

POSITIVISMO Y DECADENTISMO  
EL DOBLE DISCURSO EN MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA  
Y SU *REVISTA AZUL*, 1894-1896

ADELA E. PINEDA FRANCO  
Universidad de las Américas, Puebla

En este ensayo se exploran los límites de la propuesta modernista como discurso poético alternativo a la infraestructura positivista del régimen de Porfirio Díaz (1876-1910) en México, a través de un estudio de la asimilación de la estética decadente en la *Revista Azul*, fundada por Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895) y Carlos Díaz Dufoo (México 1861-1941) el 6 de mayo de 1894 y publicada hasta el 15 de octubre de 1896 en 128 números. Si elegimos la *Revista Azul*, como caso de estudio, es porque, además de considerarse la primera publicación periódica del modernismo en México,<sup>1</sup> sostuvo una posición ambigua frente a la cultura y a la política del porfiriato: al ser vehículo de una estética acrática y libertaria (el modernismo) pero fungir, a la vez, como suplemento del periódico semioficial *El Partido Liberal* (1885-1896),<sup>2</sup> la revista se convirtió en el receptáculo de las contradicciones generadas

<sup>1</sup> Entre los más importantes colaboradores de la *Revista Azul* estaban los escritores asociados al modernismo, estética surgida en diversas ciudades hispanoamericanas y españolas alrededor de 1880: Rubén Darío, Julián del Casal y José Martí. Además de los fundadores (Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo) y el editor (Luis Gonzaga Urbina), cabe citar, entre los mexicanos, a José Juan Tablada, Amado Nervo, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Rafael Delgado, Alberto Leduc y Francisco M. de Olaguibel, quienes formaron la *Revista Moderna* en 1898. En 1894 surgieron además otras revistas de tendencia modernista en Hispanoamérica: *Cosmópolis* y *El Cojo Ilustrado*, en Caracas; *El Iris*, en Lima; *Revista de América*, en Buenos Aires; *El Mundo*, en México, y la *Revista Gris*, en Bogotá. En México, la *Revista Azul* antecedió a otras publicaciones modernistas, tales como la ya mencionada *Revista Moderna*, más tarde *Revista Moderna de México* (1898-1911).

<sup>2</sup> *El Partido Liberal*, periódico subvencionado por el porfiriato, fue uno de los principales vehículos para consolidar el liberalismo institucionalizado de este periodo a través de la construcción de mitos y emblemas, como los que encarnaron las personas de Benito Juárez y del mismo Díaz. En este periódico, a Juárez se le idealiza como el padre de la tradición liberal mexicana, y a Díaz, en palabras de Charles Hale, como el “indispensable perpetuator of national unity within the Liberal party” (*The Transformation of Liberalism in Late Nineteenth-Century Mexico*, p. 9). La fragilidad de la autonomía de la *Revista Azul* se evidencia en su desaparición, paralela a la de *El Partido Liberal*, acaecida el 15 de octubre de 1896, a pesar de que sus redactores habían reconocido repetidas veces la oficialidad del diario y la indepen-

por la asimilación de las ideologías finiseculares continentales en torno a la modernidad del arte y la literatura.

Dentro del eclecticismo característico del modernismo latinoamericano,<sup>3</sup> es posible rescatar la postura supuestamente decadente que enarbolaron los fundadores de la *Revista Azul*. Con el fin de comprender las implicaciones de esta posición en el contexto mexicano, primeramente es necesario aproximarse al significado de la estética decadente europea. La postura decadente de la publicación mexicana se apoyaba en diversas traducciones (poesías, crónicas, ensayos y cuentos) de escritores europeos, en su mayoría franceses, así como en la obra de los escritores hispanoamericanos asociados al modernismo. No obstante, la selección, presentación e interpretación de esta producción es indicativa de la manera en que el decadentismo y el progreso positivista se integraron en un mismo paradigma que respondía a las necesidades del porfiriato, cuyo lema era el de orden y progreso. Ciertos tópicos medulares ilustran el traslape entre ambas tendencias: la incertidumbre religiosa, el erotismo y las representaciones de la “nueva mujer” y del “héroe decadente”. En torno a éstos, la revista publicó posturas contrarias y algunas veces subversivas con respecto a la moralidad victoriana y al *ciencismo*; sin embargo, dio prioridad a aquellos textos y aquellos autores (“El beato Calasanz” de Justo Sierra, *Los poemas crueles* de Luis G. Urbina y la crítica en torno a la figura literaria de Gutiérrez Nájera), que pudieran conciliar facciones antagónicas y resolver la identidad cultural nacional en términos homogéneos. El estudio de estos tópicos en la *Revista Azul* confirma la actitud conciliatoria del régimen, pero revela, además, las contradicciones derivadas de este mismo orden conservador-liberal que promulgaba expansión económica pero restricciones políticas y culturales. Por último, la producción del propio Gutiérrez Nájera en la revista pone de manifiesto, a través de un sutil enjuiciamiento, la problemática

dencia ideológica de su suplemento: “periódico ministerial, pertenecía en todo y por todo al gobierno [...] Como era justo se retribuía nuestro trabajo, pero no se compraba nuestra adhesión” (en Díaz Alejo, *La prosa en la Revista Azul*, p. 10).

<sup>3</sup> Muchos estudios sobre el modernismo, desde los que datan de su emergencia, encuentran como común denominador para sus interpretaciones el carácter sincrético y contradictorio de esta estética que abarcó innumerables “ismos”, muchas veces considerados antagónicos en el orbe europeo. La *Revista Azul* despliega una muestra heterogénea de escritores, la cual no parece responder a un periodo, movimiento o escuela específicos. Entre los escritores franceses, aparecen figuras importantes como Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Victor Hugo, y Emile Zola, pero, en su mayoría, las publicaciones provienen de autores menores como Catulle Mendés y Pierre Loti. En el caso hispanoamericano, además de los modernistas, la revista publicó a autores tan disímiles como Federico Gamboa, Manuel Flores, Juan de Dios Peza, Luis González y Obregón y Ángel del Campo (Micrós).

asimilación al contexto mexicano de las diversas corrientes de pensamiento finiseculares.

*Hacia una definición de decadencia y sus implicaciones teóricas  
en la Revista Azul*

Uno de los conceptos más ubicuos ha sido el de decadencia y sus derivados.<sup>4</sup> No obstante, históricamente, podemos ubicarlo, principalmente, en Francia e Inglaterra, y definirlo como una sensibilidad decimonónica que emergió paralela al pragmatismo positivista y su optimismo burgués. El sentimiento de catástrofe, implícito en la etimología del término,<sup>5</sup> y del que surgió, a partir de la caída del imperio romano, la noción de “era decadente”, fue tal vez el sentido más generalizado del mismo durante la segunda mitad del siglo XIX.<sup>6</sup> Los cambios acarreados por la modernización tecnológica y científica, las corrientes de pensamiento evolucionistas que aseguraban la supervivencia del más fuerte, las teorías organicistas que, de acuerdo a la biología, predecían el desarrollo paulatino y la muerte inminente de los fenómenos, y el pesimismo metafísico de Schopenhauer y Nietzsche hicieron surgir una especie de “leyenda perversa” finisecular que dio origen a la pluralidad de sentidos implícitos en el término decadencia.<sup>7</sup>

En el ámbito del arte, el decadentismo constituyó, sin embargo, una aguda y productiva reflexión sobre el progreso, al poner de manifiesto la crisis de representación y la fractura de la epistemología

<sup>4</sup> Consultar, en la bibliografía anexa, las referencias a los siguientes autores: sobre el carácter abarcable del concepto, Richard Gilman; sobre el decadentismo finisecular en Francia, Eugène Weber, Jean Pierrot y E. A. Carter; y sobre una fenomenología del decadentismo de fin de siglo en Europa, el artículo de Jan B. Gordon y el de Gabriela Mora.

<sup>5</sup> Del latín *cadere* que significa caer.

<sup>6</sup> Según E. A. Carter, en diversas épocas históricas, durante las cuales se alcanza un grado elevado de civilización, se acentúa un sentimiento de catástrofe y una visión nostálgica de un pasado en apariencia más puro y simple (*The Idea of Decadence in French Literature*, p. 1-2). Eugène Weber corrobora esta idea al señalar que incluso Platón llegó a reconocer este espíritu decadente, el cual se dejó sentir en Francia mucho antes de la Revolución. Argumenta que en 1770, Voltaire lo expresó en los términos que lo caracterizarían durante la segunda mitad del siglo XIX: “surfeit of beauty and a taste for the bizarre [...] We are in every way in a time of the most horrible decadence” (*France. Fin de siècle*, p. 14). Gabriela Mora considera que, históricamente, este sentimiento catastrófico se agudiza en las décadas postreras de cada siglo (*El cuento modernista hispanoamericano*, p. 143).

