

De silencios, apropiaciones y desplazamientos: el decadentismo mexicano en la prensa finisecular

About Silences, Appropriations, and Displacements: The Mexican Decadentism in the Press of the Turn of the Century

Ana Laura Zavala Díaz

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

Seminario de Edición Crítica de Textos, México

ID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-7334>

alzavalad@yahoo.com

RESUMEN

A partir de una amplia revisión de publicaciones periódicas de las dos últimas décadas del siglo XIX, en el presente artículo se analizan algunos ejemplos de los comentarios críticos que generó en el medio literario mexicano la introducción del decadentismo de cuño francés. En específico, se busca no solo datar las primeras apariciones de este término en la prensa nacional, sino, sobre todo, identificar los objetos en juego y las tensiones culturales que se avizoran en esas menciones y en las discusiones desarrolladas alrededor de tal influjo literario en la prensa capitalina. Cartografiar estas narrativas permitirá visibilizar algunos de los mecanismos empleados por los autores mexicanos para silenciar, resignificar y normalizar el archivo decadente europeo, con el fin de autoconstituirse en clave afectiva como escritores modernos.

PALABRAS CLAVE

Decadentismo, historia literaria, comunidad afectiva, emociones y escritura.

ABSTRACT

Based on an extensive review of periodical publications from the last two decades of the 19th century, this article analyzes some examples of the critical comments generated in the Mexican literary environment by the introduction of French decadentism. Specifically, it seeks not only to date the first appearances of this term in the national press, but, above all, to identify the objects at stake and the cultural tensions that can be seen in these mentions and in the discussions developed around such literary influence in the press. Mapping these narratives will make

visible some of the mechanisms used by Mexican authors to silence, signify and normalize the decadent European archive, in order to self-constitute themselves in an affective key as modern writers.

KEYWORDS

Decadentism, literary history, emotional community, emotions and writing.

RECEPCIÓN: 17/08/2022

ACEPTACIÓN: 15/09/2022

Receta para escribir
en estilo [decadente]:
pon un título en francés,
en alemán o anamita,
aunque relación no tenga
con lo demás que tú escribas;
y comienza como quieras,
teniendo al frente una lista
de palabras musicales,
con gran cuidado escogidas,
y mézclalas sin fijarte.

Gnomo Azul

Al referirse a la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX, Sylvia Molloy formula una sugerente hipótesis acerca de los procesos de configuración de los decadentismos locales en la región. Para la estudiosa, entre los “clichés” que la crítica ha reproducido se encuentra aquel “que declara que nuestras literaturas de fin de siglo importaron el decadentismo europeo de modo masivo y, naturalizando ese material prestado, crearon una expresión ‘auténticamente’ hispanoamericana” (Molloy, 1992: 18). Contra esa lectura “automática”, Molloy propone detenerse en el carácter paradójico de dicho influjo exógeno en la escritura de autores autoproclamados o estigmatizados como decadentes en su momento, partiendo de la consideración de que, a diferencia de Europa, donde ese movimiento literario parecía reflejar el cansancio de una sociedad que había llegado a su cúspide de progreso, en tierras americanas representó “una retórica” y una ruta mediante la cual algunos escritores creyeron “entrar en la modernidad” (Molloy, 1992: 19). Por la naturaleza de aquel proceso, concluye Molloy, los creadores llevaron a cabo una traducción “singularmente desigual” del decadentismo europeo (Molloy, 1992: 19); y es en esa “singularidad” de la apropiación en la que debe rastrearse “aquello que la cultura hispanoamericana finisecular [pudo] incorporar [de este movimiento] para fines autoconstitutivos

[y] aquello que [percibió] como vedado”, visibilizando, así, “el carácter selectivo” de semejante operación (Molloy, 1992: 19).¹

Me he detenido en estas reflexiones de la estudiosa argentina porque me interesa explorar algunas señas particulares de esos mecanismos de selección en el campo literario mexicano, a partir de una amplia revisión en las publicaciones periódicas de las dos últimas décadas del siglo XIX, cuando la discusión sobre el decadentismo desató una serie de polémicas respecto de su introducción en el medio nacional, así como una andanada de críticas e imitaciones burlonas que permiten advertir zonas de conflicto, pero también claras apropiaciones de un determinado archivo decadentista en México.² En específico, intentaré cartografiar cómo se introdujo y se fue asimilando el decadentismo en la prensa nacional, para identificar los objetos en juego y las tensiones culturales que se avizoran en esas menciones. Para ello, parto de la hipótesis de que la afiliación de un grupo de jóvenes escritores a ese movimiento, mediante un conjunto de guiños homoafectivos, generó una desestabilización en el campo literario mexicano de la época, en la medida en que atentó tanto contra las formas de sociabilización letrada imperantes como contra aspectos centrales de las políticas culturales y lingüísticas del Estado porfiriano; en concreto, en relación con el uso ideológico de la lengua literaria. El itinerario que propongo intenta, de ese modo, contribuir al re-

¹ Para insistir en esta hipótesis de lectura, Molloy sostiene que: “Hispanoamérica saquea el archivo europeo vorazmente, de manera canibal” (Molloy, 1992: 19); sin embargo, también, “lee e incorpora con igual voracidad textos que apuntan a otro tipo de modernidad, textos de un corpus científico o pseudocientífico que, mientras contribuyen a cimentar la investigación psiquiátrica incipiente, denuncian esa misma decadencia que el modernismo emula en su literatura. A *Degeneración* de Max Nordau, texto enormemente influyente en Hispanoamérica, es necesario añadir el nombre de Lombroso, igualmente popular, igualmente influyente en la psiquiatría hispanoamericana de los años noventa, sin dejar de mencionar, desde luego, a los epígonos locales que se encargaron de difundir a los maestros europeos, coetáneamente o algo más tarde, como José María Ramos Mejía y José Ingenieros, para limitarme a la Argentina. Así va emergiendo lo que podríamos llamar el doble discurso del modernismo, en el cual *lo decadente* aparece a la vez como progreso y regresión, como regenerador y degenerador, como beneficioso e insalubre” (Molloy, 1992: 19-20; las cursivas son de la autora).

² Comparto con Irina Garbatzky la idea de que la noción de “archivo no se limitaría a la suma de textos o de lo dicho, o a las instituciones de guarda o de registro, sino que referiría a la normativa que produce su emergencia, a la ley de consignación que lo conforma y que lo hace posible” (Garbatzky, 2021: 39). Más aún, como esta misma autora señala a propósito del archivo latinoamericano, habría que pensar este concepto de forma más amplia, por ejemplo, en el sentido propuesto por Susana Zanetti cuando define la configuración del canon en estas latitudes continentales como “un foco de irradiación que ilumina el tejido de una temporalidad compleja donde se refractan relecturas, intertextualidades, linajes y polémicas, así como un universo simbólico e imaginarios que sustentan nuestras concepciones estéticas” (Zanetti, 2000: 230). Justamente, en este sentido extendido emplearé el término a lo largo del presente artículo.

conocimiento de algunos de los mecanismos “autoconstitutivos” —a los que se refiere Molloy— del decadentismo mexicano, con el fin de comprender mejor este episodio de nuestra historia literaria.

La enfermedad que viene de fuera: algunos antecedentes decadentistas

En 1888, en las páginas de *La República Literaria*, el por aquel entonces escritor y estudiante de medicina Salvador Quevedo y Zubieta³ publicó un extenso cuento titulado “Sepultados”, en el que se narran los infortunados intentos por ingresar al campo literario del escritor guatemalteco Juan Zurdo, vecinado en ese momento en París. Aunque el texto se plantea como una ficción, en realidad se articula como un artefacto híbrido, entre ficcional y ensayístico, donde se reflexiona acerca del mercado editorial, la escritura y la genialidad desde una perspectiva que ya delata un claro sesgo clínico positivista, sobre todo en cuanto a la caracterización del agente creador; en palabras del narrador:

el genio literario no existe al principio más que en el estado de una feliz predisposición del espíritu: se forma a condición de cierta cultura, se desarrolla según el medio, brota bajo la acción del aire ambiente como una eflorescencia del pensamiento. Así formado, el genio es como una segunda personalidad que dobla la primera. El hombre antiguo, sintiéndole estremecerse y palpar dentro de sí, tal como el embrión en el vientre, le llamaba líricamente: *mi musa*. El hombre moderno, más exacto, le llama *mi ángel* —o *mi demonio interior*, según su punto de vista—. Pero, sea lo que fuere, y lleve este o el otro nombre, el hecho es que él existe, este ser del ser, y que él está allí invisible, acurrucado en el fondo del armazón de huesos y pellejo (Quevedo y Zubieta, 1887-1888: 149; las cursivas son del autor).

