

Rubén M. Campos y el contexto literario en la Ciudad de México

Carlomagno Sol Tlachi
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana

Resumen

Este artículo contextualiza y proporciona características generales de la obra literaria del escritor guanajuatense de filiación modernista Rubén M. Campos. La contextualización se realiza a partir del seguimiento de la evolución del modernismo en tres momentos: sus inicios, con Manuel Gutiérrez Nájera como figura central y hombre fundador de la *Revista Azul*, publicación en la que se engendra el segundo momento, el decadentismo, con la *Revista Moderna* y José Juan Tablada al frente de ésta. El decadentismo fue una reacción contra la modernidad, vertido en la constante búsqueda del poeta por la renovación creativa, desarrollada, de preferencia, en la atmósfera de la bohemia. Es aquí donde se desenvuelve la figura de Rubén M. Campos, tópico que el artículo explora y describe a profundidad.

Palabras clave: modernismo, decadentismo, modernidad, literatura mexicana del siglo XX.

Abstract

This paper contextualizes and provides general characteristics of the literary work of the writer of modernist affiliation Ruben M. Campos. The contextualization is realized starting from the following of modernist evolution in three moments: its beginning with Manuel Gutiérrez Najera as main figure and founder of the Revista Azul, publication in which was born the second moment, the decadent movement, with the publication of the Revista Moderna, directed by Jose Juan Tablada. The decadent movement was a reaction against modernity, poured in the poet's constant search of the creative renovation, developed in the bohemian atmosphere. Here it is where the figure of Ruben M. Campos develops, topic that the article explores and describes in depth.

Keywords: modernism, decadent movement, modernity, twentieth-century Mexican literature.

En 1895, a propósito del número dedicado al primer aniversario luctuoso de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), dice Carlos Díaz Dufoo: “Un día, el Poeta vino a mí y me habló de sus deseos de fabricar un nido en donde agrupar sus aves queridas, las que revoloteaban inquietas sin casa paterna” (1895: 229-230). Ésta fue la plataforma de un movimiento que, si hay que tomar en consideración alguna fecha, podría decirse que surge aproximadamente dos décadas antes de 1895 con la aparición del artículo del propio Gutiérrez Nájera “El arte y el materialismo”, publicado en *El Correo Germánico*. A instancias de Nájera, lo que sería el baluarte más significativo del modernismo (no sólo en México), surge en las prensas del periódico *El Partido Liberal* el 6 de mayo de 1894 el número 1 de la que llevaría el nombre significativo de *Revista Azul*.

También fue al interior de la *Revista Azul* donde el movimiento estético y moral del decadentismo adquirió carta de residencia. ¿Qué se debe entender aquí? Es común que en varios estudios apa-

rezcan fronteras bastante difusas entre modernismo y decadentismo, mismas que se dieron a causa de las polémicas derivadas entre aquella vieja guardia que escribía aún desde los modelos clásicos, un romanticismo trasnochado y el parnasianismo, y los jóvenes que enarbolaban la bandera de un arte nuevo a toda costa. Aunque se requiere de una exposición muy amplia sobre el tema, baste decir que justamente el modernismo toma el nombre por la decidida intención de algunos escritores por incorporar a Hispanoamérica a la modernidad (*Vid.* Schulman, 2002, 15-16). Así, no todos los modernistas fueron decadentistas, pero sí todos los decadentistas fueron modernistas. Debido a la incorporación del mundo a la era de la industrialización, el escritor se vio amenazado por un mundo soez y burdo que amenazaba con aplastar todo acto que tendiera hacia la individualidad de la cual se desprende la individualidad lírica con un comprometido interés de renovación.

Extensamente podría decirse que la trayectoria del modernismo tuvo en México tres momentos los cuales se dieron a partir de un primer modernismo, el de Manuel Gutiérrez Nájera; una segunda oleada llamada *decadentismo* que, sin dejar de ser modernismo se caracterizó, como dijera Amado Nervo, por ser “[...] grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los parnasianos [...]” (Nervo en Clark y Zavala, 2002, 251). Y, finalmente, una tercera etapa, desde el momento en que el grupo decadentista se asume como modernista: “somos modernistas, sí, pero en la amplia aceptación de este vocablo, esto es: constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo” (“Protesta de los modernistas” en Clark y Zavala, 2002, 336).