<sup>7</sup> Para una visión general de las diversas connotaciones de decadencia en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, consultar el primer capítulo de *France. Fin de Siècle*, donde Weber coteja las alusiones científicas, sociales, económicas, políticas y culturales, así como aquellas derivadas de los estudios médicos que inauguraron la psicología moderna y que se aplicaron a otros registros. Para el caso inglés, consultar Thornton, “Decadence in Later Nineteenth-Century England”, en Fletcher, *Decadence and the 1890's*, p. 15-29.

judeocristiana que había acarreado el mismo orden positivista. Algunos críticos lo definen peyorativamente, como un difuso sentimentalismo superado finalmente por el movimiento simbolista que tuvo lugar entre 1880 y 1895.<sup>8</sup> Sin embargo, más que un movimiento, fue una sensibilidad que sirvió de común denominador durante las últimas décadas del siglo XIX a innumerables tendencias artísticas.<sup>9</sup> En Inglaterra y Francia, con Oscar Wilde y Charles Baudelaire, la estética decadente implicó el reconocimiento del fracaso de la identidad unitaria instaurada por el romanticismo, y un deseo por desligar el arte de la ética y la política.<sup>10</sup> La disolución entre la realidad exterior y la interior, reflejada en el imaginario narcisista del arte decadente, inauguró una visión subjetivista y, necesariamente, amoral en relación al ámbito social;<sup>11</sup> de aquí que el decadentismo haya sido objeto de una implacable censura por parte de ciertos núcleos burgueses conservadores y utilitaristas que establecían una correlación unívoca entre el progreso positivo y el arte.<sup>12</sup>

Los rasgos negativos que se asociaron al decadentismo en Europa pasaron al ámbito hispanoamericano desde su temprana aparición con la publicación de *Azul* (1888) de Rubén Darío.<sup>13</sup> A partir de entonces,

<sup>8</sup> Guy Michaud, en Pierrot, *The Decadent Imagination*, p. 5.

<sup>9</sup> Ross Ridge se preguntó si todos los “ismos” decimonónicos posteriores al romanticismo cabrían dentro del rubro “decadente”; Fletcher y Bradbury denominaron decadente todo el arte inglés finisecular; Arthur Symons vaciló en llamar “movimiento decadente” a su muy citado libro *El movimiento simbolista en literatura* (1899). (En Mora, *op. cit.*, p. 142).

<sup>10</sup> Los signos de una sensibilidad decadente aparecen en Inglaterra, según Gordon, con anterioridad a Wilde, en el poema de Tennyson, “The Lady of Shalott” (1832), donde “the departure from the archetypal romantic journey is identical to a crisis in language”. (En Fletcher, *op. cit.*, p. 131-32). No obstante, el irlandés Oscar Wilde encarnó en su persona los signos estéticos del fenómeno, y su obra crítica y de ficción no sólo sirvió de puente entre las diversas tendencias decadentes de Francia e Inglaterra, sino que consolidó la tradición literaria artepurista establecida por Théophile Gautier, Baudelaire, Edgar Allan Poe y Gustave Flaubert. En su libro *Intentions* (1891), exalta el individualismo en el terreno artístico al afirmar que la naturaleza imita al arte y que el arte es independiente de la ética porque se expresa a sí mismo. En el ámbito francés, *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire y su recepción en la crítica de Barbey d’Aurevilly, Gautier y Paul Bourget inauguran el sentido del concepto en términos estéticos.

<sup>11</sup> Martin Jay considera que, en el decadentismo, se disuelve el lazo entre el referente y el signo (*Fin de Siècle Socialism*, p. 6); por ello, Pierrot afirma que la estética decadente “is a line of cleavage between the classical esthetic and the modern esthetic” (*op. cit.*, p. 11).

<sup>12</sup> El libro *Degeneration* (1894) del alemán Max Nordau es un compendio de la postura utilitaria de la época que se opuso al arte decadente. De hecho, el decadentismo constituyó un metadiscurso al haberse autolegitimado como una estética marginal, carente de una audiencia sensible a su postura artepurista. La proliferación de manifiestos y prólogos “decadentistas” lo confirma. En el ámbito literario, basta citar el famoso prólogo de Théophile Gautier a la primera edición (1868) de *Las flores del mal* como representativo.

<sup>13</sup> Allen Phillips en “A propósito del decadentismo en América”, concuerda con la acepción negativa que el término suscitó en las elites letradas latinoamericanas a partir de *Azul*. (Phillips, “A propósito del decadentismo en América”, p. 230).

las formulaciones en torno al sentido de esta estética fueron contradictorias, incluso en la visión de los mismos escritores modernistas, quienes, como señala Sylvia Molloy, hicieron del decadentismo un discurso ambiguo de repulsión-fascinación.<sup>14</sup>

La *Revista Azul* ejemplifica esta recepción contradictoria, a pesar de que Díaz Dufoo, con 224 escritos, y Gutiérrez Nájera, con 91, se apoyaran en el credo de Wilde de que “el arte es completamente inútil”,<sup>15</sup> para contraponer la práctica estética al positivismo oficial. En crónicas y ensayos, Díaz Dufoo interpreta ciertas prácticas anti-utilitarias (la lasitud, la locura y la enfermedad) como metáforas de la crisis ontológica que el positivismo había acarreado.<sup>16</sup> También refuta, en el terreno del arte, las premisas del alemán Max Nordau sobre el decadentismo.<sup>17</sup> A Flaubert, D’Annunzio e Ibsen los denomina decadentes y, con un enfático “nosotros”, incluye a los modernistas Julián del Casal y Gutiérrez Nájera dentro del grupo de estos escritores europeos que se oponían al realismo literario.<sup>18</sup> En este sentido, redefine el concepto de literatura “nacional”, al relacionarlo con la incertidumbre ontológica que caracterizaba al arte decadente europeo y del que México debía ser partícipe si creía en su modernidad: “ni el espectáculo de la naturaleza [...] ha podido servirnos de refugio [...] y sin fe en un pasado de que carecemos y desconfiados del presente somos tal vez los primeros en sufrir las consecuencias de la violenta crisis que hoy pesa sobre los espíritus y de que la literatura [...] se encuentra invadida”.<sup>19</sup>

En sus colaboraciones de la *Revista Azul*, Gutiérrez Nájera comparte las ideas de Díaz Dufoo al considerar el arte moderno como testimonio de la crisis espiritual que el positivismo había acarreado.<sup>20</sup> Bajo el influjo de Paul Bourget, se opone al utilitarismo artístico,<sup>21</sup> favorece la

<sup>14</sup> En “Too Wilde for Comfort. Desire and Ideology in Fin de Siècle Spanish America”, Molloy estudia la recepción de Wilde en Darío y Martí, y define el decadentismo hispanoamericano como un doble discurso regenerativo y degenerativo.

<sup>15</sup> Wilde, “Sobre Arte”, en *Revista Azul*, 17 de mayo de 1896, V (3), p. 47.

<sup>16</sup> “Los tristes”, en *Revista Azul*, 21 de octubre de 1894, I (25), p. 385; “Un problema de fin de siglo”, 7 de octubre de 1894, I (23), p. 357, y “Azul Pálido”, 28 de abril de 1895, II (26), p. 420.

<sup>17</sup> “Degenerescencia”, en *Revista Azul*, 10 de junio de 1894, I (6), p. 83-85.

<sup>18</sup> “El dolor de la producción”, en *Revista Azul*, 4 de agosto de 1895, III (14), p. 209-210; “Gabriel D’Annunzio”, 19 de enero de 1896, IV (12), p. 178-182; y “Azul Pálido”, 28 de abril de 1895, II (26), p. 420.

<sup>19</sup> “Cuentos y Fantasías”, en *Revista Azul*, 1 de diciembre de 1895, V (5), p. 66.

<sup>20</sup> “Hamlet”, en *Revista Azul*, 12 de enero de 1896, IV (2), p. 161-165; “La vida artificial”, 22 de julio de 1894, I (12), p. 177-179; y “Lázaro el mudo”, 15 de marzo de 1896, IV (20), p. 303-305.

<sup>21</sup> “Al pie de la escalera”, 6 de mayo de 1894, I (1), p. 1-2; “El bautismo de la *Revista Azul*”, 17 de junio de 1894, I (7), p. 97; y en sus bocetos de Casal, 17 de febrero de 1895, II (16), p. 246, y de Leconte de Lisle, 12 de agosto de 1894, I (15), p. 231-235.

universalidad del arte moderno al proponer el intercambio cultural con Francia para romper la dependencia de España,<sup>22</sup> y concibe la *Revista Azul* como un foro para la diseminación de una literatura artepurista y cosmopolita.<sup>23</sup> No obstante, las contradicciones de estas posturas emergen a partir de tópicos específicos que ponen de manifiesto las paradojas del porfiriato. Durante el régimen de Díaz, el desarrollo de una conciencia nacional estaba ligado a la puesta en práctica de teorías de regeneración, no sólo económica, sino también de carácter social, político y cultural. El positivismo en México, pese a su eclecticismo,<sup>24</sup> fungió como amplia base intelectual para la praxis “liberal” del poder central en su misión modernizadora.<sup>25</sup> Si el decadentismo se manifestaba como una actitud milenarista, producto de los excesos de civilización en las metrópolis europeas, en el caso mexicano, a pesar de las teorías positivas que sostenía la ideología del porfiriato, el progreso no dejaba de ser una meta a largo plazo; por ello, los modernistas, para concebirse “decadentes”, debían primeramente reafirmar el progreso positivo de México, o, en su defecto, reformular la relación entre ambos campos. El propio Díaz Dufoo, en una de sus crónicas, llega a reconocer el carácter enmascarado del decadentismo en Latinoamérica: “El decadentismo americano es un niño que se hace viejo. No creáis en sus blancas barbas: Son postizas.”<sup>26</sup> Como se verá a continuación, la estética decadente constituyó un doble antifaz que permitió a los modernistas participar en el carnaval moderno finisecular como enjuiciadores pero, a la vez, como rectificadores del progreso nacional.

<sup>22</sup> “El cruzamiento en literatura”, en *Revista Azul*, 9 de septiembre de 1894, I (9), p. 289-292.