Más allá del tono irónico, considero importante destacar algunos aspectos expuestos en esta cita, pues pervivirían en la narrativa polémica y crítica sobre el decadentismo en la prensa. En su ensayo de definición de la categoría de genio, quien enuncia el discurso evidencia cierto determinismo social y biológico, muy propio del enfoque positivista en boga, según el cual, como toda condición psicofísica, se debía tener una predisposición para la escritura, la cual solo se desarrollaría si las condiciones del medio y las circunstancias eran propicias. Esas ideas devendrían uno de los

³ Más conocido en el terreno de la medicina mental y de la diplomacia, Quevedo y Zubieta (1859-1935) no solo desempeñó diversos cargos públicos, sino que también desarrolló una versátil carrera literaria, en la que cultivó la poesía, el cuento, la biografía, el ensayo, la crónica, el teatro y, sobre todo, la novela; entre sus obras destacan *México marimacho*, *México manicomio* y *En tierra de sangre y broma*.

pilares de la crítica antidecadente posterior, que apoyaría este *dictum* en las formulaciones del filósofo, crítico y escritor francés Hippolyte Taine, uno de los difusores fundamentales de los principios de ese sistema de pensamiento aplicado al arte, como se verá más adelante a propósito de las ideas de Jesús Urueta sobre el decadentismo y su floración en el medio mexicano.

Ahora bien, aun cuando en estas palabras evidencia su concepción corporalizada de la genialidad —derivada, con seguridad, de su formación profesional—, que se encuentra acurrucada “en el fondo del almacén de huesos y pellejo” (Quevedo y Zubieta, 1887-1888: 149), en la cita Quevedo y Zubieta apunta hacia un elemento más de carácter subjetivo que plantea en términos semánticamente relacionados con el ámbito religioso, a partir de la dualidad ángel/demonio, binomio que remite de forma metonímica al terreno de lo espiritual o de aquello que se opone a lo corporal, si atendemos a la partición somática generada por el discurso secularizante moderno, según ha expuesto David Le Breton. Para el sociólogo, en la era moderna el imperio de una imaginería mecanicista y de una axiología cartesiana produjo un cambio en la conceptualización orgánica que había prevalecido hasta entonces, sobre todo, entre los sectores letrados (véase Le Breton, 2002: 8). Esta escisión confinó a una zona somática indeterminada y conflictiva al genio y a la creatividad, en especial, desde la perspectiva del imperante paradigma fisiologista, en el que cualquier función o disfunción corporal estaba asociada a un órgano. La imposibilidad de ubicar la genialidad en el espacio anatómico conduciría a un paulatino desplazamiento hacia el terreno de lo mental, al cual se asociarían nociones todavía de raigambre humoral como la del temperamento.⁴ Esa cualidad delimitaría la propensión del agente literario hacia determinada estética o modo de escritura, según se vislumbra en las citadas palabras del narrador y en la propuesta de definición que ensaya el personaje quevediano más adelante. Al establecer una relación con un posible editor de su obra, Juan Zurdo se rehúsa a “encasillar” estéticamente su escritura, para lo cual enuncia algunas características de cada una de las escuelas que menciona el supuesto gestor editorial:

—[...] ¿Es romántica [su obra]?

—No, señor; los románticos gustan demasiado de volar. Trabajadores alados, se diría que no escriben más que para algunos raros aeronautas. Mi libro está escrito por la gente de a pie.

—Entonces, ¿es naturalista?

⁴ “Aun cuando la teoría humoral presente en las obras hipocráticas y de Galeno entró en desuso durante el siglo XIX, es posible constatar en algunos textos, especializados o no, la tardía pervivencia de algunas de sus nociones, las cuales coexistieron (sobre todo en el imaginario de las clases letradas) con los principios de las teorías contagionista o miasmática y la de los gérmenes, presentes en la escena nacional durante aquella centuria” (Zavala, 2021: 55).

—No, señor; el naturalismo degenera en micrografía. Es la literatura molecular [...]. La abundancia de detalles embaraza la página. Hoy por hoy, se aplaude con fervor ese trabajo chino de detalles microscópicos; es un capricho de la moda. Pero la posteridad se reirá [...].

—[...] Su libro ¿será tal vez psicológico?

—No, señor; yo no he pensado todavía en aventurarme por los vericuetos y encrucijadas del alma humana.

—[...] ¿Su libro es *parnesiano* [*sic*] o es *decadente*?...

—[...] Decadente, tampoco. La obscuridad y el arcaísmo, erigido en sistema literario, produjeron en Italia los conceptistas y en España los gongoristas, dos clases de escritores tratados de locos apreciables por sus compatriotas de hoy. Siendo así, no tengo deseos de que los franceses del porvenir releguen mi libro a la biblioteca del hospital de dementes de Charenton. Mi libro no es decadente (Quevedo y Zubieta, 1887-1888: 152-153; las cursivas son del autor).

Como se observa, en la diferenciación entre movimientos literarios que expone el personaje, el decadentismo se singulariza mediante dos categorías que, aunque pertenecen a campos semánticos diversos, se conjugan estableciendo un vínculo de causa-efecto entre creación/estilo y cuerpo/patología. De esta suerte, Juan Zurdo señala como uno de los rasgos formales de esa corriente la confección de un estilo oscuro, ininteligible, falta de claridad y objetividad —cualidad que sí identifica, por ejemplo, en el naturalismo y su tendencia hacia la representación casi “microscópica” de la realidad—, a lo que contribuiría el uso de arcaísmos, es decir, de voces en desuso que no resultaban comunes para los lectores modernos y que producían un efecto de desfamiliarización. Según el personaje, ese rasgo escritural descendía de modo directo de dos tradiciones que, significativamente, no se localizaban en Francia, pero que, al final, desembocaban en ella en forma de síntoma y enfermedad. Estilo y locura establecían, así, un binomio que estructuraría buena parte de los juicios críticos —pero también de las creaciones— acerca del decadentismo en México.

Ciertamente, llama la atención la ausencia de referencias literarias específicas en relación con ese movimiento en el relato quevediano, más aún cuando el escritor se encontraba por aquellos años en el epicentro de la bohemia —recuérdese que Quevedo y Zubieta radicó en Francia de 1885 a 1895—, donde el apelativo “decadente” venía empleándose en el terreno literario al menos desde 1857 con la publicación de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire y, con mayor insistencia, hacia 1887, con la emergencia de un grupo de escritores, encabezados por Anatole Baju, que se autoproclamaron seguidores de esa tendencia literaria (véase Zavala, 2012: 18). Aunque este silenciamiento bien pudo deberse al desconocimiento de las producciones de aquellos escritores, aventuro que la omisión derivó más bien de las preferencias estéticas de Quevedo y Zubieta, quien se inclinó por un realismo claramente tamizado por su estudio y ejercicio de la medicina mental; de ahí, me parece, su obvio distanciamiento de una corriente literaria asociada a la demencia.

