. Gonzalbo Aizpuru, coordinadora, *op. cit.*, p. 91).

⁵⁹ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶¹ Tania Soto, coautora y diseñadora del sitio, “Inicios del cine de ficción en México”, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html>.

⁶² J. Ortiz Gaitán, *op. cit.*, p. 333.

Estado”;⁶³ por ello, “para el estereotipo femenino creado desde y para los grupos dominantes, el divorcio era una alternativa inadmisibles”.⁶⁴

Publicada en este contexto, *Salamandra* tiene como tema central la seducción de un poeta por parte de una *femme fatale*; la novela cuenta cómo, tras haber leído un poema del poeta Eugenio León, Elena Rivas, una coqueta seductora de hombres, logra que él se suicide con la cabellera que ella le envía, propósito cuya fuente inspiradora son los versos que él escribe.⁶⁵ La narración está organizada en doce pequeños capítulos⁶⁶ “encabezados por una frase que aparecerá, con pocas variantes, en el cuerpo del texto. [...] Este procedimiento hace que el reseñador anónimo de *Revista de Revistas* escriba que la novela aparece ‘como si fuera un argumento cinematográfico’”.⁶⁷

De los doce capítulos, el primero es una definición de *salamandra*, de Plinio el Viejo, y el segundo es un texto breve de Benvenuto Cellini que narra el encuentro de un hombre, en su niñez, con este animal. Ese esclarecimiento que se da del término *salamandra* está mezclado con realidad y ficción. Nos dice que tiene forma de lagartija, que apaga el fuego con su frialdad y que deja manchas en la parte del cuerpo humano que la toca. El DRAE, por su parte, define *salamandra*, en su primera entrada, como “anfibio urodelo de unos 20 cm de largo, la mitad aproximadamente para la cola, y piel lisa, de color negro, con manchas amarillas”.⁶⁸ En un Diccionario de Símbolos, la salamandra aparece como “el animal del fuego. Se creía que la salamandra era

⁶³ S. Calderón Bonleux, “‘Haciendo públicos actos de nuestra vida privada’ y vivencias. El siglo XIX. El divorcio en Nuevo León, 1890-1910”, en Anne Staples, coordinadora, *Historia de la vida cotidiana en México, t. IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, p. 493.

⁶⁴ S. Calderón Bonleux, “‘Haciendo públicos actos de nuestra vida privada’ y vivencias. El siglo XIX. El divorcio en Nuevo León, 1890-1910”, en A. Staples, *op. cit.*, p. 490. A pesar de estos rasgos concernientes al divorcio, recuérdese que Elena Rivas se divorcia de un militar mexicano cuando ella no sobrepasa los 25 años de edad.

⁶⁵ Para un argumento más detallado de la novela, *vid.* J. F. Meneses Gómez, *Efrén Rebollo. Poeta erótico del modernismo mexicano*, pp. 219-224. / A partir de este momento las citas que aparecen de la novela a lo largo de la tesis son extraídas de la edición de Efrén Rebollo, *Salamandra. Caro victrix*, de la Editorial Factoría; en consecuencia, únicamente indico el número de página entre paréntesis en las citas subsiguientes para evitar repetir la referencia.

⁶⁶ Los encabezados de los capítulos (que enumero aquí para facilitar el análisis) son los siguientes: (I) “Es tan fría que con su contacto extingue el fuego”, (II) “Para que te acuerdes que has visto una salamandra”, (III) “Barbey d’Aurevilly la habría escogido como modelo para escribir una de sus Diabólicas”, (IV) “Yo haré que realice su más bella obra de arte”, (V) “En medio de los melancólicos cuadros de Inclán, la cálida belleza de Elena producía un deslumbramiento”, (VI) “Vestía un traje azul pavo”, (VII) “La araña tejiendo su tela”, (VIII) “No era ni macho ni hembra como dice Plinio de algunos animales”, (IX) “Un extraño presente”, (X) “En menos de una semana de rusticar en ‘El retiro’ se había cansado de los esparcimientos campestres”, (XI) “Contemplaba el sufrimiento de su víctima con un deleite digno del Marqués de Sade”, y (XII) “Y una espeja mortaja, una fúnebre ajorca / es tu lóbrego pelo; mas tanto me fascina, / que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / me daría la muerte con su seda asesina”.

⁶⁷ A. W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebollo”, en *op. cit.*, p. 59.

⁶⁸ DRAE, tomo II, p. 2009.

asexuada, de ahí que se la comparase con la castidad. En el simbolismo cristiano representa la fe inquebrantable y el hombre honesto que no se deja consumir por el fuego de la tentación. En heráldica representa el valor y el coraje que no retroceden ante el fuego de la desgracia”.⁶⁹ Ante esta definición, vemos cómo la salamandra toma un valor simbólico totalmente inverso. En la novela, como se verá posteriormente, Eugenio León, no tiene coraje ni valor para salir adelante en la tentación de seducir a Elena Rivas ni para enfrentarse a la adversidad. Si bien Elena simboliza al animal frío que, a su vez, quema, no es precisamente símbolo de la castidad. Así, por un lado, la definición de Plinio funciona como la proposición principal de una tesis que será demostrada –o argumentada- a lo largo de toda la novela, y el relato de Cellini es una advertencia preliminar de lo que pasará con los personajes; de allí que, a diferencia de Allen W. Phillips,⁷⁰ sí considero estos dos apartados como capítulos de la novela. Tal vez por esto, Juan Pablo Picazo asevera que *Salamandra* “se trata más de un trabajo ensayístico que narrativo o una de las primeras piezas en la historia de la literatura a la que se puede caracterizar como de género híbrido, tan de moda hoy”.⁷¹

El planteamiento de la historia se nos presenta del tercer capítulo al quinto; desde el momento en que comienza la narración, conocemos la característica principal de Elena Rivas, su coquetería y, a su vez, tenemos la referencia inicial a Eugenio León, a través de un libro de poemas suyo; así, la primera noticia de él es precisamente su rasgo más importante, su carácter de escritor. En el cuarto capítulo (el segundo de la historia), conocemos el poema que será motor de las acciones de la Rivas. En el quinto, Elena y Eugenio están frente a frente por primera ocasión.

Del capítulo sexto al décimo, vemos cómo paulatinamente el poeta cae en las redes de la mujer fatal. Justo en el capítulo intermedio de los cinco en los que se presenta el proceso de seducción de la salamandra, en el VIII titulado “No era ni macho ni hembra como dice Plinio de algunos animales”, los personajes se encuentran en plenitud. En este capítulo, Elena se nos muestra como seductora:

Tentalizaba a todos con sus miradas; pero nadie se había puesto de bruces para beber en los profundos manantiales de sus ojos. Aunque incitaba a todos con la opulencia de su

⁶⁹ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 159.

⁷⁰ “*Después de dos citas* sobre la frialdad de la salamandra [...], la novela se divide en *breves capítulos*” (*Idem*. Los subrayados son míos).

⁷¹ “El gélido fuego de la salamandra”, artículo consultado vía Internet en <http://yolector.blogspot.com/2008/10/yo-lector.html>. Coincido con este juicio de Picazo; lamentablemente, no es tema que compete discutir a esta tesis.

cuerpo, ninguno había bogado rumbo a Citeres empuñando los pulidos remos de la galera de marfil. / Provocaba celos, que en una ocasión fueron causa de que en el Cabaret de Chapultepec salieran de sus fundas los *revólvers*. / Acabada de llegar de Estados Unidos, despertó una pasión en su único hermano, que se había expatriado para no sucumbir a aquella flama maldita. Su primer novio provinciano, que la amó con todo el candor de la adolescencia, murió de melancolía al verla coquetear con todos los muchachos de Hermosillo, y su marido, desesperado de no conseguir reconciliación, marchó para el Norte a hacerse matar por las tropas de Villa. / Sus últimos triunfos habían sido el amor de un joven noble que por cortejarla había abandonado a su prometida ya comprado el *trousseau*, y el suicidio de un antiguo novio [...] (pp. 71-72).

Asimismo, se nos muestra a Eugenio en su mejor momento como escritor:

En esta época de fiebre, tan propicia a la producción literaria, escribió sus más bellas crónicas y en los ágapes regocijados con sus camaradas pronunció sus frases más felices. [...] Para producir sus artículos los planeaba primero en su imaginación, y luego se los dictaba a su taquígrafa, corrigiéndolos ya pasados a máquina, como si fueran pruebas de imprenta. / De este tiempo data su novela del *Amante Alucinado* y sus ensayos sobre el *Éxito* y *Nuestros Enemigos Íntimos*. (pp. 70 y 71).

Y es precisamente en este capítulo en el que Elena Rivas tiende un hilo fundamental de su red para que el artista lleve a cabo “su más bella obra de arte” (su suicidio); pues en este momento, ella le hace llegar la cabellera con la que él deberá quitarse la vida.

A partir del octavo capítulo, Eugenio presenta un proceso de degradación en diversos niveles: en el personal –se convierte en un bebedor-, en el económico –cambia su departamento de la plaza Orizaba por un cuartucho en una vecindad de Tacubaya- y, principalmente, en el plano social, pues abandona su estatus de escritor; pierde su puesto en el periódico y deja de escribir. A su vez, Elena se acerca más a su objetivo, lograr la máxima obra de arte del poeta, ya que ella se erige como un ser que está lejos del fuego y del frío, inmune a lo que estaba a su alrededor, a la pasión de Eugenio León. Estas posiciones de los personajes alcanzan el clímax en el capítulo XI, en el que Elena Rivas “contemplaba el sufrimiento de su víctima con un deleite digno del Marqués de Sade” (p. 93). Eugenio León se enfrenta a su degradación al estar cerca de Elena Rivas quien disfruta su superioridad de mujer fatal: “Se dio cuenta del abismo que mediaba entre ella, rica, bella, cortejada, y él, un fracasado, un pobrete, casi un mendigo” (p. 92).

El desenlace, breve, se presenta inmediatamente después del clímax de la novela en el último capítulo, en el XII, en el que Elena Rivas logra que Eugenio León cumpla los versos que él mismo había escrito tiempo atrás, el suicidio con la cabellera negra. Esta organización de los capítulos demuestra un precioso equilibrio que señala la labor orfebre de Efrén Rebolledo.

En lo que toca a las relaciones que se establecen entre Elena y Eugenio, se puede decir que, en un principio, existen los lazos sociales que se forman entre una mujer de sociedad y un escritor. Elena siente curiosidad por conocer a Eugenio pues lo respeta como artista por su obra; tras buscar seducirlo y lograrlo, lo desprecia; al final, no siente nada por él. Por su parte, al principio Eugenio admira a Elena; después se apasiona por ella; bajo ninguna circunstancia es amor lo que él vive, sólo es pasión. Elena espera que Eugenio, gracias a esa pasión, se suicide con sus cabellos, los de ella. Él quiere, en cambio, que ella corresponda la pasión que siente.⁷²

En *Salamandra* el narrador cuenta la historia sin participar en ella; es decir, es alguien que no es personaje y que está fuera de la narración: “Eugenio salió tambaleándose del teatro y marchó por la calle como un loco. Al pasar por la calle de la Independencia, tropezó con los pies de los papeleros que dormían hacinados en los vanos de las puertas. En la esquina de Gante se topó con unas meretrices que le salieron al encuentro dirigiéndole miradas de repugnante lujuria” (p. 93). El narrador es omnisciente, pues por lo regular está situado en la perspectiva de los personajes; en una ocasión, por ejemplo, se introduce en la mente de Elena Rivas y nos cuenta sus impresiones, sus sentimientos y lo que imagina: “dilató los ojos en derredor, sintiendo una impresión de alivio al ver las columnas de arábica esbeltez [...]. Como tenía fuerte la imaginación, vio relampaguear una daga de Toledo delante de sus ojos y correr sobre la piedra la sangre escarlata” (p. 47).

Si bien el narrador generalmente está al margen de la historia, en algunos pasajes conocemos lo que hacen los protagonistas o lo que les pasa mediante la voz de otros personajes que, así, se convierten también en narradores; por ejemplo, en la primera vez que Elena Rivas aparece en la novela, nos acercamos a sus artes de seducción por Fernando Bermúdez, quien reclama a la salamandra:

Tiene usted una corte de pretendientes. Muñoz la sigue a usted por todas partes como un perro. La otra noche que salimos juntos Jiménez y yo de la casa de las Lozano, [...] me hizo su confidente, y me reveló todos los pequeños favores que usted le ha dispensado. Alentado por usted, el viejo de don Camilo Serna asume aires donjuanescos. El domingo pasado fue usted al cabaret de Chapultepec. La gente chismorrea (pp. 34-35).

⁷² En la novela están presentes otros personajes de carácter secundario y delineados sólo por la función que cumplen en la historia, como Lola Zavala, amiga de Elena Rivas, y Fernando Bermúdez, admirador de la salamandra. Ambos personajes ayudan a que Elena tienda los hilos de su red para seducir a Eugenio León.

El pasaje de la novela en que nos enteramos del suicidio del artista merece particular atención, pues lo conocemos no gracias al narrador omnisciente ni por otro personaje, sino, de forma irónica, por el periódico, cuya función primigenia es informar, en este caso, de acuerdo con Elena Rivas, la obra artística llevada a cabo por el poeta al momento de quitarse la vida. Así, en una especie de *mise en abîme*, leemos la nota periodística que, a su vez, la protagonista lee:

[Elena] tomó el periódico que estaba sobre la mesa y se estremeció al leer el título de una noticia. / Decía el suelto con elocuente laconismo:

Suicidio de Eugenio León

Ayer en la mañana fue encontrado muerto en el cuarto de una modesta casa de vecindad el poeta Eugenio León, que se suicidó ahorcándose en la barrera de su cama con una cabellera negra.

(p. 99)

En lo que respecta a la espacialidad y a la temporalidad de *Salamandra*, la historia, contada de forma lineal (sin brincos temporales); se desarrolla en la ciudad de México y nunca aparece una fecha explícita que la ubique en una época específica; sin embargo, la obra tiene un marcado aire cosmopolita en relación con el momento de su publicación, ya que presenta como marco el cine y sus estrellas, la calle Madero, el Hotel Imperial, la Casa del Conde de Orizaba, el Sanborn's y El Globo, así como hace referencia a la Primera Guerra Mundial.

En *Salamandra* existen varias referencias al mundo cinematográfico del México de la segunda década del siglo XX. Desde las primeras páginas de la novela, por ejemplo, el narrador compara a su personaje femenino con Pina Menichelli (p. 31), actriz que participó en *El fuego* (1915), película italiana que se estrenó en México en 1917 y que introdujo en nuestro país “el universo de las ‘divas’ [que] se componía de ingredientes que pronto se asimilaron en otras cinematografías: mujeres voluptuosas escenarios suntuosos, historias pasionales y atrevidas”.⁷³ Asimismo, Elena Rivas es aficionada al séptimo arte: Elena y Lola, en alguna ocasión, “se encaminaron al cine a ver una cinta de la Borelli” y, posteriormente, Elena dice: “voy al cine con Lola Zavala a ver a la Bertini en uno de los Siete Pecados Capitales” (p. 56 y p. 72). Con respecto a esto, sobre los orígenes del cine italiano, Silvia Campilla afirma que hacia 1910 “empiezan a surgir cintas centradas en el drama pasional, en el cual se entreve una

⁷³ Tania Soto, “Inicios del cine de ficción en México”, en *op. cit.*

tentativa de realismo psicológico. Gracias a estas cintas nacen las dos grandes primeras actrices italianas: Lyda Borelli y Francesca Bertini”,⁷⁴ precisamente las actrices que Elena va a ver al cine. En lo que respecta a Borelli (1884-1959), ésta tuvo una breve carrera cinematográfica, sólo cinco años en los que filmó trece películas entre 1913 y 1918⁷⁵, y en cuanto a Bertini (1882-1985), participó en una serie de películas filmadas en 1919 que mostraban los siete pecados capitales; alguna de éstas seguramente fue la que Elena vio en el cine.⁷⁶

En lo que respecta a las calles de la ciudad de México, la caminata de Eugenio León “más larga era recorrer de vez en cuando de un extremo a otro la avenida Francisco I. Madero” (p. 69), que

Hasta el siglo XVII, [...] fue conocida como San Francisco debido al convento franciscano que ahí se ubicaba y que era el más grande de la Nueva España. Posteriormente, se le identificó como la calle de Plateros porque en ella se establecieron, por ordenanza del Virrey Marqués de Cadereyta los principales joyeros de la ciudad. Lleva el nombre de Francisco I. Madero desde el 14 de diciembre de 1914, fecha del primer aniversario luctuoso de Madero.⁷⁷

Por otro lado, Elena Rivas va a un baile al Hotel Imperial (p. 61), cuya “construcción se inició en el año 1896, a instancias del entonces presidente de México, Don Porfirio Díaz, quien encabezó su inauguración en 1904”.⁷⁸

También se lee en la novela que “La casa del Conde de Orizaba abría sus pesados batientes adornados con dibujos de sutil cerrajería cediendo el paso al público capitalino” (p. 45) y que Elena y Lola iban “a merendar a Sanborn’s” (p. 72); la casa del Conde de Orizaba, que actualmente recibe el nombre del Sanborn’s de los Azulejos, se construyó en el siglo XVI y tiene un lugar significativo en el territorio urbano de la Ciudad de México:

entre 1881 y 1914 se rentó la planta alta al Jockey Club y la planta baja a una exclusiva tienda de ropa para dama. En este edificio se ofreció un banquete a Victoriano Huerta tras la Decena Trágica. Venustiano Carranza, enojado por este uso de la casa, la utilizó

⁷⁴ *Historia del cine italiano. Parte I: De los orígenes a 1975*, ensayo consultado vía Internet en http://www.nochedecine.com/documentos/cine_italiano_1.doc.

⁷⁵ *vid.* http://it.wikipedia.org/wiki/Lyda_Borelli.

⁷⁶ Los títulos de estos filmes son: *L'orgoglio*, *L'accidia* y *La lussuria*, dirigidas por Edoardo Bencivenga; *L'avarizia*, por Gustavo Serena; *La gola*, por Camillo De Risco, y *L'ira* y *L'invidia*, dirigidas por Alfredo de Antoni (*vid.* http://it.wikipedia.org/wiki/Francesca_Bertini).

⁷⁷ Consultado vía Internet en <http://mexico-vive.blogspot.com/2007/02/mascaron-delen.html>. Agradezco la observación de mi colega Fernando Hernández López, quien hizo notar la diferencia entre la avenida *Plateros* y la avenida *Madero*.

⁷⁸ Información consultada vía Internet en http://www.bestday.com.mx/Mexico/Hoteles/Imperial_Reforma.

como casa del Obrero Mundial durante algunos meses. Ya en 1917, el empresario Frank Sanborn comenzó labores de remodelación en ella, las cuales duraron aproximadamente dos años. Ya en 1919, el Sanborn's de los Azulejos abrió sus puertas como farmacia y como la primera fuente de sodas de México⁷⁹

Por último, otra referencia al mundo cosmopolita de la novela es una pastelería: “[Eugenio] a medio día vio a Bermúdez en la avenida Francisco I. Madero de pie en la puerta del Globo” (p. 89), que “inició sus actividades en el año de 1884, en un edificio ubicado en las calles de San Francisco y Coliseo Viejo, actualmente Madero e Isabel la Católica, en pleno centro de la ciudad de México [...] Durante la Revolución Mexicana, El Globo siguió funcionando como salón de té y aproximadamente en 1918 ó 1919, cerró sus puertas”.⁸⁰

Cabe resaltar que, si bien este texto rebollediano se publicó después de que la Revolución había superado los momentos más difíciles y de que México buscara estabilizarse, este hecho histórico sólo se menciona en tres ocasiones de forma directa a lo largo de la novela y no interviene en la trama. Estas tres veces son las siguientes: “Durante la Revolución, su padre [de Elena Rivas] sufrió enormes pérdidas en sus propiedades, [...] y ella] se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres” (p. 32). “[Después del divorcio] su marido, desesperado de no conseguir la reconciliación, marchó para el Norte a hacerse matar por las tropas de Villa” (p. 70). De forma indirecta, la Revolución se hace presente en la novela, como ya lo he mencionado, a través del nombre de la Calle Madero.

Asimismo, otro hecho histórico que se menciona en la novela de forma muy vaga es la Primera Guerra Mundial (IGM), cuando el narrador comenta que Elena asiste a “un baile en beneficio de los *aliados*” (p. 60. El subrayado es mío); recuérdese que la IGM (1914-1918) tuvo dos coaliciones importantes: la Triple Entente (o también conocida como el frente de “los aliados”), compuesta por Francia, Reino Unido y Rusia, y la Triple Alianza, integrada por Alemania, el Imperio Astro-húngaro y Turquía a quienes se une posteriormente Bulgaria.

Con base en lo anterior, concluyo que el lector que tenía en sus manos la novela en el momento de su publicación podía adivinar que el México presentado en la novela es, con toda seguridad, el de 1919, una ciudad de México totalmente contemporánea y cosmopolita.

⁷⁹ Información consultada vía Internet en las páginas <http://www.sanborns.com.mx/sanborns/azulejos.asp> y http://es.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Conde_de_Orizaba

⁸⁰ Información consultada vía Internet en <http://www.elglobo.com.mx/>.

Sobre este texto narrativo, la crítica ha comentado algunos de sus elementos; sobre todo se ha hablado de su carácter modernista. W. Phillips comenta sobre la novela: “Nuevamente Efrén Rebolledo ha permanecido fiel a los modos modernistas de novelar. Las acostumbradas fuentes librescas, los interiores de gran lujo y repletos de objetos de arte, la sociedad aristocrática, de señoritos ricos y de artistas avasallados todos”.⁸¹ Mientras, José Emilio Pacheco asevera: “Entre muchas páginas estáticas y sutilmente ornamentadas a la manera visual de Pierre Louys, *Salamandra* (1919) es la novela más *art-nouveau* de nuestro modernismo y la primera en que surge la capital postporfiriana”.⁸² A pesar de que los estudiosos ya han trabajado *Salamandra*, no se han analizado a profundidad algunos aspectos de la novela; por ejemplo, su estructura,⁸³ la presencia del cine en la historia y de las culturas francesa y americana en ella.

2.4 Elena Rivas

Elena Rivas, personaje principal de *Salamandra*, es coqueta, seductora, fría, bella, calculadora, mujer de sociedad, rica, ególatra, irreverente, despreocupada, retadora, libre (¿o libertina?), se gusta a sí misma, disfruta gustar a los otros y utiliza su belleza; por otro lado, Elena es inteligente, ociosa, culta, imaginativa y disfruta del arte.

En la vida cotidiana, Elena se mimó, se viste con buen tono, recibe en su casa y goza de eventos sociales, va a reuniones, al cine, al teatro y a la ópera; pero su principal entretenimiento es dedicarse al arte de la seducción: trata a los hombres con frialdad, provoca reacciones en ellos, los subyuga con su belleza y los desprecia. Además de esto, Elena lee literatura, va a exposiciones de arte y lo disfruta.

En relación con los otros, Elena es una mujer inserta en la sociedad pero que parece de cualquier forma estar sola; siempre está rodeada de mujeres y hombres con

⁸¹ “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 59.

⁸² J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 293.

⁸³ Sobre la estructura, ya apunta González Martínez que la novela cuenta “con un desarrollo rápido que simula a una película cinematográfica. Diez escenas comprimidas como una pieza de gran Guñol, con un argumento pasional y dramático. [...] La novela corre rápidamente al desenlace trágico sin divagaciones psicológicas ni descripciones fatigantes sino en el preciso para que todo justifique su título” (“Saludo”, en Rebolledo, *op. cit.*, p. 15 y 16). Del mismo tono es el comentario de A. W. Phillips: “después de dos citas sobre la frialdad de la salamandra, [...] la novela se divide en breves capítulos encabezados por una frase que aparecerá, con pocas variaciones, en el cuerpo del texto” (“La prosa artística de Efrén Rebolledo”, *op. cit.*, p. 59). Juan Pablo Picazo asevera que “para algunos críticos de nuestros tiempos, *Salamandra* no es tanto una novela como el boceto de una novela. ¿Por qué? Por su brevedad, por la muy sucinta manera de describir a los personajes y porque no se les define hasta el fondo” (“El gélido fuego de la salamandra”, <http://yolector.blogspot.com/2008/10/yo-lector.html>).

quienes no se relaciona emocionalmente. Seduce a los varones; se sabe dueña y señora, e inmediatamente pone distancia entre ella y sus vasallos, ya porque quiere conocer sus reacciones de enamorados, ya porque se aburre, ya porque no le sirven. La única relación emocional –el único afecto que parece tener- es el de su amiga Lola, su cómplice. Elena es criticada por su forma liberal de vida. A pesar de ser condenada por la sociedad, no es marginada abiertamente por los otros; de hecho, mujeres y hombres van a su casa a pesar de que chismorrear en torno a su vida. A lo largo de la novela, Elena parece estar tranquila e, incluso, orgullosa con esta forma de relacionarse con los otros.

Por todo lo anterior, Elena Rivas ha sido colocada en cajón de sastre como *femme fatale*, de la que

hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, [...] Su color de piel pone acento en la blancura [...] En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. / En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal. [...] La malevolencia, en mayor o menor grado, no le es ajena tal vez en ninguna época de su vida.⁸⁴

Con base en este arquetipo femenino recurrente en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX, se retomaron féminas de la historia de la Humanidad,

Cada una de las mujeres históricas recreada en esta época se convirtió por obra de los artistas en algo nuevo, algo diferente, en donde ya no es tan importante por su verosimilitud histórica sino por su carácter subjetivo, creado a partir de una nueva visión que aparece de la mujer, posiblemente producto de los miedos masculinos constantes en la visión que se ha creado, a través de la historia de lo femenino, casi siempre relacionada con alguna forma de malignidad.⁸⁵

⁸⁴ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, pp. 113-116. Frente a la figura de la mujer fatal se encuentra la imagen de la *femme fragile*; ellas dos son “las dos manifestaciones básicas de la figura femenina típica del arte y la literatura del Fin de siglo” (Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 95). La mujer frágil es aquella cuyo papel es “el de la entrega absoluta, el de salvar a los otros. [...] Más frágil que un niño, tan o más delicada que una flor, la mujer [frágil] requiere absolutamente de nuestros cuidados” (E. Bornay, *op. cit.*, pp. 69-72). Para caracterizar estos personajes femeninos literarios, en orden alfabético, *vid.* E. Bornay, *op. cit.*, pp. 68-76 y 113-119; José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, pp. 94 y ss; Hinterhäuser, *op. cit.*, particularmente el “Capítulo 4. Mujeres prerrafaelitas”, pp. 91-121; Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, especialmente los capítulos “IV. *La Belle dame sans merci*” y “V. Bizancio”, pp. 347-768; y Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*, pp. 251-252.

⁸⁵ Susana Castellanos de Zubiría, *Mujeres perversas de la historia*, p. 317.

Para González Martínez, por ejemplo, Elena Rivas es “fría salamandra que pasa sin quemarse por entre las llamas del deseo”,⁸⁶ como puede hacerlo cualquier mujer fatal. Tal vez por esto, cuando Schneider se refiere a ella, la compara con figuras emblemática de la *femme fatale*: “una astuta hembra hechizadora como Cleopatra, monstruosa como Medusa, dañina como Salomé e inviolablemente sensual como una hermafrodita”⁸⁷. Para Nidia Vincent, Elena, “en la novela *Salamandra*, (1919) [es] una *vamp* rica y liberal que gasta plácidamente sus días entre almacenes, conciertos y atrevidas tertulias que ofrece en su hotel de la colonia Juárez, ante el asombro y envidia de una sociedad capitalina moralista”.⁸⁸ W. Phillips también percibe a Elena como la típica mujer fatal: “Elena Rivas, mujer hermosa y apetitosa” que “con deleite perverso y cruel [...] se dedicaba a hacer sufrir a sus infinitos pretendientes. Fría como la salamandra [...], Elena despierta en todos pasiones funestas y logra que de ella se enamore perdidamente el poeta”.⁸⁹ Sergio González Rodríguez va un poco más allá; habla de Elena Rivas como una mujer devoradora de hombres que sigue los modelos del cine: “Efrén Rebolledo dejó testimonio [...] de la imagen de la mujer fatal que prodigaba el cinematógrafo, mediante su personaje Elena Rivas fanática del ‘séptimo arte’”.⁹⁰

En esta descripción esquemática se han dejado de lado otras características de dicho personaje femenino; por ejemplo, no se ha analizado a conciencia su perfil de *new woman*. Las nuevas mujeres son aquellas que a principios del siglo XX se incorporan a la esfera profesional; se reconocen como intelectualmente capacitadas para trabajar a lado y con el hombre. El cambio de actitud y de vida de estas féminas significó un cambio en su estructura sociofamiliar.⁹¹

By general consent, a *new woman* was supposed: to have received an adequate education (primary, secondary and preferably also tertiary) and to be able to use her knowledge wisely; to earn money and thus be financially independent; to participate in political discussion and decision-making; to decide herself if, when and whom she wants to marry and how many children she wants to have; to show outward signs of being different by wearing more comfortable clothes, see rational dress; and, generally, to defy convention and social norms in order to create a better world for women.⁹²

⁸⁶ “Saludo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷ “Rebolledo, el decadente”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁸ “Galería de demonios en *Caro Victrix* de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 82.

⁸⁹ A. W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 57.

⁹⁰ “De las náyades a las bañistas”, p. 1.

⁹¹ Para definir a la *new woman*, me baso en E. Bornay, *op. cit.*, pp. 80-82.

⁹² http://en.wikipedia.org/wiki/New_Woman.

Tal vez lo más importante de las mujeres nuevas radica en que “escapan de la grosera caricatura dual de la mujer (virgen o prostituta)”.⁹³ José Emilio Pacheco asevera que Elena “es la mujer nueva que anuncia el mundo a punto de surgir entre las ruinas de la guerra, y en donde no hay lugar para la bohemia del novecientos”.⁹⁴ Por su lado, Meneses Gómez afirma que “*Salamandra* tiene como novedad el papel dominante en la narración de una mujer fatal muy *sui generis*, su poderosa personalidad, la fuerza de su carácter y la crueldad de sus acciones relegan al protagonista masculino a un segundo plano. Elena Rivas es una mujer moderna, educada en Norteamérica”.⁹⁵

Asimismo, la *new woman* está ligada directamente con otra figura femenina que surgió en la segunda década del siglo XX, las *flappers*, que eran

a "new breed" of young women who wore short skirts, bobbed their hair, listened to the new Jazz music, and flaunted their disdain for what was then considered acceptable behavior. The *flappers* were seen as brash for wearing excessive makeup, drinking, treating sex in a casual manner, smoking, driving automobiles, and otherwise flouting conventional social and sexual norms. [...]. The first appearance of the word and image in the United States came from the popular 1920 Frances Marion movie, *The Flapper*, starring Olive Thomas [...]. In addition to their irreverent behavior *flappers* were known for their style, which largely emerged as a result of the musical style of jazz and the popularization of dancing that accompanied it. Called *garçonne* in French ("boy" with a feminine suffix), *flapper* style made them look young and boyish. Short hair, flattened breasts, and small waists accentuated the look.⁹⁶

Cecilia Alfaro Gómez caracteriza a las *flappers* en nuestro país:

En México esta moda imperó entre las jovencitas que fueron conocidas como las pelonas, quienes se caracterizaban por romper con lo establecido. Eran mujeres que trataban de ser independientes. Su forma de vestir y su pensamiento estaban inspirados en modas provenientes del extranjero. Todas ellas imitaban a las actrices de Hollywood, las cuales usaban el cabello corto, vestidos sueltos que no se ciñeran al cuerpo y maquillaje exuberante. Por tal motivo las *flappers* tenían la soltura requerida para practicar cualquier deporte y consumir productos que las hiciesen ver deseables a los hombres.⁹⁷

Como puede percibirse gracias a esta definición, Elena Rivas, mujer de 1919, anticipa a la *flapper* o la pelona mexicana: bebía, fumaba, conducía, bailaba y sus comportamientos sociales y sexuales no eran los aceptados por su época y, además, “con el pelo corto, parecía un colegial maleante y empecatado” (p. 83). De allí que, José

⁹³ E. Bornay, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁴ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 293.

⁹⁵ J. F. Meneses Gómez, *Efrén Rebolledo. Poeta erótico del modernismo mexicano*, p. 219.

⁹⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Flapper>.

⁹⁷ Cecilia Alfaro Gómez, “Flappers y pelonas o, al fin y al cabo, ‘chicas modernas’”, en *Ritos y retos del Centro Histórico*, p. 37.

Emilio Pacheco afirma, de forma muy acertada: “Elena Rivas [es] –a medias *diabolique*, a medias *flapper*”.⁹⁸ Y con respecto a la cabellera, se ha hablado de su importancia en la obra de Rebolledo y, particularmente, en *Salamandra* y Elena Rivas; según José Ricardo Chaves, “la cabellera es un fetiche erótico de primer orden en el imaginario de Rebolledo, como puede apreciarse de manera más evidente en [...] *Salamandra*”;⁹⁹ por su cuenta, Félix Meneses Gómez ha afirmado que nuestro modernista “adjudica [al cabello obscuro] similitudes con la figura del cuervo, de ahí que la cabellera negra en sus poemas y relatos sea portadora o agorera de acontecimientos funestos”.¹⁰⁰ No obstante, no se ha subrayado el hecho de que nuestra salamandra, al cortarse el cabello para obtener su objetivo, se transforma físicamente; adquiere un aire andrógino.¹⁰¹

A lo largo de este capítulo nos acercamos a la vida y a la obra de Efrén Rebolledo; analicé cuatro periodos (que generalmente coincidieron con momentos históricos de México) tomando en cuenta, sobre todo, la publicación de las obras y la vida diplomática del escritor. Una vez revisadas la obra y la vida; exploré los comentarios más frecuentes que la crítica ha tomado con respecto a la obra del hidalguense; hablé de Rebolledo el parnasiano, el erótico y el japonista y comenté a Rebolledo el modernista o ateneísta y me acerqué al decadente. Momentos después me aproximé a *Salamandra*, a su momento de publicación, a su historia, a su estructura, a

⁹⁸ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 293.

⁹⁹ “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y E. Speckman en *op. cit.*, p. 243. Así, al inicio de *Salamandra*, el cabello se convierte, entre otras cosas, en ese signo que anuncia la muerte del artista a través de los unos versos que escribe Eugenio León: “Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca / es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina, / que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / me daría la muerte con su seda asesina” (p. 40).