<sup>23</sup> El Duque Job había sostenido estas posturas desde 1876 en debate con Francisco Sosa y Pantaleón Tovar en los periódicos *El Federalista*, *La Iberia* y *El Monitor Republicano*, cuando delineó el perfil de una nueva estética al refutar las actitudes moralistas de la vieja guardia en torno a la literatura. Para un resumen de esta polémica, ver Boyd Carter, *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos*, p. 29-80.

<sup>24</sup> William Raat, en *El positivismo durante el porfiriato*, prefiere usar el término *ciencismo*, porque alude a la heterogeneidad de enfoques comprendidos en el positivismo mexicano, resaltando el rasgo común de las diversas teorías positivas: la creencia en la aplicación del método científico para explicar lo social.

<sup>25</sup> Debido a su cercana asociación a la infraestructura del porfiriato, varios historiadores como Leopoldo Zea y Abelardo Villegas, entre otros, consideran el positivismo mexicano como un pragmatismo social (véanse las obras citadas de estos autores). Otros prefieren denominarlo “política científica” (véase Charles Hale, “Political and Social Ideas in Latin America, 1870-1930”, p. 388). En *The Transformation of Liberalism in Late Nineteenth-Century Mexico*, Hale concibe que el punto de partida para una historia de las ideas del porfiriato no es el paradigma positivista (tan heterogéneo) sino el mito liberal en el que se sustentó el régimen.

<sup>26</sup> “Azul Pálido”, en *Revista Azul*, 15 de julio de 1894, I (11), p. 175.

*Incertidumbre religiosa y erotismo*

La incertidumbre religiosa que caracterizó el fin de siglo no podía resolverse con un retorno al cristianismo.<sup>27</sup> En Europa, la iglesia católica había sido desacreditada por las corrientes positivistas, y los intelectuales racionalistas habían integrado el estudio del cristianismo al de la historia de las religiones mediante una perspectiva antropológica y arqueológica.<sup>28</sup> Por su parte, los artistas se distanciaron de la Iglesia católica, debido a la influencia filosófica de Shopenhauer y Nietzsche, pero también porque, en términos políticos, la Iglesia se asociaba a un dogmático conservadurismo. Muchos artistas decadentes combatieron el escepticismo *cientista* mediante el cultivo de varias formas de idealismo al aproximar lo divino a través del arte. Según Phillipe Jullian, los escritores del periodo fluctuaron entre Dios y Satanás con el fin de encontrar una nueva redención: la quimera mística.<sup>29</sup> Al iniciar una búsqueda religiosa de carácter subjetivo, por vías alternas al catolicismo y mediante un sincrético misticismo, muchos escritores decadentes interrelacionaron lo cristiano y lo erótico con fines estéticos.<sup>30</sup> A través de personajes bíblicos, exploraron un erotismo reprimido por la era victoriana. Tal es el caso de Baudelaire, cuya obra ha sido considerada “un conglomerado de sensualidad epicúrea y de cristianismo estético, de placeres carnales y de piedad mística, de orgías y de plegarias”.<sup>31</sup>

En la *Revista Azul*, la reflexión religiosa no se concreta a la perspectiva decadente; también es discutida bajo diversos puntos de vista, estilos y temáticas, incluyendo recuentos racionalistas, como “La muerte de Jesús” por Ernest Renan.<sup>32</sup> Dentro de esta tendencia, resalta un largo poema narrativo. La profusa crítica literaria que apareció con motivo de éste confirma su importancia en cuanto a la posición de la revista frente al orden cultural; de aquí que su recepción illustre las prácticas conciliatorias que caracterizaron al porfiriato. Nos referimos a “El beato Calasanz”,<sup>33</sup> por Justo Sierra, escritor singular por su versatilidad discursiva para confrontar las vicisitudes del poder

<sup>27</sup> Jullian, *Dreamers of Decadence*, p. 71.

<sup>28</sup> Pierrot, *op. cit.*, p. 80.

<sup>29</sup> Jullian, *op. cit.*, p. 71.

<sup>30</sup> Pierrot, *op. cit.*, p. 97.

<sup>31</sup> Charbonnel, en *ibidem*, p. 87.

<sup>32</sup> *Revista Azul*, 14 de abril de 1895, II (21), p. 374-375.

<sup>33</sup> *Revista Azul*, noviembre de 1894, II (14), p. 8-20.

central.<sup>34</sup> En la revista, las contribuciones de Sierra lo proyectan como un escritor racionalista y parnasiano,<sup>35</sup> pero también muestran el espíritu tutelar que lo impulsó a apoyar la propuesta modernista de Gutiérrez Nájera.<sup>36</sup>

“El beato Calasanz” explora filosóficamente el lugar de la religión en un clima positivista, al presentar la tensión entre la ciencia y el catolicismo y subrayar la distorsión de una fe ciega debido a la irrupción de un sentimiento erótico reprimido. El personaje central es histórico,<sup>37</sup> no obstante, Sierra lo dramatiza al representarlo como un monje agonizante que aguarda la venida gloriosa de Cristo pero que, atormentado por visiones sexuales sacrílegas, muere sin prueba alguna de redención divina.<sup>38</sup> “El beato Calasanz” fue recibido favorablemente por diversas facciones culturales en la *Revista Azul*, ya que, tanto positivistas como modernistas suavizaron sus posturas antagónicas, en cuanto a la moral y la religión, al interpretar el poema como una obra del arte por el arte.<sup>39</sup> Cabe señalar que una de las estrategias de la revista para neutralizar la postura “decadente” consistió en la apro-

<sup>34</sup> Según Hale, Sierra favoreció, en 1897, el fortalecimiento del estado y del presidente Díaz en nombre de un orden científico. (Hale, “Political and Social Ideas”, p. 393-394. Sin embargo, años después, en el debate de 1893-1894 y siguiendo los mismos postulados científicos, Sierra se inclinó por una política constitucionalista que limitara la autoridad de Díaz. Al decir de Carlos Monsiváis: “Sierra [...] el arquetipo del intelectual como hombre de Estado, es también el autor de la mejor justificación teórica de las represiones porfirianas [...] Como ningún otro, encarna las contradicciones internas de la clase dominante” (Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 315-316).

<sup>35</sup> Siguiendo las estrategias de “La muerte de Jesús” de Renan, Sierra publicó el relato “En Jerusalén” (*Revista Azul*, 8 de marzo de 1896, IV (19), p. 287-90), el cual habría de aparecer posteriormente en su colección *Cuentos románticos* (1896). Esta historia está relatada desde el punto de vista racional y testimonial de un abogado romano que brinda una versión científicamente documentada del juicio y la muerte de Jesucristo. Se le consideró parnasiano porque varios de los *Poèmes Antiques* y *Poèmes Barbares* de Leconte de Lisle así como de los *Trophées* de Heredia, aparecidos en la revista, fueron traducidos por Sierra. Véanse *Revista Azul*, 24 de junio de 1894, I (8), p. 115-116, 131-132 y los números especiales del 29 de julio de 1894, I (13) y del 12 agosto de 1894, I (15).

<sup>36</sup> Su famoso prólogo a la colección de poesías de Gutiérrez Nájera, publicada póstumamente en 1896, es un detallado diagnóstico del fenómeno modernista en México. Véanse “Fragmentos de un prólogo”, en *Revista Azul*, 16 de junio de 1895, III (7), p. 105-107, y “El final de un prólogo”, en *Revista Azul*, 29 de marzo de 1896, IV (22), p. 344-347.

<sup>37</sup> Según José Luis Martínez, José de Calasanz (1556-1648) fue un beato español que fundó las llamadas Escuelas Pías. Fue beatificado en 1748 por el Papa Benedicto XIX y canonizado en 1776 por Clemente XIII (en Sierra, *Obras completas del maestro Justo Sierra*, p. 457).

<sup>38</sup> El monje se ve atrapado en alucinatorios recuerdos de juventud, en los que figura una “mujer ebria de vida y de pasión” (*Revista Azul*, 4 de noviembre de 1894, II (1), p. 20).

<sup>39</sup> Véanse, por ejemplo, Manuel Flores, “El beato Calasanz”, en *Revista Azul*, 18 de noviembre de 1894, II (3), p. 37-40; Gutiérrez Nájera, “La primera de Calasanz”, en el número del 11 de noviembre de 1894, II (2), p. 90-93; y Díaz Dufoo, “Azul Pálido”, 11 de noviembre de 1894, II (2), p. 35-36.

piación de una retórica parnasiana que declaraba, programáticamente, la filiación de la revista al culto del arte por el arte.<sup>40</sup> Es claro que, más que a los escritores europeos francamente decadentes o simbolistas, la revista tradujo a los parnasianos François Coppée, Théophile Gautier, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle y José María Heredia, cuya perspectiva artepurista distaba de ser la visión solipsista, bizarra, onírica y erótica que caracterizaba la estética decadente de Elémir Burges, Joseph Péladan, Rachilde, Marcel Schwob, Edouard Dujardin, Georges Rodenbach, Bernard Lazare y Jean Lorrain, o la actitud vanguardista de Arthur Rimbaud y Stephan Mallarmé.

En la *Revista Azul*, el parnasianismo constituía un movimiento idóneo para sostener la universalidad del arte y justificar, al mismo tiempo, el progreso positivo en un periodo de expansión económica.<sup>41</sup> Esta relación se manifiesta en las posiciones de intelectuales antagónicos como Manuel Flores y Gutiérrez Nájera frente al poema de Sierra.<sup>42</sup> Pese a sus diferencias, ambos aplaudieron la “contemporaneidad” del poema y coincidieron en que éste constituía un desgarrador testimonio literario del fin de siglo; su pesimismo era prueba de su cosmopolitismo y, por ende, de su modernidad, rasgo esencial para la conceptualización de México como un país moderno. De aquí que, más que un debate sobre la existencia de Dios, el poema inauguró una crítica laudatoria que reiteraba la belleza artística y la modernidad del poema, valores encaminados a consolidar el progreso nacional.