Por razones similares, otros escritores mexicanos establecieron un ambivalente alejamiento del decadentismo; un caso modélico de ese posicionamiento lo encontramos en Manuel Gutiérrez Nájera, quien en diversos textos abordó de manera oblicua el tema de la escritura de autores filiados a esa corriente. A diferencia de Quevedo y Zubieta, el Duque Job no solo estableció un inventario de firmas asociadas a la decadencia, sino que, además, ensayó una especie de taxonomía de sus creaciones. En el caso de Maurice Rollinat, por ejemplo, el autor describió su poesía como “neurótica, sobreexcitada, morfínomaniaca, que huele a éter y sabe a opio” (Gutiérrez Nájera, 1891: 1), producto de la mente de un “enfermo” que sufría de “priapismo”. En la misma tónica quevediana, Gutiérrez Nájera construiría un discurso crítico de tonalidad clínica, en el que los atributos poéticos del francés se definirían a partir de su condición nerviosa anómala, excesiva, desbordada por el uso de sustancias que producían estados exaltados de conciencia. En 1891, a propósito de *El libro del amor* de Adalberto A. Esteva, el autor regresaría a esa literatura, a la que describiría por medio de una serie de elementos temáticos y representacionales que derivaría, al igual que en el relato de Quevedo y Zubieta, de la condición patológica de sus creadores; al referirse a las poesías de Esteva, el Duque Job indicaría:

Reposa el espíritu con la lectura de versos así, limpios de esas negruras que se van extendiendo en la poesía moderna y en cuyo fondo tetro resaltan los gatos fantásticos de Baudelaire, los animales deformes de Rollinat, los demiurgos de Poe, las rojas llamaradas de Richepin, y cadáveres, espectros, aparecidos, esqueletos, carne en putrefacción, visiones de alcohólico, espantos de novicia, sueños de verdugo. En estos mares de la poesía predominante —en Francia, sobre todo— hay olas de éter, olas de morfina, olas de ajeno, brumas de tabaco, y bajo el turbio cristal sólo se deslizan hambrientos los monstruos marinos y dispone el pulpo sus tentáculos en estratégica actitud. [...] Edgar Poe se había adelantado a todos estos semilocos, de enorme talento; pero hoy las alas de este cuervo que graznaba el ríspido y espantable *never more*, proyectan sombra densa en dilatadas regiones de la literatura. Sopla viento cargado de quejas y los árboles se estremecen de pavor [...]. ¿Cómo he de negar las terribles bellezas de esta poesía morbosa? Inspirame ella doble curiosidad: la del artista y la del que explora más osado que Stanley, el continente negro del cerebro humano; pero déjola a sus legítimos poseedores, los enfermos, y me ufano al hallar sanos y alegres amigos, de imaginación tan viva y clara como Esteva (Gutiérrez Nájera, 1891: 1).

Según se aprecia, Gutiérrez Nájera no solo propone, como apunté, un listado de firmas consideradas decadentes, sino que también localiza sus formulaciones poéticas en las coordenadas de la cultura francesa, con excepción de Edgar Allan Poe, a quien estima un precursor de la poesía moderna, posiblemente por las traducciones y apropiaciones que Baudelaire realizó de sus composiciones. Asimismo, si bien el Duque Job no define de manera directa el estilo decadente como el personaje de Quevedo y

Zubieta, coincide con él en el señalamiento de cierta oscuridad, un tono espectral y descentrado, que singularizan el estilo de las producciones de dicha tendencia, afecto a recrear imágenes deformes, fantásticas y pavorosas generadas bajo los influjos de sustancias que conducían a los llamados “paraísos artificiales”.

Significativamente, el escritor utiliza como estrategia argumentativa el contraste de las “negruras” de la poesía moderna de carácter decadente con la limpieza de los versos de Esteva para exaltar la condición sana e incontaminada de la literatura mexicana. Desde esa perspectiva, el decadentismo se presenta como una enfermedad textual exógena, literaria, pero también nerviosa y mental, que todavía no había contagiado a los autores nacionales, quienes se asumían como “sanos” y “alegres” en el contexto modernizador. Más allá del optimismo del Duque Job, sus menciones y las de Quevedo y Zubieta, por un lado, apuntan hacia la presencia de una amplia y diversificada circulación de la literatura decadente en México en el último tercio del siglo XIX; y, por el otro, permiten reconocer zonas de tensión, organizativas y poéticas, en el campo literario y cultural que se ahondarían en breve, cuando un grupo de escritores se autoproclamara fiel seguidor de ese movimiento literario.

La enfermedad que viene de dentro: un decadentismo afectivo con señas particulares

En la historia literaria mexicana de este periodo ocupa un lugar muy importante, y ampliamente estudiado por la crítica, el *affaire* generado por la publicación del poema “Misa negra” de José Juan Tablada en la sección literaria del periódico *El País*, suceso que no solo le valdría al poeta la expulsión de las páginas de dicho diario, sino que, además, desembocaría en el inicio de una larga sucesión de polémicas acerca del decadentismo en México, las cuales estarían vigentes, con diversas realizaciones y finalidades, hasta los primeros años del siglo XX (véanse Cajero, en prensa; Clark y Zavala, 2002; Valdés, 1967 y 1987; Zavala, 2012, 2018 y 2021). Centraré mi atención en las primeras expresiones de esos debates, pues propongo que develan los principales mecanismos de enunciación y de representación que permiten dilucidar algunas de las apropiaciones a las que aludía Molloy. Para ello, tomo como puntos de referencia tanto las afirmaciones de los autores decadentes como los juicios que sus detractores difundieron en diversos periódicos de circulación nacional.

El 15 de enero de 1893, con el significativo título de “Cuestión literaria. Decadentismo”, Tablada daría a la prensa una carta dirigida a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguíbel, algunos de los futuros colaboradores de *Revista Moderna*, a los cuales se sumarían las firmas de Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Amado Nervo, Efrén Rebolledo y Jesús E. Valen-

zuela, entre otros. En ese breve escrito, el poeta anunció la defensa y adhesión de ese grupo de escritores a “la escuela del *decadentismo*, la única en la que hoy [podía] obrar libremente el artista que [había] recibido el más ligero hábito de la educación moderna” (Tablada, 1893: 2; las cursivas son del autor); formuló, asimismo, las reglas de funcionamiento de tal afiliación, así como una vaga taxonomía del movimiento, con lo cual provocaría encendidos pronunciamientos de amigos y enemigos. A pesar de que el texto se constituye como un manifiesto no manifiesto del decadentismo mexicano, Tablada tiene el acierto de estructurarlo a partir del paradigma epistolar que posibilita la configuración de un discurso afectivo y fraternal, por medio del cual demarca los dispositivos de organización de esa cofradía, así como su conceptualización de dicha “escuela” literaria, basada en una reveladora estrategia de silenciamientos. De esta suerte, en el incipit epistolar invoca a los aludidos destinatarios de la misiva en términos amorosos con un cariz casi litúrgico, apuntando hacia aquel “dogma estético” que definirá, más adelante, en armonía con las afinidades afectivas de sus agremiados:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas, enlazados fraternalmente por una perfecta comunión de ideas, identificadas en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos, resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético que, por lo mucho que sentimos, es lo más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y en un solo latido nuestros corazones (Tablada, 1893: 2).

En un trabajo previo (Zavala, 2018) analicé algunos de los aspectos de esta retórica emocional, a propósito de la categoría temperamental de la melancolía, noción que cobró tintes patológicos a lo largo del siglo XIX. Un acercamiento más detenido a esta carta evidencia la necesidad de ampliar aquella clasificación, tomando en consideración otros elementos vinculados con el “contexto socio-afectivo” (Peluffo, 2016: 17) en el que se produjeron las declaraciones tabladianas. Comparto con Ana Peluffo la idea de que a lo largo del siglo XIX hubo una “estetización de emociones centrípetas que buscaban incorporar, nunca de forma igualitaria, a los grupos asimilables y aculturables a los proyectos civilizadores, y de otras centrífugas que expulsaban de forma somática a los grupos no deseados de la comunidad nacional” (Peluffo, 2016: 17). Tablada acude a esta narrativa con la que estaban familiarizadas las clases letradas⁵ y la redirecciona ya no hacia el amor a la patria, sino a un punto específico del

⁵ Me he referido aquí al amor patrio, aunque, como bien advierten Natalia Crespo y María Vicens, cabría ampliar el espectro afectivo decimonónico, considerando que pertenece a una época en que se cultivó “la exaltación emocional para narrar un mundo moderno en construcción donde el sujeto [estaba] en el centro de la escena, de la mano del romanticismo, el individualismo burgués y el nacionalismo” (Crespo y Vicens, 2020: 107).

campo literario, como un mecanismo para visibilizar su intención de constituirse en una propuesta viable y, sobre todo, moderna dentro de la tradición literaria local, pero también como una vía para tender puentes emocionales y creativos con las escrituras de otras latitudes, en particular de Europa. El autor sostiene, así, la existencia de una “comunidad afectiva” decadente, en el sentido expuesto por Barbara Rosenwein, es decir, un grupo, en este caso de escritores, cuyos integrantes comparten las mismas normas de expresión emocional, un código afectivo (véase Rosenwein, 2006: 2) de acuerdo con el cual “se entronizan ciertos sentimientos y se reprimen otros para fortalecer los vínculos” entre sus miembros (Crespo y Vicens, 2020: 108).