¹⁰⁰ Efrén Rebolledo. *Poeta erótico del modernismo mexicano*, pp. 228 y 232. Así, al inicio de *Salamandra*, el cabello se convierte, entre otras cosas, en ese signo que anuncia la muerte del artista a través de los últimos versos del poema que escribe Eugenio León: “Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca / es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina, / que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / me daría la muerte con su seda asesina” (p. 40). / Para conocer y comprender las múltiples manifestaciones y los numerosos significados del cabello, particularmente de las mujeres, en la pintura y en la literatura, *vid.* E. Bornay, *La cabellera femenina*.

¹⁰¹ “En el clima intelectual y artístico de finales del siglo XIX esta figura [la del andrógino] adquirió un protagonismo destacado, muy en particular entre los simbolistas y las corrientes relacionadas con este movimiento. Se vio en el andrógino, o en su equivalente el hermafrodita, la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia y la estética. / *El andrógino se convirtió en el supremo deseo de quienes la realidad no satisfacía*. Significaba la belleza absoluta, superior a la de la mujer que pertenece a la naturaleza; *una belleza que se basta con ella misma y no tiene necesidad de nadie*”. (E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 307, las cursivas son mías). Para un amplio estudio del andrógino en la historia de la literatura y, particularmente, en el modernismo, *vid.* J. R. Chaves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*.

sus personajes y su crítica, principalmente la de Elena Rivas, cuyo carácter de *femme fatale*, *new woman* y *flapper* discuto. Todo ello nos permitió percatarnos de que la obra de Efrén Rebolledo, si bien no muy abundante, ha sido poco estudiada, y hay muchos elementos y temas que no han sido visitados, otros han sido poco explorados o, en todo caso, comentados de forma general. Tal es el caso del artista, que no ha sido vinculado con la construcción de los personajes, tema que compete al tercer capítulo de esta tesis.

Capítulo III. El artista como personaje del modernismo

De acuerdo con la estética, lo que se entiende por obra de arte está determinado, por un lado, por el objeto artístico en sí y, por otro, por el momento en que se produce y en el que se interpreta, por su intencionalidad, su forma y lo que expresa:

Las obras de arte, o sea, aquellos objetos creados por el hombre que, por sus características intrínsecas y por los efectos que producen, muestran una identidad propia que los distingue de todos los demás objetos hechos también por el hombre. Son los objetos de las llamadas bellas artes. En torno a estos objetos, la estética formula cuestiones tan importantes como las de su origen, terminación, forma, expresividad y simbolismo.¹

De la misma manera, la palabra *artista*, con el paso del tiempo, también ha adquirido diversos significados, este personaje ha tenido distintos papeles en la sociedad y ha tenido múltiples representaciones. A lo largo de este capítulo presento, primeramente, un acercamiento al término *artista*. Después peregrino por la situación del artista (razones y consecuencias) en la sociedad europea, hispanoamericana y, finalmente, en la mexicana en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX. Posteriormente introduzco al artista como personaje en la narrativa occidental, comento con brevedad su papel en la narrativa hispanoamericana, enumero novelas y relatos breves mexicanos en los que se encuentra dicho personaje y, por último, reflexiono sobre dicho personaje en la obra de Efrén Rebolledo.

3.1 Definición del concepto *artista*

El *Diccionario Hachette* explica que el término *artista* designa a una persona “qui pratique un art, créateur dans le domaine des arts”.² El DRAE ya especifica, en su segunda acepción, que el *artista* es la “persona que ejercita alguna *arte* bella”³ y en su tercera acepción, este diccionario indica que el *artista* es una “persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes”.⁴ *El gran diccionario*

¹ David Estrada Herrero, *Estética*, p. 42. El mismo autor precisa que “la obra de arte guarda relación con los factores sociales, religiosos, políticos, económicos y culturales de todo tipo que caracterizaron el período histórico en que vivió el artista” (*ibid.*, p. 239). / De cualquier manera, Jacques Aumont nos explica que “se captará la obra como [...] aquello de lo que un artista ha tenido la intención y la intuición o como lo que interrogaremos cara a cara para encontrar nuestro placer estético o para comprender mejor el mundo. [...] Pero en todos los casos relacionaremos la obra, como objeto definido, con la actividad artística y su valor” (J. Aumont, *La estética hoy*, p. 133).

² *Dictionnaire Hachette Encyclopédique Illustré*, p.117. Lo mismo afirma, por ejemplo, la enciclopedia *Todo el universo. Diccionario-índice A-L*, p. 39.

³ DRAE, tomo I, p. 221; el subrayado es mío.

⁴ *Idem.* De acuerdo con la segunda acepción del DRAE, *arte* es una “manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o

enciclopédico ilustrado, en su segunda entrada para *artista*, afirma que es una “persona dotada de gran sensibilidad artística, aunque no ejerza ningún arte”.⁵ Por su cuenta, la *Nueva enciclopedia temática Planeta* señala que “el artista es el productor de la obra de arte. A lo largo de la historia su status no ha sido siempre el mismo. [...] En nuestros días, el artista goza de una total libertad para crear, [...], sólo aplicable a una minoría consagrada, mientras que el resto está sujeto a las normas del mercado”.⁶

De forma más rica, *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana* nos explica algunas características del artista, que es:

la persona que *siente y expresa el arte*, que produce obras artísticas y sabe comunicar la emoción de lo bello a los que le observan o contemplan su producción. Por esto para ser artista es preciso sobresalir del nivel ordinario, ser hombre genial, inspirado, cuyas obras han de ser creaciones del genio. [...]. Es un artista el pintor de cuadros, el literato, el escultor, el músico, el arquitecto, o por lo menos *su fin es realizar el arte*; lo es también el actor que interpreta [...], el músico que ejecuta [...] las sensaciones que el autor quiso expresar, y sabe trasladar estas sensaciones al público, produciendo la emoción. Puede serlo también el artífice que aplica las bellas artes a su oficio, o que es un auxiliar del artista; [...] es preciso producir obras artísticas, crear, salirse del nivel ordinario; por eso el artista es un ser superior, de alma grande y *de sensibilidad exquisita, y de no crear, es indispensable la realización de lo bello bajo una forma sensible, adquiriendo una personalidad que le distinga* de los que ejecutan obras manuales o profesionales que sólo cumplen con enseñanzas o rutinas más o menos hábilmente aprendidas⁷.

He incluido esta definición del artista porque subraya dos puntos: la sensibilidad de apreciación como un elemento fundamental del artista y la búsqueda de éste por crear algo bello bajo una estética, sin importar la forma que tome, elementos que están presentes en la construcción de la identidad del artista en los últimos años del siglo XIX y principios del XX. La *Gran enciclopedia hispánica* también señala estos rasgos y nos lleva rápidamente por la forma en que el término *artista* se ha entendido en la Historia:

En los orígenes de la civilización, el artista se identificaba con el mago o el chamán, y el arte estaba estrechamente ligado a los ritos mágicos y religiosos. [...] A partir del s. XVIII, la aparición de los salones y de la crítica de arte, así como la diversificación de la clientela, liberaron al artista de su dependencia de los encargos de la nobleza y de la Iglesia, e iniciaron el camino de la autonomía del arte. Al quedar al margen de los procesos Industriales, el arte se apartó del utilitarismo y, en el siglo XIX, empezó a

imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (DRAE, tomo I, p. 219). Específicamente en cuanto a bella arte, el DRAE dice que es “cada una de las que tienen por objeto expresar la belleza, y especialmente la pintura, la escultura, la arquitectura y la música” (*ibidem*). *El gran diccionario enciclopédico ilustrado*, tomo 1, afirma que *arte* es el “acto mediante el cual, valiéndose de la materia, la imagen o el sonido, se expresa una concepción estética” (p. 267).

⁵ Selecciones del Reader’s Digest, *El gran diccionario enciclopédico ilustrado*, tomo 1, p. 270.

⁶ *Nueva enciclopedia temática Planeta 14 volúmenes. Arte*. 9, p. 8.

⁷ *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*, tomo VI, p. 524; el subrayado es mío.

hablarse del arte por el arte, como forma de expresar la separación entre el objeto artístico y el objeto útil. En la actualidad se ha vuelto a la consideración del artista como un genio dotado de una sensibilidad especial. Existe, no obstante, un fuerte contraste entre los artistas reconocidos por la crítica y los medios de comunicación, y otros que no se adaptan al mercado y se sitúan en los límites de un sistema social que rechazan y que les rechaza.⁸

3.2 Situación del artista

a) En el mundo europeo

Con la modernidad, en el siglo XVIII se estableció el concepto *ciencia* más o menos como lo entendemos hoy; ese siglo comenzó con las ciencias exactas, mientras que en el XIX se establecieron las ciencias sociales. Una consecuencia directa de la Ciencia fue la Tecnología. Ambas ideas comenzaron a considerarse inseparables; conforme adelantaba la Ciencia, así la Tecnología; con los avances tecnológicos, se presentó el Progreso. La Ciencia, la Tecnología y el Progreso devinieron los nuevos Dioses, aquello en que el hombre depositaba la fe, lo que sostenía y lo que daba cuerda al mundo.⁹ Al mismo tiempo, la Ciencia, la Tecnología y el Progreso provocaron reajustes en la sociedad occidental del siglo XIX.

Con los avances científicos se inventaron las máquinas textiles, las cuales aceleraron y abarataron la producción de vestimenta. Además de incrementar la producción, aumentaron las fuentes de trabajo; se abrieron muchas fábricas y éstas atrajeron gente de los alrededores a las ciudades, las cuales crecieron con rapidez. Posterior al enciclopedismo, surgió la fragmentación de los campos de conocimiento en especializaciones y, por ende, la división del trabajo. Muchos campesinos soñaron con encontrar mejores retribuciones a sus esfuerzos; siguieron el espejismo de las ciudades y sus fábricas. Gran parte de las familias que llegaba a la ciudad, pronto se percataba de que vivía una ilusión que no se realizaría. Como era demasiada la gente que venía de provincia, las fábricas empezaron a recibir una gran cantidad de personas que buscaba trabajo; esto hizo que muchos propietarios bajaran los sueldos, lo que trajo como

⁸ *Gran enciclopedia hispánica*, 2. *Andaluz-Bangkok*, p. 503. / Para la elaboración del término *artista*, en primera instancia, consulté diccionarios enciclopédicos, de arte, de psicología, de filosofía y de símbolos, con resultados poco alentadores. Después revisé libros de Historia del Arte y de Estética con el mismo desenlace.

⁹ Un ejemplo que muestra claramente cómo la Ciencia, erigiéndose como Verdad, influyó en el mundo moderno a través de su deseo de “cuadricularlo” es la búsqueda del “patrón que sirviera para medir todas las cosas, lo que postulaba el principio de su reconversión dentro de un sistema de equivalencias. Un típico problema del siglo XIX diríamos, el cual justificó hasta congresos internacionales: establecer los pesos y las medidas, fijar el metro inalterable, el meridiano que rige las horas del planeta, consagrar el patrón oro que sea clave de los valores de cambio” (Ángel Rama, *Literatura y clase social*, p. 133).

consecuencia que fuera casi imposible que el hombre sostuviese a su familia; por tanto, una parte significativa de mujeres debió apoyar a su marido y comenzar a crearse un nuevo papel en la vida productiva de la ciudad. Entonces esas mujeres, además de ser aquellas que se encargaban de limpiar, cocinar y cuidar a todos los chiquillos y aquellas que esperaban al marido, comenzaron a trabajar en la industria textil y debieron, además, continuar con las responsabilidades en casa: fueron obreras y amas de casa al mismo tiempo, organizaban su hogar y aportaban al sustento económico familiar.

El artista, que hasta el siglo XVIII había fungido como el que se encargaba de representar a Dios, y cuyo principal mecenas había sido la Iglesia, perdió su lugar en la sociedad cuando la Ciencia, la Tecnología y el Progreso fungieron como Dioses, cuando la razón, el orden y la verdad se impusieron en el mundo y, a su vez, perdió el mecenazgo de su principal sostén económico. O el artista representaba a la ciencia, a la tecnología y los resultados de ambas, o se quedaba sin un quehacer en la vida. Además de permanecer en los márgenes de la sociedad, el artista rápidamente se dio cuenta -a través de su sensibilidad- que lo que se estaba logrando con el avance desmesurado de la ciencia y la tecnología era una ruptura en el orden de la naturaleza, y que éstas no eran la respuesta; tan sólo eran dioses rotos.¹⁰

La economía capitalista se reestructura en torno a nuevos conceptos, tecnológicos o pretecnológicos, emanados del hecho de la Revolución Industrial: la masificación del producto, el rendimiento y la acumulación y, correlativamente, la defensa de los precios [...], seguramente, esta enumeración es tímida y poco técnica pero, de todos modos, da una idea de cierto sistema conceptual de un tipo de producción característica de una época y de una clase.¹¹

Gracias al Código Napoleón, se sientan plenamente las características de la sociedad burguesa, compuesta en gran parte por personas privadas, ciudadanos y dependencias recíprocas, utilitaria, y cuyo principio general es el egoísmo, ésta es la hedonista, la del lujo, de la riqueza y de la “democracia”. En esta sociedad, algunos artistas pierden su espacio, entonces adquieren una postura distinta frente a los otros: se rebelan con obstinación contra las presiones, la moral y los valores de ese momento. El hombre se pregunta para qué el arte. Estos artistas sienten nostalgia por su espacio; por

¹⁰ “Tras la faz del progreso económico surgen problemas y contradicciones. En 1873 se inicia una gran depresión en Inglaterra que dura veinte años. En Francia mueren miles de miembros de la Comuna en las calles de París. El malestar de la Francia de la Tercera República culminó con el llamado ‘caso Dreyfus’, [...]. La época del imperialismo finisecular desemboca en la conflagración mundial más sangrienta hasta ese momento y con la Revolución de octubre en Rusia” (Roxana Velásquez Martínez del Campo, “Los reflejos del espejo simbolista,” en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, p. 22).

¹¹ Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, p. 127.

ello, se acercan a culturas ya muertas o lejanas de su propio mundo. Además, un sector de los artistas se mueve en dos niveles distintos, entre la *realidad vulgar*, “en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, el menester y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales y las pasiones”,¹² y *las ideas eternas* en el “reino del pensamiento y de la libertad”¹³ porque “lo que no puede expresar en el mundo burgués, sus deseos, sus pasiones, sus afectos, sus esperanzas, sus ilusiones, lo expresa libremente en la obra literaria”.¹⁴ En este período, el arte no “se refugió en el castillo de Axel ni en la torre de marfil, sino en un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, la nostalgia del mundo y de la sociedad”.¹⁵ La decadencia fue una “intensificación de la vida” que llevaba al “gozo, angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe”,¹⁶ por lo que el artista debió decidir entre permanecer solo o integrarse al mundo. Esa parcela de creadores que pierde su espacio en la sociedad, deviene un sector “marginado que, cáusticamente, comienza a ver los vicios de la sociedad que no le ha dado con todo entusiasmo su lugar”.¹⁷

Un grupo significativo de artistas presentó diversas respuestas a la modernidad; un ejemplo de una solución al lugar que se procuraron los artistas es el movimiento inglés *Arts & Crafts*, capitaneado por William Morris: “para responder a la industrialización, la reproducción masiva y la mecanización, Morris propugnó la vuelta a la tradición artesanal, usando técnicas complejas, detalladas y laboriosas. Estaba en contra de la rígida jerarquía establecida en varias disciplinas y procuraba elevar las artes decorativas al mismo nivel que las bellas artes”.¹⁸ El impresionismo tan sólo es un reflejo de las modificaciones en los niveles socioeconómicos del mundo occidental: “el impresionismo fue una respuesta a los cambios en las relaciones sociales y económicas bajo el desarrollo del capitalismo monopólico”.¹⁹ Otro ejemplo más de cómo los artistas debieron adaptarse a su nueva situación y cómo ésta afectó al arte es el *art nouveau* en Francia pues

¹² Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 37.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ N. Jitrik, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸ Molly V. Trainer, “La expansión del nuevo estilo”, en Margarita de Orellana, editora, *Art Nouveau*, p. 21.

¹⁹ Adèle Robin Greeley, “Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriato y la Revolución”, en Stacie G. Widiffield, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, p. 309.

tres de las ideas a partir de las cuales se desarrolló el *art nouveau* [son]: la máquina como sujeto de la industria, el destino específico del objeto haciendo alusión a su utilidad, y la poesía como expresión del arte que debe seguir presente en la vida [...] Como objetos utilitarios, los productos del *art nouveau* antepusieron la originalidad y la individualidad para ganar posiciones en el mercado, no de las obras de arte sino en el de los objetos ornamentales.²⁰

En lo tocante al mundo literario de la segunda mitad del siglo XIX; éste presenta una

existencia efectiva de un mercado más acabado y hasta institucionalizado del libro en los países europeos industrializados, ya desde mediados del siglo XIX, y, ello, a pesar de que escritores de la modernidad como Baudelaire o Flaubert registraran en sus escritos la no menos efectiva *marginalidad* de la tarea literaria. Estas condiciones son declaradas más favorables para el escritor, por tanto, en consideración de los aspectos infraestructurales y económicos del mercado editorial europeo.²¹

Finalmente, otro cambio determinado por el nuevo modelo económico europeo latente en el siglo XIX (y, especialmente, a finales de éste) es “la institucionalización de los ‘derechos de autor’ que pone los eslabones señalados, desde los textos hasta las leyes, en un terreno de reivindicación económica”.²²

b) En Hispanoamérica

A lo largo del siglo XIX, los países hispanoamericanos poco varían sus esquemas coloniales de producción y en la medida –en realidad, muy poca- de lo posible tratan de aplicar esquemas europeos a su nuevo proceso de producción para adquirir, irónicamente, su independencia económica. “El grado de modificación es escaso, salvo en el plano de la ideología en el que se advierte un pasaje bastante espectacular de un tipo de vida criolla y patriarcal, relativamente religiosa, a un estilo aristocratizante y superficialmente descreído, en el que la ciencia y la cultura europea juegan el papel de necesario barniz”.²³ Así como la modificación de modelos económicos coloniales fue mínima, así los procesos de industrialización también se modificaron poco:

Si los mecanismos de la producción industrial comenzaron a hacerse visibles, reformando en todos los niveles –a su imagen y semejanza- los sistemas productivos y por lo tanto los planos elevados en que la religión, el arte y la literatura funcionaban, lo que sin embargo resultó más visible en América Latina –sobre todo porque la

²⁰ Enrique X. de Anda, “Algunas reflexiones sobre el Art Nouveau”, en Margarita de Orellana, editora, *op. cit.*, p. 41.

²¹ Dolores Phillips-López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, p. 190.

²² N. Jitrik, *op. cit.*, p. 118.

²³ *Idem.*

industrialización fue sólo parcial y lo que creció fantásticamente fue el comercio- fue el concepto de cambio que regía al mercado y que la estructura monetaria acentuó.²⁴

Un factor que determinó el desarrollo económico en América Latina fue la aparición del papel moneda, pues “aceleró el intercambio y fue como un índice de esa percepción de movimiento continuo que caracterizaba a la nueva sociedad y que produjo el asombro de los latinoamericanos”.²⁵

Para una nueva clase social media -la burguesa-, que a través del fruto de su trabajo podía adquirir diversos productos, la posesión implicó la compra y ésta, a su vez, significó consumo, lo que al mismo tiempo repercutió en el concepto de *novedad*: “La posesión confirmaba al yo y aun lo enaltecía al crear el ámbito que autorizaba su expansión, asimilándolo a objetos ricos y bellos a la vez (a veces más ricos que bellos)”.²⁶ Así, en la burguesía se instaló

el demonio de la novedad que ya no abandonaría a la nueva sociedad porque pertenecía a su base económica constitutiva, aún más que a sus relaciones de propiedad. [...] La novedad del objeto manufacturado (bicicleta, diario matutino, poema) no existe sino a través de un movimiento, el que traza las etapas de su emergencia y de su desaparición, las cuales a su vez implican el elemento transformación –de-materias originales que concurre a producir la novedad, la presentación inesperada que acarrea el shock sensorial, su impredecible eliminación para que pueda ser sustituido, es decir, que no existe sino a través del doble proceso de producción y consumo.²⁷

Esta sociedad burguesa latinoamericana “estaba desplazando al patriciado, la cual carecía de tradiciones culturales, [la nueva burguesía] era especialmente ávida de poderes y placeres, decidida a transformar el medio aldeano echando mano a la modernización”.²⁸ Dicha modernización estaba determinada por los avances educativos y una estratificación social más rígida debido a la aparición del proletariado.

En Latinoamérica, bajo este marco influenciado por la nueva burguesía, el consumo y la búsqueda constante de la novedad, surge una nueva posición del artista, que hasta los últimos 25 años del siglo XIX no se había presentado como problemática: “con la extensión de la economía monetaria, la producción artística tenderá a ser considerada como un tipo de producción especializada entre otras, sujeta a las mismas

²⁴ Ángel Rama, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁸ *Ibid.*, p. 90.

condiciones que las que son impuestas a la producción en general, por las leyes del mercado”.²⁹

Ahora bien, en lo que toca al artista, en particular al escritor, “la obra de arte, la obra literaria en el caso que tratamos, en cuanto producto destinado a un público,³⁰ hace intervenir la medida económica, ya sea por los gastos que implica su edición, ya porque se entienda poder vivir de tal producción”.³¹

Los factores y, a la vez, consecuencias, que determinan la nueva situación del artista y del escritor son varios: el mecenazgo, el mercado editorial, el periodismo y las relaciones que se establecen entre el público, el Estado y el artista. Por un lado,

hay un debilitamiento notable del sistema de mecenazgos y patrocinios de tipo precapitalista que permitía al escritor compartir, en cierta medida, los privilegios de la aristocracia terrateniente para la que escribía. [...] El sistema de mecenazgos no desaparece por completo; no hay una extinción total sino un fuerte debilitamiento de la misma.³²

Por otro lado, en el último cuarto del siglo XIX, Hispanoamérica no cuenta con un mercado editorial como lo conocemos actualmente, en el que se publican *best sellers* con una gran producción y se hace promoción a algunos escritores, ya que en esa época “no existe aún una industria editorial susceptible de proporcionar a los escritores los medios necesarios para su subsistencia”;³³ sin embargo dicho mercado, en términos modernos, comienza a consolidarse a principios del siglo XX:

El escritor modernista hispanoamericano, desde luego, conocía de cerca este mercado [el europeo] por dejar publicados en él, en París señaladamente, varios de sus escritos: en casas como Librería de la Viuda de Charles Bouret, Frères Garnier o Librería de Paul Ollendorff, etc. No obstante, y pese a que en el área hispanoamericana se insistía, para crear contraste, en las difíciles condiciones económicas del escritor, a la que se suma la idea de la ausencia de un público adecuado, son relativamente numerosas las obras del modernismo, singularmente las novelas, publicadas en la época por casas editoriales hispanoamericanas.³⁴

En este incipiente mercado editorial, los escritores buscan otras fuentes de ingresos a través de la actividad periodística, que toma una gran fuerza en las ciudades

²⁹ D. Phillips-López, *op. cit.*, p. 185.

³⁰ “Escribir para un público, al haberlo, o sea, escribir en función de un proyecto de venta, es sacrificar parte de la calidad de la obra y de la libertad del escritor. Así, a la vez que significa libertad, la comercialización del arte significa pérdida de libertad” (*ibid.*, p. 191).

³¹ *Ibid.*, p. 187.

³² Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, p. 85.

³³ *Ibid.*, p. 65.

³⁴ D. Phillips-López, *op. cit.*, p. 190.

más importantes de Argentina, Chile, Uruguay y México. Paradójicamente, esta situación de consumo fue la que desplazó a algunos artistas de la vida pública o de un proyecto nacional:

Más que de una cuestión de empleos o de profesionalización y mercantilización de la escritura, la emergencia de la literatura ‘pura’ [...], en contraste con la función estatal de las letras, es resultado de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los sistemas de autorización presupuestos por la producción literaria anterior a fin de siglo. Lo que ha cambiado fundamentalmente no es sólo (aunque también) el lugar de los escritores ante el Estado, que ya comenzaba a desarrollar administradores ‘orgánicos’; se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política.³⁵

Un sector artístico, fuera de su papel de “constructor de una sociedad”, buscó empeñosamente hacer hincapié entre lo periodístico y la actividad poética, que “responde a una multiplicidad de factores, que implica desde la supervivencia de valores señoriales hasta la voluntad de defensa del estatuto social del escritor y de la autonomía del quehacer artístico. Pero responde también a una diferencia de públicos”.³⁶

c) En México

Si se considera que Porfirio Díaz sube al poder por primera vez en 1876, el modernismo mexicano³⁷ alcanza su mayor auge “justo cuando el proceso de modernización había alcanzado ya cotas elevadas, gracias a las políticas de desarrollo puestas en práctica por el liberalismo y posibilitadas por el laborioso y sostenido esfuerzo de centralización, unificación y pacificación emprendido por el gobierno de Porfirio Díaz”.³⁸ Dicho esfuerzo no sólo rindió frutos en los ámbitos político y económico sino también en el

³⁵ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 65.

³⁶ F. Perus, *op. cit.*, p. 87.

³⁷ En este apartado, me refiero al modernismo en México no tan sólo desde el ámbito literario hispanoamericano sino también como “esa etapa que para las artes plásticas mexicanas corre aproximadamente entre 1890 y 1921” [Fausto Ramírez, “Historia mínima del modernismo en diez imágenes” en S. G. Widiffield, coordinadora, *op. cit.*, p. 99] y, además, como la literatura mexicana escrita entre 1877 y los últimos años de la década de 1910. Los artistas de ambos modernismos, -pintores, escultores, ilustradores y escritores- coinciden en cobrar “cabal conciencia de su relación profunda con el arte y con la sociedad, e hicieron explícita la problemática así surgida: indagaron dentro de sí la naturaleza de sus experiencias en el mundo de la modernidad e intentaron dar a esta indagación una forma de expresión plástica [o escritural] que, al mismo tiempo que fuese profundamente personal, estuviese en sincronía con las corrientes estéticas más renovadoras de su tiempo. A la vez, cuestionaron la escasa significación que la figura del artista iba adquiriendo en un mundo regido por la idea del beneficio monetario, de la especulación y la ganancia inmediata” (*ibid.*, p. 99).

³⁸ *Ibid.*, p. 101.

cultural pues, con el fin de atraer la mirada extranjera, el gobierno fomentó medidas para apoyar a los artistas y, así, lograr que éstos mostraran un rostro cosmopolita de México al mundo:

Los esfuerzos culturales jugaron también un papel preponderante en la delicada maniobra que los Científicos desplegaron entre sus voraces inversionistas extranjeros. Con este fin, el Porfiriato desarrolló en gran escala el patrocinio gubernamental para que los artistas estudiaran en Europa; a través de programas nacionales que vinculaban la Academia de San Carlos de México con las academias de Francia, Italia y España, así como programas de becas para los estudios europeos, un gran número de artistas recibieron formación práctica e ideológica. [...] / Las subvenciones del gobierno durante el Porfiriato se organizaron en los niveles regional y federal. [...] A pesar de que la mayoría iba a Madrid o París, se dirigían a muy distintos países, donde se instalaron por diversos periodos de tiempo para estudiar en museos, instituciones académicas y talleres privados. Con frecuencia exponían sus trabajos en Europa (en los Salones de París, por ejemplo), pero lo habitual era mandar las obras a México para que se presentaran en la “Exposición de Artistas Pensionados en Europa” que organizaba anualmente San Carlos y que provocaba exaltados debates públicos.³⁹

Así, por ejemplo, Germán Gedovius y Julio Ruelas completaron su formación académica en Munich y en Karlsruhe, y en 1903, ambos se integraron al cuerpo de profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Justo Sierra recibió el nombramiento de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; gracias a lo cual aumentó el número de artistas pensionados en Europa por el gobierno en 1904. Diego Rivera recibió una beca europea de Teodoro A. Dehesa, gobernador de Veracruz, en 1907. Como pensionado por la ENBA, Roberto Montenegro estuvo en España y Francia entre 1905 y 1909, y ya entre 1912 y 1920, sufragando sus gastos, completó su formación en París y en Mallorca. En 1904 Ángel Zárraga viajó a Europa y no regresó a México sino hasta 1941.

Por otro lado, varios escritores mexicanos recibieron apoyo no sólo gubernamental –desde puestos diplomáticos o burocráticos- sino también de carácter privado; véase el caso de Jesús Luján, quien “fungió de mecenas munificente [...] de sus nuevos amigos [artistas y escritores], a quienes colmó de dádivas, pagándoles viajes y caprichos. A Tablada, por ejemplo, le patrocinó el tan soñado viaje a Japón; a Ruelas, después de haberlo acompañado durante la breve agonía del desventurado pintor en París, le costeó su monumento funerario en el cementerio de Montparnasse”,⁴⁰ y nada

³⁹ Adèle Robin Greeley, “Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriato y la Revolución”, en S. G. Widiffield, coordinadora, *op. cit.*, 294 y 295.

⁴⁰ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, p. 35.

menos que, al lado de Jesús E. Valenzuela, costeó, en parte, la publicación de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia* y de la *Revista Moderna de México*.⁴¹

Jesús E. Valenzuela se convirtió en un protector indiscutible de los modernistas, tanto de los artistas como de los escritores: “Valenzuela y su esposa Juanita González recibían a sedientos y hambrientos vates, músicos y pintores en comidas dominicales no interrumpidas ni siquiera cuando la enfermedad del anfitrión le impidió presidir la mesa. Los ágapes eran rubricados con paseos al Pedregal de San Ángel, donde, bajo la bendición de las cervezas Edelweiss y Chihuahua, continuaban las conversaciones oscilantes entre el arte y la política”.⁴²

Considerando la situación del artista mexicano a finales del siglo XIX aquí expuesta, podemos aseverar que: “en México, como en otras partes del mundo, la relación entre escritores y artistas plásticos no es exclusivamente de simpatía, sino de identificación, complicidad y colaboración”.⁴³

En tiempos del modernismo mexicano, “la literatura no era una profesión autosuficiente, por lo que los escritores generaban sus ingresos económicos en la docencia, el periodismo o la política, ya como diputados –silenciosos y obsecuentes-, ya como asesores o empleados de algún personaje encumbrado”.⁴⁴

En lo que toca a la prensa,

el intelectual comercializa su escritura, cobra por sus textos, se convierte en un artista asalariado; a través del periodismo se incorpora a un circuito económico y al medio editorial. Con este proceso, la literatura se transforma en un producto de consumo. Con singular precisión, Gutiérrez Nájera acota esa nueva relación: “Los escritos, como todas las mercancías, sufren la ley de la oferta y la demanda”.⁴⁵

Así, el trabajo escritural se ve limitado y afectado por diversos factores:

la inserción del escritor en el mercado periodístico condicionó su total independencia e irrestricto albedrío. En distintos grados, el dueño del periódico, el editor, el público, los requerimientos y aspiraciones de la época determinan y marcan ese ejercicio narrativo. [...] El autor acepta algunas condicionantes externas a su propio criterio y juicio; sin embargo, también impone y define otros.⁴⁶

⁴¹ Recuérdense los cuadros que Julio Ruelas pintó en honor al mecenas, *Retrato de Jesús Luján y La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna*, 1904.

⁴² V. Quirarte, “Prólogo” a Jesús E. Valenzuela, *Memorias. Manojó de rimas*, pp. 21-22.

⁴³ Vicente Quirarte, “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo”, en Margarita de Orellana, editora, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁴ Javier Garcíadiego, “La modernización de la política, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, coordinadores, *Revista Moderna de México (1903-191) II. Contexto*, p. 38.

⁴⁵ Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción” a *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*, pp. XV-XVI.

⁴⁶ *Ibid.*, p. XV.

En lo que concierne a otras formas de sustento en un sector mexicano de los artistas, es importante recalcar que “las ‘redes’ entre los involucrados en la *Revista Moderna* no se tejían solamente en sus entornos políticos, ideológicos y sociales. Sus ligas con la oligarquía porfiriana, y en concreto con el grupo de los ‘científicos’, se confirman en el aspecto financiero de la revista”.⁴⁷ Otras formas de ganarse el pan entre algunos modernistas, como ya lo había mencionado, fueron el magisterio y la labor gubernamental, ya desde un puesto burocrático, ya desde uno diplomático. Luis G. Urbina fue secretario personal de Justo Sierra durante varios años. Jesús Urueta fue patrocinado por el que en aquel momento era su tío político, Justo Sierra, para viajar de 1900 a 1902 por Europa para seguir la formación académica. Jesús E. Valenzuela fue diputado en reiteradas ocasiones: “aunque fue diputado federal de 1880 a 1904 y tuvo a su cargo las publicaciones de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, su gran proyecto vital e intelectual fue la *Revista Moderna*”.⁴⁸ Con el mismo puesto laboró Manuel José Othón en la ciudad de México en 1900. Efrén Rebolledo trabajó para el servicio diplomático mexicano en Guatemala entre 1901 y 1907, en Japón, con algunas breves interrupciones, de 1907 a 1915, y en Noruega en los últimos años de su vida, y Amado Nervo fungió como secretario en la legación de Madrid desde 1905 hasta 1916.

En el México finisecular, la situación de un grupo de artistas -en cuanto a la forma de percibir un sustento económico- no variaba a la de varios escritores de la generación romántica mexicana o nacionalista; estos escritores también tenían puestos gubernamentales, eran docentes y trabajaban arduamente en periódicos. Por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano fue docente en la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Normal de Maestros y fue diputado. Ignacio Ramírez fue también diputado y fungió, además, como Secretario de Justicia e Instrucción Pública. No obstante, la función en la sociedad de estas dos generaciones era, en varios casos, de diverso ámbito; mientras que la mayoría de artistas románticos y nacionalistas estaba plenamente comprometida con la sociedad de su época, una parcela de los escritores modernistas mexicanos hace a un lado las prioridades sociales para dar primacía a la búsqueda de la belleza a través de la libertad.

⁴⁷ Javier Garciadiego, “La modernización de la política, en B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, coordinadores, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁸ Vicente Quirarte, “Prólogo” a Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manojos de rimas*, p. 28.