Una prueba más de la neutralidad de esta recepción en cuanto a la crisis religiosa que explora el poema de Sierra es que, paralelamente

<sup>40</sup> En el artículo inaugural, “Al pie de la escalera”, Gutiérrez Nájera manifiesta esta postura artepurista: “En los gobiernos parlamentarios, cada ministerio entrante presenta su programa [...] ¡Yo nunca he tenido un programa! [...] El arte es nuestro Príncipe y Señor” (en *Revista Azul*, 6 de mayo de 1894, I (1), p. 1).

<sup>41</sup> En el prefacio de sus *Poèmes Antiques* (1852), Leconte de Lisle, el poeta más representativo del parnasianismo, propone la unión de la ciencia y la poesía: “L’art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l’intelligence, doivent donc tendre à s’unir étroitement” (*Articles, préfaces, discours*, p. 119).

<sup>42</sup> Manuel Flores defendió, bajo un punto de vista positivista, la calidad parnasiana del poema: “Esculpe granito y resuena el bronce” (“El beato Calasanz”, en *Revista Azul*, 25 de noviembre de 1894, II (4), p. 53); por su parte, Gutiérrez Nájera caracterizó “El beato Calasanz” como un drama filosófico bajo la influencia de Renan (Nájera, “La primera de Calasanz”, 11 de noviembre de 1894, I (2), p. 21), pero reconoció su aciosa agilidad lingüística, más cercana al sensualismo verlaniano que al parnasianismo hierático de Heredia: “caía el verso inflamado, como chorro de bronce derretido en el molde de la estatua” (“La primera de Calasanz”, 11 de noviembre de 1894, II (2), p. 23). Una polémica en torno al poema, entre Amado Nervo y Rafael Ángel de la Peña, ocurrió fuera de la *Revista Azul*. Peña resaltaba los aspectos teológicos del poema, mientras que Nervo señalaba “la revelación del estado psicológico del autor” (Díaz Alejo, *Índice de la Revista Azul*, p. 74).

a esta tendencia secular, la *Revista Azul* promovió la persistencia de un catolicismo nacional. Tanto el catolicismo como el liberalismo en su versión clásica fueron fuerzas de oposición al positivismo cuando éste irrumpió en la escena cultural mexicana.<sup>43</sup> Sin embargo, el catolicismo no contradecía los códigos morales que promulgaba el orden cultural de Díaz. Muchos positivistas enarbolaron los mismos valores que defendía la iglesia católica, pero legitimándolos bajo el estandarte científico. Por lo tanto, en la *Revista Azul*, se da una tendencia promotora de la fe católica. El ejemplo más contundente es el de Gutiérrez Nájera, la encarnación del “espíritu modernista” y cosmopolita de la revista, pero, a la vez, una figura católica ejemplar. En varias de sus crónicas,<sup>44</sup> Gutiérrez Nájera exalta los valores del buen católico al negar la sensualidad (que, paradójicamente, caracterizaba su prosa) y al considerar a la virgen María el emblema de la maternidad universal con su sacrificio y sufrimiento.<sup>45</sup>

No obstante, la revista también filtró una visión decadente. Poemas como “¿Cuál es la verdadera?”, de Baudelaire,<sup>46</sup> y los relatos “Myrrha”, de Jules Lemaitre,<sup>47</sup> y “Poncio Pilatos”, de Anatole France,<sup>48</sup> desarrollan el tópico cristiano bajo una perspectiva estetizante al sensualizar las imágenes religiosas dándoles un sentido pagano y bizarro. Myrrha, personaje legendario del relato con el mismo nombre, es sin duda una musa decadente; su experiencia mística combina una veneración religiosa y la urgencia sensual de profanarla.<sup>49</sup> En el relato

<sup>43</sup> Prueba de ello fueron los diversos debates entre liberales, positivistas y católicos a lo largo del siglo. Entre 1880 y 1883 se dio un debate en torno a la adopción de textos de lógica en la Escuela Nacional Preparatoria, en el que krausistas alemanes y espiritualistas franceses, defensores del liberalismo clásico, se pronunciaron en contra del programa positivista de la Escuela. (Hale, *The Transformation of Liberalism*, p. 23-24). La oposición católica al positivismo, particularmente al darwinismo, se manifestó en el debate que enfrentó a los Sierra y sus allegados del periódico *La Libertad* con los intelectuales católicos de *La Voz de México*, *El Centinela Católico*, y *La Ilustración Católica* (op. cit., p. 207).

<sup>44</sup> “Asunción”, en *Revista Azul*, 19 de agosto de 1894, I (16), p. 241-242; “La virgen de Guadalupe”, 9 de diciembre de 1894, II (6), p. 90; “Las almas muertas”, 5 de abril de 1896, IV (23), p. 351-354.

<sup>45</sup> En “Asunción”, Nájera afirma: “Los dioses de mármol no ven que padecemos. El hombre necesitaba una madre para quejarse a ella, y el cristianismo se la dio” (op. cit., p. 241).

<sup>46</sup> *Revista Azul*, 12 de abril de 1896, IV (24), p. 381.

<sup>47</sup> Publicado en episodios: 28 de julio de 1895, III (13), p. 199-203; 4 de agosto de 1895, III (14), p. 219-221; 11 de agosto de 1895, III (15), p. 237-239.

<sup>48</sup> *Revista Azul*, 14 de abril de 1895, II (24), p. 377-378.

<sup>49</sup> El relato se sitúa en la época de la persecución romana del cristianismo; es la historia de una joven cristiana —representada como una “santa” por su pureza y devoción— cuya fe se pone a prueba al experimentar una sensual y a la vez mística fascinación por el emperador Nerón. Este último es representado como un héroe decadente, triste y abatido por el hastío de la vida.

“Lamia” de France, María Magdalena es descrita bajo una mirada erótica, cuestionadora de la mujer virginal del realismo, así como del emblema mariano de la maternidad cristiana.<sup>50</sup>

La revista también publicó un número considerable de poemas y relatos modernistas de escritores hispanoamericanos en los que, mediante la mitología y la simbología religiosa, se explora subjetiva e imaginariamente el ámbito erótico, y se cuestionan categorías fijas de género.<sup>51</sup> Relatos como “Los ojos de Lina”, del peruano Clemente Palma,<sup>52</sup> presentan la ambigüedad moral del personaje femenino y cuestionan las representaciones literarias del amor romántico y de la candidez femenina a través del sarcasmo y la ironía sadomasoquista.

Dentro de esta tendencia decadente, la revista dio prioridad, mediante extensos comentarios críticos, al poema “Una juventud” de Luis G. Urbina. Basado en un conocimiento determinista pseudo-científico sobre la herencia; este poema narrativo caracteriza la moralidad del personaje femenino como rasgo patológico. Cuenta la historia de Juan y de su hija congénitamente enferma; ambos han sido abandonados por la esposa-madre, la cual tiene una incurable tendencia al vicio. A lo largo del poema, Juan confronta el dilema de asumir un papel maternal o dejar morir a la hija que, al ser mujer, está destinada a perpetuar, por vías hereditarias, el vicio de la madre.<sup>53</sup>

La condición patológica del personaje femenino de Urbina fue interpretada como un rasgo decadente por los críticos de la revista.<sup>54</sup> Durante la era victoriana, la mujer fue representada como ser angélico o perverso. La metáfora de la mujer-esfinge no sólo era emblemática de esta doble representación femenina tan divulgada en la época victoriana, sino que reflejaba el proceso de disolución de identidad del sujeto decadente, cuya proyección sexual resultaba siempre en una transposición de sí mismo. De aquí la ambigüedad sexual y moral de

<sup>50</sup> “Ah, bailan con tanta languidez las mujeres de Siria. Yo conocí a una [...] Me gustaban sus danzas bárbaras, sus cantos tristes, su carne perfumada con incienso y la somnolencia en que parecía vivir [...] después de algunos meses supe casualmente que se había unido a un tropel de hombres y mujeres que seguían a un joven taumaturgo galileo. Se llamaba Jesús [...] fue crucificado por no sé qué crimen” (*Revista Azul*, 14 de abril de 1895, II (24), p. 378).

<sup>51</sup> Muchos poemas del cubano Julián del Casal, publicados en la *Revista Azul*, se valen de mitos y leyendas para enmascarar una latente homosexualidad. Este aspecto ha sido estudiado por Óscar Montero en *Erotismo y representación en Julián del Casal*.

<sup>52</sup> *Revista Azul*, 26 de julio de 1896, XV (15), p. 195-198.

<sup>53</sup> “Del seno de dos perversidades brotó la flor de cieno”, *Revista Azul*, 9 de junio de 1895, III (6), p. 89.