La utilización de voces inscritas en el campo semántico de lo religioso (“capilla”, “confidencia”, “comunión”, “dogma”) provee a este texto de un cariz iniciático, basado en la sintonía afectiva de los participantes, que, si bien se enuncia desde un paradigma medicalizante —el concepto galénico del temperamento—, pretende “desjerarquizar el binomio emoción-razón” (Peluffo, 2016: 17) al fundir el “cerebro” y el “corazón” en la defensa y adhesión a un mismo “principio estético”. No es casual, en ese sentido, que Tablada no ensaye una definición operativa del decadentismo que posibilite la delimitación de características generales, estilísticas, temáticas o funcionales, como sí lo hicieron parcialmente Gutiérrez Nájera y el personaje de Quevedo y Zubieta; por el contrario, el poeta focaliza la caracterización de ese “dogma” en la singular condición sintiente del agente creador, desplazamiento con el que disuelve las fronteras entre el objeto y el sujeto artísticos. Con esa operación, el poeta desliga el proceso escritural de cualquier tradición al radicarlo en el espacio corporal de quien o quienes escriben de acuerdo con ese código afectivo. A partir de tal proceso de estetización emocional, Tablada postula una definición del “decadentismo únicamente literario” bastante difusa al caracterizarlo como:

el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, lo *suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.

Ese estado de ánimo común, a todos nosotros nos hizo ligarnos; esa idoneidad psíquica unió nuestros espíritus y creó en lo sólido de nuestra unión, porque no la determinó un ingenuo lirismo, sino un parentesco fisiológico que, aunque lo deseáramos, no conseguiríamos destruir (Tablada, 1893: 2; las cursivas son del autor).

La condición psicofísica “suprasensible” de los escritores decadentes se convertiría, ciertamente, en un argumento fértil que, por una parte, cohesionaría a este grupo y lo llevaría a realizar proyectos literarios y culturales conjuntos, cuya máxima expresión sería la fundación de la *Revista Moderna* en 1898. Por la otra, instauraría la “clave emocional” como principio organizativo que promovería tanto una desjerarquización

de las relaciones al interior del campo literario como una narrativa de alterización (véase Ahmed, 2015: 20)⁶ con respecto a las reglas de operación dominantes en este —basadas en la metáfora familiar al menos desde 1867—, según las cuales se sentaron los cimientos de la República de las Letras.⁷ Así, Tablada reivindicaría, insisto, innovadores mecanismos de parentesco con otras tradiciones literarias no periféricas, como la francesa, por ejemplo, articulados a partir de las coincidencias afectivas, que cancelarían el argumento de la imitación automática —principal arma de ataque de los críticos antidecadentes— y abrirían nuevas rutas de apropiación literaria, sustentadas en premisas de carácter orgánico más que artificial; con ello, el autor difuminaría las fronteras geográficas y jerárquicas de esa comunidad emocional literaria, en la que los mexicanos ya ocupaban un espacio dada su disposición temperamental. Tal posicionamiento encontraría un correlato en el silenciamiento de cualquier referente literario; la omisión deliberada de autores extranjeros filiadados al decadentismo enfatizaría la ubicuidad de esa sensibilidad estética marcada por las desalentadoras consecuencias que había generado el fenómeno de la modernidad, encarnado metonímicamente por el positivismo. La imposición masiva de ese “sistema filosófico”, según Tablada, produjo un imperio de la “duda” y del “tedio” en aquellos artistas hiperestésicos, al cavar, con la “eterna gota de la duda”, “la blanca lápida” de sus “creencias” religiosas y espirituales (Tablada, 1893: 2).

Esta maniobra simultánea de borramiento y visibilización produciría el efecto buscado por el poeta: la manifestación pública de anexión o distanciamiento de ese “dogma estético”, a partir, justamente, de las rutas críticas trazadas en su misiva. Del lado decadente, destacan, sin duda, las respuestas que dieron a la prensa tanto Alberto Leduc como Jesús Urueta, pues demostraron la eficacia de la provocación tabladiana; en particular, el primero declararía su pertenencia a esa “comunidad afectiva” (“la

⁶ Como advierte la estudiosa, el discurso emocional permite establecer límites claros entre un “nosotros” y “ellos”, es decir, entre aquello que concebimos como propio enfrentado a lo que percibimos como ajeno e, incluso, como amenazante o contrario a nuestros valores, costumbres o, en este caso, la conceptualización de lo literario y la literatura (véase Ahmed, 2015: 20).

⁷ Al respecto cabría recordar los planteamientos de Ignacio Manuel Altamirano, líder visible del nacionalismo cultural, quien “estatuyó un orden claramente vertical para definir el funcionamiento del campo literario mexicano postindependentista, partiendo de la productiva imagen de la familia como organismo regulado por los lazos consanguíneos, gracias a los cuales no sólo se atenuaba la dinámica de lucha constante que, según Bourdieu, define la estructura misma del campo, sino que también se determinaba el lugar que cada agente debía ocupar en [él] y su relación con la tradición a partir de la posición que ocupaba en esa especie de árbol genealógico” (Zavala, 2018: 105-106). En esa lógica, Altamirano explicaría la conformación de un canon mexicano a partir de la idea de la herencia, principio estructural y mediador de los vínculos entre los patriarcas, hijos y nietos literarios.

amistad y el trato de un grupo que me honra grandemente en aceptarme”, Leduc, 1893: 2) siguiendo la misma ruta emocional, así como reproduciendo similares mecanismos argumentativos, cuyo funcionamiento haría más evidente al nombrar aquello que Tablada silenciara. De este modo, Leduc afirmaría que el decadentismo no era el resultado de la importación de una serie de “procedimientos” narrativos o poéticos, sino la expresión de un “estado de alma” dominado “por un verdadero estado de absoluto e irremisible desaliento” (Leduc, 1893: 2). Para demostrar la validez de la premisa emocional, Leduc acude, de nueva cuenta, al recurso del borramiento, pero, paradójicamente, explicitando aquello que se busca ocultar, cuando advierte que: “Yo no conocía ni de nombre a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Moréas, ninguno otro de los llamados decadentes y me he creído decadentista [...]. ‘Hay un grupo de escritores, para quienes escribir es una manera de aceptar la vida y nada más; su objeto único es avivar con frases la llaga íntima de su sensibilidad’” (Leduc, 1893: 2).

La negación del archivo decadente francés cancelaría los lugares comunes del contagio lector y de la imitación “automática”,⁸ demostrando, como Tablada, que el decadentismo no se trataba de la traducción de un conjunto de temas o de recursos literarios a la literatura mexicana; por el contrario, era la manifestación creativa de una forma de sentir y de representar el mundo moderno que compartía un selecto grupo de escritores. Resulta sencillo desmontar el hilo argumentativo leduciano con solo acudir a sus relatos, donde, justamente, incluye diversas referencias a estos autores. Por ejemplo, en 1892, cita *Las flores del mal* de Baudelaire en el texto titulado “Tus esperanzas y las mías...”, que se publicó con el seudónimo de Abel Curtoled en *El Mundo Literario Ilustrado*, el 17 de julio; lo mismo sucede con Paul Verlaine, a quien menciona en la narración “Ensayo de gimnástica cerebral”, incluida en las páginas de *El Universal* el 30 de octubre de 1892. Ese supuesto desconocimiento de los decadentistas franceses funciona, entonces, como un artilugio de validación de la “comunidad afectiva” y letrada en la que Leduc busca insertarse, a la vez que evidencia las tensiones que aquella declaratoria literaria generó en el ambiente letrado de la época, cuyos argumentos serían sistematizados por otros polemistas desde un paradigma de carácter positivista. Los ejemplos más emblemáticos, en esta línea, serían los de Jesús E. Valenzuela y Jesús Urueta; en particular, este último recurriría a la voz autorizada de Hippolyte Taine, quien impuso un sesgo determinista (social y biológico) al estudio de las letras cuando decretó la existencia de un vínculo estrecho entre contexto y escritura, sustentado en tres ejes principales: raza, medio y circunstancia. Paradójicamente, la articulación de esa tríada sería empleada tanto por los autores

⁸ Como advierte Beatriz González Stephan, durante esta época, la creencia en que ciertas obras podían “transmitir —como las enfermedades— conductas desviadas del orden” fue explotada ampliamente en textos de índole informativa, clínica y literaria (González, 2013: 171).