3.3 El artista como personaje en la narrativa modernista hispanoamericana

a) En la novela

Muchos escritores europeos, hispanoamericanos y mexicanos del siglo XIX y de principios del XX, pusieron de manifiesto su situación en la sociedad al presentar en reiteradas ocasiones al artista como personaje.⁴⁹ Este protagonista se presentó en todas sus posibilidades: escritor, músico, pintor, escultor o poeta. Incluso, se expuso como un hombre que ejercía una profesión o que tenía ocupaciones distintas, pero que poseía una sensibilidad exquisita que le permitía sentir y gozar del arte, buscar lo bello a través de una postura estética, y poseer una personalidad que lo colocaba lejos y, en muchas ocasiones, por encima de sus coetáneos. La novela que presenta como eje al artista y que en mayor o menor medida cavila sobre el arte, recibe el nombre de “novela de artistas”: “Las novelas de artistas reflexionan sobre el desplazamiento del arte en tal sociedad [en la burguesa...] e inauguran la discusión crítica en torno al arte y su función como tarea del artista mismo. La reflexión llevada a cabo por el artista es auto-reflexión, y, su forma, la de la proyección novelesca de la propia situación histórica”.⁵⁰ “Este subgénero, como se sabe, nació en la Alemania romántica, y en él la figura del narrador-artista ‘encarna al individuo en objeto central del mundo novelado [lo que explica] la generalizada adopción de la perspectiva singular’”.⁵¹ Algunas novelas europeas que pertenecen a este subgénero son: “*Aringhello o las islas felices* (1787) de Wilhelm Heinse, pasando por el *Werther* (1774) y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-6) de Goethe, *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis hasta *À rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans, *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde”.⁵² La más famosa de ellas es la de Huysmans: “*À Rebours* se convirtió, sin que el autor lo pretendiera, en una especie de Biblia de la sensibilidad estética ‘decadente’, y el personaje Des Esseintes, en el guía y modelo de esta sensibilidad aristocrática, exigente, profunda y refinada”.⁵³

⁴⁹ Recuérdese que “el estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y actos de habla, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designa. Todos estos factores son muchos y muy variables, y pueden ser objeto de diversas combinaciones y repeticiones” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 17).

⁵⁰ D. Phillips-López, *op. cit.*, p. 175.

⁵¹ Luis Íñigo-Madrugal, “*El habitante y su esperanza y la novela de su época*”, consultado vía Internet en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/sibid/12691630024503728321435/028320.pdf>.

⁵² Rafael Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en José Asunción Silva, *Obra completa*, p. 623.

⁵³ Juan Herrero, “Introducción” a Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, p. 15.

Al igual que en la literatura europea del XIX, en América a finales de ese siglo, se escribieron novelas en las que el artista era la figura principal, y que mostraban en algunas ocasiones la situación del arte en aquel entonces.

Una lista –que no pretende ser exhaustiva- de las novelas de artistas más llamativas del modernismo confirmará la amplia difusión de este género (o subgénero) novelístico durante el período; difusión sintomática, como se vio, pues estas novelas describían la situación del arte y del artista (creadores, intelectuales, etcétera) en la sociedad burguesa moderna; eso sí, con conciencia del asunto y extensión en ciertos casos muy dispares.⁵⁴

No obstante la disparidad en la extensión y la conciencia del asunto, pues en esta tesis considero artista no sólo al que crea sino también al que aprecia y goza de las obras artísticas, en general se puede afirmar que:

Este tipo de novela suele presentar un personaje artista (más o menos rebelde, más o menos bohemio) que no puede soportar la prosa vulgar y materialista del mundo moderno y busca otro mundo en el universo personal y refinado de sus propias impresiones, emociones y meditaciones, orientadas siempre por una profunda y selecta sensibilidad estética, entregada al culto aristocrático del arte y de la belleza ideal e inexpressable, cultivando la fantasía, el ensueño, el erotismo, la extravagancia rebelde y la originalidad personal.⁵⁵

Así, con el artista como personaje central, la novela de artistas,

lejos de ser una producción novelística frívola e intrascendente, indefinida tanto formal como ideológicamente, [...] es el registro de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no sólo en el plano estético o cultural, sino también en el plano político. [...] la novela modernista explora y atestigua [...] el proceso de *conversión* por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, que habría de transformarlos en *intelectuales*.⁵⁶

Para muchos modernistas, la novela que inspirará sus obras es *À rebours*: “A *contrapelo* se convertirá [...] en el modelo indiscutible”.⁵⁷ “En esa obra, el desengañado duque Jean des Esseintes renuncia a toda aspiración de trascendencia social y política, y se dedica al cultivo solitario y perverso de su sensibilidad”.⁵⁸

Una lista de novelas modernistas hispanoamericanas (desde 1885 hasta 1928) en las que aparece el artista como personaje central –entendido no sólo como aquel que crea

⁵⁴ D. Phillips-López, *op. cit.*, p. 195, nota a pie de página 138.

⁵⁵ Juan Herrero, “Introducción” a J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁶ Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, pp. 27-29.

⁵⁷ Juan Herrero, “Introducción” a J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁸ Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, p. 27.

una obra artística sino también como el que posee la sensibilidad para producirla, gozar de ella e interpretarla□ y el arte como un eje son las siguientes:⁵⁹

- José Martí, *Amistad funesta (Lucía Jerez)* (1885)
- José Asunción Silva, *De sobremesa* (1896)
- Carlos Reyles, *El extraño* (1897)
- Enrique Gómez Carrillo, *De amor, del dolor y del vicio* (1898)
- Enrique Gómez Carrillo, *Maravillas* (1899)
- Enrique Gómez Carrillo, *Bohemia sentimental* (1899)
- Máximo Soto-Hall, *El problema* (1899)
- Carlos Reyles, *La raza de Caín* (1900)
- Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901)
- José María Rivas Groot, *Resurrección* (1902)
- Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre patricia* (1902)
- Manuel Ugarte, *La novela de las horas y de los días* (1903)
- Ángel de Estrada, *Redención* (1906)
- Atilio Manuel Chiáppori, *Un libro imposible* (1907)
- Atilio Manuel Chiáppori, *La eterna angustia* (1908)
- Nin Frías, *La fuente envenenada* (1909)
- Alfonso Hernández Catá, *Pelayo González* (1909)
- Nin Frías, *Sordello Andrea* (¿1911?)
- Tulio Manuel Cestero, *Ciudad romántica* (1911)
- Martín Aldao, *Criollismo aristocrático* (1912)
- Nin Frías, *Marcos, amador de la belleza* (¿1913?)
- Enrique Bustamante y Ballivián, *La evocadora* (1913)
- Tulio Manuel Cestero, *La sangre* (1914)
- Hernán Díaz Arrieta, *La sombra inquieta* (1915)
- José María Rivas Groot, *El triunfo de la vida* (1916)
- Luis Felipe Rodríguez, *Cómo opinaba Damián Paredes* (1916)
- Ángel de Estrada, *Las tres gracias* (1916)
- Manuel Gálvez, *El mal metafísico* (1917)
- Luis María Jordán, *Los atormentados* (1917)
- José María Vargas Vila, *Eleonora* (1917)
- Manuel Gálvez, *Nacha Regules* (1919)
- Rafael Arévalo Martínez, *Manuel Alano* (1922)
- Ángel de Estrada *El triunfo de las rosas* (1928)

De ese vastísimo corpus, los críticos literarios consideran como representativas cuatro de ellas: *De sobremesa*, *Lucía Jerez*, *Ídolos rotos* y *Sangre patricia*.⁶⁰

⁵⁹ Sigo el corpus propuesto por D. Phillipps-López, *op. cit.*, p. 195, nota a pie de página 138. Extraigo las novelas mexicanas pues inmediatamente les dedico un apartado. Tanto en la novela como en el cuento, sigo este orden debido a que prefiero ir de Hispanoamérica, pasando por México, hasta llegar a las obras de Rebolledo en las que aparece el artista. De esta manera, llego de forma más directa al análisis propuesto en el cuarto capítulo.

⁶⁰ Por ejemplo, bajo ciertos criterios, Pilar Álvarez analiza estos textos narrativos: “Las novelas modernistas que [...] pueden ser ‘emblemáticas’ [...] son: *Por donde se sube al cielo* (1882), *Amistad funesta* (1885), *De sobremesa, 1887-1896* (1896), *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902)”

“Entre las ‘novelas de artistas’ hispanoamericanas sobresalientes, esto es, *Amistad funesta* (1885) de José Martí e *Ídolos rotos* (1901) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez”,⁶¹ “la más famosa [...] es, sin duda, *De sobremesa*,”⁶² del poeta modernista colombiano José Asunción Silva (1865-1896), publicada póstumamente en 1925, aunque de ella hubieran aparecido con anterioridad numerosos fragmentos en periódicos y revistas. El argumento de la obra es el siguiente:

empieza en el comedor de una casa opulenta en una ciudad latinoamericana [...], una noche en que alrededor de la mesa tomando té están [José] Fernández y cuatro amigos suyos. Al fin de una larga conversación, y obedeciendo a los ruegos de sus amigos, Fernández empieza a leer en un diario que había llevado durante su estancia en Europa algunos años antes. [...] Fernández [...] ve a una joven, Helena, [...]. Nunca se hablan, la ve en un comedor de hotel y se cambian miradas cargadas de significado espiritual y horas después y por la noche, ella le tira rosas desde un balcón y lo bendice haciendo sobre él la señal de la cruz. No se vuelven a ver. [...] Durante año y medio la busca en Londres y París, [...]. Fernández se pone enfermo más de una vez a causa de la pérdida de esta joven que es para él no una posible conquista más sino el ideal de una vida nueva, distinta. [...] Termina el diario sabiendo Fernández que había muerto Helena en aquel momento del año nuevo en que había sufrido el inexplicable desmayo. Fernández [...] termina convencido de que Helena en alguna forma sigue viviendo en un más allá.⁶³

En la novela se nos cuenta que ese protagonista, José Fernández, había publicado a los veinte años un libro de poemas que fue aclamado por la crítica y la sociedad de su época. Sin nunca más haber querido imprimir una obra, el personaje conserva su sensibilidad artística.

En *De sobremesa*, también aparece otra artista, una tomada del mundo real, “Marie Bashkirtseff, tísica, pintora frustrada, muerta prematuramente de tuberculosis pocos días antes de cumplir veintiséis años en 1884, entra a la historia literaria mediante la

(“Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana”, p. 4, artículo consultado vía Internet en la página <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/SPLIT/SPLIT01-Alvarez/>.

⁶¹ Rafael Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 625.

⁶² El lector del siglo XXI puede acercarse a esta obra a través de, mínimo, dos ediciones, la de Remedios Mataix en *Poesía. De sobremesa*, pp. 295-549, y en la de Héctor H. Orjuela, coordinador, en *Obra completa*, pp. 227-351. Sobre la primera edición, Remedios Mataix explica: “El título completo de la novela, de acuerdo con la edición príncipe (Bogotá, Cromos, 1925) es *De sobremesa 1887-1896*. Los años señalan la fecha de su primera redacción y la de su reelaboración final, tras la pérdida del manuscrito original en el naufragio de 1893, pocas semanas antes de la muerte del autor” (en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 295, nota a pie 1).

⁶³ Edward Sarmiento, “Estructuración y simbolismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en Carlos H. Magis, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 807.

publicación de su *Diario* en 1887”.⁶⁴ Dicho diario aparece citado en el de José Fernández.

En *Amistad funesta* (*Lucía Jerez*) de Martí,⁶⁵

Lucía está comprometida para casarse con su primo Juan Jerez, pero la relación entre ambos se ve ensombrecida desde el principio por los celos enfermizos de Lucía, que la llevan a reprochar a Juan su más mínima tardanza o sus faltas de atención (reales o imaginadas) para con ella. Lucía profesa a Juan una adoración agresiva, que raya en la demencia; Juan, por su parte, se muestra más pasivo, y es obvio que su cariño por Lucía tiene que competir con los deberes políticos y éticos que él, como abogado que se dedica a defender a los pobres, se ha impuesto. El transcurso de esta ya tensa relación se ve interrumpido, principalmente a los ojos de Lucía, por la entrada en escena de la inocente y hermosa Sol del Valle.⁶⁶

En *Lucía Jerez* hay varios artistas, entre otros: el pianista húngaro Keleffy, que sólo aparece una vez en la novela, “rico de nacimiento, y enriquecido aún más por su arte, no viajaba, como otros, en busca de fortuna. Viajaba porque estaba lleno de águilas, que le comían el cuerpo, y querían espacio ancho, y se ahogaban en la prisión de la ciudad”.⁶⁷ Y uno de los protagonistas de la narración, Juan Jerez, que es “poeta genuino que sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños, adoloridos y profundos [...], padecía de esa necesidad de la belleza”,⁶⁸ de quien Girardot opina que “lleva una doble vida, la de abogado y artista”.⁶⁹

El libro de Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*,⁷⁰ presenta a Alberto Soria,

un escultor. Originalmente había ido a París a completar sus estudios de ingeniería, pero se convirtió en artista al entrar en contacto con el “medio ambiente” y al realizar un viaje por Italia en compañía de su amigo Magriñat. Con un trabajo personal, “Fauno

⁶⁴ Alfredo Villanueva-Collado, “Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y *De Sobremesa*: ¿Patología o intertextualidad?”, en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/villanuevacollado.html>, artículo consultado vía Internet.

⁶⁵ Originalmente se publicó en 1885 con el título *Amistad funesta* en el periódico *El Latino-Americano*. No fue sino hasta 1911 que se publicó nuevamente, ya con el título *Lucía Jerez*, en el tomo X de las *Obras del Maestro*. Actualmente puede leerse bajo su segundo nombre en la edición de Carlos Javier Morales

⁶⁶ A. González, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁷ José Martí, *Lucía Jerez*, p. 157.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 625.

⁷⁰ La primera edición de esta novela se publicó en París en 1901. Lamentablemente, en la ciudad de México no ubiqué ni un solo ejemplar de esta novela; fatigué los catálogos de las bibliotecas Central, Rubén Bonifaz Nuño, Cosío Villegas, Xavier Clavigero y el de la Biblioteca Nacional. Para acercarme a la obra, el último recurso al que he recurrido ha sido Internet, mas tampoco encontré una edición electrónica del texto. Por ello, tan sólo presento una breve reseña sobre este texto y no lo considero para ejemplificar al artista en el Capítulo IV.

robador de Ninfas”, ha ganado incluso una medalla en la exposición anual del Salón. No obstante, la realización de los elevados planes de Alberto y sus amigos se revela como ilusoria. Los trabajos de aquél –la copia del “Fauno” y la “Venus criolla”, esculpida ya en el terruño –son destruidos por la bárbara entrada a la ciudad de las tropas en una de esas revueltas de caudillo cuyo momento histórico parecía ya superado al iniciarse el argumento. Al ver la devastación de su obra, el protagonista reconoce que no podrá realizar su ideal de belleza ni el mejoramiento de las condiciones políticas por medio del arte.⁷¹

También de Manuel Díaz Rodríguez,⁷² *Sangre patricia* nos narra la historia de Tulio Arcos quien,

exiliado político en Europa, es el núcleo de una estirpe de patricios, [...] su esposa, Belén, con quien se había casado por poder, muere en alta mar durante el viaje a Europa. Ese soporte indicial de realidad sume progresivamente a Tulio Arcos en un mundo de obsesión, onírico, cuyo desarrollo técnicamente apuntalado por sincronizaciones muy del psicoanálisis, va borrando la frontera diferencial entre el sueño y la vida real.⁷³

Si bien Arcos no escribe, esculpe, pinta ni compone, presenta la sensibilidad propia del artista, particularmente del finisecular: recurre constantemente al mundo creativo de su imaginación, oscila entre la realidad y el sueño, y tiene los ideales propios del modernista que prefigura al intelectual moderno.

b) En el cuento

El cuento modernista, con características muy similares a la novela de este periodo, también presenta como personaje central al artista y como tema recurrente la reflexión en torno al arte. Carmen Luna Sellés considera estos cuentos (cuyo protagonista es el orfebre) como “un conjunto de relatos finiseculares que, siguiendo la denominación paralela en el campo novelístico, podríamos llamar ‘cuentos de artistas’. En ellos se produce el conflicto entre el mundo interior del artista VS el mundo exterior o lo que es lo mismo, pero en una dimensión más amplia, entre una sensibilidad finisecular y una

⁷¹ Klaus Meyer-Minnermann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp. 228-229.

⁷² *Sangre Patricia* se publicó por primera vez en 1902 en Caracas; ya Meyer-Minnermann apuntaba que hace “falta una edición crítica de la obra de Díaz Rodríguez” (*op. cit.*, p. 128, en nota a pie de página 39). Actualmente, en la ciudad de México sólo se puede acceder a este título sino en bibliotecas y en Internet. El catálogo de la Biblioteca Cosío Villegas registra un ejemplar, pero no me ha sido posible consultarlo de forma física pues no ha estado en el acervo. El texto también puede descargarse vía Internet en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Sangre%20patricia.mht> o en http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/alconber/enlaces/manuel_diaz_rodriguez/sangre_patricia.pdf.

⁷³ Domingo Miliani, “Manuel Díaz Rodríguez”, en Luis Íñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*, p. 637.

realidad hostil”.⁷⁴ Algunas narraciones hispanoamericanas del “cuento de artistas” son las siguientes:⁷⁵ “La protesta de la musa” de José Asunción Silva, “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “La canción de oro” y “El reino de la reina Mab” de Rubén Darío, “Salomé” de Froilán Turcios, “Rojo pálido” y “Cuento negro” de Manuel Rodríguez Díaz.

En “La protesta de la Musa” de José Asunción Silva,⁷⁶ tras haber escrito un libro satírico, el poeta recibe la visita de la musa quien le reprocha el haber creado una obra que señale vicios humanos; aquél, tras la salida de la musa, solloza desconsolado. En este cuento, Asunción Silva nos “muestra la lucha entre los ensueños del artista y la realidad que los frustra”.⁷⁷ Así, de acuerdo con Marini Palmieri, la narración de Asunción Silva “funciona como un cuento alegórico al estilo de los de Rubén Darío”,⁷⁸ en los que se denuncia el aislamiento moral y estético del artista.

Con “El pájaro azul”⁷⁹ inicio una enumeración de cuatro narraciones escritas por Rubén Darío, todas ellas pertenecientes a *Azul...*, a los que corresponde la siguiente caracterización: “El modelo arquetípico del cuento modernista, que seguía el patrón consagrado por Darío en los relatos de *Azul...* (1888), insistía en la concepción de la narración como alegoría del arte (“El velo de la reina Mab” y “El pájaro azul”) y como rechazo o protesta frente al mediocre materialismo (“El rey burgués” y “La canción del oro”).⁸⁰ En este cuento encontramos “la historia del poeta entendida como inmolación estética”.⁸¹

⁷⁴ Carmen Luna Sellés, “‘Érase una vez...’ en el modernismo hispanoamericano”, en *Hisperia. Anuario de Filología Hispánica*, p. 68.

⁷⁵ El artista -sus características, su evolución y sus contrastes- como personaje del cuento modernista es un tema interesantísimo que hasta hoy no ha atraído la atención de los exégetas y que, lamentablemente, no compete a esta tesis. Por ello, me limito en este apartado a construir un corpus parcial e incipiente de dicho tema, formado a partir de las siguientes antologías: José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*; José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*; Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*; Fernando Díez de Urdavia, *Cuento modernista hispanoamericano*; y Enrique Marini Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*.

⁷⁶ Marini indica que este cuento apareció por primera vez en la *Revista Literaria* de Bogotá, año 1, núm. 7, 15 de diciembre de 1890. Se ha reeditado en *Cuentos modernistas hispanoamericanos*; en esta antología se encuentra en pp. 53-58. Por su lado, Phillipps-López lo ubica en *Revista literaria* de Bogotá, año 1, vol. II, 15 de enero de 1891 (fechado en diciembre 14 de 1890); en su antología está en pp. 71-74.

⁷⁷ C. Luna Selles, “‘Érase una vez...’ en el modernismo hispanoamericano”, en *op. cit.*, p. 61.

⁷⁸ M. Palmieri, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁹ Se publicó por primera vez en *La Época*, el 7 de diciembre de 1886. Para la comprensión del cuento, *vid.* Ricardo Llopesa, “Las fuentes literarias de ‘El pájaro azul’ de Rubén Darío”, en *Revista Hispánica Moderna*, pp. 16-22.

⁸⁰ J. Olivio Jiménez y C. Javier Morales, *op. cit.*, p. 237 y 238.

⁸¹ José María Martínez, “Introducción” a Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, p. 54.

Sobre “El rey burgués”,⁸² José Miguel Oviedo señala que “fustiga la dureza mental y moral de la burguesía”.⁸³ Por su parte, Blanca Estela Treviño afirma:

el tema del escritor como artista propició algunos de sus relatos [de Rubén Darío] más sobresalientes. “El rey burgués” –a decir de su autor- intensifica la eterna protesta del artista contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara. Así, los cuentos “El velo de la reina Mab”, “El pájaro azul” y “La canción del oro” aportaron variantes a ese planteamiento que fue decisivo en la ética y estética del autor.⁸⁴

Particularmente en “El rey burgués”,

Darío se refiere a la malhadada situación del poeta moderno a fines del siglo XIX, describiéndolo como “una rara especie de hombre” que llega a la corte de un rey burgués como un ser extraño. Al ordenarle que se gane el pan como cualquier hombre, el burgués exhibe su menosprecio e ignorancia de la profunda universalidad y trascendencia de la poesía. En la obra de Darío es posible entonces hablar de los problemas de la modernidad fuera de su contexto histórico, donde el hombre puede ser representado por figuras míticas y aun por animales, para enfatizar los absurdos de la vida moderna.⁸⁵

En “El velo de la reina Mab”,⁸⁶ de acuerdo con Luna Sellés, “se teoriza mediante alegorías sobre la importancia de la ensoñación, de los sueños azules y esperanzadores en el arte y el papel fundamental que éstos juegan en la relación entre el artista y la moderna sociedad burguesa y utilitarista”.⁸⁷

Tal cuento presenta

cuatro artistas pobres –un escultor, un pintor, un músico y un poeta- que exponen su desaliento ante la situación en que se encuentran, pues si bien poseen la Materia para la realización de su obra [...] – desean modelarla con el Ideal del que también son poseedores, pero este objetivo lo vislumbran truncado, saben de antemano que el resultado de su esfuerzo será rechazado y vilipendiado por la sociedad de la que precisan para sobrevivir.⁸⁸

⁸² El 4 de noviembre de 1887 se publicó por primera ocasión con el título “Un cuento alegre” en *La Época*. Sobre la identidad del rey del cuento, *vid.* R. Darío, *op. cit.*, p. 155, nota a pie 1.

⁸³ J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 262.

⁸⁴ Blanca Estela Treviño, “Presentación” a Rubén Darío, *Cuentos del rey burgués*, p. 13.

⁸⁵ Shara Moseley, “El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales”, en *Acta Poética*, p. 174.

⁸⁶ Primera aparición en *La Época*, el 2 de octubre de 1887. Sobre los orígenes del cuento, *vid.* Rubén Darío, *op. cit.*, pp. 312-313, y José María Martínez, “Nuevas luces para las fuentes de *Azul...*”, en *Hispanic Review*, pp. 199-215.

⁸⁷ Carmen Luna Sellés, “‘Érase una vez...’ en el modernismo hispanoamericano”, en *op. cit.*, p. 57.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 59.

En la narración, Darío, “el poeta, describe cómo el hombre ve el mundo a través del arte, y aunque no emplee el verso, las formas retóricas le proporcionan musicalidad a su prosa”.⁸⁹

Junto con “La canción de oro”,⁹⁰ estos cuatro cuentos citados forman parte de lo que Luna Sellés llama ciclo de “cuentos de artistas” rubendariano junto con los cuentos “Arte y hielo” y “El sátiro sordo”. Ángel Rama afirma sobre la totalidad de estos cuentos rubendarianos: “El poeta desliza su historia de frustración dentro de una invención aceptable de algún modo: no se ofrece en su desnuda realidad sino travestido de extranjero, en el escenario parisiense, o de figura mitológica o legendaria dentro de un escenario fantástico”.⁹¹

Sobre “Salomé”,⁹² los antologadores afirman: “En la ‘Salomé’ de [Froilán] Turcios encontraremos que, junto a la mitificación (en este caso procedente de un hecho bíblico), acude la explicación pseudocientífica, ocultista en este caso, de la metempsicosis”.⁹³ En dicho cuento se observa la figura del artista hiperestesiado prendado de una salamandra, una mujer que lo atrae hasta la muerte sin que ella sea tocada por ese fuego pasional que la rodea, de forma similar en que Eugenio León es atraído por Elena Rivas.

En lo que respecta al artista de “Cuento negro” de Manuel Díaz Martínez,⁹⁴ Díez de Urdavia asevera:

En el protagonista incuban los gérmenes del mestizaje no resuelto; de la sensibilidad musical exacerbada; de la injusticia social. [...] La evolución anímica de Pascual [el personaje principal], traducida por las notas de su instrumento, hace evocar de cierta manera la leyenda del diabólico Paganini, que nos lo pinta componiendo una Fantasía para la cuarta cuerda, única que dejó el exasperado carcelero en su violín.⁹⁵

J. M. Oviedo afirma sobre “Rojo pálido” de Díaz Martínez:⁹⁶

⁸⁹ S. Moseley, “El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales”, en *op. cit.*, p. 177.

⁹⁰ En la *Revisa de Artes y Letras*, el 15 de febrero de 1888.

⁹¹ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 98.

⁹² Fechado originalmente en 1904, fue antologado originalmente por el autor en *Cuentos de amor y de la muerte*, París, Le livre libre, Nouvelles éditions latines, 1930, libro que Díez de Urdavia ubica en 1929. Este cuento puede consultarse en la antología de Olivio Jiménez y Morales, pp. 337-341.

⁹³ O. Jiménez y C. Javier Morales, *op. cit.*, p. 237.

⁹⁴ Tomo este texto de la antología de Díez de Urdavia (quien omite la fuente, pp. 78-88), narración que seguramente pertenece a *Cuentos de color* (1899), el cual no se encuentra en las bibliotecas Central, Rubén Bonifaz Nuño, Francisco Xavier Clavigero, Daniel Cosío Villegas ni en las bibliotecas de la Universidad Autónoma de México.

⁹⁵ Díez Urdavia, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁶ Por la dificultad que representó consultar *Cuentos de color*, no puedo afirmar con toda certeza que esta narración haya sido publicada en esa antología de Díaz Rodríguez. Actualmente puede consultarse en J. Miguel Oviedo, *op. cit.*, pp. 280-285.

Es una parábola, escrita en un lenguaje a la vez sutil y arrebatado, sobre el destino del artista y su suprema lucha por entregar la obra perfecta y pura. Al cumplimiento de ese ideal, el artista lo sacrifica todo; como un monje, busca el retiro del campo [...] y se aísla de todo contacto externo, tratando de escuchar sólo las altas exigencias de su mundo interior. Pero la naturaleza, al devolverle la salud perdida, viene a perturbarlo también con las fantasías eróticas asociadas al lugar, que agitan su sangre y lo apartan de su proyecto. La alegórica pugna entre el espíritu y el cuerpo se convierte en una verdadera escisión: el protagonista se divide en dos distintas personalidades, el “artista orgulloso” y el “hombre vulgar”.⁹⁷

3.4 El artista como personaje en la narrativa modernista mexicana

Como reflejo de la prosa modernista hispanoamericana, la narrativa del modernismo en México también presentó recurrentemente al artista como personaje masculino.

a) En la novela

En México, siendo la novela un género poco trabajado por los modernistas, el artista como personaje y el arte como reflexión aparecen en pocas: *Por donde se sube al cielo*, *El bachiller* y *Claudio Oronoz*.⁹⁸

En *Por donde se sube al cielo* de Manuel Gutiérrez Nájera,⁹⁹ “el tema es la historia de la vida de Magda, ‘comedianta-cortesana’, ‘protegida’ por su amante anciano en París quien la lleva de veraneo a Aguas Claras donde se enamora de Raúl. De regreso a París pone a prueba su amor durante tres años” y, finalmente, muere arrepentida”.¹⁰⁰ Así, “la Magda de Gutiérrez Nájera es un personaje-artista: es una comedianta que, además de sus representaciones teatrales, interpreta en el interior de su habitación a

⁹⁷ J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 278. Dicho análisis propuesto por J. M. Oviedo está muy en consonancia por el propuesto por Gutiérrez Girardot en el llamado “hombre anfibio” (*vid. R. Gutiérrez Girardot, op. cit.*, pp. 59 y ss).

⁹⁸ Ana Chouciño destaca la transformación del protagonista y narrador de *Carmen* (1882) -de Pedro Castera- en hombre sensible como antecedente de la novela modernista. (*vid. A. Chouciño, “Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: Carmen de Pedro Castera”, en Anales de Literatura Hispanoamericana*, pp. 547-562. Se sigue una lectura similar en Ana Chouciño Fernández y Leticia Algaba, “Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera”, en *Literatura Mexicana*, pp. 87-111). No obstante, como bien lo apunta Mariana Flores Monroy, esta novela presenta un eclecticismo estético que permea toda la obra de Castera, por lo que no la integro en el *corpus* de estas novelas mexicanas. (*vid. M. Flores Monroy, Pedro Castera: tres propuestas literarias*. Tesis que para optar por el grado de maestría en letras, en especial, pp. 102-103).

⁹⁹ “La novela consta de nueve capítulos en 192 páginas de 17.5 por 10 centímetros, presentadas en un total de diecisiete folletines de *El noticioso*, periódico que se publicaba los jueves y los domingos. El primer folletín apareció en el tomo II, número 121 (11 de junio de 1882), y en entregas sucesivas hasta la décima (t. II, núm. 130 del 13 de julio)” [Belem Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa I. Por donde se sube al cielo* (1882), p. LXIX].

¹⁰⁰ Álvarez, Pilar, “Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana”, en *op. cit.*, p. 5.

Weber, Offenbach, Hervé,¹⁰¹ Chopin y Strauss [...] Magda-comedianta representa al artista teatral despreciado por la sociedad materialista finisecular”.¹⁰² “En Magda, Gutiérrez Nájera quiso cifrar su propia libertad, la ilusión de romper las cadenas utilitarias que lo amarraban al periodismo, lo que le permitiría dedicarse, en una especie de *locus amœnus* interior, a la creación de sus horas de ensueño”.¹⁰³ José Ricardo Chaves continúa el análisis de la protagonista de esta novela: “Magda, como personaje central, carece de [...] hipersensibilidad estética culta, aunque, en tanto actriz (sin importar que se mencione que es mala), no está tan alejada de tal excitación nerviosa”.¹⁰⁴

En la noveleta *El bachiller* de Amado Nervo,¹⁰⁵ “la trama se define [...] por la castración de Felipe, el hipersensible seminarista, enfermizo, huraño, imaginativo, verdadero ‘Felipe Des Esseintes’ en Tepic y que, como el personaje de Huysmans, también se deleita con el latín de la decadencia, en la biblioteca monacal de la que está encargado”.¹⁰⁶ El personaje masculino vive gozosamente su encierro religioso pero debe abandonarlo por las enfermedades que lo acechan como consecuencia de su encierro; por ello, regresa al rancho donde se encuentra con Asunción, una vieja amiga, que se ha convertido en joven hermosa. Tal reencuentro despierta en Felipe el deseo sexual, por lo que se castra.

¹⁰¹ Hervé es el “nombre adoptado por Florimond Ronger, compositor, organista y director de orquesta francés, [...] uno de los creadores de la ópera bufa” (Selecciones del Reader’s Digest, *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado. G-K*, tomo 6, p. 1816) y rival de Offenbach. Agradezco a Arturo Noyola por señalar la pertinencia de esta nota informativa.

¹⁰² B. Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, pp. CIXLIX y CL.

¹⁰³ B. Clark de Lara, “Prólogo” a Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, p. XX, nota a pie de página 13.

¹⁰⁴ J. R. Chaves sigue: “Su arte es el del maquillaje, el bien vestir y las joyas, tanto en la vida como en el escenario”. (J. R. Chaves, “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y Elisa Speckman, editoras, *La República de las Letras. Asomos a la literatura escrita del México decimonónico, Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, pp. 237). Gracias al amor por Raúl, Magda busca una integración social que, como J. R. Chaves apunta, “nada tiene que ver con la transgresión propia de los héroes modernistas, subversivos que no se avergüenzan de serlo. ¿Se imaginan a Des Esseintes, el personaje hipersensible de la novela de Huysmans, queriendo abandonar su vida de eremita esteta para convertirse en un buen burgués y padre de familia?” (*idem*).

¹⁰⁵ *El bachiller* puede consultarse actualmente en Amado Nervo, *Algunas narraciones*, pp. 3-35; en dicha edición, en nota editorial, se especifica: “El bachiller fue la narración que dio fama a Amado Nervo. Se editó por primera vez en 1895 (fue el primer libro publicado por él), mereciendo al año siguiente una reimpresión precedida de los juicios laudatorios con que fue recibida la publicación” (A. Nervo, *op. cit.*, p. 189); no obstante, páginas antes, José María González de Mendoza, el Abate Mendoza, aseguraba: “en 1896, la aparición de *El bachiller*, le hizo [a Nervo] imponerse por el ‘escándalo’ que, según sus palabras, causó” (“La vida del poeta”, en A. Nervo, *op. cit.*, p. 178).

¹⁰⁶ José Ricardo Chaves, “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y E. Speckman, *op. cit.*, pp. 240 y 241.

De Rubén M. Campos, *Claudio Oronoz*¹⁰⁷ “narra la historia de un joven acomodado que, carente de prejuicios, sociales, entrega su amor a una cortesana – mientras por otro lado una muchacha, hija de familia, procura despertar en él los ‘más limpios sentimientos’- y con ella vive los mejores momentos de su corta vida, que terminará a causa de la tisis”.¹⁰⁸ Sobre el personaje principal, Serge I. Zaïtzeff señala:

Nos encontramos con el héroe predilecto del género: el artista, o por lo menos un personaje sensitivo a las expresiones estéticas, Claudio Oronoz, joven culto y refinado, cultiva la prosa poemática, aprecia la música y se rodea de amigos con las mismas inclinaciones. Forman un grupo bohemio privilegiado, totalmente apartado de la realidad social de su país. Al parecer no trabajan (ya que todos pertenecen a familias adineradas) y sus únicas preocupaciones consisten en pasear por la ciudad, frecuentar los cafés y restaurantes de moda y tener aventuras eróticas con mujeres emancipadas y cosmopolitas. Toman té chino, escuchan poesía y música, y discuten ideas que jamás se concretizan. Como otros personajes modernistas Claudio Oronoz, insatisfecho y hastiado en su juventud, se rebela contra la sociedad materialista y hostil que trata de suprimir toda vocación artística.¹⁰⁹

Vicente Quirarte presenta una lectura con pocas variaciones sobre el personaje de la novela, ya que este crítico ve también en Claudio al artista del modernismo que busca constantemente el placer y el gozo de la vida a través de los sentidos.¹¹⁰

b) En el cuento

En el cuento modernista mexicano, el personaje sensible y constructor del arte aparece en reiteradas ocasiones; algunos ejemplos son: “Paréntesis” de Manuel Gutiérrez Nájera, “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo, “La obra maestra” y “Diario de un simple” de Ciro B. Ceballos, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*” de José Juan Tablada, “Un cerebral” de Alberto Leduc y “Un cobarde” de Rubén M. Campos.