<sup>54</sup> Para Díaz Dufoo, la enfermedad era consecuencia del progreso, particularmente en los espíritus artísticos: “Somos una alma enferma que soporta un cadáver”. Véase “Los tristes”, *Revista Azul*, 21 de octubre de 1894, I (25), p. 385.

las heroínas decadentes de palidez mortuoria en la pintura prerrafaelita: Mona Lisas, Salomé, Helenas, Ofelias y Beatrices.<sup>55</sup> La “nueva mujer” de los textos decadentes se construía mediante una voz narrativa enfáticamente erótica y ambigua que proyectaba el ideal místico en el placer sensual o en el horror. Para Pierrot, esta interpretación de la sexualidad y de la mujer era un triunfo de la imaginación por sobre las restricciones sociales y morales de la época victoriana.<sup>56</sup> Sin embargo, en el poema de Urbina no hay ambigüedad en la representación femenina ni tampoco una sensualización de la voz narrativa. El poema incorpora un punto de vista determinista en el que, además, se sostiene la validez de valores convencionales en torno a la maternidad y al amor romántico, al expresar un abierto temor a la mujer pecaminosa. Curiosamente, el poema de Urbina se interpretó como una pieza auténticamente moderna y decadente. Gutiérrez Nájera, por ejemplo, empleó la caracterización del artista decadente de Paul Bourget para describir a Urbina: “¿Qué lee? *Las flores del mal* de Baudelaire, la *Vida de Jesús* de Renán, la *Salambó* de Flaubert, el *Thomas Grainborge* de Taine, o el *Rojo y negro* de Beyle.”<sup>57</sup>

Después de la publicación de sus *Poemas crueles*, incluyendo “Una Juventud”, Urbina también fungió como una figura de conciliación cultural, como evidencian los comentarios de Ángel de Campo (Micrós) y de otros escritores de la *Revista Azul*.<sup>58</sup> Micrós subraya la armonía entre el espíritu científico y poético en la obra de Urbina: “aplica la ciencia al ensueño; un bisturí con deliciosas incrustaciones de nácar”.<sup>59</sup> De la misma manera que Sierra, Urbina fue apreciado como un escritor moderno; no obstante, su modernidad nacía, más que de una veta decadente, de un conservador estilo parnasiano en el que el papel social y cultural de la mujer se justificaba mediante la legitimación de valores tradicionales. Dichos valores eran concebidos como innatos al carácter femenino desde una perspectiva científicista.

<sup>55</sup> Para un estudio de la representación femenina en el arte pictórico de la era victoriana, consultar Jullian, *op. cit.*, p. 39-53, y Reynolds, *Victorian Heroines. Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art*, especialmente el capítulo tres que se concentra en el periodo decadente.

<sup>56</sup> Pierrot, *op. cit.*, p. 143.

<sup>57</sup> *Revista Azul*, 16 de junio de 1895, III (7), p. 100.

<sup>58</sup> Manuel Torres también percibió la mezcla de realismo y esteticismo en la obra de Urbina: “la posibilidad de cultivar y difundir la forma soberana del realismo, vaciándola en el molde exquisito de la poesía” (“Los poemas crueles de Urbina”, en *Revista Azul*, 21 de julio de 1895, III (12), p. 183.

<sup>59</sup> “Luis G. Urbina”, en *Revista Azul*, 16 de junio de 1895, III (7), p. 107.

*El héroe decadente*

El héroe decadente, víctima de los excesos de civilización, indiferente social, esteta refinado, sofocado habitante de un saturado espacio artificial producto de su extravagancia y de su anhelo por abismarse en épocas legendarias, místico perverso, cazador de sensaciones bizarras para su hastiado espíritu, melancólico incurable y frío analista, disector de sus propias emociones, fue frecuentemente aludido a través de registros mitológicos en la pintura prerrafaelita, y se manifestó como personaje en *La course à la mort* (1885) de Edouard Rod y en *Sixtine* (1890) de Rémy de Gourmont. Sin embargo, fue Des Esseintes, personaje central de la novela *A Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, quien mejor sintetizó los temas, las actitudes intelectuales y los nuevos tipos sociales (el esteta, el decadente y el snob) que constituyeron la bohemia decadente en Inglaterra y Francia.<sup>60</sup> A diferencia del héroe romántico, redimido por su culto a la naturaleza y al amor ideal, el esteta decadente de *A Rebours* no podía trascender su solipsismo debido a la naturaleza genética de su neurosis, proveniente de una línea ancestral en declive.<sup>61</sup> De aquí que la caracterización de este “anti-héroe” haya respondido, en buena medida, al determinismo fisiológico de la época. Muchos leyeron la novela de Huysmans como un recuento clínico de neurosis progresiva.<sup>62</sup> Esta tesis la confirma Brian Stableford al señalar que, bajo el influjo científico de la época, el artista decadente se concebía como un neurasténico: “un individuo físicamente débil y ultra-sensitivo, inclinado también a ser moralmente débil, poseído permanentemente por apatía e importancia espiritual”.<sup>63</sup> Pese a sus conexiones con el naturalismo determinista, las distorsiones mentales del personaje decadente constituían una protesta espiritual en contra del utilitarismo y el *ciencismo*; ésa que enarbolaría Wilde con la nota extravagante y contestataria de su obra y su persona

<sup>60</sup> Según Jullian (*op. cit.*, primer capítulo), a partir de la hermandad prerrafaelita de 1848, surgió en Inglaterra el esteta, ardiente cultor de la belleza, representado en la pintura de Lucien Lévy-Dhurmer. Sin embargo, fue en Francia, más que en Inglaterra, donde emergió una bohemia decadente en los estudios artísticos, paradigmas espaciales de la correspondencia de las artes. Los decadentes franceses se caracterizaban por su extravagancia en el vestir y en el hablar. Los *snobs* fueron estetas de última moda y dieron pie, por su deseo de novedad, a un sinnúmero de obras mediocres. No obstante, la alianza entre estos tipos dio lugar a una aristocracia que se nutría del culto al pintor Gustave Moreau.

<sup>61</sup> E. A. Carter, *op. cit.*, p. 28.

<sup>62</sup> Pierrot, *op. cit.*, p. 62.

<sup>63</sup> Stableford, *The Dedalus Book of Decadence (Moral Ruins)*, p. 23. La traducción es nuestra.

pública.<sup>64</sup> De aquí que la reclusión del poeta-decadente en interiores artificiales, concebidos como “una segunda Naturaleza de objetos manufacturados” fuera una manera de “entretener su tiempo en el exilio”<sup>65</sup> y, consecuentemente, constituyera un acto indirecto de rebeldía social, pese a su actitud aristocrática y a su marcada indiferencia política.

La transposición de este personaje no se llevó a cabo sin cierta ambigüedad. Para el héroe decadente latinoamericano, la actitud torre-marfilista implicaba no sólo distanciamiento social, sino una marcada tendencia a privilegiar las estéticas continentales modernas, principalmente las venidas de Francia. Las representaciones del emblemático interior artificial manufacturado por la imaginación del poeta decadente se ligaba, en el caso modernista, a espacios decorativos del arte francés, incluso cuando estos espacios remitieran a pasajes bíblicos, grecolatinos u orientales.<sup>66</sup> Esta correlación entre el artepurismo y el “galicismo mental” modernista es clara en la poesía de los escritores modernistas más representativos: Darío, Casal y Gutiérrez Nájera, entre otros. Cierta crítica literaria ha interpretado el afrancesamiento y el torre-marfilismo modernistas como signos de un arte imitativo y alienado, poco representativo de una estética americana.<sup>67</sup> No obstante, como veremos en el caso de Gutiérrez Nájera más adelante, los

<sup>64</sup> En palabras del propio Wilde: “Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place” (*Intentions*, p. 21). No cabe duda que, con un agudo sentido de la teatralidad, Wilde personificaba el prototipo de la decadencia: “una intoxicadora subversión del orden natural [...] un exponente y un maniquí de un modo de vida estético, proclamando lánguidamente su superioridad a los estilos prácticos de la vida burguesa” (Gilman, *Decadence. The Strange Life of an Epithet*, p. 128). Se sabe que su comportamiento equívoco y su apariencia física irreverente eran motivo de escándalos en los círculos literarios de París (Pierrot, *op. cit.*, p. 20); al decir de Jullian, Wilde representaba “an ill-starred poet at the end of a delightful life” (*op. cit.*, p. 26). Incluso los poetas modernistas hispanoamericanos, quienes aclamaban su mensaje poético habrían de cuestionarlo como figura pública (Véase Molloy, *op. cit.*, p. 189-195).

<sup>65</sup> González Pérez, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 109.

<sup>66</sup> Rubén Darío lo expresaría en su poema “Divagación”: “Amo más que la Grecia de los griegos/la Grecia de la Francia” (*Prosas profanas*, p. 17).