decadentes como por sus críticos para legitimar sus formulaciones acerca de ese movimiento literario. En el caso de Urueta, la base taineana facilitaría la resemantización de la clave emocional enunciada por Tablada y Leduc en términos más cercanos a las prácticas discursivas imperantes. Retomando la categoría de temperamento de obvia raigambre humoral ya empleada en la misiva tabladiana, explicaría el surgimiento del decadentismo como resultado de la “fisonomía moral” (Urueta, 1893: 1) de la era moderna, la cual, dadas sus complejidades, había generado diferentes “estados de espíritu”, de los que, a su vez, habían surgido diversos modos de escritura; según Urueta:

Un estado de espíritu especial forma el romanticismo; un estado de espíritu especial forma el naturalismo; un estado de espíritu especial forma el decadentismo. La notación literaria de los estados morales constituye las diferentes formas del arte, las diferentes escuelas estéticas. El *decadentismo* literario es, pues, la *notación literaria* del decadentismo moral. De aquí que cada escuela tiene su vocabulario propio porque anota sensaciones especiales: [...] el romántico es desbordado, incontinente, habla demagogia, choca los términos cortos en la antítesis de un relámpago, hace una *revolución en el fondo del tintero*; el naturalista es preciso, ante todo preciso, porque es un sabio que clasifica, analiza, establece leyes, que poco le importa si la palabra es fea o bella pues le basta que sea justa la que diga lo que debe decir; el decadentista... ya Teófilo Gautier lo dijo pintorescamente al hablar de palabras diamantes, rubíes, esmeraldas, iris...: el decadentista recurre a los diccionarios viejos, visita las *trasterías* llenas de baratijas, cuyos colores ha desleído el polvoso tiempo; es amigo de los pintores, es amigo de los cielos en que el sol da pinceladas de infinitos tonos; porque nota sensaciones indefinibles, enfermas, tiene que romper sus frases, darlas el color de un chal viejo, el estremecimiento de un lomo de gato acariciado... Las frases de los Goncourt tienen toda la fascinación de un ataque de histeria (Urueta, 1893: 1; las cursivas son del autor).

Al igual que en el relato de Quevedo y Zubieta, Urueta emplea el contraste para marcar las particularidades entre las diferentes “formas del arte” presentes en el escenario literario. Resultan especialmente significativos los argumentos que el autor entretreje con el fin de desambiguar las definiciones propuestas por sus pares.⁹ A pesar

⁹ Fuera del circuito decadente, se buscó también ensayar una posible definición de decadentismo, a través de modelos no locales, pero más cercanos a ellos, donde, igualmente, se evidenciaba el influjo extranjero, francés en específico. En un artículo dedicado a la figura de Julián del Casal, Miguel de la Cruz advierte sobre la inclinación del poeta cubano hacia ese movimiento literario, el cual describe en los siguientes términos: “La escuela decadentista es complicadísima, no tanto por la fisonomía distinta de sus representantes, como por la confusión de principios y por sus irresolubles contradicciones. Es como el desaguadero estadizo, cuyas márgenes bordan y esmaltan las más nocivas y descoloridas *flores del mal*, y en que han vertido parte de su caudal el romanticismo y el pesimismo. La descomposición de estos elementos primordiales en temperamentos mórbidos ha dado origen a la escuela con todos sus matices y ramificaciones. En su estética, tan difícil de sistematización, y en sus derroteros, tan

de que —como Tablada y Leduc— parte de la estetización de ciertas emociones culturalmente enmarcadas del contexto modernizador, Urueta metaforiza aspectos formales que iluminan elementos de apropiación decadentista; entre ellos destacan algunos ya advertidos por el personaje quevediano y por Gutiérrez Nájera: la recuperación de términos en desuso o arcaísmos que, en un nuevo escenario de escritura, se resemantizaban y, con ello, daban un efecto de artificialidad buscada, en la que se reflejaba el trabajo del lenguaje; la utilización de recursos de otras artes, en particular, de la pintura, con el objetivo de dotar de una mayor plasticidad y sensorialidad a la escritura, así como de diluir los límites entre las múltiples manifestaciones artísticas para lograr una obra total, en el sentido expuesto por Baudelaire y, sobre todo, por Richard Wagner;¹⁰ y, finalmente, la traducción de una sensibilidad “enferma” mediante la dislocación de la frase para construir un estilo nervioso, “histérico”, es decir, caracterizado por “la aceleración del movimiento, la exacerbación del deseo, el culto por lo artificial” (Nouzeilles, 2000: 179) y el exceso de emotividad.

La argumentación de Urueta contribuye, así, a desjerarquizar la oposición entre emoción y pensamiento/razón, operación que ya había ensayado Tablada, a la vez que a normalizar la hipersensibilidad decadente vía su comparación con otras emotividades “naturalmente” emanadas de la experiencia moderna. Como bien advierte Sara Ahmed en su lectura de las ideas de Norbert Elias, “la historia de la evolución se narra no sólo como la historia del triunfo de la razón, sino de la capacidad de controlar las emociones y de experimentar aquellas que son ‘apropiadas’ en diferentes momentos y lugares” (Ahmed, 2015: 39). En esa lógica, Urueta sanciona la condición

indecisos como contradictorias son las tendencias en que se inspiran, han intervenido con copiosas contribuciones Victor Hugo, Edgar Poe y Arturo Schopenhauer; y con legados menores Théophile Gautier, Carlos Baudelaire, Gustavo Flaubert y Leconte de Lisle, como príncipe de los parnasianos” (Cruz, 1893: 2).

¹⁰ “Para el compositor alemán, los seres humanos tenían dos facetas esenciales, una interna y otra externa, a las cuales se asociaban el sentido del oído y de la vista, respectivamente; así, sostuvo, ‘a la vista lo hace el ser humano exterior, y al oído el interior’. En esa lógica somática, el arte del ‘sonido’ era ‘el *corazón*’ del hombre, era el mecanismo más eficaz para exteriorizar de forma vívida las pulsiones íntimas y complejas de la humanidad, para complementar sus necesidades exteriores: ‘la sangre que desde él [emprendía] su circulación le [ofrecía] a la carne volcada al exterior su cálido color lleno de vida —y a los nervios del cerebro que tienden al interior los [alimentaba] con ondulante fuerza energética’. Sin embargo, esas percepciones de los sentidos, ese arte del ‘corazón’, tenían ciertos límites que sólo se podrían superar mediante ‘el entrelazamiento completo, [mediante] la fusión completa’ con otras manifestaciones creativas; en otras palabras, tendría que ‘salir completamente de sí mismo yendo más allá de los límites dados, permitiría que esos límites se vinieran en cada caso completamente abajo; y si de esa manera se derrumbaran todos, entonces ya no habría modalidades artísticas, ni en consecuencia existirían tampoco fronteras, sino únicamente el *arte*, un mismo arte común y sin límites” (Zavala, 2021: 207).

sintiente de la “comunidad afectiva” decadente insertándola en una cadena afectiva que explica su surgimiento como parte “natural” de ese proceso evolutivo al que alude Ahmed. La hiperestesia de estos autores, que los lleva a “nota[r] sensaciones indefinibles, enfermas”, adquiere, de esa forma, un carácter, por un lado, “positivo” al leerse desde el modelo determinista taineano, que intentó reducir el análisis del comportamiento social e individual, pero también artístico, a una serie de reglas de funcionamiento generales y universales;¹¹ y, por el otro, altamente productivo al re-encuadrar las creaciones de estos autores regularizando el gozne entre emotividad y escritura, que funcionaría como el principal punto de articulación de la producción, así como de las críticas a las obras de estos escritores, haciendo del decadentismo ya una enfermedad endémica mexicana.

La epidemia literaria: tónicos contra la plaga decadentista

En respuesta a las afirmaciones de Tablada, Leduc y Urueta, diversos escritores y periodistas ensayarían sus propias aproximaciones a ese decadentismo de cuño nacional. Para algunos, como Jeanbernat, la imposibilidad de “hallar la belleza en la realidad objetiva, [o] en los antiguos ideales”, había llevado a estos creadores a buscarla “en la propia conciencia, en sus impresiones; [...] el poeta moderno es analítico y soñador; sus sueños se fundan en su individualidad refinada, en la hiperestesia de su temperamento” (Jeanbernat, 1893: 1). Para el autor, ese refinamiento afectivo encontraría un “lógico” correlato en la forma, es decir, en la configuración de un estilo en el que “el lenguaje será figurado, las palabras no tendrán el sentido que les da todo el mundo, sino el especial que les comunica la exquisita sensibilidad del poeta, en virtud de ese misterioso enlace de todas nuestras impresiones, que se vuelve más vivo, cuanta mayor es nuestra exaltación” (Jeanbernat, 1893: 1).