¹⁰⁷ *Claudio Oronoz* se publicó por primera vez en 1906 y se reeditó hasta 1982 por PREMIÀ.

¹⁰⁸ Hilda Bautista, “Presentación” a Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁹ Serge I. Zaïtzeff, “Más sobre la novela modernista: *Claudio Oronoz*, de Rubén M. Campos”, en *Anales de la Literatura Hispánica*, p. 375. Sobre el tono general de la novela, Zaïtzeff asegura que, “como en los cuentos, la sensualidad y la pasión desempeñan un papel dominante en Claudio Oronoz, pero aquí la actitud de Campos se ha alejado del pesimismo y del escepticismo. Incluso el decadentismo que se percibe es muy moderado y nunca llega a ser malsano o perverso. La novela se convierte más bien en un himno a la vida, al arte y al parecer que deja atrás el hastío, la angustia y la violencia” (S. I. Zaïtzeff, “Presentación” a Rubén M. Campos, *Cuentos completos, 1895-1915*, pp. 14 - 15).

¹¹⁰ No obstante, Quirarte matiza y afirma que Campos también entrelaza elementos románticos en la novela. Cf. Vicente Quirarte, “Prólogo” a J. E. Valenzuela, *op. cit.*, p. 33; en esta página podremos encontrar una tesis de Quirarte, la cual propone puntos de encuentro entre la personalidad y vida de Claudio Oronoz y de Jesús E. Valenzuela.

Organizada en nueve capítulos, la novela *Por donde se sube al cielo* incluye uno que podría considerarse como independiente, el VI titulado “Paréntesis”.¹¹¹ En él,

el autor manifestó a través de su protagonista anónimo, la profunda decepción de un “íntimista” –sinónimo de su vertiente de poeta- al tener que renunciar a la capacidad de soñar, a la libertad de fantasear, por haberse abandonado a la esclavitud del matrimonio, lazo que, además de atarlo a una mujer, lo encadenó al trabajo productivo, a la estrechez de los nexos familiares, a esa vida monótona que lo ahogaba. Podría entonces decirse que esta visión negativa del sacramento del matrimonio fue el espejo de la realidad para Gutiérrez Nájera, el periodista. El poeta, ser libre por naturaleza, tenía forzosamente que romper con los convencionalismos, con la norma al uso que ha dejado sin un lugar prestigioso al poeta eslabonado a la mesa de redacción.¹¹²

Sobre “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo,¹¹³ Andreas Kurz afirma que en dicho cuento un hombre mató a su modelo y amante. Ese hombre, que “iba de la pintura a la música, de la música a la escultura y de la escultura a la poesía”,¹¹⁴ presenta claramente coincidencias psicológicas con Des Esseintes pues, como él, siente apatía y desinterés, y busca constantemente sensaciones artificiales a través de la exploración de los sentidos. La modelo y amante de este hombre es “una figura ella misma producto de su época, que escucha la música de Wagner y lee la poesía de Baudelaire, se vuelve víctima del hastío invencible de su compañero”.¹¹⁵

En “La obra maestra”,¹¹⁶ “De igual forma que Campos, Couto Castillo y Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos incorporó en su prosa narrativa el universo propuesto por el decadentismo. Muchos de ellos introducen imágenes asociadas con los paraísos

¹¹¹ Apareció, como el resto de los capítulos de *Por donde se sube al cielo*, en *El Nacional* en 1882. Actualmente puede leerse en las ediciones de B. Clark de Lara, en Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo (1882)*, como un apéndice a la novela, pp. 105-112, y en Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, como capítulo, pp. 73-83.

¹¹² B. Clark de Lara, “Prólogo” a Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, nota a pie de página 13, p. XX.

¹¹³ “Blanco y rojo” apareció primero en *El Mundo Ilustrado*, t. I, número 12 el 21 de marzo de 1897 (Agradezco este dato a Ana Laura Zavala Díaz), y posteriormente formó parte de los cuentos de *Asfódelos*, publicado también en ese año. Actualmente, tal narración puede consultarse la edición de Ángel Muñoz Fernández en Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, pp. 171-181, y en la de Ignacio Díaz Ruiz en *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*, pp. 279-288.

¹¹⁴ B. Couto Castillo, *op. cit.*, p. 177.

¹¹⁵ Andreas Kurz, “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa modernista a finales del siglo diecinueve”, en *Decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*, pp. 136-137.

¹¹⁶ De acuerdo con Ana Laura Zavala, este cuento se publicó bajo el título “Cleopatra muerta”, en *El Mundo Ilustrado*, el 21 de febrero de 1897, p. 121. Se integró a *Croquis y sepias* bajo el nombre “La obra maestra” en 1898 (p. 169-178); libro del cual no existe una reedición; en él, “Ceballos demostró una escritura más madura y un estilo personal inconfundible, de frases breves, contundentes, metáforas violentas y léxico abundante e inesperado, el cual parece plagado de neologismos pero, una lectura atenta con diccionario en mano, descubre [...] que la mayor parte son palabras existentes, pero olvidadas ya para ese entonces” [Luz América Viveros, “Estudio introductorio” a *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*, p. 20].

artificiales, crímenes, perversiones y personajes con estados alterados de conciencia”;¹¹⁷ esto se refleja en “La obra maestra” que narra la historia de Antíoco Entrambasaguas, un pintor mediocre que trata de crear su obra maestra a lado de Teresa, una modelo de la que se hace cargo. Un día, cuando Antíoco piensa que está a punto de alcanzar su meta, fracasa vergonzosamente. Finalmente, el pintor se arroja sobre la modelo para matarla y entonces la retrata en un momento de éxtasis estético, con lo que logra crear la obra maestra.

En paráfrasis de Fausto Ramírez, el cuento “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”¹¹⁸ de José Juan Tablada representa un manifiesto estético y social de la revista, pues plantea la situación del artista en la sociedad que se rige por los valores del lucro y el utilitarismo. En el cuento, se presentan siete trovadores que llegan a un castillo donde comparten sus cantos con quienes pueblan el castillo. Cuando los trovadores terminan su canto, se percatan que sus oyentes se han quedado dormidos. Los trovadores, indignados por la injuria, salen del castillo y se enfrentan con una nevasca. Inmediatamente, una lluvia de fuego cae sobre los pobladores del castillo mientras que los trovadores se transforman en estatuas de nieve.¹¹⁹

Por otro lado, en la cuentística de Alberto Leduc

encontramos la triste situación de los bohemios. Estos prototipos de Leduc son artistas que nunca encontraron una oportunidad para mostrar sus capacidades, para darse a conocer y mantener a sus familias, si la tenían, para alimentarse por medio su arte. [...] Muchos artistas terminaban por abandonar su obra, su inspiración, víctimas del alcoholismo o de las drogas, mediante las que lograban evadirse de su propia mediocridad. Los bohemios frustrados eran, en principio, aquellos que habían optado por el camino del ideal y se toparon con que lo único que le importaba a la sociedad era el oportunismo, la falsedad, la superficialidad en los conceptos y las ideas, la mentira halagadora, a lo que había que adaptarse si se quería tener éxito, dinero y poder. [...] Leduc rodea a estos escritores y poetas de un ambiente sofisticado, lleno de objetos extraños y valiosos para ellos, con olores y bebidas espirituosas que los conducen a la

¹¹⁷ I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. 215.

¹¹⁸ Apareció por primera vez en *Revista Moderna*, t. I, núm. 1, 1 de julio de 1898, pp. 2-3 (*Vid.* Fausto Ramírez, “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, nota a pie de página 13, 57). Desconozco si dicho cuento pueda ser actualmente consultado en la obra completa de Tablada. Otro recurso para acercarse a él es la consulta directa de la *Revista Moderna* en su edición facsimilar, en la Hemeroteca Nacional o en la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño. Gracias a Ana Laura Zavala he podido integrar el texto a este corpus pues generosamente me permitió consultar una edición facsimilar de la revista.

¹¹⁹ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *op. cit.*, p. 32. Sobre este cuento, *vid.* Pilar Mandujano Jacobo, “‘El ideal’ modernista en ‘Exempli gratia’ o la fábula de los siete trovadores y de la *Revista moderna*” de José Juan Tablada”, en Isafías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, coordinadores, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 383-388.

inspiración creadora o les aturde la razón y les hace soñar con mujeres y paisajes exóticos. [...] Los bohemios de Leduc son idealistas, pasivos, sumamente sensibles e incapaces de la hipocresía; así mismo, están guiados por la actitud intelectual francesa tan en boga en la época, ‘el tedio’ que les impedía trabajar horas extras para conseguir sus metas. [...] subsisten en su juventud, ríen, se divierten satirizando, y terminan sus días sin haber construido nada, recreándose en un mundo imaginario no menos triste.¹²⁰

En “Un cerebral” de Leduc,¹²¹ por ejemplo, el personaje principal es Daniel, un “raté, uno de esos seres que tienen la facultad de comprenderlo todo e incapaces de sobresalir en nada”,¹²² quien “no habiendo podido estrangular su ideal, se declaraba vencido por la existencia, humillado por la vida”,¹²³ y entonces acaba con su existencia.

También los relatos breves de Campos “incorporan personajes con actitudes trágicas, pesimistas; indecisos, a veces destructivos”.¹²⁴ Ejemplo de estas narraciones es “Un cobarde”.¹²⁵ El protagonista de esta obra, Felipe, había vivido sumergido en los excesos que lo han consumido espiritual y físicamente. Al percatarse de su soledad, del hastío y de su enfermedad, Felipe busca el amor en Ana María sólo tomando en cuenta su propio bienestar. Sobre este protagonista, Serge I. Zaitzeff afirma: “De los personajes creados por Campos, Felipe es el que más se acerca al tipo decadente de la época: hastiado, perverso, alcohólico y neurasténico”.¹²⁶

En “Diario de un simple” de Ciro B. Ceballos,¹²⁷ un joven que escribe versos y que sufre de neuropatía, se enamora casi hasta la locura de una mujer hermosa que ve en un retrato. Tras buscarla hasta la fatiga e, incluso, tratar de olvidarla, un día el joven entra a una iglesia y presencia la boda de la mujer con otro. Entonces, él se suicida.

¹²⁰ Teresa Ferrer Bernat, “Prólogo” a Alberto Leduc, *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo*, p. XXV. Para conocer algunos rasgos de la narrativa breve de Leduc, *vid.* Blanca Estela Treviño, “Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc”, en Rafael Olea Franco, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, pp. 167-175.

¹²¹ Por la gentileza de Ana Laura Zavala, sé que este cuento apareció primero en *El Universal*, t. IX, número 73, el 26 de marzo de 1893, p. 5. Posteriormente se publicó en *Ángela Lorenzana* en 1896 y, después se reeditó en la *Revista Moderna*, en 1900. Actualmente puede releerse en la edición de Teresa Ferrer Bernat, *op. cit.*, pp. 111-121.

¹²² *Ibid.*, p. 115.

¹²³ *Ibid.*, 118.

¹²⁴ I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. 237.

¹²⁵ “Un cobarde” aparece por primera vez publicado en la *Revista Moderna*, segunda quincena de agosto de 1902. Actualmente, los cuentos de Campos sólo pueden consultarse en la edición de Serge I. Zaitzeff en Rubén M. Campos, *Cuentos completos*, el aquí citado en pp. 132-138. También puede consultarse en I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp. 125-136.

¹²⁶ Zaitzeff, “Presentación” a Rubén M. Campos, *Cuentos completos, 1895-1915*, p. 12. Un análisis general de la cuentística de Rubén M. Campos es el de Serge I. Zaitzeff, “Los cuentos de Rubén M. Campos”, en Sara Poot Herrera, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, pp. 185-202.

¹²⁷ Al igual que “La obra maestra”, el cuento “Diario de un simple” apareció publicado en *Croquis y sepias* en 1898 en las pp. 187-195; desconozco una reedición del mismo.

3.5 El artista como personaje en la obra de Rebolledo

las narraciones en las que Efrén Rebolledo incluye artistas como personajes son tres: dos novelas, *El enemigo* y *Salamandra*, y un relato, “La cabellera”.

En *El enemigo*,¹²⁸ Gabriel Montero,

escondiéndose a sí mismo su deseo por Clara, conduce a ésta a que tome los hábitos religiosos, a que entregue su vida, su belleza, su bondad y su alma al servicio del Señor. Gabriel, a lo largo de la novela, trabaja como un orfebre la vocación religiosa de esa alma pura enclaustrada en un cuerpo hermoso. Sin embargo, al hablar del Esposo, del Prometido; al ejercer esa labor de alcahuete que propicia la unión de lo humano con lo divino, Gabriel cae en la trampa del deseo y empieza a incubar una penumbrosa pasión por Clara. Aunque lucha contra tal sentimiento que lo abrasa, Gabriel nada puede hacer, y sólo sueña. [...] Esa visión hunde en la fatiga a Gabriel, quien ya no habrá de luchar y, decidido a tomar lo que es suyo, se dirige al día siguiente a ver a su protegida. Ya frente a ella¹²⁹

la viola.

Con respecto al protagonista, Allen W. Phillips asevera:

es un personaje a su vez característico de la ficción modernista, es una de las víctimas de aquellas aguas monstruosas. Es un tipo raro y diferente, solitario y sin afectos, que vive entregado a sus deseos e instintos sexuales, aunque es verdad que los trata de vencer por un acto de voluntad que fracasa a la larga. Gabriel también es algo artista, y en sus ensueños se refugia de la vida estéril; se tortura incesantemente por el autoanálisis a que se somete con marcada frecuencia.¹³⁰

El artista presente en *Salamandra* es Eugenio León, “-que pese al apellido de rey de la selva es devorado por el batracio-mito-, quien escribe versos a la manera del propio Rebolledo”,¹³¹ “poeta y elegante cronista de teatro”¹³² quien está “perdido en la molicie del deseo”.¹³³ Eugenio León es joven, imaginativo, introvertido, emotivo, pasional, sumiso, limpio, solitario y poco racional: es un artista. En la novela, comienza como un buen artista, con un lugar en el mundo literario, dandy y limpio, satisfecho de sí, con trabajo. Después deviene una celebridad literaria, cuida de sí y de su persona, produce su mejor literatura y tiene buena casa en el centro. Al final de la historia,

¹²⁸ La primera vez que *El enemigo* fue publicada, se presentó como un regalo de la *Revista Moderna* en 1900. La segunda vez, en vida del autor, fue en 1908, en la Imprenta de Ignacio Escalante. Reediciones posteriores son la de Schneider en Efrén Rebolledo, *Obras completas*, en 1968, y la de Benjamín Rocha en Efrén Rebolledo, *Obras reunidas*, pp. 16-189, en 2004.

¹²⁹ Benjamín Rocha, “A manera de prólogo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹³⁰ “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco estudios sobre literatura moderna*, p. 50.

¹³¹ Luis Mario Schneider, “Rebolledo, el decadente”, en E. Rebolledo, *Salamandra. Caro victrix*, p. 12.

¹³² W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 57.

¹³³ B. Rocha, “A manera de prólogo”, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 32.

termina bebedor, sin trabajo, ya sin escribir, en una vecindad en los alrededores de la ciudad, sucio, odiándose a sí mismo, sin fe.

Sobre “La cabellera”,¹³⁴ José Ricardo Chaves puntualiza que “parecido fin tiene [al de Eugenio León] el poeta sin nombre del cuento de 1900, ‘La cabellera’, quien, tras una vida de hastío, se encamina a la casa de su amante, hace el amor con ella y luego, mientras la mujer duerme, él se estrangula con su larga cabellera”.¹³⁵

Nótese que mientras que “En la cabellera” es posible “ver” cómo se suicida el poeta, en la noveleta sólo nos enteramos de la nueva hasta que Elena Rivas la lee en el periódico a la segunda mañana después la muerte de Eugenio León. En 1900, el protagonista definitivo es el artista y la muerte propia mediante la cabellera. De allí que J. R. Chaves asevere que

aunque hay 19 años de diferencia en sus fechas de publicación, se trata básicamente de la misma fábula, con dos diferencias llamativas: en primer lugar, el personaje femenino, que en el cuento de 1900 apenas aparece entre penumbras, en la novela de 1919 adquiere una importancia de primera, llegando incluso a eclipsar al personaje masculino; segundo, mientras que el cuento adolece de una falta de dimensión histórica específica (no se sabe a ciencia cierta en dónde ocurre la historia, casi no hay referencias sociales y temporales), todo esto muy en consonancia con el ambiente casi de limbo de tantas tramas finiseculares, *Salamandra* no deja de subrayar el entorno moderno y mundano en que se desarrollan los hechos de la historia.¹³⁶

¹³⁴ “‘La cabellera’, incluido más tarde en *El desencanto de Dulcinea* [una antología de prosa preparada por Rebolledo], edición de 1916, se publicó originalmente en la *Revista Moderna* (agosto de 1900), con la nota ‘Para Julio Ruelas’. Un cotejo de las dos redacciones (la de 1900 y la de 1916) de esta temprana prosa revela toda una serie de cambios textuales, los cuales confirman cómo Rebolledo cuidaba y pulía minuciosamente sus páginas” (A. W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, nota a pie 7, p. 46; el trabajo que propone W. Phillips hasta ahora no ha sido llevado a cabo y, lamentablemente, no compete a esta tesis). Dicho cuento se puede consultar en las ediciones de L. M. Schneider en E. Rebolledo, *op. cit.*, de B. Rocha en E. Rebolledo, *op. cit.*, pp. 237-239, y en I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp. 265-269; estas tres ediciones fijan la de 1916, la versión de 1900 sólo es accesible en la *Revista Moderna*. Arte y Ciencia, 2ª quincena de agosto, año III, número 16, pp. 251-252.

¹³⁵ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 109. Por su parte, A. W. Phillips lee esta narración de la siguiente manera: “Un erotismo satánico caracteriza ‘La cabellera’, [...] el poeta maldito estrangula a la amante con su cabellera de azabache” (“La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 70), interpretación con la que disiento, ya que mi lectura consiste en que el poeta es quien se suicida, no quien comete asesinato, como ya lo he comentado previamente.

¹³⁶ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 110. Esclarecedora y significativa sería una edición comentada de *Salamandra* en la que se recuperen los elementos de la modernidad de México de 1919: “el cine y sus divas del momento, el teléfono, el carro que conduce Elena en señal de mujer ‘liberada’, la primera Guerra Mundial, los tiempos posrevolucionarios de México, etcétera”, (*Ibid.*, pp. 110-111) nuevamente, lamento que no sea el objetivo de esta tesis.

A lo largo de este capítulo, he establecido que, si bien la definición, el papel y la situación del artista han cambiado de acuerdo con el contexto histórico al que dicho personaje se enfrenta, éste es tanto aquel que ejerce un arte y produce obras artísticas, como aquel que es sensible a ellas. En el siglo XIX, particularmente en los últimos años, su situación se volvió precaria y delicada porque debió enfrentarse a una nueva sociedad: la burguesa, en la que un sector de los artistas ya no tenía lugar; dicho cambio trajo consigo una profesionalización de la escritura que significó la adaptación del artista a nuevas condiciones laborales así como una literatura con formas y temas distintos. En Hispanoamérica y México, en un intento tal vez de crearse un propio espacio y de explicarse su situación, el escritor de esta época, el modernista, incluye al artista en diversas narraciones. Encontramos a dicho personaje en las novelas hispanoamericanas: *De sobremesa*, *Amistad Funesta*, *Ídolos rotos* y *Sangre patricia*; en el cuento hispanoamericano: “La protesta de la musa”, “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “La canción de oro”, “El reino de la reina Mab”, “Salomé”, “Rojo pálido” y “Cuento negro”. En lo que respecta a la narrativa mexicana, el artífice aparece en: *Por donde se sube al cielo*, *El bachiller* y *Claudio Oronoz* y en los cuentos: “Paréntesis”, “Blanco y rojo”, “La obra maestra”, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”, “Un cerebral”, “Un cobarde” y “Diario de un simple”. Específicamente en la obra de Efrén Rebolledo, el artista está en *El enemigo* y *Salamandra* y “La cabellera”. Delinear la figura del artista en el modernismo hispanoamericano y mexicano, ya en la sociedad y ya en la literatura, nos sirve de referencia para el siguiente y último capítulo, en el que analizo las características recurrentes en el artista en la narrativa, las ejemplifico en diversas obras y simultáneamente contrasto dichos rasgos en Elena Rivas.

Capítulo IV. Las características del artista en Elena Rivas

Considerando que el artista es aquel que practica un arte, aquel que posee sensibilidad artística o que crea una obra, a lo largo de este capítulo señalo que, cuando aparece como protagonista de la prosa modernista, está fuertemente vinculado con otros personajes y, además, presenta varios rasgos recurrentes; por ello, defino varios de ellos. Para lograrlo, expongo una organización de dichas cualidades, las caracterizo y las ejemplifico en personajes que son el centro de la narración en diversos cuentos y novelas del modernismo hispanoamericano y mexicano, y en la obra rebollediana.¹ En cada característica, tras haberla ejemplificado en otros artistas, analizo si se encuentra presente en Elena Rivas. Para comenzar, muestro que hay personajes del mundo finisecular que están estrechamente ligados al artista y que, por ser exclusivos de un mundo varonil, no comparo con Elena Rivas. Después, presento las peculiaridades que, en algunas ocasiones, también están en otros personajes modernistas. Algunas son, por otro lado, exclusivas del personaje que me interesa y están determinadas por su relación con el mundo que le rodea. Otras, en cambio, también exclusivas del artista, son de carácter interior; es decir, no dependen de factores externos o son propias de la psicología del personaje. Asimismo, enumero características generales que no se restringen al artista del modernismo, sino que están en todos los artistas.

Personajes literarios del modernismo ligados al artista

En la literatura del modernismo, el artista está fuertemente vinculado a otros personajes masculinos presentes en el ideario colectivo del fin de siglo; a veces, también era un dandy; en momentos, un bohemio; en ocasiones, un intelectual. Difícil resulta separar dichas figuras las unas de la otra; por esta razón, de forma breve caracterizo esas figuras finiseculares y, al ser exclusivamente hombres, no los comparo con Elena Rivas.

De forma generalizada, se acepta que el término *dandy* remite al “hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono”.² No obstante, literatos y críticos, como Charles Baudelaire, delinean características muy particulares de este personaje, que es:

¹ El criterio de la elección de ejemplos radicó en varios factores; busqué que los ejemplos fueran representativos, que en cada característica hubiere tanto hispanoamericanos como mexicanos, y que fuesen variados. El *corpus* de ejemplos tan sólo es eso: una muestra que no agota todos los casos, por lo que en algunas ocasiones se quedaron fuera algunos.

² DRAE, tomo I, p. 725. / La primera vez que apareció el término en este diccionario fue en 1927; la definición era: “anglicismo por *petimetre*” (DRAE, p. 666), que, de acuerdo con la edición de 1899 del DRAE, es quien “cuida demasadamente de su compostura y de seguir las modas” (p. 773).

l'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. [...] Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère ne peut guère se traduire en action [...] mais le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle ; un crédit indéfini pourrait lui suffire; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires. / Le dandysme n'est même pas [...] un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. / On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme. Mais un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire.³

En nuestros días, se considera que el bohemio es la persona que lleva una “vida que se aparta de las normas y convenciones sociales, principalmente la atribuida a los artistas”,⁴ que es el significado que adquirió la palabra durante el modernismo. Así, “el bohemio genuino finisecular encarnó realmente la figura del héroe de la modernidad. En él se reflejaban las características de los individuos no sometidos [...] por los dictados de la gran máquina social”.⁵ La bohemia finisecular tuvo sus causas en condiciones sociales y culturales: la desaparición del mecenazgo literario, la estabilización de la clase media, el advenimiento de la técnica y la industrialización, la democratización de la vida literaria en las ciudades, el desempleo de los “intelectuales”, el *ennui*, y la tensión entre el Estado, la sociedad y el artista. Para la sociedad, el bohemio, cuyo talante en lo que respecta a la marginalidad fue el dandy, fue sinónimo de poeta. El objetivo de éste fue *épater le bourgeois* con extravagancias, como un bufón. El espacio de la bohemia fue una esfera teatral, los cafés, contrarios a la vida cotidiana, porque los artistas encontraban allí lo que les negaba la sociedad, el reconocimiento público, contactos, admiración y seguidores.⁶

³ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, “IX. Le dandy”, consultado en http://baudelaire.litteratura.com/peintre_vie_moderne.php?rub=oeuvre&srub=cri&id=486. Para una detallada caracterización del dandy en la literatura, *vid.* Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Capítulo 3. “La rebelión de los dandies”, pp. 67-103.

⁴ DRAE, tomo 1, p. 333. Si bien dicho término apareció por primera vez en el Diccionario de la Real Academia en 1770, hacía referencia a un tipo de capa. No es sino hasta 1925 cuando aparece con un significado próximo al que manejo en esta tesis: “Dícese de la persona de costumbres libres y de vida irregular y desordenada” (p. 176).

⁵ Jesús María Vicente Herrero, “Los bohemios frente a la ciudad burguesa. Consideración del verdadero *flâneur* español en torno a 1900”, en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/herrero.html>.

⁶ En este párrafo parafraseo a Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, capítulo III, “La inteligencia, la bohemia, las utopías”, pp. 151-152.

A finales del siglo XIX, la palabra *intelectual*, como lo indica el DRAE en 1899, sólo describe a aquel que está “dedicado al estudio y a la meditación”;⁷ en cambio, hoy el término hace referencia al hombre “dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras”.⁸ El intelectual remonta su origen al Renacimiento y culmina en 1898 con el “affaire Dreyfus”, debido a que este caso otorga relevancia histórica y social a la actividad intelectual.⁹ Al principio, los intelectuales fueron un grupo social que luchaba contra la arbitrariedad y criticaba a la humanidad. En los años cincuenta del siglo XX, los intelectuales eran cualquier hombre salido de la Universidad, los académicos. Theodor Geiger hace la diferencia entre inteligencia e intelectual. Mientras que la inteligencia es creadora de haberes de la cultura, las produce; el intelectual emplea los haberes culturales, realiza trabajo espiritual e inmaterial, son los universitarios. La inteligencia, por tener sensibilidad y “buena vista”, posee una sólida conciencia que lo lleva a la impotencia. La inteligencia se abstrae de la acción, se aliena metafísicamente y siente una soledad creciente. La inteligencia es un ser oscilante con situación exterior voluble; se vuelve un apátrida económico que vende su pluma al gobierno para influir en la opinión pública, para ser un órgano de la autoobservación.¹⁰

En la narrativa modernista, los bordes entre el artista, el dandy, el bohemio y el intelectual se desdibujan. Un artista bien podía ser un hombre que gustara del artificio y de la elegancia, un hombre que gozara de la vida “disoluta” o, también un hombre que criticara a la humanidad.

a) Características compartidas con otros personajes modernistas

⁷ DRAE, p. 562.

⁸ *Ibid.*, tomo II, p. 1289. Nótese que esta acepción aparece por primera vez en el diccionario en 1914.

⁹ “El oficial del ejército Alfred Dreyfus, que había servido en el Estado Mayor General de Francia, fue acusado de espionaje y arrestado en el año 1894. Se le imputaba el haber escrito un *bordereau* (“lista”) con documentos militares secretos del gobierno francés, [...]. Tras un juicio fraudulento [...] fue considerado culpable y confinado a una cárcel en la inhóspita Isla del Diablo, en la Guyana Francesa, para toda su vida. [...] En 1896, el teniente coronel George Picquart, jefe de la inteligencia militar francesa, descubrió pruebas que revelaban que el verdadero autor del *bordereau* era un oficial de infantería francés, el comandante Marie Charles Esterházy. [...] El ejército francés insistió con su accionar condenatorio hacia Dreyfus: Picquart fue apartado de su cargo y enviado a Argelia; y si bien Esterházy fue juzgado en 1898, el tribunal militar lo absolvió [...]. El novelista Émile Zola publicó una exaltada carta en el periódico parisino *L'Aurore*, titulada ‘*J'accuse*’ (‘Yo acuso’), donde denunciaba la mentira de las autoridades militares y civiles. El escritor sabía a lo que se exponía. [...] Efectivamente, tal como imaginaba, el escritor fue juzgado por libelo, y condenado a pagar una multa y a pasar un año en prisión, que no cumplió porque logró huir a Inglaterra” (Gustavo Efron, “A cien años de la absolución de Alfred Dreyfus. El ‘caso’ y los límites de la absolución”, en *Revista de Ciencias Sociales*, pp. 239-240).

¹⁰ Nuevamente recurro a Gutiérrez Girardot, en este caso, para caracterizar al intelectual, *op. cit.*, pp. 141-150.

En la narrativa del modernismo, así como hay personajes recurrentes, también hay actitudes o características que aparecen constantemente en esos múltiples protagonistas, y no en uno solo; y se presentan con frecuencia porque son la manifestación de un sentir propio de la época; sólo que en el artista están de forma más exacerbada.¹¹ Dichas características son: el *ennui*, la atracción por el *gouffre*, la búsqueda constante del placer, la sensualidad y la artificialidad, el maquillaje, la simpatía por la urbe, el flaneo y el gusto por el *intérieur*.

El artista, al igual que la sociedad finisecular y que otros personajes del modernismo, vive el *ennui*, que es una « tristesse profonde, [... une] peine qu'on éprouve d'une contrariété, [...une] impression de vide de lassitude causée par le désœuvrement, par un occupation monotone ou sans intérêt, [... une] mélancolie vague, lassitude morale qui fait qu'on ne prend 'intérêt, de plaisir à rien ». ¹² Otro término para llamar a este sentimiento recurrente de finales del siglo XIX es *spleen*, que es una « mélancolie sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose; vague à l'âme, neurasthénie ». ¹³ Y es que si los asideros de la sociedad y del artista se derrumban, cuáles serán los nuevos; por ello algunos se muestran apáticos y se sienten tristes y desolados. No tienen esperanza en el futuro; saben que se van a morir y ni siquiera les queda el consuelo de la vida después de la muerte. Por estas razones, muchos artistas de este período retratan mucho la desesperanza, la soledad, la vejez y la muerte latentes en la sociedad. En múltiples casos, el artista siente “todo el hastío, el famoso *ennui* baudeleriano de los decadentes, su rechazo, no sólo de lo cotidiano, sino de todo pequeño y familiar placer, factible por su común categoría de ser sentido y

¹¹ Dichas características en muchas ocasiones no sólo están latentes en muy diversos personajes sino que la misma sociedad las presentaba. Para este grupo de características, como para los otros grupos, me baso, por un lado, en lo que los críticos reflexionan sobre ellas y, por otro, lo que concluyo a partir de mi lectura de las diversas obras modernistas. Lamentablemente, me resulta imposible mostrar cómo dichas características están presentes en otros que no sean los artistas, dicho objetivo corresponde a otro trabajo de investigación.

¹² Alain Rey, director, *Le Robert Micro. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française*, p. 467.

¹³ *Ibid.*, p. 1263. En inglés, la palabra *spleen* también hace referencia al bazo; la relación entre la melancolía y este órgano se remonta a los griegos, cuya autoridad estuvo presente en la Edad Media y en el Renacimiento. En esos tiempos se consideraba que el estado de ánimo conocido como *melancolía* e *histeria*, entre otros, se debía a los humores que se depositaban en el bazo. Dicho mal estaba tan difundido que, incluso, era conocido como *the english malady* (vid. Glen Colburn, “Introduction” a *The English Malady: Enabling and Disabling Fictions*, pp. 1-18). / A diferencia de los diccionarios franceses, ni *ennui* ni *spleen* fueron palabras registradas por la Real Academia de la Lengua en ninguno de sus diccionarios a pesar de la importancia que tuvieron para la sociedad del siglo XIX.

compartido por cualquier mortal”.¹⁴ Rosa de Diego profundiza en este sentimiento que flota en la atmósfera finisecular:

El aburrimiento que caracteriza a esta generación es el aburrimiento propio [en algunos casos] de aquella persona ociosa, con mucho tiempo libre, social y económicamente irresponsable, pero también decepcionada. Sin un medio satisfactorio de llenar este tiempo vacío existencialmente. Una enfermedad del pensamiento, saturnina, estrechamente relacionada con la actividad intelectual. El aburrimiento, el esplín, la tristeza, el hastío de una vida agobiante, monótona, calificada como burguesa es uno de los leitmotiv de esta época. Y este aburrimiento justifica y disculpa el cúmulo de excesos y perversiones de toda una generación necesitada de ilusiones nuevas, de ilusión. La antigua melancolía se ha convertido en solitarias y extrañas neurosis [...]. Un mal de siglo psicossomático pero también ontológico. Expresa el desgarramiento del hombre que no encuentra sentido a su existencia, ni en el mundo ni en sí mismo. La triste y lánguida melancolía romántica se ha cargado de fuerza, de odio y perversión, de nihilismo.¹⁵

En la narrativa breve hispanoamericana encontramos el *ennui* de Garcín, el personaje principal de “El pájaro azul” de Rubén Darío, quien repetía: “Creo que siempre es preferible la neurosis a la imbecilidad”; estaba “triste casi siempre”.¹⁶ En la narrativa mexicana, Daniel, el artista de “Un cerebral” de Alberto Leduc, siente “tristeza, [...] infinita, incurable, inmensa”,¹⁷ y en “La cabellera” de Efrén Rebolledo, el narrador nos dice sobre el artista: “Aquella pesadumbre en el ánimo del poeta se agranda. Siente asfixiarse en su cuarto”.¹⁸

Elena Rivas, por su parte, vive, muy a su manera, ese hastío por la vida común y corriente. Como personaje ocioso, sin responsabilidades económicas, está decepcionada e insatisfecha de la vida que llevan sus contemporáneos. Por todo esto, Elena pregunta a los hombres que están a su alrededor: “Y ustedes, ¿Cómo matan el tiempo? Yo daría algo por averiguar cómo se divierten los hombres en México, sobre todo los ricos. No hay *cocottes* elegantes, ni *clubs*, ni carreras de caballos, ni siquiera vida social. Cuénteme ustedes”. En respuesta, el narrador de la novela nos dice que “todos permanecieron mudos ante la pregunta de Elena, dándose cuenta de la miseria de sus vidas” (p. 57). Con estos hombres, Elena se percata del aburrimiento que ella y sus contemporáneos vivían.

¹⁴ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 103.

¹⁵ Rosa de Diego, “Sobre el héroe decadente”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, pp. 62-63.

¹⁶ Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, p. 205.

¹⁷ Alberto Leduc, *¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, p. 117.

¹⁸ Efrén Rebolledo, “La cabellera”, en *Obras reunidas*, p. 237.