<sup>67</sup> Esta veta crítica aparece, desde la emergencia del movimiento, con Juan Valera y su crítica al “galicismo mental” de Darío en el prólogo a la primera edición de *Azul*, así como con el prólogo de Rodó a las *Prosas Profanas*, donde el escritor uruguayo supone que el afrancesamiento y la marcada individualidad de Darío no le permiten ser el poeta de América (“Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra”, p. 7). Posteriormente surge una línea marxista, encabezada por Juan Marinello. En “Sobre el modernismo: polémica y definición”, Marinello contrapone las propuestas de Darío y de Martí: “Los seguidores de Darío [...] siguieron (*sic*) su gesto de aceptar modelos lejanos, franceses casi siempre, y el de mecerse en la mollicie verbal, con olvido de los grandes dolores y de las grandes esperanzas [...] Martí es el polo positivo, el ejemplo vigente que recoge una heroica tradición americana” (*ibidem*, p. 291-292).

mismos modernistas problematizaron en muchas de sus crónicas el cosmopolitismo y el artempurismo, al confrontarlos con las zonas antiestéticas de una modernidad desigual como la latinoamericana.<sup>68</sup>

En la *Revista Azul*, la caracterización del héroe decadente latinoamericano más frecuente fue la del poeta cubano Julián del Casal. Éste aparece como una víctima de la civilización debido a la discrepante modernidad de su medio. A diferencia de Wilde y de Baudelaire, su hastío no derivaba de los excesos de la civilización, sino de la inercia y el atraso de su medio cultural.<sup>69</sup> Su afrancesamiento no era sino un signo de resistencia ante las condiciones de su sociedad, donde la expansión económica entraba en franca contradicción con la actitud provinciana del ámbito cultural. Por ello, Rubén Darío lo caracterizaba como un hijo de Francia deportado a tierras americanas: “Nació allí en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla de Borbón, y la emperatriz Josefina en la Martinica. ¡La casualidad tiene sus ocurrencias! Si Casal hubiese nacido en París [...] Yo me descubro respetuoso ante ese portentoso y desventurado soñador que apareció, por capricho de la suerte, en un tiempo y en un país en donde, como Des Esseintes, viviría martirizado y sería siempre extranjero.”<sup>70</sup>

Gutiérrez Nájera se compara frecuentemente a Del Casal a lo largo de la revista al ser descrito como su alma gemela.<sup>71</sup> Con la obra y

<sup>68</sup> Para romper la manida interpretación del modernismo y sus fuentes como dependencia o imitación, críticos como Ángel Rama (véase obras citadas de este autor) establecen una estrecha relación entre el estilo modernista y la experiencia directa de la modernización a la que se enfrentaron los poetas. Una de las contribuciones de Rama al modernismo es el estudio del periodismo finisecular como vehículo para instaurar un sistema literario latinoamericano, como taller de experimentación formal, y como medio marginal para la profesionalización del escritor a través de la formación de un público lector hasta entonces inexistente. La revalorización de la prosa modernista fue iniciada por Ivan Schulman y Manuel Pedro González, entre otros. Rama relaciona la función del periodismo con el límite de géneros en la prosa modernista (Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 78). Críticos posteriores como Julio Ramos y Anibal González Pérez retoman el estudio del impacto periodístico en el modernismo, reivindicando la importancia de los “géneros menores” como la crónica, donde los límites de la propuesta artempurista se problematiza. Véase la bibliografía.

<sup>69</sup> Muchas de las crónicas casalianas tematizan la confrontación del poeta con las miserias modernas emblemáticas en la ciudad de La Habana y su consecuente repliegue a un interior estético. Algunas veces, el cronista en Casal *flanea* por la ciudad buscando un refugio que lo albergue de la urbe: un jardín, que aparece como “valiosa joya en fétido pantano” (Casal, *Prosas*, tomo II, p. 25), o un hotel francés, que “tiene el brillo de una moneda nueva y la alegría silenciosa de las poblaciones” (*op. cit.*, p. 32). Otras, el escritor traza la metamorfosis de un paisaje urbano en la sociedad habanera a un escenario evocador del arte europeo, incluyendo las extravagancias orientalistas del mismo (*Prosas*, tomo III, p. 57). La situación que Casal proyecta en sus crónicas es aplicable a su propia circunstancia. Su obra poética sufrió las consecuencias del medio: fue poco leída, y escasamente reeditada.

<sup>70</sup> “Julián del Casal”, en *Revista Azul*, 20 de octubre de 1895, III (25), p. 394.

<sup>71</sup> Véase Froylán Turcios, “El Duque Job”, en *Revista Azul*, 2 de junio de 1895, III (5), p. 77-79.

la persona del Duque Job, la *Revista Azul* programáticamente interrelacionó el culto del arte por el arte con la filiación francesa.<sup>72</sup> Sin embargo, rara vez la revista presenta a su fundador como exiliado o como extranjero, a pesar de su afrancesamiento, ya que su figura pública —mucho más importante que la de Casal en el contexto mexicano— también promovía una ética positivista del trabajo, una actitud cívica y una espiritualidad católica, valores encaminados a construir el mito liberal del porfiriato.

La figura del Duque Job habría de purgar del estilo decadente todo rasgo amenazante: la locura, el escepticismo religioso, el solipsismo y la homosexualidad le resultaron ajenos. El fundador de la revista era glorificado como buen padre, esposo ideal, ciudadano modelo, y amigo incondicional. Sus sentido de teatralidad, a diferencia del de Wilde, se interpretó como signo de regeneración positivista y no de rebelión decadente. Más que a un poeta maldito, Gutiérrez Nájera encarnaba al *dandy* con su impecable apariencia: “Pantalón claro, levita negra, con un clavel rojo en el ojal.”<sup>73</sup> Dicha personalidad era idónea para construir la imagen de un escritor respetable, como lo ilustra la interpretación de Manuel Flores: “Nájera [...] fue el primero que se aventuró en llevar gardenia en el ojal, [...] a pagar a sus acreedores, y que comenzando por respetarse a sí mismo acabó por hacer respetables la literatura y la poesía.”<sup>74</sup> La honorabilidad de Gutiérrez Nájera provenía, en gran medida, de su rechazo de los “paraísos artificiales”. El ajeno, el haschish y el opio, con la obra de Thomas de Quincey y Baudelaire,<sup>75</sup> se habían popularizado en los ambientes literarios europeos dando origen a una bohemia decadente en Francia.<sup>76</sup> Sin embargo, en México, durante el periodo de la publicación de la *Revista Azul*, no se gestó una bohemia similar, como ocurriría después, a partir de la formación del grupo de la *Revista Moderna*.<sup>77</sup> Cabe agregar que tanto el alcohol como las drogas alucinógenas fueron frecuentemente

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Díaz Dufoo, “Alrededor del lecho”, en *Revista Azul*, 3 de febrero de 1895, II (14), p. 214.

<sup>74</sup> “El Duque Job”, en *Revista Azul*, 2 de febrero de 1896, IV (14), p. 213.

<sup>75</sup> En 1860 Poulet-Malasis, editor y amigo de Baudelaire, publicó *Les paradis artificiels*. Esta colección constaba de dos ensayos sobre el haschish y el opio; la publicación también incluía una traducción del controversial libro *Confessions of an English Opium-Eater* (1841) del inglés Thomas de Quincey (1785-1859).

<sup>76</sup> En Europa, los decadentes iniciaron el culto al absintio, “el hada verde” como ellos lo llamaban, y de otras sustancias alucinógenas al reunirse en los estudios de arte (Jullian, *op. cit.*, p. 140).

<sup>77</sup> Para una reconstrucción de la bohemia de la *Revista Moderna*, consultar Rubén M. Campos, *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, así como las memorias de José Juan Tablada, *La feria de la vida* (1937).

satanizadas por la política científica de Díaz, especialmente cuando éstas se asociaban con las clases desposeídas.<sup>78</sup> Para Flores, la bohemia: “es un bosque de Dandy florido [...] donde se goza de plena libertad, y en donde vienen a solazarse las musas, pero en cuyas encrucijadas y vericuetos anida una cuadrilla de bandoleros: los vicios”.<sup>79</sup> Los escritores de la *Revista Azul* se basaron, más que en el héroe decadente francés, en el modelo inglés del esteta para construir la imagen pulcra de Gutiérrez Nájera.<sup>80</sup> No obstante, los estetas “no tenían más patria que la belleza”,<sup>81</sup> y Gutiérrez Nájera fue caracterizado, paradójicamente, como un ciudadano ejemplar, el cual pasaría a la posteridad gracias a su cívica bondad.<sup>82</sup>

La promoción y canonización de Gutiérrez Nájera como escritor modelo tuvo lugar principalmente después de su prematura muerte acaecida en 1895. Fue entonces cuando la revista publicó más de dieciocho homenajes, reseñas y semblanzas sobre su fundador.<sup>83</sup> La obra misma de Gutiérrez Nájera siguió publicándose aun con mayor frecuencia, lo cual revela el curso de su canonización. Antes de su muerte, la revista había publicado cuarenta textos de Gutiérrez Nájera (cinco poemas, ocho ensayos, veinte crónicas y siete relatos). Después de su muerte se publicaron cuarenta y tres (diez poemas, cuatro ensayos, veintitrés crónicas y seis relatos). Esta distribución no sólo indica la intención de continuar la promoción de la obra de Gutiérrez Nájera, sino la importancia que, sutilmente, se le asignó a su poesía: más que como prosista, Gutiérrez Nájera habría de ser recordado como el precursor del

<sup>78</sup> Según Pablo Piccato, la criminalidad aumentó dramáticamente en México durante la década de 1890: “Correctional judges in Mexico City complained that arrests were exceeding the capacity of their courts” (Piccato, Pablo, “El paso de Venus por el disco del sol: Criminality and Alcoholism in the Late Porfiriato”, p. 208). Para reducir el impacto periodístico que generaron los reportes sobre el tema, la política científica del porfiriato trató de relacionar el fenómeno con la injerencia de narcóticos, en especial, el alcohol, y con categorías de género, raza y clase. Según Piccato, el crimen se asoció frecuentemente con las clases bajas, en especial con la población indígena, clasificada como una “clase delincuente” propensa al vicio del alcohol (*op. cit.*, p. 211-212).

<sup>79</sup> “El Duque Job”, *Revista Azul*, p. 213.

<sup>80</sup> Jullian señala que en Inglaterra, con la excepción de Wilde, no se dio un personaje decadente a la Rollinat y a la Lorrain, como en Francia, donde la recepción de *Las flores del mal* propició la emergencia de temas y actitudes ligados al decadentismo: satanismo, dandismo, exotismo y erotismo. El esteta inglés, carente de la extravagancia decadente francesa, era el personaje masculino prototípico del arte prerrafaelita y se caracterizaba por su culto a la belleza y por ser el lazo entre varias formas de expresión artística (*op. cit.*, p. 29).