Para otros, justamente, esa búsqueda por comunicar impresiones individuales a través de una escritura figurada, no referencial, devendría en uno de los principales desaciertos del grupo decadentista por dos razones de diferente matriz, pero que en la época tendieron a fusionarse en la crítica literaria, ávida de encontrar asideros en los discursos dominantes del momento: en primera instancia, porque iba en contra de la tradición literaria nacionalista, al provenir de la imitación de modelos extranjeros

¹¹ Al respecto, cabría recordar que, inspirado en las ciencias naturales, Auguste Comte sentó las bases del positivismo a partir del presupuesto de que todos los fenómenos morales y sociales podían (y debían) estudiarse desde un horizonte científico, fundamentado en la observación empírica. Esa aproximación permitiría descubrir y explicar el comportamiento individual y social a partir de leyes generales que, una vez establecidas, se utilizarían en beneficio del género humano (véase Bénichou, 2001: 246).

que, a su vez, habían surgido de una experiencia de la modernidad muy diferente a la realidad mexicana, donde apenas se comenzaban a sentir los efectos de ese fenómeno; en segunda, porque esa tendencia hacia una emotividad exagerada, refinada e impresionista, también adquirida vía modelos exógenos, iba en contra del ejercicio apropiado y “sano” de las emociones, según el discurso higienista normalizador en boga. La imbricación entre estas perspectivas cobraría paulatinamente un sesgo cada vez más medicalizado, tendiente a categorizar el estilo decadente como desviación escritural, como síntoma y signo de patología textual y mental. “Muchos adjetivos, todos raros, todos extravagantes; infinidad de comparaciones y de figuras cursis; una sarta inmensa de disparates y una presunción sin límites... ese es el decadentista mexicano” (Racha, 1893: 1), afirmaría un periodista oculto tras el seudónimo de Racha.

La apreciación de este modo de escritura, pero también de la emotividad decadente, como algo desbordado, ilegible e ininteligible, se convertiría en un lugar común de una narrativa periodística que tendería a oscilar entre la burla y la reconvención, empleando juicios que encubrían una evidente violencia simbólica, según puede observarse en los siguientes ejemplos:

la escuela decadentista, compuesta de indisciplinados que tienen a gala despreciar las reglas de la sintaxis y la prosodia (“Stéphane Mallarmé”, 1898: 1).

¿Cómo podrán estos incalificables enfermos —porque no son otra cosa— suponer que escriben en cristiano cuando no lo hacen ni en moro? (Fray José, 1898: 2)

se dan a imitar frases, dicción, metro e ideas de los poetas franceses novísimos, y consiguen, no sólo que el gran público no las entienda, sino que la pequeña minoría que lee los moteje de no comprender su época.

Es decir que obran ustedes a manera de las niñas de las escuelas, que compran de París el cañamazo, el estambre con que han de bordarlo y el dibujo que han de reproducir y cuya tarea se reduce a saber cuántos puntos de la cuadrícula han de llenar para obtener un pájaro estrambótico o una flor apelmazada (Salado, 1897: [3]).

Aunque de diversa naturaleza, los comentarios transcritos convergen en enfatizar aspectos que, no obstante se enuncien en clave negativa, visibilizan esas zonas de apropiación del archivo decadente europeo que contribuyeron a la autoconfiguración de las poéticas de estos autores; en específico, los críticos concuerdan en el empleo profuso de la adjetivación y de figuras retóricas que alteran el sentido y la sintaxis del español, para crear un estilo sensorial, cargado de emotividad. En la insistencia de leer desde un modelo medicalizante estos rasgos escriturales es posible apreciar en qué medida la postulación decadente se percibió en aquel momento como una amenaza a las formas tradicionales no solo de ejercer la autoría, sino de concebir lo literario y la literatura en un contexto todavía marcado por la construcción del Estado-nación,

ahora pretendidamente moderno. A ese respecto, me parecen muy ilustrativos los juicios sobre el decadentismo que el médico, político y escritor Hilarión Frías y Soto, con el significativo seudónimo de El Portero del Liceo Hidalgo,¹² intercaló en algunos de sus artículos semanales. Al ocuparse del decaimiento nacional provocado por las nuevas condiciones socioculturales de México, el autor sostuvo que:

Esa clorosis orgánica, ese agotamiento del fósforo cerebral, esa impotencia genésica, ese enervamiento de los centros vitales ha traído en las ciencias éticas la antropología criminal, el determinismo elevado al dogma, y el positivismo desarraigado de su terreno propio, el materialismo, para ser llevado a todas las elucubraciones metafísicas rechazadas por la ciencia moderna.

Esa anemia cerebral trajo en literatura forzosamente el simbolismo decadente, que no es [...] la Idea que rompe las ataduras del lenguaje, como fue el romanticismo la atmósfera que creó el pensamiento para no asfixiarse con las mordazas del sistema clásico. *No, el decadentismo es la forma sin idea, es el ave del paraíso disecada, ostentando el oro, el rojo, el azul y el glauco de su plumaje, pero sin el batir de sus alas espléndidas, sin trinos su cuello de púrpura tornasolada* (El Portero del Liceo Hidalgo, 1894b: 1; las cursivas son mías).

El crítico somatiza el proceso creativo como un mecanismo para explicar fisiológicamente, es decir, desde un parámetro medible y observable, “científico”, la pretendida ausencia de ideas de la literatura decadente, que, para él, “busca con demasiado empeño el valor musical de las palabras y descuida su valor ideológico, porque a falta de genio quiere simularlo con las extravagancias en el lenguaje, y sacrificando las ideas a los sonidos, se consagran, como dicen sus adeptos[,] a la *instrumentación poética*” (El Portero del Liceo Hidalgo, 1894a: 1; las cursivas son del autor). Así, en sus obras, “esos poetas neuróticos, que hacen vida de noctámbulos, que ocurren al ether [*sic*] y a los narcóticos para enloquecer”, pervertían “‘el significado recto de vocablos’”, los cuales, además, enlazaban “‘sin sometimiento a ninguna ley sintáctica [*sic*], con tal que de ello [resultara] alguna belleza a su manera’” (El Portero del Liceo Hidalgo, 1894a: 1).¹³

¹² Fundada el 30 de junio de 1850, la sociedad literaria El Liceo Hidalgo reunió a un grupo de literatos movidos por el impulso de consolidar una literatura nacional. Las luchas intestinas y la invasión francesa interrumpieron, sin embargo, su funcionamiento hasta la restauración de la República en 1867, cuando, bajo la fuerza del nacionalismo cultural, se reinstalaron sus sesiones, las cuales fueron presididas significativamente por Altamirano. La importancia de este cenáculo, del cual tomó su seudónimo Frías y Soto, puede constatarse no solo por la destacada nómina de autores que participaron en él, sino por los diferentes ciclos de su existencia, que se extendió hasta 1888 (véase Perales, 2000: 89-93, 124-141, 169-179).