Posiblemente como respuesta a ese *spleen* ontológico, a finales del siglo XIX se presenta un tipo de sensibilidad que principalmente poseían los artistas del modernismo, una ligada al plano de los sentidos, es la llamada hiperestesia. Actualmente, la palabra significa “sensibilidad excesiva y dolorosa”.¹⁹ En sus orígenes, el término *hiperestesia* poseía un carácter médico o, en todo caso, biológico, pues “plantea el problema de las diferencias entre la visión impresionista y la visión normal: la hiperestesia o exageraciones de coloración [...]. Tales diferencias son, para ciertos críticos, síntomas patológicos; para otros, indicios de un progreso evolutivo del ojo, penetrando en una zona hasta entonces invisible del espectro”.²⁰ Así, en un principio, el término *hiperestésico* se refirió a un ojo “de una sensibilidad visual agudizada hasta el extremo”.²¹ Casi inmediatamente, la palabra *hiperestesia* designó no tan sólo la sensibilidad del ojo sino que se extendió a todos los sentidos. De allí que un hiperestésico huele, escucha, ve el mundo, a diferencia de todos los otros, de una forma exacerbada, más intensa. El hiperestésico es “un ser eminentemente sensitivo y que recibe la repercusión del carácter de las cosas”.²² Por lo anterior, José Ricardo Chaves afirma: “los personajes centrales masculinos de las novelas modernistas suelen ser artistas o seres de gran sensibilidad (aunque sólo sea sensual, no necesariamente imaginativa), como los personajes de Nervo y Rebolledo”.²³

Un ejemplo de hiperestesia en un personaje modernista es Oliverio, personaje de “Salomé”, “pues el harpa de sus nervios vibra de continuo”;²⁴ otro ejemplo más, contado también con un lenguaje metafórico, se encuentra en “La cabellera” donde “el poeta siente más que todos: sus nervios son muy sonoros y muy sensibles, y el dolor como el placer arrancan de ellos como de melodioso violín notas de inmensa angustia o acordes de soberana dicha”.²⁵

En *Salamandra*, las referencias de Elena Rivas como una persona hiperestésica son muy pequeñas. No obstante, podemos adivinarlo en algunas líneas; cuando Elena y Lola llegan a la exposición de Rutilio Inclán en el Sanborn’s de los Azulejos, el

¹⁹ DRAE, tomo 2, p. 1215.

²⁰ Guillermo Solana, “La pintura y los testigos oculistas”, en G. Solana, editor, *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica del arte (1867-1895)*, p. 14.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ José Ricardo Chaves, “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, editoras, *La República de las Letras. Asomos a la literatura escrita del México decimonónico, Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, p. 237.

²⁴ Froilán Turcios, “Salomé”, en *La prosa modernista hispanoamericana*, p. 338.

²⁵ E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 237.

narrador omnisciente ve lo que Elena y, entonces, expresa las impresiones que las imágenes despiertan en ella: “vista aisladamente, cada obra revelaba caracteres de fuerza; pero la impresión del conjunto era de irremediable abatimiento. Caras de niños tristes, cabezas de viejos apergaminados, cuerpos musculosos de atletas en actitud de vencidos” (pp. 46 y 47). Entonces Lola hace notar el alto precio de los cuadros, Elena responde: “yo querría comprar algo; pero todo es de una tristeza que me enferma” (p. 47).

Tal vez debido a esa sensibilidad hiperestésica, el hombre finisecular, en particular el artista como personaje, está en una búsqueda constante del *gouffre*. Dicho término,

au sens figuré, désigne un lieu, un phénomène ou une chose qui entraîne la disparition brutale de tout ce qui peut y être précipité [...] / En particulier, dans l'imagerie populaire ou enfantine, un *gouffre* est un lieu effrayant et dangereux, d'où peuvent surgir toutes sortes de choses horribles et dans lequel toute chose peut disparaître à jamais. Le gouffre symbolise la peur de l'inconnu.²⁶

En el contexto modernista, hablamos de *gouffre* para referirnos a la aproximación de lo desconocido, y a la emoción y el temor que esto puede provocar.

En *De sobremesa*, un amigo explica a José Fernández que éste se encuentra en un constante “frenesí por ampliar el campo de las experiencias de la vida, en tu afán por desarrollar simultáneamente las facultades múltiples con que te ha dotado la naturaleza”.²⁷ En “Diario de un simple”, el joven hacedor de versos anota en su diario: “veo el Nirwana muy cerca, en la noche caótica, donde, *nauta de lo incognoscible*, se aventura más y más mi fantasía”,²⁸ lo que nos señala su deseo constante de explorar el *gouffre*.

Elena Rivas es una *femme fatale* y está cansada de lo cotidiano; lleva una vida tediosa, repleta de seducciones y de entretenimientos que la aburren; por ello, busca una nueva seducción que, entre otras cosas, represente un reto para ella, algo que hasta entonces no había experimentado. Por esta y otras razones, en un deseo de exploración de lo desconocido, en atracción por el *gouffre*, Elena decide seducir a Eugenio León.

Si recordamos que el hombre burgués está directamente ligado a la novedad y a la importancia del *gouffre*, este factor determina una característica fundamental de la

²⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Gouffre>.

²⁷ José Asunción Silva, *De sobremesa*, p. 301.

²⁸ Ciro B. Ceballos, *Croquis y sepias*, p. 189.

sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, la búsqueda constante del placer a través de los sentidos, pues “si la novedad apunta a la sensorialidad, trabajando sobre la epidérmica capa de la sensación que adquiere ahora vigor acrecido porque es el efecto el que cuenta, buena parte de su carga impactante y de su mejor recepción, radicarán en el placer”;²⁹ de esta manera, particularmente en el caso del artista, el hombre abre el campo de las experiencias pues el mundo burgués no satisface su vida epicúrea, en la búsqueda siempre de experiencias y placeres. Y además, como ya lo he mencionado, el hombre se siente desconcertado ante la revolución industrial y sus dioses. El artista goza de la sensualidad, de los sentidos. Frente a la actitud pesimista, se contraponen ésta que es una actitud muy vitalista; así, el artista o se siente desesperado y angustiado o siente un profundo gozo por la vida.³⁰

En *De sobremesa*, el amigo dice a José Fernández:

tú lo que quieres es gozar y eso es lo que persigues en tus estudios, en tus empresas, en tus amores, en tus odios [...] el lujo enervante, el confort refinado de esta casa con sus enormes jardines llenos de flores y poblados de estatuas, su parque centenario, su invernáculo donde crecen como en la atmósfera envenenada de los bosques nativos, las más singulares especies de la flora tropical. ¿Sabes qué es? [...] Son los vicios nuevos que dices que estás inventando.³¹

Consciente de ello, Fernández responde en algún momento a su amigo: “¡Ah, vivir la vida!, eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede...”³² En “Salomé”, por ejemplo, Oliverio, “era un esteta por su continua obsesión de belleza y por el culto de la palabra, y desventuradamente, un voluptuoso”³³ en otras palabras, este artista buscaba constantemente, a través de los sentidos, el placer.

Elena Rivas, al igual que otros personajes de la narrativa modernista, lo que busca es poder todo lo que se puede, degustar todo lo que se saboree, en fin, probar todos los placeres; fuma, le gusta leer, baila, bebe. Además, en su caso, su objetivo es *hacer sentir* a los otros, a los hombres, a través de sus seducciones y su cuerpo. Lo que provoca en ellos, las reacciones que ella percibe en ellos, es lo que provoca placer en Elena Rivas.

²⁹ Ángel Rama, *Literatura y clase social*, p. 119.

³⁰ Para disfrutar la vida, se recurre al gozo de placeres, uno de los más socorridos, el sexual.

³¹ J. A. Silva, *op. cit.*, p. 311.

³² *Ibid.*, p. 308.

³³ F. Turcios, “Salomé”, en *op. cit.*, p. 337.

Debido a ese *ennui* y la incesante búsqueda del *gouffre*, el hombre finisecular, especialmente el artista como personaje del modernismo, “tratará de evitar a toda costa [el sentimiento insoportable del vacío y del nihilismo existencial y moral] buscando el vértigo y la intensidad por medio de la emoción estética y el encanto del artificio”.³⁴ El artificio, de esta manera, deviene una estética a la que el artista va a recurrir en múltiples ocasiones. José Ricardo Chaves explica que el artista del modernismo “es fiel a una estética del artificio, que no busca ni imitar ni embellecer la naturaleza sino crear otro tipo de belleza que establezca una nueva dimensión opuesta a lo natural”.³⁵ Con esta estética, “el orden constructivo e imaginativo de lo artificial es superior al desorden y a la dispersión de lo ‘natural’”.³⁶ En consecuencia, el artista logra una “oposición a lo natural y a lo vulgar por medio del artificio ingenioso (estético o erótico), imaginativo y creativo que le permite [...] descubrir y sentir intensas emociones y extrañas visiones”.³⁷ Por ello, “el artificio y el refinamiento construyen paraísos estimulantes”.³⁸

En *Amistad funesta*, por ejemplo, Lucía Jerez busca frecuentemente la estética de lo artificial: “[Lucía,] de un modo confuso e impaciente, y sin aquel orden y humildad que revelan la fuerza verdadera, amaba lo extraordinario y poderoso”;³⁹ es decir, lo que estaba fuera del alcance de lo natural. Una muestra de esta estética es que Lucía no llevaba flores en su vestido de seda carmesí, “porque no se conocía aún en los jardines la flor que a ella le gustaba: ¡la flor negra!”.⁴⁰

La artificialidad está en buena parte del estilo de vida de Elena; en su gusto por el cine, por los bailes, por los autos y los eventos sociales. Un ejemplo, el narrador de *Salamandra* nos muestra la valoración de la artificialidad en Elena Rivas cuando aquél nos cuenta que la salamandra “lo enlazó [a Eugenio] con su fino brazo de tonalidades venecianas, entregándole su cuerpo al través de su vestido color carne y haciéndole aspirar sus cabellos, tan frescos y perfumados que sugerían la maravilla de un *ramillete de rosas negras*” (p. 62. El subrayado es mío), tan cerca de la artificialidad como Lucía Jerez.

³⁴ Juan Herrero, “Introducción” a Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, p. 43.

³⁵ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 99.

³⁶ Juan Herrero, “Introducción” a J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 67.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Rosa de Diego, “Sobre el héroe decadente”, en *op. cit.*, p. 64.

³⁹ José Martí, *Lucía Jerez*, p. 119.

⁴⁰ *Ibid.*, 111-112.

En el mundo finisecular, la búsqueda constante de la artificialidad, en particular por parte del artista, inmediatamente nos remite al maquillaje de la vida moderna; Rosa de Diego nos lo explica a continuación:

Una característica del héroe decadente, en estrecha relación con la sustitución de lo real por el artificio, con su obsesión por el esnobismo, con su culto al yo, con su individualidad, es la proliferación de la máscara, del maquillaje. Es lo que Pierre Jourde denomina estética de la superficie. Porque no sólo proliferan los decorados superfluos, los objetos innecesarios, los disfraces, la saturación artificial, se trata incluso de una sustitución total y absoluta, de lo superficial por lo profundo. Lo falso sustituye y anula a lo verdadero. El fetiche o el plagio reemplazarán a lo natural y original. [...] El maquillaje resume todo un proceso de idealización, de disimulo, de transformación de lo aparente en esencial.⁴¹

Por ende, ver a una mujer vestida y maquillada con artificio es mejor que verla vestida con sencillez. Ver una ciudad con sus jardines artificiales es más disfrutable que los campos. En “Paréntesis”, el personaje principal, un escritor, a través del prisma del maquillaje, nos cuenta cómo la ciudad se transforma en el momento en que el espectador la observa a cierta hora y con una luz que ya no parecen naturales, y cuando el artificio de los campos atrae al escritor:

Las tardes de estío, sobre todo, era ese viaje encantador. El sol oblicuo, el sol de “la hora del efecto”, -como dicen los pintores-, doraba los viejos árboles que cortaron durante ese horrible Sitio y reemplazaron con plátanos insignificantes que tienen al pie un cerco de hierro colado, que parece uno de esos limpiacalzados que se colocan abajo las escaleras. Los árboles de entonces eran viejos olmos, viejos tilos, viejos castaños crecidos lentamente en plena tierra desde Luis XIV, datando de la antigua Francia, en que se consagraba todo el tiempo que se necesitaba para plantar un árbol o una institución. Hacía bien el andar bajo sus robustas ramas, bajo su follaje espeso, que el sol poniente atravesaba con sus cálidas chispas.⁴²

Elena Rivas recurre a la artificialidad del maquillaje cuando, por ejemplo, “Gracias al traje moderno que desviste tan bien a las mujeres, mostraba la redondez de sus brazos al través del tul de las mangas, el arranque de los hombros, y oprimido por el tubo de la bota el delgado tobillo que se ensanchaba bruscamente bajo la malla tirante de la media, realizando esa forma de pierna tan preciada, que en la jerga masculina mexicana se llama champañera” (p. 33). Y es que Elena Rivas está consciente de la importancia del maquillaje de la vida moderna, es decir, de la apariencia, pues “en otras ocasiones, cuando lo recibía a él solo [a Eugenio León], se engalanaba con sus más ricos trajes y se saturaba de los más penetrantes perfumes. Ya lo citaba en las

⁴¹Rosa de Diego, “Sobre el héroe decadente”, en *op. cit.*, p. 64.

⁴² Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, p. 75.

penumbras encubridoras de los cines; ya salía con él en vertiginosas excursiones en auto” (p. 71).

Una manifestación más de la inclinación del mundo del modernismo y del artista por la artificialidad es la atracción que éstos sienten por la urbe. Así, el escenario por excelencia en las novelas y los cuentos de artista son –si no París– las ciudades hispanoamericanas; el artista, “en la misma medida en que el modernismo acompañó el proceso de urbanización porque, como dijo Julián del Casal, tuvo ‘el impuro amor de las ciudades’ se distanció de diversos modos del imperio de la naturaleza”,⁴³ pues la ciudad es “aquel monde, sinon pur, au moins plus raffiné, donde se respiran perfumes, non pas plus salutaires, peut-être, mais plus délicats; será su entorno inmediato por excelencia: lo artificial urbano frente a lo natural rural”.⁴⁴

En *Por donde se sube al cielo*, Magda vive en París; en *De sobremesa*, José Fernández vive en ciudades de Francia, Suiza e Inglaterra, y Tulio Arcos, por un tiempo, habita París en *Sangre patricia*.

En el cuento “Rojo pálido”, el artista estaba convencido de que “mejor trabajaría por su ideal artístico, y más tranquilo y solo podía hallarse en medio de la multitud de las ciudades que en la soledad y el silencio de los campos”.⁴⁵

De la misma manera que otros artistas, Elena Rivas siente inclinación por la ciudad y desprecia lo rural; después de haberse cortado el cabello y haberlo enviado a Eugenio León, Elena sale de la ciudad de México para dar tiempo al amante a que desesperase; no obstante, rápidamente “Elena sintió caer sobre su espíritu el tedio del campo. [...] En menos de una semana de rusticar en el Retiro se había cansado de los esparcimientos campestres” (p. 86), debido a que es una mujer refinada, que necesita y gusta de las artificialidades de la urbe.

Con los artificios de las ciudades, surge un nuevo pasatiempo del hombre y de los personajes de la modernidad; éstos se convierten en *flâneurs* y el *flaneo* es su entretenimiento; éste consiste en “recorrer las calles, pararse ante los escaparates, deambular o entrar en garitos miserables”.⁴⁶ En una caracterización más extensa sobre este tema, Justo Sierra se pregunta:

⁴³ Ángel Rama, *Literatura y clase social*, p. 98.

⁴⁴ E. Bornay, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁵ Manuel Díaz Rodríguez, “Rojo pálido”, en *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, p. 285.

⁴⁶ Jesús María Vicente Herrero, “Los bohemios frente a la ciudad burguesa. Consideración del verdadero flâneur español en torno a 1900”, en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/herrero.html>. Las palabras *flâneur*, *flaneo* y *flanería* nunca fueron registradas en el DRAE; no obstante, el verbo

¿Cómo se traduce en castellano el verbo francés *flâner* [...]? Vaguear caprichosamente con la seguridad de no ser cazado por el pensamiento interior, como una mosca por una araña; vaguear con la certeza de la perpetua distracción para los ojos, con la certeza de objetivar siempre, de no caer en poder de lo subjetivo, [...] vaguear basculado por la gente, afianzándose de los cristales de los escaparates, [...] mirando al interior de las casas.⁴⁷

En esta época, el flaneo posee varias características:

La flanería es un modo de entretenimiento distintivo de esas ciudades finiseculares, sometidas a una intensa mercantilización que además de erigir el trabajo productivo y la eficiencia en valores supremos, instituyó el espectáculo del consumo como un nuevo modo de diversión. El tiempo libre del nuevo sujeto urbano también se mercantilizaba. [...] La flanería es corolario de la industria del lujo y de la moda, en el interior de una emergente cultura del consumo [...] por otro lado, la flanería no es simplemente un modo de experimentar la ciudad. Es, más bien, un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto. En la flanería el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición. De ahí que la vitrina se convierta en un objeto emblemático⁴⁸.

Con respecto al *flaneo* en México, cabe subrayar la importancia de la Avenida Madero, y sus alrededores, pues esta zona era el principal centro comercial y de entretenimiento de la ciudad y, por ende, la más famosa: “las calles de Plateros encierran establecimientos con todo lo que puede satisfacer el más exigente capricho del gusto o de la moda: grandes aparadores con muestras, tras enormes cristales; multitud de damas elegantes recorren esas calles”.⁴⁹ Sobre esta avenida, también es importante resaltar que esta avenida fue “pionera en casi todo: el primer alumbrado eléctrico, el primer cine, la primera fuente de sodas, el gran rascacielos de la capital, el primer convento de América donde antiguamente fue el jardín de animales de Moctezuma, o sea el primer zoológico. La calle que albergó la primera casa de Cortés y los palacios más importantes del virreinato”.⁵⁰

El artista de “La cabellera” es un *flâneur* (cuyo femenino es *flâneuse*), pues recorre los caminos urbanos sin dirección fija: “sale a divagar su pena por las calles. Se

flanear sí aparece en el año 1925 (y posteriormente en 1950, 1984 y 1989) y “significa vagar, callejear y zangolotear”. Por su parte, Vicente Herrero, establece una tipología del *flâneur*, un parisino y un bohemio (*vid. ibidem*).

⁴⁷ Justo Sierra, *Obras completas cit. pos.* en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 128

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ M. Rivera Cambas *cit. pos. idem*.

⁵⁰ Carla Zarebska, *La Casa de los Azulejos*, p. 83.

pierde en los barrios de la ciudad; se topa con los limosneros, con los trabajadores, con las meretrices; examina de cerca toda la infelicidad, toda la desesperación”.⁵¹

En su caso, Rubén M. Campos nos lleva a través de su personaje Claudio Oronoz a flanear con él por el centro de la ciudad de México:

Desdeñé tranvías y carruajes y me eché a andar por las amplias aceras de asfalto de la plaza Buenavista, bebiendo el aire fresco de mayo y soñando en la expansión de mi escasa veintena de años [...] / El ceño del Colón de bronce erguido en el zócalo, parecía trazarme una ruta desconocida, guiarme con la brújula de su genio por los derroteros aventurados de la casualidad hasta poner el pie en la tierra prometida, descubierta en unión de la pléyade argonauta de ensueños; y seguí por las amplias calles de la ciudad nueva, doblé la esquina Rosales y Patoni, donde la estatuaria antigua parece haberse detenido, donde el caballo del admirable Carlos IV de Tolsá parecía encabritado ante los aztecas gigantes que defendían con sus hercúleas clavos la entrada del Paseo de la Reforma. / La ancha Avenida Juárez perfilaba una serie interminable de palacios viejos, vastas construcciones de arquitectura sobria, lienzos murales ornamentados al través de tres centurias. Y frente a la avenida, la floralía secular de la Alameda encrespaba al cielo azul su flotante ola de verdor perenne, abría sus callecitas pobladas de paseantes, de lindas mujeres morenas, de niños que hacían corro a los vendedores de barquillos, de burbujas polícromas henchidas de gas, de bombones y de azucarillos. / El grotesco dombo del Pabellón Morisco deslumbró un instante mis ojos con los zig-zags de los arabescos de sus vitrales, con el vuelo de sus pequeñas arcadas; pero la curiosidad me empujaba adelante, hacia donde iba aquella muchedumbre inquieta de andar rápido; que mi indolencia comparaba a un desfile caleidoscópico; y me interné en las calles San Francisco y Plateros encantado de la exhibición de joyas, de bronces, de japonerías, de bibelots, de porcelanas chinas y niponas, de vajillas de Sèvres y de Sachsen, de cristalería bohemia y veneciana, de blondas malinesas y encajes de Alençon y de Brujas, de tapicerías de Bruselas, de guantes de Suecia, de maravillosos sombreros de París, de telas preciosas, de opulentas confecciones de sedas, las mil fruslerías de tocadores, camarines y salones, cuanto nuestra ciudad latinoamericana exhibe a todo costo, a precios fabulosos para saciar su sed de lujo, su ambición de emular a las grandes ciudades.⁵²

Elena, como los artistas, también recorre las calles de México con dos objetivos distintos: para recrearse contemplando lo que se desarrolla en ellas, como cuando recorre los almacenes y cuando se deja ver por los paseos, y para acercarse a los mundos mágicos que se brindan a sus ojos: “Cuando me aburro, todavía me queda el recurso de pasearme por los barrios, donde hay más exotismo que en un viaje al oriente” (p. 57).

Frente al gusto por la urbe y el flaneo, con la consolidación de la sociedad burguesa y con el capitalismo se presentó un fenómeno que hasta entonces no se había visto: “La progresiva evanescencia del yo que reclamaba cada vez más elusivos matices, músicas, sensaciones, para ser rescatado, adquiría repentina rotundidad en los objetos

⁵¹ E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 237.

⁵² Rubén M. Campos, *Claudio Oronoz*, pp. 12 - 13.

del entorno bello y acicalado: se disgregaba en multiplicidad, es cierto, pero se unificaba en el espectáculo general de la sala o la alcoba”.⁵³ Así, el burgués crea un *intérieur*, el “interior familiar, donde la belleza, el lujo, el confort se despliegan sobre pisos y paredes componiendo decorados que parecen dictados por la agorafobia. Centenares de implementos –cortinas, alfombras, muebles, espejos, cuadros, lámparas, bibelots de todo tipo, aunque mayoritariamente importados y productos de una técnica más refinada- colman el espacio interior sin dejar un solo resquicio. [...] En ellas [en las cosas] se objetiva la existencia misma del yo poseedor”.⁵⁴ En una búsqueda incesante de la exaltación de los sentidos y del cosmopolitismo a través del adorno, los finiseculares buscaban enriquecer su espacio privado. En México, por ejemplo,

Por iniciativa de los propios artistas o por encargo de sus mecenas, el arte entra en la vida cotidiana. Tablada crea con su casa japonesa una poética vital, mientras Porfirio Díaz solicita a Antonio Fabrés el diseño de su estudio –homenaje a la clase militar- en su casa particular de la calle Cadena. Antonio García Cubas se hace retratar al principio del *Libro de mis recuerdos* en su estudio rodeado de esculturas, pinturas y libros simétricamente ordenados.⁵⁵

Jesús E. Valenzuela, cuando instala las oficinas de la *Revista Moderna*. Arte y Ciencia,

hizo colgar sus tapices chinos de seda con magníficos asuntos del arte animalista chino en que se veían magníficos pájaros rutilantes de maravillosos plumajes, y tapices fielmente imitados de los gobelinos antiguos; hizo poner como anunciadores e introductores al salón dos faunos bien esculpidos que podían permanecer de pie sin zócalo, el uno saludando al entrar y el otro indicando con las manos que se sirviese pasar la persona que entraba; colocó mármoles y bronce que representaban divinidades paganas en los ángulos; en el centro hizo poner una espaciosa mesa preciosamente esculpida para la redacción, rodeada de cómodos sillones de respaldos y brazos torneados; en los muros hizo colocar valiosas pinturas que testificaban su pasado esplendor; y los cortinajes de las puertas y de las ventanas daban un aspecto señorial a la instalación de la *Revista*.⁵⁶

Dicho cambio en la estética de los interiores se integró a la prosa modernista; así, en las novelas y en los cuentos, los narradores nos muestran los estudios o casas de los personajes artistas, pues dichos espacios son un reflejo del interior artístico de dichos protagonistas. En *Salamandra*, Eugenio León tenía su departamento en la calle de Orizaba; “con el producto que le rendían sus escritos, y algunas sinecuras con que lo

⁵³ Ángel Rama, *Literatura y clase social*, p. 114.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁵ Vicente Quirarte, “Prólogo” a Jesús E. Valenzuela, *Memorias. Manojó de rimas*, p. 23. / “El cambio en el ‘mueblaje’, en las costumbres, en los usos cotidianos bajo la influencia de las modas de París y Londres y como resultado de la expansión del comercio, lo documentan algunos autores costumbristas” (R. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 109).

⁵⁶ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 113.

había obsequiado el Gobierno, casi vivía con lujo, que es la más imprescindible al mismo que la más costosa de nuestras necesidades. Adornó su apartamento con muebles Sheraton y tapetes orientales” (p. 70).⁵⁷ En *De sobremesa*, uno de los amigos de José Fernández, que en este momento funge como narrador, nos describe el estudio del poeta:

Entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor, las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes, los cubiertos que parecen joyas, los majares delicados, el rubio jerez añejo, el johannisberg seco, los Burdeos y los borgoñas que han dormido treinta años en el fondo de la bodega, los sorbetes helados a la rusa, el tokay con sabores de miel todos los refinamientos de esas comidas de los sábados.⁵⁸

En *Salamandra*, Elena vivía en un hotel en el que se traduce este gusto por decorar el interior de tal forma que éste sea un espacio en el que los sentidos se regodeen a través de diversos objetos y muebles y, además, un lugar que retrate el alma artística de la protagonista. En algún momento de la novela,

se encontraba Elena en el espacioso hall de lustroso piso de taracea, recostada perezosamente en un diván cubierto con una piel de tigre. / La luz se amortiguaba al atravesar el emplomado del comedor que representaba un *paisaje irreal de árboles nunca vistos y de aves maravillosas*, haciendo arder con mortecino brillo los cristales de colores; sobre el papel ocre del muro recortaban las palmas sus abanicos verdes, y como única nota cálida, en el florero que adornaba la mesa, descollaba un ramillete de rosas tintas, que parecía un racimo de corazones chorreando sangre (p. 39. El subrayado es mío).

La descripción de este espacio cerrado recuerda el estilo en boga en México, el *art nouveau*. Un menaje mexicano representativo de este arte es el de la casa Requena, ubicada en Santa Veracruz 43, cuyo comedor “está decorado con una *enredadera de caoba, que parece crecer en las paredes* hasta alcanzar el techo. Los marcos de las puertas están pintados con este mismo motivo y las 24 sillas –incluidas las dos

⁵⁷ “Los muebles Sheraton se caracterizaban por sus proporciones cuidadas y rectilíneas y su refinada calidad. Sus sillas con barras rectas y respaldos poco decorados eran típicas; los asientos poseían una gruesa y mullida tapicería, mientras que las patas eran delgadas, lisas o torneadas. Las vitrinas y aparadores presentaban esquinas redondeadas, formas cóncavas o convexas con pilares y acanaladuras. Se adoptó el uso tanto de dispositivos mecánicos y puertas de tambor como de sedas, en festones y botines para camas, con pliegues en las puertas de cristal de las vitrinas. Se utilizaron caobas y maderas satinadas además de otros tipos. Se restringió el empleo de la marquetería, sustituyéndola en ocasiones por flores pintadas u otros motivos clásicos sobre las piezas más exuberantes” (información consultada vía Internet en http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761574559/Thomas_Sheraton.html).

⁵⁸ J. A. Silva, *op. cit.*, p. 298.

infantiles- tiene las patas y el respaldo tallados con *flores sin policromía*, lo mismo que los cantos de la mesa”.⁵⁹

b) Características del exterior, exclusivas del artista del modernismo

Si bien hay características que el artista comparte con otros personajes modernistas, existen rasgos que son exclusivos de este protagonista de la narrativa en el modernismo, para presentar dichas características, las organizo en dos grandes rubros: aquellas que son signo del interior del artista, y aquellas que están directamente ligadas con el mundo que lo rodea. En esta ocasión expongo las segundas: su carácter aristocrático o, en todo caso, burgués, la marginación, la *épate des bourgeois*, el desprecio por los *filisteos* y la denuncia de su situación en la sociedad.⁶⁰

Como personajes, los artistas generalmente provienen o de la aristocracia o de la burguesía en la narrativa modernista hispanoamericana. En esta tesis, entiendo el término *aristocracia* como “la clase noble de una nación o provincia”.⁶¹ Así, el artista generalmente es de origen aristocrático, un adinerado que disfruta de las riquezas propias de su parentela o, en muy pocos casos, proviene de una familia aristocrática venida a menos.⁶² En *Amistad funesta*, por ejemplo, “Juan Jerez era noble criatura. Rico por sus padres”.⁶³ En *De sobremesa*, José Fernández también es un aristócrata que vive entre “el lujo enervante, el *confort* refinado de esta casa con sus enormes jardines llenos de flores y poblados de estatuas, su parque centenario”,⁶⁴ al exterior y, al interior, entre tapicerías, salones suntuosos, bronces, mármoles, y cuadros de galería. Así, José Fernández

no tiene profesión burguesa alguna. Aunque ostenta un grado militar, la riqueza que dispone y que sabe manejar no lo lleva a ser un “financista”, sino que le proporciona el ocio para ser artista, para querer ser artista absoluto. José Fernández Andrade, en cuya sangre se enfrentan la rudeza musculosa del hombre rural supuestamente hispanoamericano y la finura del alto linaje supuestamente español, no gobierna diestramente sus haberes porque es conocedor del mundo de las finanzas; es conocedor

⁵⁹ Bárbara Possas Alcocer, “La casa Requena”, en *Art nouveau*, p. 56. El subrayado es mío.

⁶⁰ *Vid. supra*. la definición de estos términos. Los rasgos del artista que están ligados con su mundo interior se explican en el siguiente apartado.

⁶¹ DRAE, tomo I, p. 204.

⁶² Sólo recuerdo un personaje que se salva de esta característica; Magda, de *Por donde se sube al cielo*, si bien fue adinerada en su infancia y adolescencia, esta riqueza tiene un origen lejano al del aristócrata o la clase burguesa; su madre, cuya forma de ganarse en el sustento no se dice abiertamente en la novela pero que puede adivinarse, era una prostituta que se escondía tras la careta de actriz. Por ello, después de la muerte de la madre, Magda cayó en desgracia y en la pobreza.

⁶³ José Martí, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁴ J. A. Silva, *op. cit.*, p. 311.

de este mundo porque es artista. Y el artista era para José Fernández Andrade no solamente el poeta lírico, sino el sediento de todos los saberes y de todas las experiencias.⁶⁵

En *Sangre patricia*, el origen aristocrático de Tulio Arcos es de vital importancia para el argumento de la obra y la personalidad del personaje, pues éste es

el último descendiente de una familia que entroncaba con los conquistadores, los guerreros de la Independencia y los forjadores de la República. Este origen ilustre determina en él una profunda escisión, impulsándolo a justificar su existencia de acuerdo con las gestas de sus antepasados y a cargar con el peso de una misión cívica que no logra llevar a cabo. La escritura va dando cuenta del doble conflicto interior que lo oprime y aflige hasta aplastarlo: por un lado, sus deseos imposibles de revivir a su amada por otro, la impracticabilidad de los modelos conductuales que entraña su ideología política.⁶⁶

En la narrativa mexicana modernista, los artistas que provienen de la aristocracia son pocos pero, en ningún caso, de estratos sociales bajos;⁶⁷ por lo regular, los artistas tienen su cuna en la burguesía del Porfiriato. La segunda entrada del DRAE señala que *burguesía* es un “grupo social constituido por personas de clase media acomodada”.⁶⁸ Por ende, *burgués*, en su tercera acepción, “es el ciudadano de clase media”.

A lo largo del siglo XIX, en el mundo occidental, la consolidación de la burguesía tuvo repercusiones en diversos ámbitos; en el caso particular de la burguesía mexicana durante el Porfiriato, ésta constituye

“el núcleo modelo de la nación”, al decir de Ezequiel Chávez. Este grupo, según *El Tiempo*, constituía ‘el partido de la paz, de la tranquilidad, del orden y del trabajo’; se integró al calor de las revoluciones y lo formaban agricultores, pequeños comerciantes, pequeños y, alguna que otra vez, grandes industriales, empleados públicos, profesionistas, ‘todos católicos, todos antiamericanos, todos contribuyentes, trabajadores y probos, honor de su patria, ejemplos de moderación y de dignidad’. / Algunos extranjeros destacaron como elemento favorecedor de la formación de una burguesía mexicana, la desamortización de los bienes del clero, que subdividió y puso en circulación una gran parte de la riqueza nacional. Agréguese a esto la expansión económica del Porfiriato, fenómeno que claramente deslindó los campos sociales: quedaron de un lado los grandes propietarios, en el opuesto, la plebe, y en el medio, la burguesía. Para Bulnes, esta burguesía cargaba con el pecado original de ser hija del presupuesto público y no de una revolución industrial.⁶⁹

⁶⁵ R. Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en Asunción Silva, *Obra completa*, p. 625.

⁶⁶ Morena Carla Lanieri, “La decadencia del patriciado criollo en *Sangre patricia*”, artículo consultado vía Internet en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_19.pdf.

⁶⁷ En este apartado me refiero exclusivamente al origen familiar y social de los artistas; dejo a un lado su situación socioeconómica. Tal vez haya artistas pobres en la narrativa pues, en algunos casos, son personajes que deciden no insertarse en el campo socioeconómico por diversas razones pero, reitero, ellos provienen de la clase media que, en un momento dado, les facilitó sus estudios en arte.

⁶⁸ DRAE, tomo I, p. 367.

⁶⁹ Moisés González Navarro, *Historia moderna de México. El Porfiriato IV, La vida social*, p. 388.