En lo que respecta al decadentismo, el primer movimiento de la partida lo hace José Juan Tablada; él es quien, en parte, debido a la animadversión generada por la publicación de su poema “Misa ne-

gra”; pero, sobre todo, mediante una misiva publicada y dirigida a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco M. Olaguíbel, llama su atención hacia una nueva propuesta ante el romanticismo vacío, el realismo, el naturalismo y el parnasianismo. Por tanto, no es de extrañar que sea el simbolismo, en términos muy generales, el punto gravitatorio de sus ideales e inspiraciones.

Baudelaire y el simbolismo

La diáspora, que trascendería desde Francia hasta llegar a Hispanoamérica tiene sus inicios en París y como figura central a Charles Baudelaire.

En una carta, en la que Víctor Hugo felicita a Baudelaire en 1857 por *Les fleurs du mal*, le dice: “Vous dotez le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre, vous créez un frisson nouveau”.

Cuánta huella de Baudelaire podría decirse, más tarde, que hay en el texto “Carta del vidente” de Arthur Rimbaud (1854-1891), escrito a los dieciséis años: “‘El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos’. Así su búsqueda se hace esencial: quiere o lucha o sueña, explorando ‘todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura’, que en un mundo devorado por la costumbre, haya nueva vida, nuevo verbo, nuevo amor” (Campos, en Rimbaud, 1979, 10). El *frisson nouveau* será la impronta que calará los huesos de aquellos argonautas que, iniciados en el simbolismo, harán la travesía finisecular, tocando, en su itinerario, el puerto del decadentismo.

El simbolismo, ya afincada su residencia, adquiere carta de legitimación el 18 de septiembre de 1886 cuando Jean Moréas publica en París, en el suplemento literario de *Le Figaro*, el “Manifiesto simbolista”. Dice: “[...] debe considerarse a Charles Baudelaire como el auténtico precursor del movimiento actual; Stéphane Ma-

llarmé le confiere el sentido de lo misterioso y lo inefable; Paul Verlaine rompió en su honor los crueles estorbos del verso, que ya habían sido previamente reblandecidos por los prestigiosos dedos de Théodore de Banville. Sin embargo, el encanto supremo aún no se ha consumido: una labor testaruda y celosa requiere recién llegados” (Moréas, en Brodskaja, 2007, 8).

El poder de convocatoria del manifiesto de Moréas fue universal. Destaca en el manifiesto la prerrogativa por la Idea, aquella que se concentra en sí misma, y en donde “la naturaleza, las acciones humanas y todos los fenómenos concretos no pueden manifestarse sólo por el mero hecho de hacerlo; aquí son apariciones sensuales que pretenden ser una representación de sus afinidades esotéricas con las Ideas primigenias” (*Loc. Cit.*).

Todas las circunstancias apuntan hacia una identidad total con Baudelaire “Baudelaire rabia, se encoleriza, se desespera hasta quedar extenuado, impotente para luchar con lo mediocre que lo aplasta. En medio de una burguesía creciente e insensibilizada, él, Baudelaire, su gran poeta, no puede por menos de reaccionar contra ella, insultándola con ferocidad. Pero ¡cuánta dulzura, cuánta grave melancolía e inefabilidad bajo este caparazón defensivo” (Alberti en Baudelaire, 1987, 9). Por un contexto análogo, el de la burguesía porfiriana, y por toda la propuesta estética del simbolismo, Tablada se deja guiar por el simbolismo y retoma esos preceptos para ponerlos al servicio de una nueva estética.

Otra de las contribuciones muy significativas de Baudelaire a la modernidad de la poesía consistió en que, a diferencia del poeta romántico

[...] el héroe de Baudelaire fue Baudelaire mismo. A la vez, fue un cirujano que practicaba su propia autopsia, aunque no la de la sociedad, pues el tema de su poesía fue invariablemente él mismo, no como héroe de una pieza sino como hombre dividido. [...] Baudelaire escoge el viaje de la exploración más allá de las

fronteras de lo posible y del conocimiento; no una exploración superficial de la Naturaleza o de la sociedad, sino un descenso a las profundidades de su propio corazón. Su “herida”, dice, y su “destino maldito” datan del momento en que tomó esa decisión (Cohen, 1963, 12,13).