¹³ En otras de sus colaboraciones, Frías y Soto insistiría en establecer una cadena de sentido entre decadentismo y locura, basado, justamente, en la supuesta desviación estilística de estos autores, visible en el uso excesivo de ciertas figuras retóricas, en particular de la sinestesia. En palabras del autor: “También René Ghil hizo un *tratado del verbo* para uso de los decadentes

No es extraño que un personaje estrechamente ligado a diferentes grupos de poder político, médico y literario amparara su disertación en argumentos de evidente matriz clínica, que funciona como un dispositivo para diagnosticar escrituras desviadas o fuera de la norma. Para un escritor que dio sus primeros pasos en la década de 1850, cuando el costumbrismo representaba una de las principales estrategias escriturales para imaginar la nación, y sus tipologías eran celebradas por Altamirano, ya en el contexto del afianzamiento del nacionalismo literario hacia 1867, el decadentismo resultaba peligroso no solo porque sus agremiados eran creadores, afectiva y mentalmente, trastornados, sino, sobre todo, porque fomentaba un uso no ideológico ni pedagógico de la lengua y la literatura. Al respecto, concuerdo con Beatriz González Stephan cuando advierte que “la formación del ciudadano y la normatización de la lengua nacional fueron puntos que preocuparon a la mayoría de los letrados como parte de la compleja agenda modernizadora que debían emprender las nuevas repúblicas latinoamericanas” (González, 1996: 3). En México, esa ambición estabilizadora, con claros tintes higienizantes, cobró una mayor centralidad durante los sucesivos gobiernos de los generales Porfirio Díaz y Manuel González, afanados en construir un rostro moderno de México frente al extranjero, aspiración que compartirían, no sin evidentes tensiones, con destacados miembros del campo literario, como Frías y Soto. La compulsión por la pulcritud en el uso de la lengua devendría, así, un argumento de enorme validez en un medio donde se intentaba expurgar en todos los niveles —raciales, sociales, conductuales y hasta lingüísticos— aquello que atentaba contra la supuesta sanidad y el correcto desarrollo del organismo patrio. Como afirma la misma autora,

La configuración de nuevas su(b)jetividades como fundamento de la ciudadanía moderna atendía tanto el problema de la construcción de *una* lengua hegemónica al tiempo de *un* cuerpo físico modelizados por economías políticas enmarcadas por una mayor rentabilidad laboral (en el caso del cuerpo), como por la uniformidad de los códigos (en el caso de la lengua) para globalizar sin ambigüedades las nuevas leyes del mercado. En ese sentido, tanto las sexualidades libres como la diversidad lingüística adquirieron conceptualmente en la conciencia de la ciudadanía letrada el estatuto de lo “no significativo”, de una realidad oscura y amenazante que debía ser reprimida y progresivamente replegada —en la medida que avanzaban los progresos de la urbanización y el proyecto modernizador— hacia el inconsciente social, y de algún modo tenidos como aquello que debía ser disciplinado y borrado (González Stephan, 1998: 149).

sobre el valor cromático de las palabras; y yo, el pobre Portero del Liceo, en mis aventuras de practicante de medicina, conocí en nuestro manicomio de San Hipólito a un fraile demente cuya manía era querer pintar en la pared un silbido: y silbaba con toda la fuerza de sus pulmones, y rápida y simultáneamente trazaba con una piedra caliza una línea en la pared... y exclamaba muy satisfecho que el silbido era amarillo. ¡Cuántos de esos amarillos merecen Rubén y los de su escuela!” (El Portero del Liceo Hidalgo, 1895: 1).

En el terreno literario, la idea de una “lengua hegemónica” que contribuiría al trazado imaginario de la nación era de larga data, pero, claramente, se resemantizó a lo largo del siglo con la imposición del positivismo como sistema de pensamiento y de discursividad dominante entre las clases letradas y políticas del país; esto produjo, a su vez, un paulatino encumbramiento de la palabra médica para abordar asuntos de carácter social y artístico, pero también lingüístico. Para González Stephan, el dialectismo se concebiría como anomalía, como lo “no significativo” en el marco referencial de la “lengua nacional”; de ese mismo modo sería percibida, por ciertos sectores, la escritura de tonalidad decadentista por su tendencia a experimentar a niveles semántico, sintáctico y pragmático. Eso explicaría que en la prensa se incluyeran notas “al vuelo”, donde se hacía hincapié en la incapacidad de poetas como Tablada de “cantar las glorias de la patria”, dado que este ejercicio requería de “la épica trompa de Cardo, y no [de] la afeminada lira del *Boudoir*, que los héroes necesitan otro héroe para ensalzar sus triunfos y sus sacrificios y no la rima pobre de los pedestres” (“Al vuelo”, 1894: 1).

El señalamiento de la supuesta falta de virilidad de la poesía tabladiana revela, me parece, que la estrategia afectiva decadentista funcionó en sentido paradójico: si bien le permitió a ese grupo de escritores diferenciarse, romper con su tradición, establecer nuevas dinámicas de organización del campo literario al apropiarse selectivamente del archivo decadente, también se convirtió en el principal argumento descalificador de su escritura, al leerse desde una lógica que trascendió el restringido espacio de lo literario y alcanzó la mayor parte de las prácticas discursivas dominantes en la época. En ellas, se trenzaron relaciones entre voces de diversos campos semánticos, con el fin de disciplinar los cuerpos, físicos y textuales: lo normal, lo saludable, lo moral, lo viril, pero también la evolución, el progreso, lo positivo e, incluso, el nacionalismo tejieron una cadena de significados y realidades que se opusieron a lo anormal, lo enfermo, lo amoroso, lo afeminado, lo emotivo, así como a la revolución, el atraso y lo metafísico; oposiciones que mediaron el proceso autoconstitutivo, referido por Molloy, de estos escritores a lo largo del tiempo.

A modo de conclusión

Si tomamos en consideración los datos emanados de esta revisión en la prensa, no resulta extraño que, para 1896, autores filiados a ese movimiento buscaran, sin cancelar la clave afectiva, resignificar las afirmaciones iniciales de Tablada y Leduc, principalmente, explorando una serie de argumentos estabilizadores en relación con las aludidas prácticas discursivas. Destaco dos ejemplos que ilustran los mecanismos argumentativos que se emplearon para defender la mexicanización del decadentismo,

dada su postulación como fuente renovadora de la lengua literaria y de la literatura en México. El primero pertenece a Amado Nervo, quien en 1896, en su conocida columna “Fuegos fatuos”, firmada con el seudónimo de Rip-Rip, arremetió contra el periodismo sensacionalista e informativo, culpándolo, justamente, de degradar la lengua española por su empeño en documentar hechos criminales y de sangre; para el poeta:

Nuestro viejo castellano, nuestro hermoso, nuestro excelso castellano, hecho, según la conocida expresión del gran César Carlos, para hablar con Dios, se nos muere, se nos va, y no le mata, como creen algunas gentes vulgares que no saben de la misa la media, el decadentismo; es ésta una calumnia necia: el *modernismo en literatura*, hoy, sobre todo, que se ha normalizado, que ya no anda a salto de mata, que ha entrado en el amplísimo cauce de una escuela, ha traído infinitas ventajas al idioma.

Ha exhumado la opulencia casi viciosa de sus vocablos olvidados, ha enriquecido sus giros, engalanado sus construcciones, armonizando su prosodia. [...]

No culpéis al escritor que con la autoridad que le da el talento castellaniza palabras forasteras (Rip-Rip, 1896: 1; las cursivas son del autor).

En la defensa de la lengua como patrimonio histórico y estético, según se aprecia, el poeta encontraría un asidero para emprender una operación de “normalización” del decadentismo que se reforzaría con un desplazamiento terminológico más acorde con la retórica desarrollista de las élites letradas porfirianas. El exceso afectivo y literario, pero también la ambigüedad polémica de las palabras de Tablada se cancelarían con la declaración de pertenencia a una “escuela” panhispánica —la del modernismo—, que había sido benéfica para la lengua misma al embellecerla con la recuperación de su glorioso pasado léxico e incrementar su capital expresivo, en concordancia con la mentalidad acumulativa capitalista. En otros términos, pero con similar intención, Jesús E. Valenzuela regresaría a los mismos tópicos, poco antes de la fundación de *Revista Moderna*, en 1898. De forma más sistemática y, me atrevería a decir, institucionalizada,¹⁴ el escritor justificaría el “saqueo voraz” del archivo decadente francés, argumentando la conformación de las instituciones liberales y positivistas, ambas inspiradas en el modelo galo. Bajo esa premisa, los autores decadentes no habían hecho más que seguir el ejemplo de los próceres de la patria al tomar de aquel influjo extranjero lo que conside-

¹⁴ Al respecto, cabe recordar que Valenzuela se dedicó a la literatura, pero también probó suerte como empresario en el terreno de los bienes raíces e, incluso, llegó a ocupar una curul en la Cámara de Diputados, gracias a su temprana relación amistosa con los políticos porfirianos influyentes. El escritor, así, “no sólo fungió como el principal agente mediador entre el licencioso bar de los decadentistas y el foro de las buenas costumbres porfirianas, sino [también] como promotor financiero” de *Revista Moderna* y de *Revista Moderna de México*, primero, con sus propios recursos, más tarde, tanto “con el mecenazgo del millonario Jesús Luján” como con el subsidio oficialista de Ramón Corral (Pineda, 2006: 158).