En los relatos y novelas modernistas mexicanos, vemos escritores cuyas familias pertenecen a la clase media, y que se encuentran en una situación próspera como reflejo del trabajo continuo, lo que permite a estos personajes vivir de forma desahogada y satisfacer sus necesidades anímicas, espirituales o estéticas; es el caso de Claudio Oronoz y su familia cuya “fortuna había sido acopiada grano a grano, era una fortuna sólida, fruto maduro de la faena diaria; [...] él vino al mundo en la prosperidad de su casa”.⁷⁰ Oronoz, como el resto de su familia, también debía entregarse al trabajo aunque también después se dedicó a gozar de los placeres y el arte. En otras ocasiones, si bien los personajes laboran, no pueden ejercer ningún tipo de arte y se amargan por ello. En el cuento “Paréntesis”, el escritor estaba obligado, precisamente, a trabajar en un puesto administrativo a pesar de su vocación literaria, por ejemplo. En un principio, el protagonista “tenía la gloria de leer [su] nombre en el periódico”;⁷¹ no obstante, después de su matrimonio, el personaje nos explica: “Ahora me sumerjo hasta el codo en mis papeles [...]. Eso me desagrade, me disgusta, pero ya tengo tres hijos y no soy todavía sino subjefe con cinco mil francos”.⁷²

Elena Rivas, al igual que otros artistas mexicanos de la narrativa modernista, proviene de la burguesía nacida en el Porfiriato, pues su padre era un hombre que amasó su fortuna a través de su trabajo; Elena “nació en Sonora, y siendo hija de un rico ganadero” (p. 32) y, al igual que Claudio Oronoz, como hija de burgueses, “se educó en los Ángeles, donde adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de los Estados Unidos” (p. 32).

Y teniendo precisamente como marco a la burguesía, Luis A. Jiménez afirma que “en un mundo de emperadores, reyes, príncipes y duquesas, toreros y bailarinas españolas, el cuento modernista hispanoamericano se desplaza hacia un sujeto marginado [...] ¿Qué se entiende por un sujeto marginado? Por marginación utilizamos el sentido lato de la palabra: lo apartado de la sociedad, el sujeto periférico que aparece culturalmente relegado al margen del discurso hegemónico”.⁷³ En la gran mayoría de las obras narrativas modernistas, el artista es presentado en esta situación porque éste lo decide así, o porque la sociedad lo relega de su círculo.

⁷⁰ R. M. Campos, *op. cit.*, p. 38.

⁷¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, pp. 78 - 79.

⁷² *Idem.*

⁷³ Luis A. Jiménez, “La marginación del sujeto en el cuento modernista hispanoamericano” artículo consultado vía Internet en http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-2607445_ITM?email=bavarda@hotmail.com&library=.

En “La protesta de la Musa”, “Salomé”, “La canción de oro” y “El rey burgués”, el artista se muestra al margen de su sociedad. En ese último cuento se refleja que

el bardo dariano no participa de la vida nacional ni del periodismo, pero disfruta con pasión absorbente la estética del arte y define la función de la poesía y su inclinación a una nueva sensibilidad creadora. Predica con forma enfática el "verbo del porvenir" y predice que viene el tiempo de "grandes revoluciones" [...] postura de renovación o de resistencia que advocaban los autores modernistas en su credo artístico, y situados desde la periferia en aquella época de cambios culturales en Hispanoamérica. Lo que irónicamente se desprende de esta postura es que el poeta construye y afirma la marginación de un sujeto privilegiado.⁷⁴

Tal vez no de la misma manera que un artista de la narrativa, sin embargo Elena Rivas sí es un sujeto marginado, pues si bien se relaciona con hombres y mujeres de la sociedad citadina mexicana; no comparte más allá de lo que requiere el trato social y las seducciones que lleva a cabo. Tal vez por ello, las mujeres la frecuentan con lambisconería y con hipocresía, pues su conducta y educación no son las mexicanas, sino gringas. Los hombres, en cambio, la tratan con admiración y adoración, lo que ella disfruta con frialdad. Ella nunca se relaciona afectivamente con las personas que la rodean; por la única persona que tal vez sienta afecto es por su amiga Lola Zavala. En resumen, aunque Elena aparentemente está inserta en su sociedad de su tiempo, en realidad es un sujeto marginado.

En la mayoría de los casos, el artista es un personaje cercano a la clase burguesa o, en todo caso, proviene de ella; no obstante, el artista posee un propio código de comportamientos morales y de sociedad: “por su carácter absoluto, se ha liberado de las normas y las convenciones sociales”.⁷⁵ De esta manera, de forma consciente o inconsciente, el artista logra *épater le bourgeois*, “principal artífice de aquel principio materialista y positivista que [los artistas] rechazan”.⁷⁶ Así, *épater le bourgeois* es provocar conmoción en los burgueses, en la clase media (porque ellos representan el discurso hegemónico del progreso), debido a las normas éticas que rigen el comportamiento de los artistas.

En “Un cerebral”, un prójimo del sensible, se extraña y critica su comportamiento, incluso indica lo que es aceptado por su grupo social: “Daniel es un *raté*, uno de esos seres que tienen la facultad de comprenderlo todo e incapaces de sobresalir en nada. [...] En vez de hacerlo leer, debe aconsejarle que vaya al *Skating* que

⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁵ R. Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 626.

⁷⁶ E. Bornay, *op. cit.*, p. 106.

se compre una bicicleta, que desarrolle sus músculos y que no se envenene el alma y se vaporice el cerebro”.⁷⁷

Elena Rivas, al igual que los artistas, “se ha liberado de las normas y las convenciones sociales”⁷⁸ de una forma consciente e, incluso, intencionada en varias de sus acciones y en diversos comportamientos que rompen con los esquemas morales y sociales de su época. En consecuencia, dichos actos y conductas provocan turbación en la sociedad en la que vive. Ejemplo de una acción que *épate le bourgeois* es su divorcio:

A instancias de su espíritu aventurero, más bien que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia. Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, continuó viviendo en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que se mantenía encastillada en las costumbres del tiempo de los Virreyes (p. 32).

Por otro lado, un hábito de Elena que resulta políticamente incorrecto para la sociedad mexicana y que, además, Rivas practica para conmocionar a su sociedad es el fumar, así ella opina: “Nada más porque en México nos está vedado a las mujeres; pero me parece un vicio bastante desabrido” (p. 41) y entonces la fémica repite este hábito: “se llevó el cigarrillo egipcio a los labios, saboreando más que el humo insípido, su exquisita impertinencia” (p. 58).

Más allá de su gusto por el cigarrillo, el trato tan directo y despreocupado con los hombres no resultaba nada usual en la época de Elena Rivas. En una ocasión, por ejemplo, cuando da una fiesta en su hotel, después que se retiran las mujeres, ella se queda hundida en un diván oriental, rodeada de hombres.

Con esos propios códigos de valores sociales, estéticos y de comportamiento, el artista se encuentra “en medio de una sociedad que sólo valora lo objetivo, lo productivo, lo aparentemente útil y rentable, y desprecia o ignora las dimensiones del espíritu de cada hombre en particular, su sed de autenticidad y de absoluto, sus inquietudes ante los enigmas y los interrogantes profundos que se ciernen sobre la existencia de la conciencia personal por el hecho mismo de existir”.⁷⁹ En consecuencia, en la narrativa del modernismo, el artista concibe esa sociedad burguesa como si fueran *filisteos* que, de acuerdo con el DRAE, son personas “de espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística y literaria”,⁸⁰ cuyo principal objetivo es el

⁷⁷ A. Leduc, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁸ R. Gutiérrez Girardot, *Loc. cit.*

⁷⁹ Juan Herrero, “Introducción” a J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 41

⁸⁰ DRAE, tomo 1, p. 1058.

deseo de poseer. Con esta conciencia de la sociedad burguesa, en varios cuentos y novelas el artista suele mostrar su desaprobación por los valores y los hábitos de los *filisteos*: “en Hispanoamérica, el proceso de internacionalización del arte, la construcción de un concepto cosmopolita de la estética, corre paralelo al proceso de internacionalización de la economía, y de ese contexto arranca la figura del nuevo rico el *rastaquoère* o el *rey burgués* que criticara Rubén Darío”⁸¹ en algunos de sus cuentos como en “La canción de oro” o “El rey burgués”. Dicha condena también está presente en “La protesta de la Musa” y en “Cuento Negro”; en este último, Pascual, el violinista, se preguntaba si

¿Acaso [él] no valía más que muchos de los boquirrubios que estaban en los palcos y andaban por los pasillos, muy orgullosos de su elegancia, contentos y felices con lucir sus albas pecheras, las botas relucientes y los dedos enjoados? La mayor parte de ellos eran vanidad e insipidez, en tanto que él siquiera llevaba por dentro algo noble, como la virtud de vaciar en notas y acordes gratos la armonía de las cosas, la música de las almas, lo más ideal de la belleza.⁸²

En *Amistad Funesta*, Juan Jerez, a pesar de ser un hombre de carácter generoso y noble, reconoce la dificultad de vivir en el mundo burgués: “La verdad es que yo, que quiero mucho a los hombres, vivo huyendo de ellos”.⁸³

En la narrativa breve mexicana, en “Paréntesis”, el antiguo hacedor de versos desprecia a su suegro, el señor Dubu, que simboliza en el cuento a los *filisteos*:

Es un odioso burgués, un tirano doméstico. Adocenado y pretenciosos, abusa de su fisonomía austera y venerable para dar a todas sus palabras la autoridad amarga de una lección, y me inflige sus teorías imbéciles sobre el progreso, el arte utilitario, los beneficios de la instrucción: todas las habladurías de los periódicos. Su cabeza de patriarca [...] me irrita hasta tal punto, por su expresión de tontera, que cuando mi suegro [...] preconiza las legítimas conquistas de la burguesía, que nunca deja de llamar “la aristocracia del trabajo”, me siento dispuesto a ponerme un cinturón rojo y un kepi con diez galones y a colocarme al frente de una banda de petroleros. Muy mezquino y muy duro en negocios, reclama la solución de las cuestiones sociales, declara a la caridad degradante para el pueblo, y rehúsa dos céntimos a un pobre bajo el pretexto de que los mendigos se forman enfermedades artificiales.⁸⁴

A diferencia del artista del modernismo, Elena Rivas no parece mostrar desprecio por la sociedad burguesa que la rodea. Muy al contrario, parece disfrutar de la acumulación de objetos, de la novedad y de las compras. Va a las tiendas, se mide sombreros y ropas, revisa los perfumes y compra lo que le viene en gana. No critica la

⁸¹ Remedios Mataix, en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 347, en nota a pie de página 100.

⁸² Manuel Díaz Rodríguez, “Cuento negro”, en *Cuento modernista hispanoamericano*, p. 83.

⁸³ J. Martí, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁴ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 79.

falta de sensibilidad de los filisteos aunque sí desapruera algunos de sus valores y hábitos.

Sobre todo en los cuentos modernistas hispanoamericanos, siendo el artista regularmente un sujeto marginado y que con frecuencia manifiesta su inconformidad contra la vida de los *filisteos*, en muchas ocasiones reflexiona sobre la situación del arte y sobre su propio papel en la sociedad. En los cuentos y novelas modernistas mexicanos, a excepción de “Paréntesis” de Gutiérrez Nájera, no se presenta esta reflexión de manera directa.⁸⁵ El escritor de versos de “Paréntesis”, aquel que tenía el ideal del arte, nos cuenta la situación a la que debió enfrentarse en un mundo burgués después de haberse casado:

Ahora me sumerjo hasta el codo en mis repugnantes papeles; profundizo la cuestión de las morgues, “azadono” los anfiteatros. Eso me desagrada, me disgusta, pero ya tengo tres hijos y no soy todavía sino subjefe con cinco mil francos. Para aparecer a los ojos de mis superiores como hombre muy fuerte, como especialista, he publicado algunos opúsculos cuyos solos títulos me causan horror: *Las morgues, lo que han sido, lo que son, lo que deben ser*, un tomo en 18, o bien: *Del peligro de las inhumaciones precipitadas*, un folleto en 8º y preparo en este momento un voluminoso informe sobre *Los cementerios suburbanos y el transporte de los cuerpos por las vías férreas, tanto bajo el punto de vista de la decencia como bajo el de la higiene Pública*. ¡Yo, antiguo flautista! ¡Yo, que en otro tiempo he rimado sonetos!⁸⁶

En cambio, en la narrativa breve hispanoamericana con el personaje como artista, constantemente está la reflexión, particularmente en los cuentos de Rubén Darío: “La canción de oro”, “El velo de la reina Mab” y “El rey burgués”.

Elena Rivas no se muestra expresamente inconforme, pero tampoco conforme con la situación del arte en su sociedad; en realidad, es un tema sobre el que no reflexiona directamente. En cuanto a su situación social, Elena parece mostrarse muy conforme con ella; no muestra el menor descontento por no ser aceptada con sus valores en el medio que la rodea. No obstante, al llevar a Eugenio León al *súmmum* de la experiencia estética, hacer de la vida una obra artística, la salamandra expresa una postura estética y, a través de ella, una opinión sobre el artífice y el arte.

c) Características del interior, exclusivas del artista del modernismo

Como ya lo había mencionado en el apartado anterior, en la narrativa del modernismo mexicano e hispanoamericano hay rasgos que sólo presentan los artistas. Ya he hablado

⁸⁵ Si bien expresamente no hay una crítica a la situación del artista y del arte en la sociedad en los cuentos, las posturas estéticas de los personajes hablan de ello.

⁸⁶ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, pp. 77-78.

de aquellos que caracterizan las relaciones de estos personajes con el mundo que los rodea. En esta ocasión analizo los que construyen el mundo interior de esos personajes. En general, los artistas son hombres, se crean paraísos artificiales mediante drogas, la *rêverie* o el sueño, se apropian de la muerte a través del suicidio o el asesinato y, por último, buscan convertir su vida en una obra de arte.

En la gran mayoría de la narrativa modernista en la que el artista es eje, éste es hombre; por ejemplo, en lo que compete a la novela, en *De sobremesa* tenemos a José Fernández; en *Amistad funesta*, a Juan Jerez; en *Claudio Oronoz*, al mismo; en *Salamandra* está Eugenio León; en *El bachiller*, Felipe tiene sensibilidad literaria y artística; en *El enemigo*, Gabriel Montero; y, por último, en *Por donde se sube al cielo*, en el capítulo llamado “Paréntesis”, también hay un escritor; no obstante, también hay novelas en las que existe una artista o en las que alguna mujer se aproxima a esta figura. En la novela de José Martí, por ejemplo, Ana, un personaje secundario, es “la pintora enferma a la que cuidan generosamente todos los personajes, se nos presenta como un ser extremadamente sensible que vierte en el lienzo las experiencias de su alma buena, así como los ideales que sustentan su esperanza y redimen a los hombres de su maldad”.⁸⁷ Por otro lado, si bien en un primer nivel de lectura la protagonista de la novela *Amistad funesta* es tan sólo una mujer de origen aristocrático cuya principal actividad es relacionarse en sociedad, “a nivel ‘simbólico’, Lucía representaría a cierto tipo de escritor, específicamente al escritor ‘decadente’ [...] el cual tiende a afirmar el carácter artificioso de la literatura y a valorizar positivamente la cultura en contra de la Naturaleza”.⁸⁸ Otra novela modernista en la que aparece una mujer con perfil de artífice es *Por donde se sube al cielo*: Magda es una actriz de comedias que, además de participar en piezas teatrales, interpreta piezas de reconocidos compositores. Esta mujer es un personaje incomprendido y “despreciado por la sociedad materialista finisecular”.⁸⁹ Con respecto al carácter artístico de la protagonista, José Ricardo Chaves afirma que, aunque Magda no esté cultivada estéticamente hablando, además de ser artista de la escena, “su arte es el del maquillaje, el bien vestir y las joyas, tanto en la vida como en el escenario”.⁹⁰

⁸⁷ Carlos Javier Morales, “Introducción” a J. Martí, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁸ Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, p. 69.

⁸⁹ Belem Clark de Lara, “Introducción” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, pp. CIXLIX y CL.

⁹⁰ J. R. Chaves, “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en B. Clark de Lara y Elisa Speckman, editoras, *op. cit.*, p. 237.

Al igual que Lucía Jerez en *Amistad funesta* y que Magda en *Por donde se sube al cielo*, en *Salamandra* si bien Elena Rivas es mujer,⁹¹ también comparte diversas características con el artista, la más evidente es que Elena Rivas ejerce un arte, el de la seducción: “Tentalizaba a todos con sus miradas; pero nadie se había puesto de bruces para beber en los profundos manantiales de sus ojos. Aunque incitaba a todos con la opulencia de su cuerpo, ninguno había bogado rumbo a Citeres empuñando los pulidos remos de la galera de marfil” (p. 71). Por esa seducción, Elena provocó celos que llevaron a los hombres a sacar armas, a su hermano a la expatriación, a su primer novio a la muerte por melancolía, a su exmarido a lanzarse en la Revolución, y un suicidio de un viejo amor.

En el nuevo mundo burgués, donde el artista es un hombre marginado por poseer sus propios códigos de comportamiento, “con el fin de romper con esta cotidianidad pequeño-burguesa, el decadente buscará deleites –que en ocasiones derivarán en perversidades- que sean, no sólo distintos, sino opuestos a los del hombre común”.⁹² Dichos deleites paralelos a la realidad cotidiana recibieron el nombre de *paraísos artificiales*. En esta investigación, distingo tres maneras, estrechamente vinculadas entre sí, de crear realidades sólo vividas por los artistas cuando son personajes de la narrativa modernista: el uso de las drogas, la *rêverie* y el sueño.

Hugo M. Viera, en “El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo”, nos ofrece una definición del término *droga* que, “según su antigua significación griega [, es] tanto veneno como remedio”;⁹³ lo que nos lleva a pensar en las drogas finiseculares como un elemento binario que, a la vez, enferma al artista pero también le ofrece un remedio para la sociedad enferma que lo rodea. Thomas de Quincey publicó en el siglo XIX una obra fundamental que determinaría la visión que los artistas hispanoamericanos del modernismo tendrían sobre la droga, *Confesiones de un comedor de opio inglés* (1821):

⁹¹ Poco –o nada- se ha comentado sobre la masculinización de Elena Rivas tras haber donado su cabellera a Eugenio León, la única transformación evidente del personaje a lo largo de la novela: “Con el pelo corto, parecía un colegial maleante y empecatado que hubiera ido a pasar vacaciones a la casa de sus padres” (p. 83). Sobre este tema, *vid.* José Ricardo Chaves, *op. cit.*, pp. 161 y ss.

⁹² E. Bornay, *op. cit.*, p. 103.

⁹³ Hugo M. Viera, “El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo”, consultado vía Internet en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>, p. 1. Debido a que el alcohol también es un “veneno” y un “remedio” para quienes lo consumen, lo considero bajo este rubro.

aquejado de horribles cefaleas y dolores reumáticos, De Quincey descubrió los beneficios inmediatos del opio y, aficionado desde entonces a la ingesta de esa droga no sólo por sus efectos curativos sino por la ‘exaltación intelectual’ que le proporcionaba, cayó en una adicción que acabaría pasándole una intensa y dolorosa factura: la condena de irresistibles sufrimientos físicos y psíquicos.⁹⁴

En esta época, las drogas más socorridas eran la morfina, el opio y el éter; también el ajeno y el *bock*.⁹⁵ Al consumirlas, los artistas disfrutaban, por un lado, el placer que les producía y, por otro, los ayudaba a crear un mundo alterno al que ellos vivían todos los días.

En la narrativa modernista, encontramos pocos ejemplos del consumo de drogas en México y en Hispanoamérica. En cambio, muchos son los artistas que constantemente recurren al consumo del alcohol; por ejemplo, Pascual, de “Cuento negro”, “se entregó en efecto, a una vida de vicio y desorden, durante la cual cometió excesos de toda especie, en el beber sobre todo”⁹⁶ en la ciudad.

El poeta de “La cabellera”, por ejemplo, necesita crear sus paraísos artificiales:

ansía olvidar, anhela huir de las blasfemias y de los gemidos y entra en una cantina. Allí bebe, bebe insensatamente, y el prestigioso alcohol prende en su cerebro todos los candelabros de Santa Sofía. Enardecido por su embriaguez divina ver irisarse su sueño en el ópalo del ajeno, mira surgir su esperanza del esmeralda de la menta, sonríe a su ilusión bellísima tras el velo de oro del coñac, se siente lleno de placidez bebiendo cerveza y otra vez se pone triste besando a Loreley en el vino del Rhin.⁹⁷

Eugenio León, por su parte, tras los desplantes de Elena Rivas, “se embriagaba en las cantinas de los barrios con empleados de mala traza y con literatastros” (p. 91).

Otra forma más en que los artistas de la narrativa del modernismo crean mundos alternos es cuando sueñan despiertos, fenómeno conocido como la *rêverie* que, de acuerdo con *Le Robert Micro*, es una « activité de l’esprit qui n’est pas dirigée par l’attention, et qui se complaît dans des pensées vagues, des imaginations ». ⁹⁸ En otras palabras, “la *rêverie* es un sueño a ojos abiertos [...] donde el alma se reposa y la imaginación vaga, libre, por universos fantásticos”.⁹⁹

⁹⁴ Remedios Mataix, en J. A. Silva, *op. cit.*, en nota a pie de página 181, p. 387

⁹⁵ De acuerdo con el *Diccionario de palabras y frases extranjeras* de Arturo del Hoyo, el *bock* es una palabra francesa que remite a una jarra de cerveza; “es préstamo del alemán *Bockbier*, ‘cerveza de marzo’” (p. 65).

⁹⁶ M. Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁷ E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 237.

⁹⁸ Alain Rey, director, *Le Robert Micro*, p. 1173.

⁹⁹ Gaston Bachelard, *La poética della rêverie apud* Maria Beatrice Lenzi, “De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)”, consultado vía Internet en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_367.pdf, p. 372.

Tal vez el personaje que más sueña despierto de todos los protagonistas de la novela modernista es Tulio Arcos; en él, después de la muerte de su amada, la *rêverie*, una constante en el artista hasta su suicidio, se convierte en un puente entre el sueño y la vigilia:

Pero nunca, excepto quizás la primera vez, pasaba sin transición del sueño a la vigilia. Antes de recobrar su plenitud absoluta, la conciencia fluctuaba en un duermevela siempre más largo. Simulando el vaivén de la marea, en ese intervalo se sucedían, en el espíritu de Tulio, momentos de somnolencia y momentos de lucidez maravillosa. Ya veía los objetos con una visión clara, y pensaba con lógica precisa; ya su visión se obscurecía, y su pensamiento se enredaba en una madeja inextricable de sueños. Con la somnolencia le volvía el cosquilleo delicioso, la caricia múltiple como el beso del agua. Era a veces una rápida fugaz inmersión en la onda; otras como el sumergirse rápido o lento en agua profunda; y entonces tornaba a la conciencia con el ímpetu del nadador que se entretuvo largo tiempo bajo el agua y surge medio asfixiado a la superficie, o se quedaba a una gran profundidad, sin tornar a la conciencia sino muy de tarde en tarde, con la extraordinaria sensación de saber el agua más pesada cuanto más profunda y de sentirla, sin embargo, arrojando su cuerpo como una vestidura tenue y vaporosa.¹⁰⁰

En “Rojo pálido”, el artista intenta escribir su obra maestra en una villa a donde llegaban generalmente recién casados; sin embargo, su imaginación juguetona lo dirige por otros muy diversos caminos: “Su fantasía de poeta y de joven reconstruyó mil escenas de transportes apasionados y de arrobos castísimos, vio por donde quiera proyectarse la sombra de abrazos locos e interminables y levantarse el rosal, todo púrpura, de los besos”.¹⁰¹ En “Blanco y rojo”, Alfonso Castro nos dice: “Mi imaginación no podía estar quieta nunca, iba y venía disparatando, buscando siempre novedades, incansable”,¹⁰² creando paraísos artificiales por medio de la *rêverie*.

En la literatura modernista, además de crear realidades alternas gracias a las drogas y a la *rêverie*, el artista se regodea en el sueño que, en el modernismo, “no participa del tema científico, sigue siendo, sobre todo, un tema literario; predomina en él una visión romántica, de clara matriz simbolista, ligada a la vivencia ‘diurna’ o al imaginario nocturno”.¹⁰³ Así, los artistas nos ofrecen sus sueños llenos de figuras femeninas, personajes míticos o símbolos; esos sueños son gozosos, llenos de placeres o, en caso contrario, pesadillas que provocan espasmos nerviosos en quienes los viven.

¹⁰⁰ Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre patricia* en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Sangre%20patricia.mht>.

¹⁰¹ M. Díaz Rodríguez, “Rojo pálido”, en *op. cit.*, p. 283.

¹⁰² Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, p. 176.

¹⁰³ Maria Beatrice Lenzi, “De la *rêverie* a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)”, en *op. cit.*, p. 370.

En “Salomé”, cuando el personaje principal, Oliverio, ve por primera vez a la joven de la que queda prendado; “aquella noche tuvo fiebre. Pálidas mujeres de la historia, creaciones luminosas de los poetas, blancos seres de legendaria hermosura, que duermen, desde remotos siglos, el hondo sueño de la muerte, llegaron hasta él en lento desafío”.¹⁰⁴ Alfonso Castro, el artista de “Blanco y rojo”, “soñaba personajes como los de Poe, como los de Barbey d’Aurevilly. [...] soñaba con los seres demoniacos que Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d’Annunzio”.¹⁰⁵

Gabriel Montero, el personaje de *El enemigo*, vivía las noches creando sueños sensuales:

Sus noches eran un hervidero de pesadillas sensuales: apenas se comenzaba a dormir veía en la sombra a una odalisca pellizcando las cuerdas de un arpa, miraba a mil cupidillos vertiendo perfumes en abrasados pebeteros, y al son del arpa saliendo de todas partes rondas de impuras mujeres: unas completamente desnudas, otras más inquietantes aún, cubiertas con velos sutiles como telas de araña, y todas perezosas, indolentes, provocativas, torciendo sus cuerpos en inverosímiles escorzos, desatadas las cabelleras, incitantes las bocas, coléricos los granates de los senos; bailando; incitando los apetitos, hasta que el despertar las hacía huir por entre las sombras cadereando...¹⁰⁶

En *Salamandra*, Elena no consume drogas, sólo le gustaría probarlas, como lo dice en una ocasión en la que prende un cigarrillo egipcio: “Me gustaría más fumar opio” (p. 55). A diferencia de las otras obras modernistas, en ningún momento vemos que Elena Rivas sueñe o, al menos, duerma. Elena, al igual que los artistas del modernismo, también posee la facultad de crear sueños despierta; un día que estaba en una exposición de un pintor, “como tenía fuerte la imaginación, vio relampaguear una daga de Toledo delante de sus ojos y correr sobre la piedra la sangre escarlata” (p. 48).

Con el cúmulo de valores sociales, estéticos y éticos propios, y con la búsqueda constante de lo desconocido y de nuevos placeres, y la creación de los paraísos artificiales en la prosa modernista, el artista con gran frecuencia es atraído por la violencia y el fin de la vida pues hay en él un afán constante de: “hastío, una atracción por el *gouffre* y por la muerte, una conciencia de crisis, un explorar los dominios plutónicos, morbosos y letales”.¹⁰⁷ De allí que este tema, la muerte del artista, sea muy

¹⁰⁴ Froilán Turcios, “Salomé”, en Olivio Jiménez y Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, p. 337.

¹⁰⁵ B. Couto Castillo, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁶ E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁷ E. Bornay, *op. cit.*, p. 103.

recurrente en la narrativa de esta época.¹⁰⁸ Hay algunos que fallecen de forma “natural”; algunos fenecen por enfermedad, como Pascual de “Cuento negro” y Claudio Oronoz; otros perecen de miseria, locura o hambre, como el poeta de “El rey burgués” y Oliverio de “Salomé”. No obstante, también hay finales en los que el artista ejerce su voluntad sobre la vida; el artífice se apropia de la muerte a través de dos caminos, el suicidio o el asesinato.¹⁰⁹

El suicidio es un final del artista muy socorrido en la narrativa modernista. El artista, por *ennui*, por amores no realizados o por vergüenza, decide acabar con su vida. En “Diario de un simple” desconocemos cómo se mata el estudiante sensible. En “El pájaro azul”, Garcín deja escapar al pájaro de color cielo que habita en su cabeza con un plumazo, como también lo hizo Daniel de “El cerebral”. En cambio, en “La cabellera”, el artista se da muerte con la melena de su amante, como lo hace Eugenio León también con los cabellos de su amada en *Salamandra*. En *Sangre Patricia*, Froilán Turcios se avienta al mar cuando iba de regreso a su Patria.

A diferencia del suicidio, en el que el artista decide sobre su propia vida, el artista se erige en pequeño dios sobre la vida de otros en el asesinato; en algunas ocasiones, en momentos de arrebato o, en otras, de forma calculada, trata de llevarlo a cabo y, la mayoría de las veces, lo logra. José Fernández de *De sobremesa* intenta asesinar en dos ocasiones; una vez a María Legendrey, en otra ocasión, a Nini Rousset sin alcanzar el éxito.¹¹⁰ En cambio, tanto Alfonso Castro en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo, como Antíoco Entrambasaguas en “La obra maestra” de Ciro B. Ceballos, en un momento inspirador, deciden matar a sus amantes y modelos; ambos lo consiguen.

En *Salamandra*, si bien Elena Rivas no muere, nunca intenta suicidarse ni intenta matar a alguien, parece que una coda tras ella atrae la muerte hacia los hombres que la rodean:

Provocaba celos, que en una ocasión fueron la causa de que en el Cabaret de Chapultepec salieran de sus fundas los *revólvers*. / Acabada de llegar de Estados

¹⁰⁸ Si bien la muerte también está presente en novelas y cuentos modernistas en las que no está el artista, la considero como característica de este personaje por la forma en que ésta se presenta, en un gran número de casos, como suicidio o asesinato.

¹⁰⁹ Valdría la pena discutir una tercera forma de aproximación a la muerte por parte de los artistas en la que ellos ejercen su albedrío; esta muerte es la que se lleva en vida, la falta de acción (entendida como apatía o silencio) en la que caen muchos de ellos al final de las obras. Recuérdese, por ejemplo, cómo termina *De sobremesa* o *Lucía Jerez*. Lamentablemente, será en otro trabajo donde se discutirá si es una muerte o no la que viven estos artistas.

¹¹⁰ J. A. Silva, *op. cit.*, pp. 350-361 y pp. 385-388, respectivamente.

Unidos, despertó una pasión en su único hermano, que se había expatriado para no sucumbir a aquella flama maldita. Su primer novio provinciano, que la amó con todo el candor de la adolescencia, murió de melancolía al verla coquetear con todos los muchachos de Hermosillo, y su marido, desesperado de no conseguir la reconciliación, marchó para el Norte a hacerse matar por las tropas de Villa. / Sus últimos triunfos había sido el amor de un joven noble que por cortejarla había abandonado a su prometida ya comprado el *trousseau*, y el suicidio de un antiguo novio que había emigrado por cuestiones políticas y vuelto morfinómano, murió en tierra extraña arrojándose de un cuarto piso” (p. 71 y 72).

Considero que esto se debe, sobre todo, al carácter de *femme fatale* de Elena, pues la muerte de estos hombres se debe a la pasión que provoca en ellos.

Tomando en cuenta el hastío por la vida corriente, la búsqueda del placer, y lo desconocido y la artificialidad de la vida moderna, el ideario del artista como personaje “se basaba esencialmente en la intensificación de la experiencia artística que lo conduciría al extremo de intentar hacer de su propia vida una obra de arte”.¹¹¹ Por ello, en las novelas y cuentos de artistas hispanoamericanos “se reflexiona abiertamente y sin afán demostrativo [...] sobre lo que Friedrich Schlegel en *Lucinde* y Sören Kierkegaard en *O esto o lo otro* (1843) habían considerado [...] como la ‘existencia estética’, esto es, la vida como obra de arte”,¹¹² “perfecta y plena cuya plenitud consisten en la conjunción del Bien y Mal”¹¹³ o, en todo caso, en una negación de estos dos últimos. Así, los valores y los fines que muestran nuestros personajes son, ante todo, de carácter estético, pues no logran, por ende, distinguir los límites entre vida y literatura; en dónde comienza y dónde termina cada cual.

En *De sobremesa*, José Fernández leía constantemente obras en las que muestran múltiples placeres “raros”, cuando éste trata de asesinar a las mujeres, el personaje busca romper los límites entre vida y literatura (sin tener éxito), pues esas “dos escenas trabajan entre la trasgresión (representación del cuerpo sexualizado y sus desvíos) y la experiencia de sus límites. José Fernández enuncia la incapacidad de abordar el lesbianismo de Lelia, y la reflexión sobre esta incapacidad se centra en la distancia entre la literatura y la vida, distancias que en todo momento el personaje intenta aproximar, e incluso anular, infructuosamente”.¹¹⁴

¹¹¹ E. Bornay, *op. cit.*, p. 103.

¹¹² R. Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 626.

¹¹³ *Ibid.*, p. 627.

¹¹⁴ Carolina Sancholuz, “Lecturas del decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, consultado vía Internet en <http://74.125.95.132/search?q=cache:1WXA1bNmOGsJ:www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudo>

En “Un cerebral” de Alberto Leduc,

cada acto, cada momento de la vida diaria, intenta [Daniel, el personaje principal] amoldarlo a una situación literaria. Daniel se encuentra alguna noche con una de esas anémicas empolvadas que lucen su miseria en nuestras calles céntricas desde las siete hasta las once de la noche, y nuestro pobre amigo se imagina encontrarse con Manon Lescaut; enamora a Luz García y la cree Ofelia; le presentan una mujer casada y la improvisa Madame Bovary.¹¹⁵

Si bien Elena Rivas disfruta de la literatura y de la vida, a diferencia de los artistas del modernismo, no busca convertir su propia vida en una obra de arte; aunque sí trata de borrar los límites entre la vida real y la literatura. Quiere convertir no la vida, sino la muerte, de Eugenio León en una obra de arte cuando lee los siguientes versos en un periódico: Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca/ Es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina, / Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / me daría la muerte con su seda asesina (p. 40). Entonces Elena “permaneció un instante pensativa. [...] En seguida exclamó, ufana de dar forma a un pensamiento impreciso: - No está mala esta poesía, sobre todo la última estrofa, y una muerte digna de un poeta. Yo haré que poniendo en práctica esta idea realice su más *bella obra de arte*” (pp. 40-41, el subrayado es mío).

d) Características generales del artista compartidas con otros artistas

Además de haber características que son exclusivas del artista del modernismo, hay otras dos que por antonomasia debe poseer cualquier artista: la sensibilidad artística (o literaria) y la creación de una obra de arte.

Considerando que el artista es una “persona dotada de gran sensibilidad artística, aunque no ejerza ningún arte”,¹¹⁶ el de finales de siglo XIX y principios del XX busca una “oposición a la dimensión materialista, racionalista y utilitarista que predomina en el mundo y en la sociedad burguesa, por medio de la lectura y de la contemplación de obras literarias y artísticas, cuidadosamente seleccionadas que, por su extraña y

s/abralic/lecturas_decadentismo.doc+%E2%80%9CLecturas+del+decadentismo+en+De+sobremesa+de+Jos%C3%A9+Asunci%C3%B3n+Silva%E2%80%9D&hl=es&ct=clnk&cd=1, p. 8.