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>82</sup> En “A Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Azul*, 2 de febrero de 1896, IV (14), p. 216, Adalberto Esteva manifiesta, sobre Gutiérrez Nájera, “Más que por genio, eres inmortal por tu bondad.”

<sup>83</sup> Boyd y Joan Carter compilaron la crítica aparecida en *Revista Azul* en torno a Gutiérrez Nájera en *Florilegio crítico conmemorativo*, p. 25-94.

modernismo mexicano, entendido como un movimiento poético por excelencia.

Al mismo tiempo, la muerte de Gutiérrez Nájera vino a fortalecer el mito liberal que sostenía el régimen de Díaz. En un homenaje con motivo de su muerte, Díaz Dufoo asocia la figura del poeta modernista con la de Benito Juárez: “Y ahora vamos a su tumba, transformando el dolor que mira hacia la fosa en dolor que mira hacia la estrella [...] a decirle lo que él ante el sepulcro de Juárez: Capitán [...] estamos listos!”.<sup>84</sup> En la *Revista Azul*, el artempurismo también fungió como estrategia para consolidar el mito liberal del régimen, al afirmar valores trascendentales como amor patriótico y sacrificio, a través de la glorificación de héroes nacionales que reconciliaran las facciones opuestas. Benito Juárez constituye el emblema liberal más importante exaltado por el Partido Liberal y su suplemento dominical, la *Revista Azul*. La glorificación de Juárez en la revista se manifiesta a través de diversas estrategias, desde el épico romanticismo de Guillermo Prieto, hasta el parnasianismo de Gutiérrez Nájera. En un homenaje a Juárez, el Duque Job, a manera de poeta parnasiano, captura al padre del liberalismo en la piedra, revelando su calidad atemporal que reta las cambiantes formas del mar, y sugiere una doble significación: Juárez es emblema nacional y alegoría del arte universal.<sup>85</sup> Díaz Dufoo, por su parte, enaltece la figura del Duque y lo ubica, junto a Juárez, por encima de las contradicciones entre la estética decadente y el progreso positivista. En la *Revista Azul*, Juárez y Gutiérrez Nájera se convierten en íconos nacionales y dejan de ser intelectuales contradictorios.

### *La prosa de Gutiérrez Nájera: límites de la autonomía literaria*

Como hemos visto, la crítica en torno a Gutiérrez Nájera propiciaba una lectura conciliatoria y no contradictoria, tanto del personaje como de su literatura, a través de su canonización como poeta cosmopolita, pero, sobre todo, decorativo del escenario porfiriano.<sup>86</sup> Curiosamente,

<sup>84</sup> “Azul Pálido”, en *Revista Azul*, 2 de febrero de 1896, IV (14), p. 223.

<sup>85</sup> En palabras de Gutiérrez Nájera, Juárez aparece en esta metáfora parnasiana: “No es el mar con su hervor de espuma [...] es la roca en que se estrella el mar [...] Aparece en su augusta tranquilidad como la imagen viva de la patria. Su espíritu sigue viviendo en la generación de sus contemporáneos y en la del porvenir. Juárez vive” (“Juárez”, en *Revista Azul*, 21 de julio de 1895, III (12), p. 177.

<sup>86</sup> Poemas como “Non omnis moriar” (*Revista Azul*, 6 de mayo de 1894, I (1), p. 8); “Mariposas” (10 de febrero de 1895, II (15), p. 235-236, “La serenata de Schubert” (2 de febrero de 1896, IV (14), p. 209-210), y “Mis enlutadas” (2 de febrero de 1896, IV (14), p. 210-211) revelan la asimilación sincrética del romanticismo, el parnasianismo y el impresionismo.

pese a la enfática interpretación de Gutiérrez Nájera como poeta, es sin duda alguna su prosa la que cumple un papel importante en la revista; en ésta se publicaron únicamente 15 poemas frente a 76 escritos en prosa—43 crónicas, 15 ensayos, 18 cuentos.<sup>87</sup> Hemos señalado que el Duque Job, como teórico de la revista, defendió una visión cosmopolita y artepurista del arte, apoyó el “libre cambio de ideas” en el terreno cultural,<sup>88</sup> y se opuso al positivismo y al nacionalismo literario, representados en la revista por Juan de Dios Peza.<sup>89</sup>

A pesar de esta actitud programática, la interpretación najeriana del arte decadente es ambigua. Como se ha visto repetidas veces, el fundador de la revista trató de conciliar dos posturas antagónicas: el decadentismo y el catolicismo, credo que él mismo nunca abandonó.<sup>90</sup> Por otro lado, pese a este arraigado catolicismo, muchos de sus cuentos tampoco se escapan de un legado positivista y de una visión determinista de la sociedad. Si bien estos relatos escenifican el deseo del poeta por legitimar un espacio literario propio que la sociedad con su tecnología, su positivismo y su racionalidad mercantil había devaluado, también revelan la permanencia de concepciones morales y culturales derivadas de la política científica del porfiriato.<sup>91</sup>

La originalidad de Gutiérrez Nájera no estriba entonces en asumir una postura francamente decadente contraria a la moralidad oficial; más bien, la inventiva najeriana se caracteriza por la utilización de un registro oral, mediante el cual cuestiona la discrepante asimilación

No obstante, Gutiérrez Nájera también publicó poemas laudatorios, cercanos al nacionalismo institucional, tales como “A Vicente Riva Palacio” (13 de mayo de 1894, I (2), p. 27) y “Versos de álbum” (30 de diciembre de 1894, II (9), p. 137).

<sup>87</sup> De los 76 escritos en prosa de Nájera, 22 fueron firmados por Manuel Gutiérrez Nájera, 53 por el Duque Job, y uno por MGN.

<sup>88</sup> En “El cruzamiento en literatura” (*Revista Azul*, 9 de septiembre de 1894, I (9), p. 289-292) propone este intercambio para romper con la dependencia cultural en relación a España: “La decadencia de la poesía española es innegable [...] y depende, por decirlo así, de falta de cruzamiento” (p. 291).

<sup>89</sup> Véase el comentario de Peza sobre el poema “Flor de luna” en *Revista Azul*, 22 de julio de 1894, I (12), p. 182-186.

<sup>90</sup> En “Asunción” (*Revista Azul*, 19 de agosto de 1894, I (16), p. 241-242), Gutiérrez Nájera describe a la virgen María como símbolo de belleza, no únicamente religiosa, sino también artística: “No hay en las mitologías creación tan bella como la de la Virgen cristiana que es virgen y es madre, las dos más altas excelencias del ideal” (p. 241). Véase también “El asno a Jerusalem” (7 de abril de 1895, II (23), p. 357-359, y “La Virgen de Guadalupe” (9 de diciembre de 1894, II (6), p. 90-93).

<sup>91</sup> Un ejemplo es el cuento “Juan el organista”, publicado en episodios: 14 de octubre de 1894, I (24), p. 369-370; 21 de octubre de 1894, I (25), p. 394-396; 11 de noviembre de 1894, II (2), p. 28-29; 18 de noviembre de 1894, II (3), p. 46-48, y 25 de noviembre de 1894, II (4), p. 59-60. Gutiérrez Nájera explora el tema de la marginalidad del arte; no obstante, relaciona la crisis artística y familiar con un diagnóstico determinista de la mujer, la cual es propensa al vicio, agente destructor de un mundo orgánico en términos culturales y sociales.

del progreso occidental al contexto cultural de México. Veamos un ejemplo: la crónica “Puestas de Sol”.<sup>92</sup> Al flanear por la ciudad, el cronista describe con una máscara romántica la belleza de una puesta de sol. Por la preeminencia de la luminosidad solar, dicha descripción es un homenaje al arte pictórico impresionista y su preferencia por el efecto visual mediante la gradación del color. Paralelamente, la crónica pone de relieve la occidentalización de la ciudad que sigue la dirección del sol. El paseante se percata de que el desplazamiento “natural” de la ciudad hacia el poniente ocurre de manera simultánea a la descripción impresionista (occidentalizada) que él hace de la puesta de sol, y que, consecuentemente, ambos procesos son resultado de la asimilación de la ideología del “progreso”, representada por esta occidentalización. La crónica establece analogías asimétricas: el ocaso del sol es un homenaje a la belleza artística, pero la occidentalización de la ciudad es un proceso ambiguo: la mirada del *flâneur* registra, dentro del ímpetu modernizador, las zonas marginales, atávicas, tradicionales, oscuras ... en fin, orientales de la ciudad. No obstante, el relato jamás adquiere un tono de denuncia social. Al contrario, el narrador hablante se vale de una retórica entusiasta para lisonjear los beneficios del progreso. Sin embargo, la clave para percibir la sutil ironía característica de Gutiérrez Nájera está en la oralidad del narrador. Dicha oralidad pone de manifiesto el simulacro de su enunciación y resalta la contradicción entre el progreso socioeconómico y el atraso artístico mediante una irónica correlación:

¡Cómo brotan casas en la Calzada de la Reforma! ¡Cómo va dejando la ciudad a los pobres, parecida a la dama elegante que percibe un mal olor y recoge su falda de seda [...] Y no sólo van los carruajes camino al Oeste; también se van las estatuas, se va el arte, como huyendo de la Academia de San Carlos, que está muy al Oriente.<sup>93</sup>

Gutiérrez Nájera no elige la pintura de Félicien Rops, Odilon Redon, o Gustave Moreau para establecer su irónica correlación entre el arte decadente y el realismo determinista que inaugura el positivismo decimonónico. Prefiere el arte impresionista; con dicha elección, la asociación no necesariamente tendría que ser irónica.<sup>94</sup> Sin embargo,

<sup>92</sup> *Revista Azul*, 17 de marzo de 1895, II (20), p. 309-311.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>94</sup> El tecnicismo y el espíritu positivista del siglo XIX tuvieron una fuerte incidencia en el arte pictórico; en el caso del impresionismo, los estudios físicos de Chevreul y los fisiológicos de Helmholtz inauguraron la revolución impresionista, presente en las gradaciones de Corot y en la emotividad de Renoir. Dicha técnica culminó en el arte-proceso de Signac.

en el contexto mexicano, la asimetría es válida, ya que, por un lado, el sistema liberal apoyaba la retórica positivista del progreso socioeconómico pero, por el otro, invalidaba las consecuencias culturales de dicha apertura con la permanencia de instituciones como la Academia de San Carlos que se oponían, entre otras cosas, a las innovaciones del arte, en este caso, el impresionista. La crónica concluye con una sutil ironía, basada en la correlación progreso-arte: el *flâneur* prolonga la luminosidad pictórica de la puesta de sol con una alusión final a la luz eléctrica, emblema del progreso científico y, al mismo tiempo, estrategia modernista: la electricidad reta la noche oriental al enmascarar la ciudad con un aire de glamorosa artificialidad.