Así pues, no es remoto imaginar el vuelco entre la actitud del poeta romántico como demiurgo o como intermediario entre el numen o lo supremo y el hombre, y la actitud, a partir del simbolismo, de la mirada del poeta hacia sí mismo en exploración de su propia conciencia. Con esta sensibilidad, decantada paulatinamente desde la aparición de la *Revista Azul*, Tablada dirige al nuevo grupo de modernistas.

La discusión generada entre la nueva y la vieja guardia y los decadentistas (o lo que podría llamarse, como se dijo, la segunda generación modernista) gira en torno al concepto “decadentismo”. Tablada logra llamar la atención desde el momento en que declara la novedad de dicho movimiento mediante lo que con el tiempo pudiera ser una pequeña trampa: su propuesta va en el sentido contrario a lo que el vocablo significa: se trataba, pues, de una nueva actitud, producto de la propuesta de ¿Gutiérrez? Nájera forjada en su artículo “El cruzamiento de la literatura”. La arenga iniciada por Tablada (“Cuestión literaria. Decadentismo”) hacia 1893 tiene muchos detractores (quienes incluso persisten hasta 1907: Manuel Caballero, “¡Guerra al decadentismo...”) y la defensa la proyecta, en sus inicios, Jesús Urueta; trasciende, fundamentalmente, hasta 1896 con Amado Nervo (“Fuegos fatuos. La última palabra”) y, en 1898, con Jesús E. Valenzuela (“El modernismo mexicano” y “Los modernistas mexicanos”), quien prácticamente finiquita la discusión (Clark y Zavala, 2002, xxxviii-xxix).

El decadentismo consistió no en tomar los rasgos de la decadencia finisecular como temática, sino en una respuesta, reacción y propuesta al deterioro de fin de siglo con una alternativa de mo-

dernidad creativa, instauradora de un lenguaje y una sensibilidad retroalimentadora de la vacuidad estética en que habían caído los ismos anteriores.

Modernismo, bohemia y decadentismo

El decadentismo generó una atmósfera que se cargó, considerablemente, no sólo con la literatura desafiante hacia la moral y la ideología aburguesada, bastante clasista, del porfiriato; sino también por la práctica de vida en la que el decadentista traslada al bar una buena parte de su vida diaria; esa atmósfera se generaba, nutría y reciclaba ahí; esa atmósfera se llamó *la bohemia*.

El francés (y Tablada da testimonio de que personajes como Bernardo Couto Castillo o Ciro B. Ceballos la dominaran a la perfección) era la *lingua franca* en generosa competencia entre éste y la lengua española. Así, la terminología francesa abundaba; el artista finisecular se convirtió en el *flâneur*, el callejero que había hecho de la ciudad (sus calles, sus bares, sus cafetuchos, sus rincones) el itinerario de sus francachelas casi permanentes. Tal y como Campos en las descripciones en las que retrata al grupo de los decadentistas o Ciro B. Ceballos en sus retratos literarios *En Turania*, Julio Sesto en su libro *La bohemia de la muerte*, o José Juan Tablada en *La feria de la vida*, *Las sombras largas*, dejan testimonio del cobro de víctimas que dejó la bohemia en la búsqueda del estro y la consecución de la obra de arte. Porque no ha sido en otra sensibilidad, como en la del decadentismo, que se generó el concepto de la escritura de la “novela de arte”.

La bohemia fue el cañamazo definitivo que contextualizó la poética decadentista. El decadentismo desató una gran polémica y, si finalmente hubo que cancelarla en 1898, en gran medida fue en respuesta a una estrategia a favor del justo reconocimiento al afán

literario del grupo. Para finiquitar la polémica entre Victoriano Salado Álvarez y Amado Nervo, Tablada deja ver que la poética del decadentismo está incluida en un ámbito más amplio: el de la estética del modernismo, movimiento cuyas raíces, fehacientemente, se fincaron desde 1882 en que apareciera publicada en *El Diario del Hogar* la novela de Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*. (Vid. Clark, “Prólogo” en Gutiérrez Nájera, 2004).