¹¹⁵ A. Leduc, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁶ Selecciones del Reader’s Digest, *El gran diccionario enciclopédico ilustrado*, tomo 1, p. 270.

atractiva originalidad, el encanto de la magia de su estilo y su poder evocativo, conmocionan y exaltan la sensibilidad y el espíritu”.¹¹⁷ Así, el artista del modernismo aprecia las obras, ante todo, desde un plano estético e intelectual; por ejemplo, el personaje principal de “Rojo y blanco”, Alfonso Castro, dice:

crecí solo, entregado a las fantasías de mi capricho que en mis primeros años me llevó a la lectura, entregándome a ella golosamente; devoraba hojas, rellenaba mi cerebro de ideas opuestas, verdaderas o falsas, razonables o absurdas, dejando que dentro de mí se fundieran a su antojo tan opuestos majares. Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban, y que helando mi corazón, marchitaban mis sentimientos, halagaban mi imaginación despertando mis sentidos a goces rara veces naturales.¹¹⁸

En síntesis, Castro afirma: “quise refugiarme en el arte, estudiar y vibrar ante las grandes concepciones, sentir el estremecimiento creador del poeta, del músico o del pintor; pero incapaz de un trabajo sostenido, iba de la pintura a la música, de la música a la escultura y de la escultura a la poesía”.¹¹⁹

En “Un cerebral” de Alberto Leduc, el personaje principal, Daniel, quien adora la música, el amor y la literatura, deja una nota suicida para Lucecita, su novia, pero el verdadero motor del cerebral es en realidad la lectura de esos libros que le secaban el seso, algunos de ellos eran “la *Crítica de la razón pura* por Kant, la *Metafísica del amor* por Carlos Arturo Schopenhauer y un volumen de Enrique Beyle”.¹²⁰

El protagonista de *El enemigo* “entregábase entonces al estudio, consagrábase al Arte; buscando en los libros la magia que en su derredor no encontraba; viviendo enclaustrado dentro de sí mismo; y poblando su mundo interior con los tesoros de sus sueños y de sus tristezas”.¹²¹

Elena Rivas es una mujer que posee un gran refinamiento artístico, aunque aparentemente no ejerza ningún arte, pues en varias ocasiones observamos que disfruta de variadas manifestaciones artísticas. Por ejemplo, la sabemos conocedora de los escritores y obras, vates y poemas, en boga; en especial, aficionada a la obra de Eugenio León: “siempre le habían encantado la originalidad y la técnica de aquel poeta” (p. 40). En otras ocasiones, la escuchamos opinar sobre obras artísticas, por ejemplo: “Le hacía falta un vivo florón rojo a la frialdad del gris y el azul de esta arquitectura” (p. 48).

¹¹⁷ Juan Herrero, “Introducción” a J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁸ B. Couto Castillo, *op. cit.*, p. 175.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁰ Alberto Leduc, *op. cit.*, p. 119.

¹²¹ Efrén Rebolledo, *op. cit.*, p. 167.

Por otro lado, el artista es aquel “que ejercita alguna arte bella”;¹²² con mucha suerte, crea obras de arte. En el modernismo, el artista -como personaje- escribe versos, cincela, pinta, compone, interpreta piezas musicales. Hay poetas, escultores, pintores, compositores y músicos. Además, en algunos casos de la narrativa modernista, nos encontramos con un tipo de arte distinto, el asesinato visto desde una perspectiva artística. En *El asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), Thomas de Quincey postula que:

El asesinato, más allá de sus consecuencias éticas, una vez concluido, debe ser juzgado como un arte que se ha ido perfeccionando desde Caín. [...] Más allá de la culpa que implica y del castigo, puede ser cultivado con miras a su desarrollo. [...] La trasgresión suprema que implica el asesinato lo aproxima a las bellas artes. [...] De Quincey propuso, dentro de un contexto sesgado, nunca legal, sino legitimador, la mitificación del homicida como un pequeño dios que decide por el destino, que ante el azar y la contingencia que vivimos, representa un acto arquetipal, un acto firme que crea con sus condiciones mismas el único patrón de juicio. Digo, además, que De Quincey se animó por una idea de Kant, la idea de que el arte es un fin en sí mismo, y que si se practica el asesinato por sí mismo y no como medio de venganza o de obtener dinero, es un arte.¹²³

En algunas ocasiones, algunos personajes del modernismo ejercen este tipo de arte. El personaje de “Blanco y rojo”, Alfonso Castro, crea una perfecta obra de arte en el momento en que asesina a su amante por puro placer estético, pues Castro “construye el crimen como un poema multicolor, alcanza el colmo de la perversión –para él el goce supremo- cuando ve los ojos de la moribunda”.¹²⁴ Así, el contraste entre la blancura del cuerpo de la amante y el rojo de su sangre, le regalaron al artista una impresión refinada y placentera: “y yo quedaba inmóvil, extasiado, ante aquella palidez, ante aquella sinfonía en Blanco y Rojo”.¹²⁵

A su vez, Antíoco Entrambasaguas, el protagonista de “La obra maestra”, también asesina a su amante y modelo pues, tras haber pintado un cuadro que dejaba mucho que desear, intuye que la belleza de la mujer podrá ofrecerle lo que busca, la oportunidad de crear una obra maestra que, efectivamente, logra: “Pintó de nuevo con rapidez vertiginosa, y después de muchas horas de trabajo, cuando la muerta comenzaba

¹²² DRAE, tomo I, p. 221.

¹²³ Fernando Báez, “Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html>.

¹²⁴ Andreas Kurz “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa modernista a finales del siglo XIX”, en *Decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*, p. 137.

¹²⁵ B. Couto Castillo, *op. cit.*, p. 181.

a corromperse, dio el último toque y retrocedió algunos pasos buscando la perspectiva de su cuadro... El triunfo es completo”.¹²⁶

En *Salamandra*, desde un principio, sabemos que Elena Rivas es una *femme fatale* que seduce a los hombres; entonces, ¿qué es lo que hace que la seducción de Eugenio León sea distinta a las otras? La respuesta se encuentra en los versos que intrigan a Elena, poseedora de sensibilidad artística. En un afán de encontrar la belleza de los versos en la vida real, la salamandra busca que Eugenio León transforme la literatura en su muerte; así Elena concibe una idea estética que se propone lograr. De esta manera, ella tiende todas las redes necesarias para conseguir su objetivo, para crear su obra: seduce al poeta, le regala la cabellera prevista en el poema y con la que él deberá darse muerte y, por último, orilla al poeta al suicidio al despreciarlo. Por todo esto, siguiendo una concepción similar a la de De Quincey, Elena Rivas, al lograr el suicidio de Eugenio León, se convierte en una artista del siglo XIX (particularmente de finales) y de principios del siglo XX pues el suicidio del poeta es un acto que en principio tiene una finalidad estética, por tener un fin en sí mismo y, por lo tanto, desmerece en su nivel ético. Entonces, en su categoría de artista, Elena Rivas se erige en una pequeña diosa que decide el destino de Eugenio León, como se erigían los artífices finiseculares decimonónicos en Hispanoamérica y en México. Así, al igual que algunos artistas, Elena Rivas “quería matar no solamente para desconocer las normas sino también para acumular la experiencia del delito”¹²⁷ y de la estética.

Elena Rivas tiene los atributos fundamentales para ser artista: posee sensibilidad artística, maneja un arte (el de la seducción) y, además, crea una obra. Además, pertenece al modernismo porque presenta muchas de las características que los artistas poseían: siente hastío por la vida corriente, es hiperestésica, busca constantemente el placer y la artificialidad, hace uso del maquillaje de la vida moderna, se inclina por la ciudad, la cual flanea, a través de su *intérior* se refleja su sensibilidad, es un sujeto marginado, conmociona a su sociedad con sus hábitos y actitudes, vive *rêveries* y, al mismo tiempo, la muerte la ronda.

Todas estas características y otras más, también están presentes en los artistas; éstos no las poseen todas; si no la mayoría, muchas de ellas. En síntesis, presento en el

¹²⁶ Ciro B. Ceballos, *Croquis y sepias*, p. 177.

¹²⁷ R. Gutiérrez Girardot, “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en J. A. Silva, *op. cit.*, p. 625.

siguiente cuadro esas particularidades del artista -con la organización aquí planteada- y ejemplos representativos que ya he mencionado:

Características del artista como personaje de la narrativa modernista			
Personajes literarios del modernismo ligados al artista	El dandy, el bohemio y el intelectual		
Características	Ejemplos		
Compartidas con otros personajes del modernismo	El artista siente <i>ennui</i> , <i>spleen</i> o hastío por la vida corriente.	Garcín de "El pájaro azul"	
	El artista es hipersensible.	Oliverio de "Salomé"	
	El artista es atraído por el <i>gouffre</i> .	José Fernández de <i>De sobremesa</i>	
	El artista busca el placer y la sensualidad.	José Fernández de <i>De sobremesa</i> y Oliverio de "Salomé"	
	El artista busca la artificialidad.	Lucía Jerez de <i>Amistad Funesta</i>	
	El artista recurre al maquillaje de la vida moderna.	el escritor de "Paréntesis"	
	El artista es atraído por la urbe y rechaza el campo.	el artista de "Rojo pálido"	
	El artista es un <i>flâneur</i> .	<i>Claudio Oronoz</i> y el artista de "La cabellera"	
El artista se refleja en el <i>intérieur</i> .	Eugenio León de <i>Salamandra</i> y José Fernández de <i>De sobremesa</i>		
Exclusivas del artista del modernismo	Vinculadas con el mundo exterior	El artista es: aristócrata o burgués	Aristócratas: Juan Jerez de <i>Amistad Funesta</i> , Tulio Arcos de <i>Sangre patricia</i> y José Fernández de <i>De sobremesa</i> . Burgueses: Claudio Oronoz y el artista de "Paréntesis"
		El artista es un sujeto marginado.	Los artistas de "La protesta de la Musa" y "El rey burgués", y Oliverio de "Salomé"
		El artista <i>épate les bourgeois</i> .	Daniel de "Un cerebral".
		El artista desprecia a los <i>filisteos</i> .	Pascual de "Cuento negro" y Juan Jerez de <i>Amistad funesta</i>
		El artista expresa su situación social y la del arte.	Los artistas de "La canción de oro", "El velo de la reina Mab" y "El rey burgués" de Rubén Darío
	Vinculadas con el mundo interior	El artista es hombre.	Los personajes de todas las novelas y todos los cuentos (excepto Lucía Jerez de <i>Amistad funesta</i> y Magda de <i>Por donde se sube al cielo</i>)
		El artista crea paraísos artificiales a través de: las drogas, la <i>rêverie</i> y el sueño	Drogas: Pascual de "Cuento negro", el artista de "La cabellera" y Eugenio León de <i>Salamandra</i> . <i>Rêverie</i> : Tulio Arcos de <i>Sangre patricia</i> , el artista de "Rojo pálido" y Alfonso Castro de "Blanco y rojo". Sueño: Oliverio de "Salomé", Alfonso Castro de "Blanco y rojo" y Gabriel Montero de <i>El enemigo</i>
		El artista se apropia de la muerte mediante: el suicidio o el asesinato	Suicidio: el estudiante de "Diario de un simple", Garcín de "El pájaro azul", Daniel de "El cerebral", el artista de "La cabellera" y Eugenio León de <i>Salamandra</i> y Tulio Arcos de <i>Sangre Patricia</i> . Asesinato: Alfonso Castro de "Blanco y rojo" y Antiocho Entrambasaguas de "La obra maestra"
		El artista busca convertir su vida en una obra de arte.	José Fernández de <i>De sobremesa</i> y Daniel de "Un cerebral"
Generales	El artista tiene sensibilidad artística y literaria.	Magda de <i>Por donde se sube al cielo</i> , Alfonso Castro de "Rojo y blanco" y Daniel de "Un cerebral"	
	El artista crea obras de arte.	Alfonso Castro de "Rojo y blanco" y Daniel de "Un cerebral"	

En lo que respecta al análisis de la Rivas, muestro el siguiente cuadro que, por un lado, señala las características del artista y, por el otro, marca si se encuentran en Elena:

<i>El artista del modernismo y Elena Rivas</i>	
El artista	Elena Rivas
crea una obra de arte.	sí
tiene sensibilidad artística y literaria.	sí
busca convertir su vida en una obra de arte.	no
se apropia de la muerte.	sí
recurre a drogas para crear paraísos artificiales.	no
vive <i>rêveries</i> como paraísos artificiales.	sí
crea paraísos artificiales a través del sueño.	no
es hombre.	no
expresa o denuncia su situación social ni la del arte.	no
desprecia a los <i>filisteos</i> .	no
<i>épate les bourgeois</i> .	sí
es un sujeto marginado.	sí
es burguesa.	sí
refleja en su <i>intérieur</i> su sensibilidad.	sí
es una <i>flâneuse</i> .	sí
es atraída por la urbe y rechaza el campo.	sí
recurre al maquillaje de la vida moderna.	sí
busca la artificialidad.	sí
es atraída por lo desconocido.	sí
busca el placer.	sí
es hiperestésica.	sí
siente <i>ennui</i> .	sí

Así, el artista, como personaje, “se sitúa en una línea de oposición y enfrentamiento con los valores y normas que imperan en el ambiente cultural y moral de la sociedad burguesa de la época, porque estos valores y estas normas le dejan vacío e insatisfecho. Intenta entonces caminar a ‘contrapelo’ y construirse un orden nuevo, subjetivo y personal, mediatizado por su exquisita sensibilidad estética que busca en la sublimación del arte y del artificio, y en el poder de la fantasía y de lo imaginación, el encanto de lo inefable y de lo inexpresable”.¹²⁸ De todas esas constantes en el artista como personaje de la narrativa del modernismo, Elena Rivas posee dieciséis características de 22, un 72% de los rasgos que analicé.

¹²⁸ Juan Herrero, “Introducción” a J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 44.

CONCLUSIONES

El motor de toda esta tesis fue responder la siguiente pregunta: en *Salamandra* (1919), escrita por Efrén Rebolledo, además de ser una mujer, una *femme fatale*, ¿Elena Rivas también es una artista, personaje recurrente de la narrativa en el modernismo hispanoamericano y mexicano? Dicho cuestionamiento es problemático pues, a simple vista, Elena Rivas parece tan sólo una *femme fatale*; de ella los críticos generalmente subrayan este rasgo; no obstante, después de habernos acercado al modernismo, de habernos aproximado a la obra de Efrén Rebolledo, de haber caracterizado al artista y su situación en Hispanoamérica y México, de haber realizado el análisis de los rasgos del artista como personaje, y de las conclusiones que se desprendieron de él, consideré pertinente plantearme dicho problema de investigación.¹

Para lograr el objetivo, que retomo más adelante, expliqué la corriente literaria que está presente en *Salamandra*, he apuntado características generales del modernismo hispanoamericano y del mexicano, en especial en lo que toca a la prosa. El término *modernismo* se utiliza en varios ámbitos: en el religioso, en el artístico (en Occidente y, particularmente, en Cataluña), en el literario universal (en el norteamericano y brasileño) e hispanoamericano; por consecuencia, *modernismo* tiene varias acepciones. Ya circunscrito al ámbito literario hispanoamericano y mexicano, y entendido como la corriente literaria que surgió a finales del siglo XIX en estos lugares, el modernismo cuenta con propiedades esenciales, máxime en la prosa y en México.

Dentro del marco literario hispanoamericano, algunos estudiosos difieren en las características esenciales del modernismo, discuten si es un movimiento literario, una época o, incluso, expresión de la modernidad. En general para los críticos estas posturas establecen los límites del tiempo en que el modernismo pervivió, los lugares en que se dio y, por ende, sus integrantes. Incluso, algunos han discutido quiénes fueron los precursores y quiénes los iniciadores; y muchos otros emplean diversos términos para designarlos –decadentistas, estetas, modernos o modernistas.

¹ Este procedimiento presentó una deficiencia: buscó compendiar las obras modernistas hispanoamericanas y mexicanas que presentan al artista como personaje para que pudiera utilizarlos en la caracterización. Corrí el riesgo de omitir obras por imprudencia o ignorancia de los textos. Para evitar dichas omisiones, recurrí a los recursos que estuvieron a la mano: busqué las obras en bibliotecas, librerías e Internet; consulté a los críticos que encontré como referencia y que estuvieron a mi alcance. Así, todas las obras reseñadas en el Capítulo III –excepto *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez - fueron leídas a conciencia; no obstante, por los mismos límites del trabajo, sólo consulté algunos textos críticos de esas obras, pues mi objetivo principal era el estudio de Elena Rivas.

A pesar de las diversas direcciones que la crítica sigue, los exégetas coinciden en el papel trascendental de dicho movimiento en la tradición literaria occidental y se ha coincidido en algunas de sus constantes. Entre otras cosas, se considera que los modernistas están conscientes, ante todo, de su labor literaria, exigen libertad en la creación –y, además, la ejercen- para elegir o para reelaborar temas y formas de otras literaturas, especialmente de la francesa; de allí su cosmopolitismo y su amor por lo exótico y lo pasado. Por consecuencia, los modernistas se distinguen por su originalidad y por su individualidad, por su innovación y renovación de las formas.

La prosa modernista no desmerece en grado alguno en relación con la poesía modernista; en ambas se percibe un afán innovador y renovador que imprime la percepción del mundo del escritor. La prosa se vuelve más flexible, lo que le da cabida a nuevos temas (la muerte, la bohemia, la situación del artista finisecular, por ejemplo), nuevos recursos estilísticos, nuevas intenciones y, de allí, nuevos géneros en los que los bordes entre uno y otro se difuminan; es el caso de la crónica, el poema en prosa, el cuento, la novela.

El modernismo mexicano, uno de revistas, polémicas y asociaciones literarias, se dio sobretodo en la ciudad de México; aquí se publicaron sus órganos literarios y las discusiones que alrededor de él se dirimieron; no obstante, los escritores no eran exclusivamente capitalinos ni todos vivían aquí; algunos publicaban en sus estados, en el extranjero o enviaban sus textos a las redacciones de las revistas de la metrópoli.

Con el objetivo de facilitar la comprensión de *Salamandra* y de Elena Rivas, a lo largo del segundo capítulo revisé el momento histórico, la vida y la obra de Efrén Rebolledo, las características generales de la novela y las características del personaje femenino a través de las lecturas que, con el paso del tiempo, ha tenido. Efrén Rebolledo (1877-1929), cuya vida y obra literaria pueden organizarse en cuatro grandes etapas, marcadas por la actividad diplomática del abogado y algunos momentos históricos de México. La primera etapa, de 1877 a 1901, abarca la obra en verso con la cual el escritor comenzó a colaborar en publicaciones periódicas todavía en su condición de estudiante. La segunda se caracteriza por la obtención del título de abogado y el inicio de su carrera como diplomático, y continúa hasta su regreso a México en 1910; la obra está escrita o publicada ya desde Guatemala, ya desde Japón, y se caracteriza por la actividad diplomática del escritor fuera del país en los últimos años del Porfiriato. La tercera etapa, entre 1910 y 1919, presenta unos primeros años de exigua publicación en revistas; y en 1916 se intensifica la actividad literaria de

Rebolledo en la ciudad de México. La cuarta etapa y última, que comienza en 1919 y termina con la muerte del escritor en 1929, está determinada por el decrecimiento en su producción literaria y el peregrinar constante del diplomático.

Rebolledo es un escritor que con el paso del tiempo se ha considerado especialmente “poeta de no muy altos alcances”, cuya obra tiene un lugar en la historia literaria mexicana ante todo por su carácter erótico. Además se le reconoce por su filiación parnasiana y por su orientalismo. También entre la crítica se ha discutido el tono decadente de la obra, y si es modernista, postmodernista o ateneísta; por otro lado, también se han estudiado los fetiches del escritor presentes en su obra, como el cuerpo y la cabellera femeninos. A lado de estos temas presentes en la crítica también se han comentado libros y escritores que seguramente Rebolledo leía.

En lo que toca a la novela que estudia este trabajo, *Salamandra*, fue publicada por Rebolledo en 1919 en la ciudad de México, y cuenta cómo, tras leer un poema del poeta Eugenio León, Elena Rivas, una coqueta seductora de hombres, logra que él se suicide con la cabellera que ella le envía, propósito cuya fuente inspiradora son los versos que él escribe. Sobre este texto narrativo, la crítica ha comentado algunos de sus elementos; sobretodo se ha hablado de su carácter modernista. Sobre Elena Rivas, se ha destacado su carácter de *femme fatale*, *new woman* y *flapper*, aspectos que se han comentado superficialmente. En la misma mínima medida, se ha analizado al artista en la novela.

Con la finalidad de establecer los límites y alcances que la palabra *artista* tiene en esta tesis, definí este concepto mediante varios diccionarios, resumí la situación del artista finisecular para que se entienda por qué la narrativa presentó recurrentemente este personaje. El *artista* es la persona que ejercita alguna arte bella y que también lo es una persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes. Muchas novelas modernistas hispanoamericanas y mexicanas presentan esta figura como eje: *Amistad Funesta. Lucía Jerez* de José Martí, *De sobremesa* de José Asunción Silva, *Por donde se sube al cielo* de Manuel Gutiérrez Nájera y *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos. Cuentos en los que está el artífice son, entre otros: “El pájaro azul” de Rubén Darío, “Rojo pálido” de Manuel Díaz Rodríguez, “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo, “Un cerebral” de Alberto Leduc, “Un cobarde” de Rubén M. Campos y “La obra maestra” y “El diario de un simple” de Ciro B. Ceballos. Asimismo, Efrén Rebolledo también trabaja una novela breve, *El enemigo*, además de *Salamandra*, y un cuento, “La cabellera”, en los que está presente el artista.

Para demostrar la hipótesis de esta tesis, en el cuarto capítulo realicé el análisis de Elena Rivas contrastada con el artista de la narrativa modernista y sus características: mostré cada una, la ejemplifiqué en otros personajes y después discutí si está presente en Elena. Como un primer acercamiento, presenté tres personajes de la narrativa modernista que están fuertemente vinculados con el artista: el dandy, el bohemio y el intelectual. Posteriormente analicé las características compartidas con otros personajes de esta literatura. Después comenté las características que sólo se encuentran en el artista, aquellas que tienen que ver con la sociedad y las que tienen que ver exclusivamente con el mundo interior del artista. Por último, mostré las características generales, que están ligadas a cualquier artista.

A partir del análisis de las características, su ejemplificación en personajes modernistas y su contraste en Elena Rivas, se desprendieron las siguientes conclusiones:

Si bien cada uno de los cuentos y novelas modernistas presentan personajes con características muy particulares, en situaciones y escenarios distintos, hay elementos recurrentes susceptibles a ser compendiados como constantes de tal figura. Veintidós características que pueden ser organizadas bajo los siguientes rubros:

- A) compartidas con otros personajes del modernismo
- B) exclusivas del artista del modernismo, en su relación con la sociedad
- C) exclusivas del artista del modernismo, en su mundo interior
- D) generales; es decir, compartidas con otros artistas.

En el análisis, llegué a la conclusión de que los diferentes artistas no presentan todas las características y no por ello dejan de serlo. De la misma manera, Elena Rivas no presenta algunos rasgos pero sí muestra muchos otros.

Elena Rivas no convierte su vida en una obra de arte, no recurre a la droga ni sueña para crear paraísos artificiales, no es hombre, no siente desprecio por los filisteos ni condena la situación del arte ni la suya propia en su sociedad. Sin embargo, Elena Rivas crea una obra de arte, el suicidio que recrea el poema de otro artista, y muestra sensibilidad artística y literaria, la muerte constantemente está cercana a ella a través de suicidios, vive *rêveries*, provoca escándalo entre los burgueses por sus actitudes y valores –a pesar de que ella misma también es burguesa, como buena parte de los personajes modernistas-, es un sujeto marginado, su sensibilidad artística se refleja en el *intérieur*, es una *flâneuse*, siente atracción por la urbe y lo desconocido, busca

constantemente el placer, es hiperestésica y siente *spleen* por la vida corriente. Por todo esto considero válido que Elena Rivas se compare con un artista del modernismo.

Sin embargo, para críticos como Enrique González Martínez, Luis Mario Schneider, Allen W. Phillips, Nidia Vincent y José Ricardo Chaves, Elena Rivas es una *femme fatale*; característica que bajo ninguna circunstancia niego en esta tesis. Considero que, a pesar de que lo más evidente en Elena es su carácter de mujer fatal, también es pertinente presentarla como una artista. Tal vez el obstáculo más evidente para considerarla como una artista es el siguiente problema: ¿cómo una mujer, una mujer fatal, puede ser un artista al mismo tiempo? Para que un artista pueda ser llamado así, es necesario que cuente con, al menos, una de las siguientes características: ejercer un arte, crear obras artísticas o presentar sensibilidad artística. Ahora bien, ¿Elena Rivas cuenta con alguna de esas tres características? La Rivas cuenta con las tres: es un personaje sensible tanto al arte como a la literatura, ejerce un arte, el de la seducción,² y, además, es creadora de una obra de arte.

A partir de la definición anterior, los críticos podrían objetar que Elena Rivas no pinta un cuadro, no escribe una composición ni versos ni novelas y tampoco esculpe; legítimamente, ¿Elena crea una obra de arte? Para responderlo, recordemos que una obra de arte “puede tener propiedades muy variables, según la estética de la que se la haga depender. De acuerdo con la mayor o menor sensibilidad [...] se captará la obra como lo que se expone y se vende, como aquello de lo que un artista ha tenido la intención y la intuición o como lo que interrogaremos cara a cara para encontrar nuestro placer estético o para comprender mejor el mundo. [...] Pero en todos los casos relacionaremos la obra, como objeto definido, con la actividad artística y su valor”.³ Así, “la obra de arte, por encima de todo, es un sistema de significaciones de evidente intencionalidad”⁴ y “significa valores y debido a su carácter icónico comprende en sí misma los valores que significa”.⁵ Para comenzar, Elena Rivas ha logrado múltiples seducciones a lo largo de su vida; de hecho, tiene una colección de ellas. Entonces, ¿qué

² ¿Puede ser un arte el de la seducción? De acuerdo con el DRAE, *arte* en su primera acepción, es “virtud, disposición y habilidad para hacer algo”; en la tercera, es “el conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo” (DRAE, tomo 1, p. 219). En el caso de Elena, ella tiene la disposición y la habilidad para seducir a los hombres, conoce el conjunto de preceptos y reglas necesarios para alcanzar su objetivo, el de la seducción. Por lo tanto, las seducciones de Elena Rivas son perfectamente un arte.

³ Jacques Aumont, *La estética hoy*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵ Charles Morris, *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*, p. 116, *loc. pos.* en Luis X. Álvarez, *Signos estéticos y teoría*, p. 167.

es lo que la mueve a seducir a Eugenio León? Lo que Elena Rivas busca lograr cuando Eugenio se suicide es que cumpla los últimos versos que él ha escrito en un poema; Elena busca un hecho estético cuya finalidad es el acto bello en sí mismo; en él, no hay una carga social ni moral.

Además de estos rasgos esenciales que debe poseer cualquier artista, están los que son particulares del modernista. La característica que aparece en prácticamente todos los artistas del modernismo es que son hombres. Se podría cuestionar: ¿Cómo un personaje femenino puede ser un artista del modernismo, cuando éste, casi por excelencia, es hombre? Para responder esto, entre los artistas, encontramos, además del caso de Elena, otros dos excepcionales: Lucía Jerez de *Amistad Funesta* y Magda de *Por donde se sube al cielo*. Al igual que en el caso de Elena Rivas, estos personajes generalmente sólo son considerados como mujeres que están muy lejos de ser artistas; no obstante, críticos tan importantes del modernismo como Aníbal González y Belem Clark de Lara presentan argumentos a favor de considerarlos como artistas.⁶ Lucía Jerez, Magda y Elena Rivas son personajes que, además de ser artistas y mujeres, tienen otra característica en común, fueron protagonistas creadas en los bordes del modernismo; las dos primeras cuando apenas comenzaba, Elena fue creada en los estertores del mismo.

Con respecto a los momentos finales del modernismo, cuando Efrén Rebolledo escribió *Salamandra*, John S. Brushwood, afirma que entre 1917 y 1925, “las características del héroe mismo se volvieron menos restrictivas. No es necesariamente el esteta aburrido cuyas transformaciones simbolistas lo enajenaban de la vida real. Puede estar enajenado por ser intelectual [...]. Puede ser sencillamente el hijo mimado e ingenuo de una familia adinerada”⁷ o, continuo, simplemente puede ser la combinación de un artista con una *femme fatale*, una Elena Rivas de *Salamandra* (1919). Esto comprueba la afirmación de Pilar Rivas: “El personaje modernista muestra psicológicamente, en su conformación como personaje, una dualidad que lo tipifica. Se puede decir que son personajes bipolares, en cuanto presentan desdoblamiento tanto emocionales como morales: son virginales y perversos, dulces y crueles, ángeles y

⁶ Vid. Capítulo IV, pp. 124-125.

⁷ John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*, p. 43.

demonios, sentimentales y escépticos”;⁸ en el caso de Elena Rivas, el personaje modernista es, al mismo tiempo, *femme fatale* y artista.

De estas conclusiones de la tesis, del análisis de las características del artista en Elena Rivas y de los capítulos se desprenden las siguientes aportaciones de esta tesis:

- a) Muestro una lectura innovadora de Elena Rivas al observarla desde el personaje del artista. Además, creo diálogos entre *Salamandra* y otras obras modernistas no sólo mexicanas sino también hispanoamericanas.
- b) Si bien en algunos ensayos se ha analizado la figura del artista, ahora presento un compendio organizado de sus características y de la narrativa, tanto en la novela como en el cuento -campo prácticamente sin investigar-, en la que ese personaje aparece. Si bien reconozco lo limitado de este trabajo, propongo una guía para seguir explorando este camino.
- c) Ofrezco una apretada síntesis sobre la prosa del modernismo mexicano que, a pesar de su pequeña extensión, surge a partir de otros trabajos, pues retoma lo hecho por otros y se completa la labor de éstos.
- d) Resumo las características del modernismo; las discusiones más constantes y las características en las que los críticos coinciden.
- e) Examino brevemente las lecturas que los críticos han tenido sobre el modernismo, Efrén Rebolledo y su obra, y el artista.
- f) En una rica bibliografía, expongo ensayos tanto clásicos como recientes sobre los temas aquí tratados; además, incluyo obras literarias y crítica de arte que muestran muy diversas facetas del modernismo.

No obstante estas aportaciones, a lo largo de esta investigación me enfrenté a limitantes de muy diversa índole, vinculadas con las obras literarias y con la crítica, que traté de subsanar de varias formas.

En lo que respecta las obras literarias, debido a que apenas hace unos cuarenta años comenzó a revalorarse la prosa modernista y, generalmente, en el país de origen; me resultó imposible leer algunos textos –tanto novela y cuento- hispanoamericanos muy citados por la crítica; fue el caso de *Ídolos rotos* y de *Cuentos de color*, los dos de Manuel Díaz Rodríguez. Mucho menos pude revisar las obras menos conocidas o estudiadas, como en el caso de las novelas de artista que pertenecen al corpus propuesto

⁸ Pilar Álvarez, “Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana”, <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/SPLIT/SPLIT01-Alvarez/>, p. 9.

por Dolores Phillipps-López.⁹ Por esto, lo que hice fue revisar antologías, agotar Internet, o, en el último de los casos, indicar que dicho texto no había podido ser consultado directamente y que ofrecíamos una reseña crítica del mismo.¹⁰

Debido a la importancia que significó el modernismo para las letras universales, existe una avalancha de lecturas sobre dicho tema,¹¹ que, a muy mi pesar, pude abarcar muy brevemente; para subsanar dicha limitante, identifiqué, en total, once textos clásicos sobre el modernismo hispanoamericano y mexicano (los que continuamente eran citados o se reiteraban en la bibliografía), los leí íntegros y elaboré reseñas de ellos.¹² Completé mi panorama mediante la lectura rápida de otros ensayos críticos.

Si bien en los últimos diez años se han publicado análisis en torno a algunos artistas como personajes de la narrativa mexicana, no hay un estudio general que englobe todas (o la mayoría de) las características y las obra; por ello, localicé fragmentos de estudios literarios en los que se mencionaba al artista en la narrativa mexicana.

En lo que respecta a Efrén Rebolledo, hay una escasa crítica sobre su obra y una repetición de juicios. Debido a esto, tan sólo los clasifiqué por temas y los presenté ya de forma sistematizada en este trabajo.

Ahora, por un lado, en la etapa en la que realicé la investigación sobre *Salamandra*, su autor y el movimiento estético que está presente en ella, hubo algunos textos críticos que encontré citados o en las bibliografías y que no pude consultar pues no aparecían en los catálogos o, en todo caso, no se encontraban físicamente en las bibliotecas a las que acudí.¹³ Me valí de Internet para buscar estudios críticos serios que estuvieran vinculados con mi objeto de estudio, que aquí cito de la forma más sensata

⁹ Vid. Capítulo III, p. 86. En lo que respecta a la narrativa mexicana, no hubo este problema pues gracias a la reedición de obras modernistas en los años noventa y en la primera década del siglo XXI, fácil nos resultó su consulta.

¹⁰ Vía Internet pude localizar, por ejemplo, *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez y *El donador de almas* de Amado Nervo. / Para la formación del corpus de narrativa breve hispanoamericana, vid. Capítulo III, p. 90, nota 75.

¹¹ Tan sólo en la edición de 2008 de la *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*, Luis Íñigo Madrigal presenta 355 “estudios acerca de aspectos generales o particulares del Modernismo en Hispanoamérica en su conjunto, o en cada uno de los países que la conforman” (p. 549).

¹² Los textos reseñados fueron los de Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Gullón, Iván A. Schulman, Iris Zavala y Rafael Gutiérrez Girardot. Del modernismo mexicano, los textos de José Emilio Pacheco, Max Henríquez Ureña, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, y B. Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé.

¹³ Recurrí constantemente a cinco bibliotecas: la Biblioteca Central, la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Daniel Cosío Villegas y la Biblioteca Xavier Clavigero. / De este caso ejemplo son *Nuevos asedios al modernismo* de Iván A. Schulman y *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancias socioeconómicas de un arte americano* de Ángel Rama.

posible. Asimismo realicé consultas generales sobre términos, como fue el caso de *new woman*, *flapper* y *gouffre*.