raron más apto para fundar su propia “escuela” literaria. Si “mentalmente” las clases letradas mexicanas se habían desarrollado vía París, según el poeta, no era extraño ni desviado que un conjunto de escritores recurriera al mismo acervo que, como sostuviera Nervo, había posibilitado la renovación de la lengua y la literatura nacionales. A la fobia contra el dialectismo, señalada por González Stephan, Valenzuela opondría la variedad lingüística, apoyado, justamente, en la tradición hispánica: “La lengua castellana, decía Quevedo, se formó de muchas leches” (Valenzuela, 1898: 3), afirmó convencido. Sin embargo, ese ejercicio de apropiación textual había requerido un proceso de traducción y adaptación paulatino, porque “la lengua nuestra” se resistía “a [las] flexibilidades y delicadezas, sutiles y vagas, pero siempre vibrantes del cultísimo idioma galo, traído a tan alto perfeccionamiento por los autores contemporáneos. ¡Qué lucha para aclimatar palabras, ideas, giros nuevos en el español rígido, momificado bajo su armadura de hierro!” (Valenzuela, 1898: 3). En una retórica del esfuerzo, acorde con la discursividad productivista, Valenzuela institucionalizaría el decadentismo, cancelando la clave afectiva de Tablada, Leduc y Urueta, pero sin perder el espíritu de grupo o, si se prefiere, gremial, asociado ahora al arduo trabajo estilístico del lenguaje. De esa forma, los ahora modernistas, ya no decadentistas, habían logrado vaciar

en ánforas nuevas ideas generales sobre el amor, la religión, la vida, la muerte, que son semilleros para los actuales y futuros artistas mexicanos. Juzgo que no pretenden, por más que cultiven el símbolo y la relación, hacernos oír con las narices, ni oler con las orejas. En su caso, puede ser que ustedes hayan prestado mejor servicio violando la lengua que algunos académicos correspondientes velando, a solas, sin provecho ni para tirios ni para troyanos, a fin de conservarle intacta la virginidad (Valenzuela, 1898: 3).

Las afirmaciones de Valenzuela cierran, así, un ciclo de silenciamientos y apropiaciones que iluminarían este intenso, aunque breve, periplo de la historia literaria mexicana. Si bien será necesario emprender más estudios de caso para responder a las inquietudes que nos planteó con tanta lucidez Sylvia Molloy, con este amplio recorrido por la prensa de la época he buscado mostrar algunas de las estrategias discursivas que permitieron a estos escritores desarrollar sus proyectos creadores, así como desplazarse colectivamente de la periferia del campo literario hacia una centralidad contra la cual lucharían, ya en el contexto de la Revolución mexicana de 1910, otros creadores mediante nuevas claves afectivas.

Bibliografía

AHMED, Sara

La política cultural de las emociones. Traducción de Cecilia Olivares Masuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

“Al vuelo”

La Voz de México (21 de septiembre de 1894), 1.

BÉNICHOU, Paul

El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica, 2001 (Lengua y Estudios Literarios).

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio

“Entre discordias. Los poetas de la *Revista Moderna* en sus polémicas (1893-1898)”, en Yliana Rodríguez González y Ana Laura Zavala Díaz (editoras). *La casa de los siete trovadores: relejendo la Revista Moderna (1898-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos [en prensa].

CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura ZAVALA DÍAZ

La construcción del modernismo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).

CRESPO, Natalia

“‘Vamos, déjese querer’. Afecto, emociones y red en cartas de escritores rioplatenses (1837-1852)”, en *Mora*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, número 26 (2020), 129-146.

CRESPO, Natalia y María VICENS

“Género, afectos y emociones en la literatura argentina del siglo XIX”, en *Mora*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, número 26 (2020), 107-112.

CRUZ, Miguel de la

“Julián del Casal”, en *El Partido Liberal* (15 de enero de 1893), 1-2.

DUQUE JOB [Manuel Gutiérrez Nájera]

“Humoradas dominicales”, en *El Partido Liberal* (15 de abril de 1888), 2.

FRAY JOSÉ

“Olla podrida”, en *El Contemporáneo* (30 de diciembre de 1898), 2.

GARBATZKY, Irina

“Archivo latinoamericano”, en Beatriz Colombi (coordinadora). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2021, 39-47.

GNOMO AZUL

“Útil a los decadentes”, en *La Voz de México* (28 de octubre de 1894), 2.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz

“De fobias y compulsiones”, en *Hispanérica*. Maryland: Universidad de Maryland, número 74 (1996), 3-20.

“El ‘mal decir’ del subalterno: maestros y médicos diagnostican ciudadanías des-compuestas”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, volumen 23, números 1-2 (1998), 147-164.

“La in-validez del cuerpo de la letrada. La metáfora patológica”, en *Cuadernos de Literatura*, volumen XVII, número 33 (enero-junio de 2013), 164-186.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel

“Prólogo a los versos de Adalberto A. Esteva”, en *El Partido Liberal* (23 de agosto de 1891), 1.

Jeanbernat

“Decadentismo”, en *El Diario del Hogar* (22 de febrero de 1893), 1.

LE BRETON, David

Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LEDUC, Alberto

“‘Decadentismo’. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguíbel y Luis Vera”, en *El País* (29 de enero de 1893), 2.

MOLLOY, Sylvia

“Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en Juan Villegas (editor). *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*. Volumen I. Irvine: University of California, 1992, 17-28.

NOUZEILLES, Gabriela

“La plaga imaginaria: histeria, semiosis corporal y disciplina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Hanover: Latinoamericana Editores, año XXVI, número 52 (2000), 173-191.

PELUFFO, Ana

En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

PERALES OJEDA, Alicia

Las asociaciones literarias mexicanas. Tomos I y II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

PINEDA FRANCO, Adela

“Más allá del interior modernista: el rostro porfiriano de la *Revista Moderna* (1903-1911)”, en *Revista Iberoamericana*, volumen LXXII, número 214 (2006), 155-169.

EL PORTERO DEL LICEO HIDALGO [Hilarión Frías y Soto]

“Los olvidados. Juan B. Delgado”, en *El Siglo Diez y Nueve* (13 de octubre de 1894a), 1-2.

“Los del porvenir. Micrós”, en *El Siglo Diez y Nueve* (27 de octubre de 1894b), 1.

“Los de hoy. Luis G. Urbina”, en *El Siglo Diez y Nueve* (12 de enero de 1895), 1.

QUEVEDO Y ZUBIETA, Salvador

“Sepultados”, en *La República Literaria* (marzo de 1887-marzo de 1888), 148-157.

RACHA

“El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en *El Demócrata* (12 de febrero de 1893), 1.

RIP-RIP [Amado Nervo]

“Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano”, en *El Nacional* (17 de julio de 1896), 1.

ROSENWEIN, Barbara

Emotional Communities in the Early Middle Ages. New York: Cornell University Press, 2006.

SALADO ÁLVAREZ, V.

“Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, en *El Mundo* (29 de diciembre de 1897), [3].

“Stéphane Mallarmé”

El Tiempo (16 de octubre de 1898), 1.

TABLADA, José Juan

“Cuestión literaria. Decadentismo”, en *El País* (15 de enero de 1893), 2.

URUETA, Jesús

“Hostia”, en *El Siglo Diez y Nueve* (20 de enero de 1893), 1.

VALDÉS, Héctor

“Estudio preliminar”, en *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, 9-79.

“Estudio introductorio”, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, xv-xxxviii.

VALENZUELA, Jesús E.

“El modernismo en México”, en *El Universal* (26 de enero de 1898), 3.

ZANETTI, Susana

“¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano”, en *Voz y Escritura*. Venezuela: Universidad de los Andes, número 10 (2000), 227-241.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura

De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2012 (Resurrectio VI. Estudios, 1).

“Hacia la construcción de una comunidad emocional letrada: polémicas modernistas-decadentistas en el México porfiriano”, en *Entre Caníbales. Revista de Literatura*. San Marcos, Perú: Universidad de San Marcos, año 2, número 8 (2018), 93-110.

Cuerpo, enfermedad y escritura. Narrativa mexicana del Porfiriato. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2021.