Si hay que señalar algunas diferencias entre modernismo y decadentismo valdría la pena considerar hasta qué punto el escritor modernista ha adquirido la conciencia de haber cumplido con los cambios que se había propuesto. “La revolución o la renovación más profunda del movimiento se efectúa en el lenguaje y en la sensibilidad. El modernismo comienza a reaccionar contra los descuidos de expresión y se esfuerza por renovar las imágenes y simplificar la sintaxis. Existirá aun un peculiar vocabulario modernista que parece limitarse al lujo y la belleza” (Martínez, 1979, 58).

El decadentismo mexicano tiene sus orígenes, aunque muy incipientes, en la *Revista Azul*. Ésta es el órgano de difusión del modernismo en pleno ejercicio de su madurez; pero en ese mismo órgano se gestaba el surgimiento de una nueva generación alcanzada por los avances de la modernidad europea que reaccionaba como respuesta al movimiento naturalista y al parnasianista.

Habiendo tomado conciencia que Manuel Gutiérrez Nájera era el patriarca del modernismo y que a partir de ahí, lo más probable es que eso haya dado lugar a la idea de que seguir esos pasos era quedarse en un inconsistente ejercicio epigonal, fueron más acordes, o el devenir los hizo encajar por su propio peso, en los tiempos que les tocaba vivir.

En el seno de la *Revista Azul*, hubo un *quid pro quo*; aquellos jóvenes (José Juan Tablada, Jesús Urueta, Balbino Dávalos y Jesús Valenzuela) inyectaron juventud a la revista al ser acogidos por ésta a partir de la actitud pluralista que la caracterizó al dar voz a

diferentes inquietudes literarias. Pero también significó un espacio propicio para que aquellos jóvenes se subieran a la invitación de un viaje que les ofrecía su contemporaneidad. En ese espacio hallaron ciertos lineamientos estéticos cuyos destinos se dieron por iniciativa de Tablada.

El modernismo fue un movimiento que no pudo haber surgido de otra manera más que de las circunstancias sociohistóricas en que apareció, y ahí hizo acto de presencia Rubén M. Campos.

Rubén M[aría] Campos (1871-1945)

En el prólogo a la edición de *El bar; la vida literaria en México en 1900*, Serge I. Zaitzeff, consigna, después de las indagatorias pertinentes, que Rubén M. Campos nació el 25 de abril de 1871 en Valle de Santiago, Guanajuato. En 1882 se traslada a la ciudad de León y, bajo la didáctica del presbítero, Ramón Valle, recibe una formación preferentemente clásica, lo cual significó la base de la que partiera para dirigirse hacia la Ciudad de México en 1890.

Bajo la intención de seguir la trayectoria de Campos hacia la *Revista Moderna*, hay que tomar en consideración que aún habrían de transcurrir algunos años, después de su arribo, para que se integrara al grupo de colaboradores de la *Revista Azul* cuya duración alcanzó el periodo de 1894-1897 y, al cancelarse ésta, año y medio más tarde, el 1º de julio 1898 apareciera la *Revista Moderna*. La primera colaboración de Campos con el grupo de modernistas fue hacia 1896 (Campos, 1896, 230-231). Sin embargo, durante el periodo de la llegada de Rubén M. Campos a la Ciudad de México, están ausentes sus colaboraciones desde el momento en que da inicio la publicación de la *Revista Azul*, y no será sino hasta la fundación de la *Revista Moderna* en que aparece en la nómina del grupo designada por Tablada (Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto, Ra-

fael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos) (Tablada en Clark y Zavala, 2002, 315).

Campos, independientemente de que haya cultivado más unos géneros que otros, fue un escritor prolífico; su obra la integran la poesía, la prosa narrativa de ficción, la crónica y el estudio e investigación del folclor mexicano.

Durante el porfiriato se editaron 576 publicaciones periódicas (Clark y Curiel, 2002, 21); no obstante, hayan sido efímeras o no, Elisa Speckman establece una división general: por un lado, las que se distinguieron por el antagonismo “modernidad *versus* tradición”, y, por otro, las que se diferenciaron por una “postura política e ideológica” (Speckman en Clark y Curiel, 2002, 109). De modo que no fueron pocas las oportunidades que podían tener los escritores si, por otra parte, habían ya aceptado el hecho de ver a la escritura como un oficio; revistas como la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* (incluyendo su segunda época como *Revista Moderna de México*) cumplieron con el propósito de consumir la profesionalización de la escritura. No obstante no fuera redituable el oficio, como siempre se ha deseado.