### *Conclusiones*

La *Revista Azul* sostuvo una posición conciliatoria y, al mismo tiempo, contradictoria, frente a la asimilación de las ideologías finiseculares continentales en torno a la modernidad del arte en el contexto positivista del porfiriato. A pesar de ser el suplemento del periódico semioficial *El Partido Liberal*, la *Revista Azul* fue la primera publicación periódica del modernismo en México, movimiento literario antagónico al utilitarismo positivista que promulgó la universalidad del arte moderno y privilegió la estética decadente, sensibilidad milenarista, producto de los excesos de civilización en las metrópolis europeas. No obstante, dado que en México el progreso no dejaba de ser una meta a largo plazo, los modernistas de la *Revista Azul*, para concebirse “decadentes”, tuvieron que reformular la relación entre progreso positivo y sensibilidad decadente.

Con el fin de sostener la universalidad del arte y justificar, al mismo tiempo, el progreso positivo en un periodo de expansión económica, la revista manejó una óptica más parnasiana que decadente. La recepción que en esta publicación tuvieron los poemas “El beato Calasanz” de Justo Sierra y “Una juventud” de Luis G. Urbina, así como la crítica que apareció en torno a figura literaria de Gutiérrez Nájera, revela una política de conciliación cultural: posiciones intelectuales antagónicas encontraron, en los postulados parnasianos, un medio propicio para resolver la identidad cultural nacional en términos homogéneos.

No obstante, la producción del propio Gutiérrez Nájera en la revista pone de manifiesto, a través de un sutil enjuiciamiento, la problemática asimilación al contexto mexicano de las diversas corrientes de pensamiento finiseculares, así como las contradicciones derivadas de un orden conservador-liberal que promulgaba expansión económica pero restricción cultural. En “Puestas de Sol”, como en muchas otras crónicas de la *Revista Azul*, Gutiérrez Nájera, al lado de sus narradores, invita al lector a la intimidad juguetona de una charla de sobremesa, donde el lenguaje, en su aparente discreción, está lleno de doble sentidos.<sup>95</sup> Al trasponer la retórica asimilada a un registro oral, con sus acentos, giros lingüísticos y su picardía, la autoridad letrada que promulga queda en entredicho.<sup>96</sup> Muchas crónicas de Gutiérrez Nájera constituyen lecturas “aberrantes” o, más acertadamente, incrédulas del progreso positivo a través de la oralidad de sus hablantes y de su fina sutileza, ésa que Pedro Henríquez Ureña calificó de “flor de ingenio penetrante”.<sup>97</sup> El Duque Job propuso un conocimiento ajeno al positivista, aunque no fuera decadente, en la medida en que se valía de la impostura, de la invención y de una fina ironía, para mostrar que el arte no podría instaurar del todo el espacio orgánico, social o cultural erosionando por la modernización, pero sí generar una forma indisciplinada de escritura (la crónica modernista), que desplegara las contradicciones entre la postura artepurista que, a través de manifiestos y *arspoéticas* proclamó la *Revista Azul* y el espíritu conciliatorio de sus más asiduos colaboradores.

#### FUENTES

CAMPOS, Rubén, *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

CARTER, E. A., *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.

<sup>95</sup> Sobre esta línea de interpretación en la obra de Gutiérrez Nájera, ver el artículo de Bertin Ortega citado en la bibliografía.

<sup>96</sup> Otro ejemplo es el relato “Dame du Coeur”, en *Revista Azul*, 9 de diciembre de 1894, II (6), p. 86. En éste, el narrador traduce la visión trascendental (literaria) del amor romántico (simbolizado en el sacrificio de la heroína que muere por salvar a su esposo) en un sentimiento efímero, más cercano a una sensibilidad juguetona y sensual expresada idealmente con el tono de una plática amena y casual. Al transformar el paradigma romántico en sentimentalismo mundano, el narrador cuestiona su propia propuesta estetizante con un guiño de sutil ironía, sello indiscutible de una visión moderna del lenguaje.

<sup>97</sup> *Estudios*, p. 220.

- CARTER, Boyd, *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos*, México, Andrea, 1956.
- CARTER, BOYD, y Joan Carter (editores), *Manuel Gutiérrez Nájera. Florilegio crítico conmemorativo*, México, Andrea, 1966.
- CASAL, Julián del, *Prosas II*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Prosas III*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- DARÍO, Rubén, *Azul y otras obras*, Santiago de Chile, Ercilla [1888], 1941.
- \_\_\_\_\_, *Prosas profanas*, Paris-México, Librería de la Viuda de Charles Bouret [1896], 1925.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, *La prosa en la Revista Azul (1894-1896)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, y Ernesto Prado Velázquez, *Índice de la Revista Azul (1894-1896) y estudio preliminar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- FLETCHER, Ian y Malcolm Bradbury (editores), *Decadence and the 1890's*, New York, Homes and Meier, 1979.
- FREIXA, Mireia, *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GILMAN, Richard, *Decadence. The Strange Life of an Epithet*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, *Notas en torno al modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1958.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, e Iván Schulman, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.
- HALE, Charles, "Political and Social Ideas in Latin America, 1870-1930", en *The Cambridge History of Latin America*, edición de Leslie Bethell, v. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 367-441.
- \_\_\_\_\_, *The Transformation of Liberalism in Late Nineteenth-Century Mexico*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios Mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- JAY, Martin, *Fin de Siècle Socialism and Other Essays*, London, Routledge, Chapman and Hall, 1988.

- JULLIAN, Philippe, *Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890's*, traducción de Robert Baldick, New York, Praeger, 1971.
- KIRKPATRICK, Gwen, *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- LECONTE de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, edición de Edgar Pich, Paris, Belles Lettres, 1971.
- MARINELLO, Juan, "Sobre el modernismo: polémica y definición", en *Ensayos*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 281-320.
- MOLLOY, Sylvia, "Too Wilde for Comfort. Desire and Ideology in Fin-de Siècle Spanish America", en *Social Text*, 1992 (32) p. 187-201.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", en *Historia general de México*, v. IV, México, El Colegio de México, 1976, p. 303-476.
- MONTERO, Óscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- MORA, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.
- ORTEGA, Bertin, "Gutiérrez Nájera y sus contemporáneos: Afrancesamiento versus nacionalismo", en *Texto Crítico*, 1998, XIV (38), p. 118-126.
- PHILLIPS, Allen W., "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1977, I (3), p. 229-254.
- PICCATO, Pablo, "‘El paso de Venus por el disco del sol’: Criminality and Alcoholism in the Late Porfiriato", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 1995, II (2), p. 203-242.
- PIERROT, Jean, *The Decadent Imagination. 1880-1900*, traducción de Derek Coltman, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- RAAT, William D., *El positivismo durante el porfiriato*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975.
- RAMA, Ángel, "Literatura y clase social", en *Escritura*, 1976 (1), p. 57-75.
- , *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- , *Rubén Darío y el modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Revista Azul*, 5 v., editores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, México, Tipografía de *El Partido Liberal*, 1894-1896.
- REYNOLDS, Kimberly y Nicola Humble, *Victorian Heroines. Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art*, New York, New York University Press, 1993.
- RODÓ, José Enrique, "Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra", en Darío, *Prosas profanas*, p. 7-46.
- SANIN CANO, Baldomero, *Letras colombianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- SCHULMAN, Iván, *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 1966.
- SIERRA, Justo, *Obras completas del maestro Justo Sierra. Poesías y estudio general sobre Don Justo Sierra*, edición de Agustín Yáñez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, v. 1.
- SIERRA, Justo, "Prólogo", en *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera. Poesía*, México, Establecimiento Tipográfico de la Oficina Impresora del Timbre, 1896, p. III-XVII.
- STABLEFORD, Brian, "Introducción", en *The Dedalus Book of Decadence (Moral Ruins)*, edición de Brian Stableford, Sawtry, Dedalus, 1990, p. 1-83.
- VALERA, Juan, "A D. Rubén Darío", en Darío, *Azul*, p. 40-61.
- VILLEGAS, Abelardo, "Introducción", en *Positivismo y porfirismo*, edición de Villegas, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- WEBER, Eugène, *France. Fin de Siècle*, Cambridge, Massachusetts, Belknap P-Harvard University Press, 1986.
- WILDE, Oscar, *Intentions, Works*, New York, Black, 1927.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México*, México, El Colegio de México, 1943.