Una de las aportaciones de esta tesis consistió en señalar nuevos caminos de análisis dentro del estudio modernista, tanto hispanoamericano como mexicano, y en la obra de Efrén Rebolledo, que son los siguientes:

- A pesar de que el artista es una figura recurrente en la narrativa breve modernista, desconozco estudios que muestren una visión panorámica sobre “El artista. Su evolución en el cuento del modernismo hispanoamericano y mexicano”.
- En México, si bien la novela fue un género poco socorrido por los escritores mexicanos debido a múltiples factores, el artista también está muy presente en dicha narrativa, por ello, valdría la pena realizar un análisis sobre “El artista. Su evolución en la novela del modernismo mexicano”.
- Aunque en años recientes se han analizado algunas novelas y cuentos mexicanos con la mujer fatal, este personaje toma muy diversos matices en la historia de la literatura modernista mexicana; por ello resultaría loable el estudio de “La *femme fatale* en la narrativa modernista mexicana”.
- En los últimos años ha habido un florecimiento de reediciones de la obra de Efrén Rebolledo; no obstante, dichos textos buscan la difusión de su obra y, en muchas ocasiones, no van dirigidos a un público especializado pues no presentan la visión crítica que merecen; tal es el caso de “La cabellera”, que en la última década ha tenido dos reediciones, una realizada por Benjamín Rocha y otra por Ignacio Díaz Ruiz; no obstante, es necesario una edición crítica del cuento que anote las variaciones entre 1900 y 1916.
- Los juicios críticos sobre la obra de Efrén Rebolledo, particularmente sobre *Salamandra*, son recurrentes, se destaca su carácter frívolo y sus personajes “sodomazoquistas”. Subrayar la riqueza literaria que subyace en el texto y recuperar el juicio de José Emilio Pacheco, quien señala que este texto es la “primera novela más *art-nouveau* de nuestro modernismo y la primera en que surge la capital post porfiriana”,¹⁴ abre las puertas a una riquísima edición comentada, dirigida tanto a público especializado como a público general, sobre

¹⁴ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 293.

Salamandra, pues recuperaría, por un lado, la tradición literaria que subyace en el texto y, por otro, el carácter cosmopolita de la ciudad de México de la obra.

Para concluir, considero válido el estudio de Elena Rivas, protagonista de *Salamandra* de Efrén Rebolledo, desde la perspectiva del artista porque hay argumentos sólidos que nos mostraron que dos de tres características del artista también están presentes en ella; además, los rasgos que no están presentes en Elena tampoco lo están en todos los artistas, como el uso de las drogas y la denuncia de su situación social y del arte. Si bien Elena Rivas, una *femme fatale*, no ostenta todos los rasgos del artista, presenta lo esencial para ser considerada como tal: posee sensibilidad artística y literaria y crea una obra de arte, el suicidio de Eugenio León.

Fuentes de información

Directas

Rebolledo, Efrén. *Obras completas*. Introducción, edición y bibliografía de Luis Mario Schneider. Secretaría de Educación Pública. Ediciones de Bellas Artes. México: 1968.

------. *Obras reunidas*. Estudio preliminar, cronología y compilación del apéndice documental de Benjamín Rocha. Intemporales. Coedición de Océano, del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo y la Dirección General de Publicaciones de CONACULTA. México: 2004.

------. *Poemas escogidos*. Prólogo de Xavier Villaurrutia. Editorial Cvltura. México: 1939.

------. *Salamandra. Caro victrix*. Prólogo de Luis Mario Schneider. Saludo de Enrique González Martínez. La Serpiente Emplumada, 2. Factoría Ediciones. México: 1999.

Citadas

Alfaro Gómez, Cecilia. “Flappers y pelonas o, al fin y al cabo, ‘chicas modernas’”, en *Ritos y retos del Centro Histórico*, México: febrero de 2008, pp. 36 y 37.

Álvarez, Lluís X. *Signos estéticos y teoría*. Crítica de las ciencias del arte. Palabra plástica, 7. Anthropos. Editorial del Hombre. Barcelona: 1986.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La colonia. Cien años de República*. Breviarios, 89. Fondo de Cultura Económica. México: 1977.

------. *Historia de la literatura hispanoamericana. II Época contemporánea*. Breviarios, 156. Fondo de Cultura Económica. México: 1980.

Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo. Selección, introducción y comentarios de José Miguel Oviedo. El Libro de Bolsillo. Literatura Hispanoamericana. Literatura, 5317. Alianza Editorial. Madrid: 2001.

Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. Selección, introducción, notas y bibliografías de José Olivio Jiménez. Poesía Hiperión, 83. Hiperión. Madrid: 1985.

Antología del modernismo (1884-1921) Tomos I y II en un volumen. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. Biblioteca del Estudiante Universitario 90-91. Coordinación de Humanidades. UNAM y Ediciones Era. México: 1999.

Antología del poema en prosa en México. Estudio preliminar, selección y notas de Helguera, Luis Ignacio. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México: 1999.

Arias Anglés, Enrique y Rincón García, Wifredo. *Historia Universal del Arte. 9 Del Romanticismo al Modernismo.* Espasa Calpe. Barcelona: 2000, pp. 1-92.

Aumont, Jacques. *La estética hoy.* Traducción de Margo Aurelio Galmarini. Signo e imagen. Cátedra. Madrid: 2001.

Azam, Gilbert. *El modernismo desde dentro. Ámbitos literarios / Ensayo.* Anthropos. Editorial del Hombre. Barcelona: 1989.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* Editorial Porrúa. México: 2004.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Traducción de Andrea Morales Vidal. Siglo Veintiuno Editores. México: 2006.

Betancourt, Ignacio. "José María Facha, un modernista desconocido", en *Alforja. Revista de Poesía, Nueva época.* Número 33. México: verano 2005, pp. 76-86.

Bornay, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura.* Ensayos. Arte. Cátedra. Madrid: 1994.

-----, *Las hijas de Lilith.* Ensayos. Arte. Cátedra. Madrid: 2001.

Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica.* Traducción de Raymond L. Williams. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México: 1993.

Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900.* Al Siglo XIX. Ida y Regreso. Dirección General de Publicaciones. Coordinación de Humanidades. UNAM. México: 1996.

-----, *Claudio Oronoz*. Presentación de Hilda Bautista. Del folletín a los cristeros..., 17. La Matraca. Publicaciones y Bibliotecas Cultura. SEP. PREMIÁ editora. México: 1982.

-----, *Cuentos completos, 1895-1915*. Compilación y presentación de Serge I. Zaitzeff. Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie. CONACULTA. México: 1998.

Carbó, Margarita y Gilly, Adolfo. *México, un pueblo en la historia. 3. Oligarquía y revolución (1876-1920)*. Enrique Semo, coordinador. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial. México: 2001.

Castellanos de Zubiría, Susana. *Mujeres perversas de la historia*. Grupo Editorial Norma. Colombia: 2008.

Castillo, Homero, editor. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 121. Editorial Gredos. Madrid: 1974.

Ceballos, Ciro B. *Croquis y sepias*. Eduardo Dublán, impresor. México: 1898.

-----, *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. Al Siglo XIX. Ida y Regreso. Programa Editorial. Coordinación de Humanidades. México: 2006.

Chaves, José Ricardo. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. Cuadernos del Seminario de Poética, 22. Instituto de Investigaciones Filológicas. Seminario de Poética. UNAM. México: 2005.

-----, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Filológicas. Seminario de Poética. UNAM. México: 1997.

Chouciño Fernández, Ana. "Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: *Carmen* de Pedro Castera", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense. Vol. 28. Barcelona: 1999, pp. 547-562.

Chouciño Fernández, Ana y Algaba, Leticia. "Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera", en *Literatura Mexicana*. Vol. XIV, núm. 1. México: 2003, pp. 87-111.

Cisneros, Odile. "El oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo", en *Literatura Mexicana*. Revista semestral del Centro de Estudios Literarios. Año XIII, vol. 2. UNAM. México: 2002, pp. 91-115.

Clark de Lara, Belem y Curiel Defossé, Fernando. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 2000.

Clark de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa, editoras. *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico, Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. Al Siglo XIX. Ida y Regreso.* Coordinación de Humanidades. UNAM. México: 2005.

------. *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos. Al Siglo XIX. Ida y Regreso.* Coordinación de Humanidades. UNAM. México: 2005.

Clark de Lara, Belem y Zavala Díaz, Ana Laura. *La construcción del modernismo (Antología).* Introducción y rescate de Clark de Lara y Zavala. Biblioteca del Estudiante Universitario, 137. UNAM. México: 2002.

Colburn, Glen, editor. *The English Malady: Enabling and Disabling Fictions.* Cambridge Scholars Publishing. UK: 2008.

Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos.* Versión castellana de Enrique Góngora Padilla. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona: 2004.

Couto Castillo, Bernardo. *Cuentos completos.* Prólogo y Edición de Ángel Muñoz Fernández. La Serpiente Emplumada, 25. Factoría Ediciones. México: 2001.

Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica. Edición e introducción de Dolores Phillipps-López. Letras Hispánicas, 547. Cátedra. Madrid: 2003.

El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica. Prólogo, selección y edición de Seymour Menton. Colección Popular, 51. Fondo de Cultura Económica. México: 1964.

El cuento mexicano en el modernismo (Antología). Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz. Biblioteca del Estudiante Universitario, 142. Coordinación de Humanidades. UNAM. México: 2006.

Cuento modernista hispanoamericano. Estudio preliminar y compilación de Fernando Díez de Urdanivia. Ábside. Cuento. CONACULTA. México: 2008.

Curiel Defossé, Fernando. *Ateneo de la juventud (A-Z).* Ediciones especiales, 20. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 2001.

------. "El ateneo modernista", en *Literatura Mexicana.* Volumen VII, núm. 1. UNAM: 1996, pp. 39-59.

------. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929).* Centro de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 1998.

-----.. *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda* “Revista Azul”. Se incluye facsímile. Ediciones Especiales, 3. Centro de Estudios literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM. México: 1996.

Decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria. Departamento de Literatura y Lingüística. Universidad de Sonora. UNISON. Hermosillo: 2005.

Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México I. El proceso de gestación de un pueblo.* Alhambra Mexicana. México: 1996.

Díaz Dufoo, Carlos. *Textos nerviosos.* Segunda Serie, 21. La Matraca. Palacio de Bellas Artes 50 años. Instituto Nacional de Bellas Artes. SEP Cultura. PREMIÀ editora. México: 1984.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX.* Prólogo de Gregorio Marañón. Espasa-Calpe, S.A. Madrid: 1979.

Dictionnaire Hachette Encyclopédique Illustré. Hachette. París: 1996.

Diego, Rosa de. “Sobre el héroe decadente”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses.* Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Número 15. Madrid: 2000, pp. 57-68.

Draguet, Michel. *Treasures of Art Nouveau. Through the collections of Anne-Marie Gillion Crowet.* SKIRA. Milán: 1999.

Efron, Gustavo. “A cien años de la absolución de Alfred Dreyfus. El ‘caso’ y los límites de la absolución”, en *Revista de Ciencias Sociales.* Centro de Estudios Sociales. DAIA. Año 37, núm. 24. Buenos Aires: 2007, pp. 235-246.

Enciclopedia de México. Director José Rogelio Álvarez. Editora Mexicana, S. A. Ciudad de México: 2000.

Enciclopedia universal ilustrada europeo americana. Tomo VI. Espasa-Calpe. Madrid: 1995.

Escalante Gonzalbo, Pablo *et al.* *Nueva historia mínima de México.* Colegio de México. México: 2006.

El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920. Diciembre 2004-Abril 2005. Coordinación del catálogo de José Carlos Canseco Gómez. CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes e Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México: 2004.

Escritores en la diplomacia mexicana. Secretaría de Relaciones Exteriores. México: 1998.

Estrada Herrero, David. *Estética*. Editorial Herder. Barcelona: 1988.

Facha, José María. *Idilio bucólico y otros textos*. Edición y estudio de Ignacio Betancourt. La Serpiente Emplumada, 22. Factoría Ediciones. México: 2000.

Fahr-Becker, Gabriele. *El modernismo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Könnemann. Barcelona: 2006.

Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I. El Arte del Siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: 2001.

Flores Monroy, Mariana. *Pedro Castera: tres propuestas literarias*. Tesis para optar por el grado de maestría en letras (Letras Mexicanas). Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México: 2008.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. Traducción de Carlos Pujol. Literatura y crítica. Ariel. Barcelona: 2002.

Gibson, Michael. *Le symbolisme*. Taschen. Köln: 2006.

Glantz, Margo. *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*. Océano S. A. México: 1984.

Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*. Páginas de Filología. Editorial Crítica. Barcelona: 1991.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, directora. *Historia de la vida cotidiana en México. IV. Bienes y vivencias. Siglo XIX*. Anne Staples, coordinadora. El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica. México: 2006.

------. *Historia de la vida cotidiana en México. V. Siglo XX. Campo y ciudad. Volumen 1*. Aurelio de los Reyes, coordinador. El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica. México: 2006.

------. *Historia de la vida cotidiana en México. V. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2*. Aurelio de los Reyes, coordinador. El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica. México: 2006

González Alcantud, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Palabra plástica, 12. Anthropos. Editorial del Hombre. Barcelona: 1989.

González Llàcer, Jordi. *Cómo reconocer el arte del Modernismo*. EDUNSA. Barcelona: 1996.

González Navarro, Moisés. *Historia moderna de México. El Porfiriato IV. La vida social*. Daniel Cosío Villegas, coordinador. Editorial Hermes. México: 1990.

González Peña, Carlos. “El bardo errante”, en *El Universal. El magazine para todos* (suplemento dominical). México: enero de 1930, s. n., pp. 3 y 4.

González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de México. “Sepan cuántos...”, 44. Editorial Porrúa. México: 1998.

Gran enciclopedia hispánica, 2. Andaluz-Bangkok. Planeta Barcelona: 2006.

Greenhalgh, Paul, editor. *Art Nouveau (1890-1914)*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York: 2000.

González Pérez, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Gredos. Madrid: 1987.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Alianza Editorial. Madrid: 1990.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México: 2004.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Investigación y recopilación de Erwin K. Mapes. Edición y notas de Ernesto Martínez Peñaloza. Índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. Nueva Biblioteca Mexicana, 4. UNAM. México: 1995.

------. *Obras XI. Narrativa, 1. Por donde se sube al cielo (1882)*. Introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Ana Elena Díaz Alejo. Nueva Biblioteca Mexicana, 118. UNAM. México: 1994.

------. *Por donde se sube al cielo*. Prólogo y edición de Belem Clark de Lara. La Serpiente Emplumada, 30. Factoría Ediciones. México: 2004.

Gutiérrez Vega, Hugo. “Efrén Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual” (I), en *La Jornada*. Jornada Semanal. México: 27 de enero de 2002, número 360.

------. “Efrén Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual” (II), en *La Jornada*. Jornada Semanal. México: 03 de enero de 2002, número 361.

------. “Efrén Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual” (III), en *La Jornada*. Jornada Semanal. México: 10 de febrero de 2002, número 362.

------. “Efrén Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual” (IV. Primera entrega de dos), en *La Jornada*. Jornada Semanal. México: 17 de febrero de 2002, número 363.

------. “Efrén Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual” (IV. Segunda entrega de dos), en *La Jornada*. Jornada Semanal. México: 24 de febrero de 2002, número 364.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica. México: 1978.

Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura hispánica*. Colección Popular. Fondo de Cultura Económica. México: 1975.

------. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Biblioteca Americana. Serie de literatura moderna. Pensamiento y acción. Fondo de Cultura Económica. México: 1969.

Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo: figuras y mitos*. Persiles, 120. Taurus. Madrid: 1999.

Historia General de México. Versión 2000. Centro de Estudios Históricos. El Colegio de México. México: 2006

Hoyo, Arturo del. *Diccionario de palabras y frases extranjeras*. El libro Aguilar. Libros de Consulta. Aguilar. Madrid: 1988.

Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Edición y traducción de Juan Herrero. Letras Universales, 17. Cátedra. Madrid: 1984.

------. *À rebours*. Prefacio, edición presentada, establecida y anotada de Marc Fumaroli. Colección folio, 898. Gallimard. París: 1977.

Índice de la Revista Azul (1894-1896) Estudio preliminar e índice elaborados por Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velásquez. Centro de Estudios Literarios. UNAM. México: 1968.

Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903). Estudio preliminar e índice elaborados por Héctor Valdés. Centro de Estudios Literarios. UNAM. México: 1967.

Íñigo Madrigal, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Cátedra. Barcelona: 2008.

Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Aguilar. México: 1962.

Jiménez del Campo, Paloma. “Reseña de Cristóbal Pera, *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense. Vol. 27. Barcelona: 1998, pp. 313-330.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. Fontamara. México: 2000.

Kingsley, Rebecca, directora del proyecto. *Cristal Tiffany*. Estilos del arte. EDIMAT Libros. Ediciones y Distribuciones Mateos. Madrid: 1999.

-----, *Art Nouveau. Joyería y metalistería*. Estilos del arte. EDIMAT Libros. Ediciones y Distribuciones Mateos. Madrid: 1999.

Kurz, Andreas. “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa modernista a finales del siglo diecinueve”, en *Memoria del decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*. Universidad de Sonora. Departamento de Literatura y Lingüística. Hermosillo: 2005, pp. 131-141.

Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano. Historia literaria de Hispanoamérica*. Edición de Andrea. México: 1991.

Leduc, Alberto. *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* Edición, prólogo y selección de Teresa Ferrer Bernat. La Serpiente Emplumada, 24. Factoría Ediciones. México: 2005.

Litvak, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Prólogo de Giovanni Allegra. Autores, textos y temas. Literatura, 8. Anthopos. Editorial del Hombre. Barcelona: 1990.

-----, editora. *El modernismo*. Taurus. Madrid: 1975.

Llopesa, Ricardo “Las fuentes literarias de ‘El pájaro azul’ de Rubén Darío”, en *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 43, número 1, Colombia: 1990, pp. 16-22.

Lozano Herrera, Rubén. *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*. Universidad Iberoamericana. México: 2000.

Luna Sellés, Carmen. “‘Érase una vez...’ en el modernismo hispanoamericano”, en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*. Universidad de Vigo. Número IV. España: 2001, pp. 55-71.

Magis, Carlos H. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México. México: 1970.

Mandujano Jacobo, Pilar. “‘El ideal’ modernista en ‘Exempli gratia’ o la fábula de los siete trovadores y de la *Revista moderna*” de José Juan Tablada”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Isaías Lerner, Roberto

Nival, Alejandro Alonso, coordinadores. 16-21 de Julio de 2001. Literatura hispanoamericana. Vol. 4, número 1. New York: 2004, pp. 383-388.

Marinello, Juan. *Sobre el modernismo. Polémica y definición*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México: 1959.

Martí, José. *Lucía Jerez*. Edición de Carlos Javier Morales. Letras Hispánicas; 378. Cátedra. Madrid: 2000.

Martínez, José María. “Nuevas luces para las fuentes de *Azul...*”, en *Hispanic Review*. Departamento de Lenguas Romances. Universidad de Pensilvania. Número 64. Estados Unidos: 1996, pp. 199-215.

Martínez Peñaloza, Porfirio. *Las máscaras de la “Revista Moderna”*. Colección Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México: 1968.

Matute, Álvaro. “El ateneo de la Juventud: Grupo, Asociación Civil, Generación”, en *Mascarones*, Boletín del Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM. Núm. 2. México: 1983, pp. 16-26.

------. *El Ateneo de México*. Fondo 2000. Fondo de Cultura Económica. México: 1999.

Meneses Gómez, José Félix. *Efrén Rebolledo. Poeta erótico del modernismo mexicano*. Tesis para obtener el grado de maestro en Letras. Facultad de Filosofía y Letras. Estudios de Posgrado. UNAM. México: 2004.

------. *Vida y obra de Efrén Rebolledo*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Facultad de Filosofía y Letras. Sistema de Universidad Abierta. UNAM. México: 2001.

Meyer-Minnermann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Traducción de Alberto Vital Díaz. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica. México: 1997.

Montemayor, Carlos. “Efrén Rebolledo”, en *Alforja. Revista de Poesía*. Número XXIV, México: primavera 2003, pp. 10-28.

Monterde, Francisco. “La obra de Efrén Rebolledo” en *El libro y el Pueblo*. Notas bibliográficas. México: abril de 1932, pp. 24-26.

Moseley, Shara. “El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales”, en *Acta Poética*. Centro de Poética. UNAM. Vol. 24, núm. 1. México: 2003, pp. 163-180.

Navarro Ranninger, Pilar. *La literatura española en torno al 1900. Modernismo y “98”*. Monografía. Akal. Barcelona: 1994.

Nervo, Amado. *Algunas narraciones*. Prólogo de Óscar Mata. Epílogo de José María González de Mendoza. La Serpiente Emplumada, 12. Factoría Ediciones. México: 1999.

Nueva enciclopedia temática Planeta. 14 volúmenes. Arte. 9, Planeta, Barcelona: 1997.

Olea Franco, Rafael, editor. *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Serie Literatura Mexicana VI. Cátedra Jaime Torres Bodet. Centro de Estudios Lingüísticos y literarios. El Colegio de México. México: 2001.

Orellana, Margarita de. *Art Nouveau*. Colección Uso y estilo. Museo Franz Mayer. Artes de México, 10. México: 2004.

Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. Colección Posgrado, 22. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México: 2003.

Perales Ojeda, Alicia. *Las asociaciones literarias mexicanas. Tomos I y II. Al Siglo XIX. Ida y Regreso*. Coordinación de Humanidades. Programa Editorial. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 2000.

Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. Siglo XXI editores S. A. México: 1980.

Phillips, Allen W. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Gredos. Madrid: 1974.

Phillips, Allen W. *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*. Setenta y tres, 133. Secretaría de Educación Pública. México: 1974.

Phillipps-López, Dolores. *La novela hispanoamericana del modernismo*. Éditions Slatkine. Genève: 1996.

Poot Herrera, Sara. *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. UNAM. México: 1996.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini. El acantilado, 8. El acantilado. Barcelona: 1999.

La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales. El Libro de Bolsillo. Literatura hispanoamericana. Literatura, 5303. Alianza Editorial. Madrid: 1998.

Prosa modernista hispanoamericana. Prólogo, selección y notas de Roberto Yahni. El Libro de Bolsillo. Literatura, 520. Alianza Editorial. Madrid: 1974.

Pupo Walker, Enrique, coordinador. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Castalia. Madrid: 1995.

Rama, Ángel. *Literatura y clase social*. Colección Los mundos posibles. Folios Ediciones. México: 1983.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones. Barcelona: 1985.

Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México: 2008.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México: 2003.

Las revistas literarias de México. Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura. México: 1963.

Revista Moderna. Arte y Ciencia, 6 volúmenes. Estudio preliminar de Héctor Valdés. Dirección de Literatura. Coordinación de Difusión Cultural. UNAM. México: 1987.

Revista Moderna de México (1903-1911) I. Índices. Coordinación y Estudio introductorio de Belem Clark de Lara y de Fernando Curiel Defossé. Índices, cuadros estadísticos, gráficas, cronología, fichero biobibliográfico de autores y apéndice. Ediciones Especiales; 26. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. UNAM. México: 2002.

Revista Moderna de México, 1903-1911, II. Contexto. Belem Clark de Lara y Curiel Defossé, coordinadores Ediciones Especiales, 27. Centro de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 2002.

Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*. Ensayos. Arte. Cátedra. Madrid: 1999.

Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Lecturas Mexicanas, 61. Fondo de Cultura Económica. México: 1984.

Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Tomo 6, Editorial Crítica. Barcelona: 1980.

Rodríguez, Marisela. *Julio Ruelas. Una obra en el límite del hastío*. Círculo de Arte. CONACULTA. México: 1997.

Rubén Darío. *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*. Selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala. El Libro de Bolsillo. Sección: Clásicos. Alianza Editorial. Madrid: 1989.

------. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Letras Hispánicas, 403. Cátedra. Madrid: 2000.

------. *Cuentos del rey burgués*. Selección y Presentación de Blanca Estela Treviño. Clásicos para hoy, 24. CONACULTA. México: 2003.

Ruedas de la Serna, Jorge, coordinador. *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*. Seminario de Crítica Literaria. Facultad de Filosofía y Letras. Dirección General de Asuntos del Personal Académico. UNAM. México: 2007.

Ruiz Abreu, Álvaro. *Modernismo y Generación del 98*. Temas básicos. Lengua y literatura, 4. Trillas. México: 1984.

Ruiz Castañeda, María del Carmen. *Índice de revistas literarias del siglo XIX (ciudad de México)*. Colección de bolsillo, 10. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 1999.

Salas Torrero, María del Carmen. *Estridentismo mexicano y modernismo brasileño. Dos proyectos de vanguardia*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México: 1990.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Ediciones Península. Barcelona: 2005.

Savia Moderna (1906) / Nosotros (1912-1914). Edición facsimilar. Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Fondo de Cultura Económica. México: 1980.

Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Colección Popular, 136. Fondo de Cultura Económica. México: 1975.

Schulman, Iván A. *Génesis del modernismo*. El Colegio de México / Washington University Press. México: 1968.

------. *Nuevos asedios al modernismo*. Taurus. Madrid: 1987.

------. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Siglo XXI editores S. A. de C. V. en coedición con Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 2002.

Selecciones del Reader's Digest, *El gran diccionario enciclopédico ilustrado*, Selecciones del Reader's Digest. México: 1986.

Sembach, Klaus-Jürgen. *Modernismo. La utopía de la reconciliación*. Traducción del alemán de Carmen Sánchez Rodríguez. Taschen. Bonn: 2007.

Serrato Córdova, Eduardo. “*La resurrección de los ídolos; novela inédita de José Juan Tablada*”, en *Revista de la Universidad de México*. Número 600-601. México: 2001, pp. 56-63.

Silva, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, coordinador. Edición del Centenario. Colección Archivos, 7. ALLCA XX y Fondo de Cultura Económica. Lima: 1996.

-----, *Poesía. De sobremesa*. Edición de Remedios Mataix. Letras Hispánicas, 594. Cátedra. Madrid: 2006.

Solana, Guillermo, editor. *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Siruela. Madrid: 1997.

El sueño de la razón produce ecos. Goya, Kingler y Ruelas. 17 de mayo al 25 de septiembre de 2006. Museo Nacional de San Carlos. México: 2006.

Tablada, José Juan. *Obras VIII. En el país del sol*. Edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna. Nueva Biblioteca Mexicana. Centro de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 2006.

-----, *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. Prólogo, recopilación, edición y notas de Esperanza Lara Velázquez. Nueva Biblioteca Mexicana, 99. Centro de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México: 1988.

-----, *La feria de la vida*. Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 22. CONACULTA. México: 1991.

-----, *Las sombras largas*. Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 52. CONACULTA. México: 1993.

Todo el universo. Diccionario-índice A-L. Salvat. Hachette Latinoamericana. México: 1990.

Torre Villar, Ernesto de la, et al. *Historia documental de México II*. Serie documental, 4. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México: 1984.

Urrutia y Arana, Luis de. “El desencanto de Dulcinea”, en *Revista de Revistas*. Los libros nuevos. México: 22 de junio de 1915, año VII, número 319, p. 12.

Valenzuela, Jesús E. *Mis recuerdos. Manojó de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte. Memorias Mexicanas. CONACULTA. México: 2001.

El viajero lúgubre. Julio Ruelas. Modernista. 1870-1907. Septiembre a octubre de 2007. Instituto Nacional de Bellas Artes. CONACULTA. Editorial RM. México: 2007.

Vincent, Nidia. "Galería de demonios en Caro Victrix de Efrén Rebolledo", en *Texto Crítico*. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Nueva época, año IV, número 6, Xalapa: enero-junio de 1998, pp. 73-84.

Widiffield, Stacie G., coordinadora. *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. Tomo II. Arte e Imagen. CONACULTA. México: 2001.

Zaïtzeff, Serge I. "Más sobre la novela modernista: *Claudio Oronoz*, de Rubén M. Campos", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense. Número 5. Barcelona: 1976, pp. 372-378.

Zarebska, Carla. *La Casa de los Azulejos*. Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa. Fotografías de Ignacio Urquiza. Sanborn Hermanos, S. A. México: 1999.

Zavala Díaz, Ana Laura. "*Lo bello es siempre extraño*"; *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Tesis para obtener el grado en maestra en Letras (Literatura Mexicana). Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México: 2003.

Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1898-1902)*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo LXXXII. Bogotá: 1988.

Electrónicas

Álvarez, Pilar. "Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana", en <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/SPLIT/SPLIT01-Alvarez/>

Báez, Fernando. "Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético", en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html>

Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, "IX. Le dandy", en http://baudelaire.litteratura.com/peintre_vie_moderne.php?rub=oeuvre&srub=cri&id=4

86

<http://en.wikipedia.org/>

<http://es.wikipedia.org/>

http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761574559/Thomas_Sheraton.html

<http://fr.wikipedia.org/>

Historia del cine italiano. Parte I: De los orígenes a 1975, en http://www.nochedecine.com/documentos/cine_italiano_1.doc

Íñigo-Madrigal, Luis. “*El habitante y su esperanza y la novela de su época*”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/sibid/12691630024503728321435/028320.pdf>

<http://it.wikipedia.org/>

Jiménez, Luis A. “La marginación del sujeto en el cuento modernista hispanoamericano” en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, en http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-2607445_ITM?email=bavarda@hotmail.com&library=

Lanieri, Morena Carla. “La decadencia del patriciado criollo en *Sangre patricia*”, en AISPI, *Actas XXII*, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_19.pdf

Picazo, Juan Pablo. “El gélido fuego de la salamandra”, en <http://yolector.blogspot.com/2008/10/yo-lector.html>.

<http://relatosmodernistas.com/albertoleduc.aspx>

Rodríguez Kuri, Ariel y Terrones, María Eugenia. “Militarización, guerra y geopolítica: el caso de la Ciudad de México en la Revolución”, en *Relaciones*, revista de *El colegio de Michoacán*, otoño, Vol. 21, número 84, Zamora, México, 2000, pp. 175-224, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/137/13708406.pdf>

Saborit, Antonio. “La euforia inédita del desfile bárbaro. Escritores y artistas en la Década armada”, en *La crónica*, sábado 1 de noviembre de 2003, en http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=92174

Sánchez Ruiz, Gerardo. “Planificación y urbanismo en la Ciudad de México del siglo XX. La etapa de los orígenes, 1917-1928”, en www.azc.uam.mx/cyad/procesos/website/grupos/tde/NewFiles/planificacion.html.

Soltero Sánchez, Evangelina. *María Enriqueta Camarillo: narrativa de una mexicana en Madrid*, en www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t26169.pdf

Soto, Tania, coautora y diseñadora del sitio. “Inicios del cine de ficción en México”, en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html>

Vicente Herrero, Jesús María. “Los bohemios frente a la ciudad burguesa. Consideración del verdadero flâneur español en torno a 1900”, en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/herrero.html>

Viera, Hugo M. "El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo",

en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>

Villanueva-Collado, Alfredo. "Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y *De Sobremesa*: ¿Patología o intertextualidad?", en

<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/villanuevacollado.html>

http://www.bestday.com.mx/Mexico/Hoteles/Imperial_Reforma,

<http://www.sanborns.com.mx/sanborns/azulejos.asp>

Consultadas

Ainsa, Fernando. "Del escritor dandi y bohemio al intelectual comprometido en el Uruguay del 900", en *Cuadernos americanos. Nueva época*. UNAM. Número 72, México: nov.-dic. 1998. pp. 26-42.

Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Literatura y sociedad, 61. Editorial Castalia. Madrid: 1999.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica. México: 1994.

Bela Székely, L., coordinador. *Diccionario enciclopédico de la psique*. Volumen 3. Prólogo del Doctor Enrique de Gandía. Colección Diccionarios. Editorial Claridad. Buenos Aires: 1975.

Belaval, Yvon, director. *Historia de la Filosofía. Siglo veintiuno. Volumen I. La filosofía en el siglo XIX*. Siglo XXI editores. México: 2004.

Cañelles, Isabel. *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Prólogo de Eloy Tizón. Creativa Escritura. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuenteovejuna. Madrid: 1999.

Carnero, Guillermo. *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Excma. Diputación Provincial. Córdoba: 1987.

Corsini, Raymond J. *The Dictionary of Psychology*. Brunner/Mazel. Taylor & Francis Group. Estados Unidos de Norteamérica: 1999

Dallal, Alberto. *La danza en México. Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*. Estudios y fuentes del arte en México, LX. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México: 1995.

Díaz Ruiz, Ignacio, coordinador. *El modernismo hispanoamericano. Testimonios de una generación*. Colección Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 5. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. UNAM. México: 2007.

Dorsch, Friedrich. *Diccionario de psicología*. Publicado con la colaboración de Werner Traxel. Con un apéndice matemático de Wilhelm Witte. Editorial Herder. Barcelona: 1977.

Katz, Friedrich. *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*. Editores Independientes. México: 2006.

Landucci Lerdo de Tejada, Sandro y López Valdés, Mauricio, coordinadores editoriales. *La era victoriana. Un siglo de pintura británica*. Museo Nacional de San Carlos. Américo Arte Editores. México: 1997.

Leal, Juan Felipe *et al.* *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. Coordinación de Humanidades. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. México: 1993.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Biblioteca Breve. Ensayo, 367. Editorial Six Barral. Barcelon: 1974.

El positivismo en México [Antología]. Prólogo y selección de Ignacio Sosa. Biblioteca del Estudiante Universitario, 140. UNAM. México: 2005.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Traducción de Juan José Domenchina. Lengua y estudios literarios. Fondo de Cultura Económica. México: 2002.

El Renacimiento. Periódico literario. Segunda época. Edición Facsimilar. Estudio Introductorio de Belem Clark de Lara y Mariana Flores Monroy. Índice de María de los Ángeles Andonegui Cuenca. Sociedad y Cultura. México siglo XXI. Coordinación de Humanidades. UNAM. México: 2006.

Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I. (1896-1920)*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México: 1996.

------. *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Bajo el Cielo de México. Volumen II (1920-1924)*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México: 1993.

Rougemont, Denis de. *Amor y occidente*. Traducción de Ramón Xirau. Cien del mundo. CONACULTA. México: 2001.

Salado Álvarez, Victoriano. *Memorias. Tiempo viejo*. Edición facsimilar. Clásicos Jaliscienses. Secretaría General del Gobierno. Gobierno del Estado de Jalisco. Guadalajara: 1990.

Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas.* Comunicación. Cine. Paidós. Barcelona: 2003.

Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista.* Colección Popular, 17. Fondo de Cultura Económica. México: 2004.

Ulmer, Renate. *Mucha.* Taschen. Madrid: 2007.

Zambrano y Ordorica. *Patricios y patriotas. Siluetas morales y datos biográficos de personajes de actualidad.* Zambrano y Ordorica editores. México: 1917.

Zavala Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas.* Colección Biblioteca del editor. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. UNAM. México: 2006.