Sin embargo, en el terreno de la literatura mexicana la presencia de los momentos más significativos de su devenir se asocian a la presencia de los órganos de difusión periódica, como se señaló, la *Revista Azul* fue el cenáculo que articuló el modernismo con el decadentismo.

Testimonio de la obra de Rubén M. Campos es la extensa lista de publicaciones en las que colaboró (*La Patria, El Mundo Ilustrado, Revista Azul, Revista Moderna, La Gaceta, El Imparcial, Revista Blanca, México, Pegaso, Zig-Zag, El Universal, El Universal Ilustrado, Revista de Revistas*; así como también en otras más de la provincia como Guadalajara y León).

I. La poesía

En lo que concierne a su producción poética, existe en su lírica la presencia de la estética clásica, influencia de su estancia en León y la formación recibida por su preceptor el presbítero Ramón Valle; periodo en el que publicó a los diecisiete años sus primeras composiciones poéticas (*Vid.* Zaitzeff, en Campos, 1983, 3). Pero, si algo hay que destacar por sobre la variados recursos temáticos de su poesía es la presencia de los sentidos, predominando el de la percepción visual de la luz y el color, los cromatismos y las texturas; ya desde sus primeras composiciones este rasgo está presente. Completa esta apreciación, la que se genera ante la admiración visual de la figura femenina.

[...] Su poesía es definitivamente de filiación modernista en temática y estilo. Incorpora todos los motivos característicos del mundo pagano-panteísta que tanto atraía a los modernistas. Además, Campos comparte con ellos el ideal parnasiano de la perfección formal valiéndose de moldes tradicionales y modernos pero sin aventurarse jamás en innovaciones métricas. Así, pues, escribe una poesía cincelada con cuidado y rigor que revela su alto concepto de arte. Sus extensas lecturas se reflejan en un vocabulario selecto y pulcro que no menosprecia el uso de vocablos típicamente mexicanos. Sus concesiones al modernismo de escuela se observan también en su marcado gusto por el exotismo [...] igual que en la obra de otros tantos poetas de la época, lo exótico se relaciona con lo erótico-sensual (Zaitzeff, 2003, 5).

II. La prosa

Los recursos mediáticos a partir de la República Restaurada (1867-1876) se resumían a lo que la prensa difundía (almanaques, boletines, publicaciones periódicas, gacetas y folletos, principalmente);

es decir, el medio de difusión aventajado durante la segunda mitad del siglo XIX fue la prensa periódica. Esto obligó a productos literarios de gran extensión, como la novela, que estuvieran condicionados para editarse por entregas en la modalidad de folletín. La novela fue el género que representó el esplendor de la expresión literaria romántica. Durante el siglo XIX, producto del romanticismo social y, antes que eso, de la mirada y recuperación del pasado, tiene cabida la novela histórica, de la que dejara huella profunda y toda una escuela Walter Scott. Compite con la producción histórica la novela sentimental. Sin embargo, el descubrimiento de un género narrativo diferente que encerraba en cada entrega un efecto, el cual no estaba condicionado a una próxima continuación, fue el cuento el cual satisfacía las exigencias de la modernidad desde el punto de vista de las necesidades de la natural evolución escritural.

La poética del cuento comienza a definirse a fines del siglo XIX. Pero también es útil reconocer que por aquellos años surgían corrientes literarias que lo impulsaron notablemente. Es un hecho establecido que el modernismo, en la prosa, prefirió la narración breve. El escritor modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema (Puppo-Walker, 1973, 12).

Resulta interesante observar, cuando aún los lazos consanguíneos entre el poema y el cuento eran estrechos, de tal manera que, por ejemplo, en la medida en que en el poema el yo lírico se volcaba en él, esta perspectiva se refleja en la narración breve decimonónica; entre el poema y la narración breve, las fronteras se diluían. Como si fuera una condición, narrar a título personal, el narrador da cuenta de su entorno tal y como si tomase prestados los recursos del relato autobiográfico o epistolar. El aspecto más importante que resulta pertinente resaltar es que para el escritor modernista, no era precisamente el género lo que le preocupaba; por ejemplo,

“Para Darío, sobre todo en su primera época, escribir, en verso o en prosa conducía a un mismo fin: la invención de un nuevo idioma poético” (Muñoz, 1973, 54).

Hacer referencia a Rubén Darío no es casual, representa la actitud del escritor modernista, lo mismo podría decirse de Manuel Gutiérrez Nájera. La actividad como narradores de los escritores modernistas “nace y crece tan unida la obra del poeta como del periodista. Es natural que, a menudo, lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo” (Lida, *Apud.* Muñoz, 1973, 55).

En gran medida, particularmente, el cuento obtuvo grandes beneficios en tanto que se fueron afinando las exigencias de tal modo que se hermanó al texto breve como la poesía, la crónica, el artículo y el ensayo, géneros periodísticos que lograron alcanzar aspectos definidos dentro de la brevedad y concisión. Julio Torri y Ramón López Velarde dejaron grandes testimonios de este ejercicio de la brevedad y la concisión hasta llegar a la narrativa breve del siglo XX que demanda una competencia lectora que sea capaz de llenar espacios que se alternan en un juego de intertextos, o sugerencias, hasta extrapolar la transgresión de su antecesor decimonónico.

a) El cuento

Como quedó señalado, la difusión impresa había quedado monopolizada por las publicaciones periódicas. La pregunta es ¿qué tanto determinó esta condición para que se diera el auge del cuento? El calado de la novela significaba una embarcación de gran peso que surcaba aguas profundas. El narrador se halló frente a la disyuntiva de lograr un impacto de un solo golpe o hacer larga la espera por medio del suspenso como aliado en la novela de folletín, condición *sine qua non* para que una narración extensa pudiera ser publicada en una publicación periódica.

El ejemplo fundacional fue Edgar Allan Poe, y para ello es ineludible el olfato de Baudelaire quien da su justo lugar al genio de Richmond en el ámbito no solo francés, sino europeo. Dice Baudelaire a propósito de Poe y el cuento: “Entre los dominios literarios donde la imaginación puede obtener los más curiosos resultados y cosechar los tesoros no más ricos ni menos preciosos (pues éstos pertenecen a la poesía), pero sí más numerosos y variados, hay uno que Poe prefiere particularmente, y es el *Cuento*” (Baudelaire, 1963, 890).

Sus virtudes no se dejan esperar, dada la vida agitada de la modernidad: El cuento

[t]iene sobre la novela de vastas proporciones la inmensa ventaja de que su brevedad aumenta la intensidad de su efecto. Esta lectura que puede realizarse de un tirón, deja en el espíritu un recuerdo mucho más poderoso que una lectura quebrada, interrumpida a menudo por el ajetreo de los negocios y el cuidado de los intereses mundanos (*Ibid.*, 890-891).

El caso de Poe no es diferente al de los escritores decimonónicos en Hispanoamérica. Trabajó asiduamente para los periódicos y revistas de la época como el *Graham's Magazine*, la cual le debió a éste ser la revista más influyente y considerada de Estados Unidos. Sin embargo, Baudelaire, quien fungió como el verdadero artífice de la fama de Poe en Europa, no dejó de recalcar que:

[...] los Estados Unidos solamente fueron para Poe una vasta cárcel, que él recorrería con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado que el de una barbarie alumbrada con gas, y que su vida interior, espiritual, de poeta, o incluso de borracho, no era más que un esfuerzo perpetuo para huir de la influencia de esa atmósfera antipática. Implacable dictadura de la opinión de las sociedades democráticas; no imploréis de ella

ni caridad ni indulgencia, ni flexibilidad alguna en la aplicación de sus leyes a los casos múltiples y complejos de la vida moral (Baudelaire, en Poe, 1964, 13).

La queja a los editores con los que Poe colaboró se sumaba a la diferencia del genio y del talento, éste se supeditaba a la mercadotecnia, mientras que el otro, que era la auténtica identidad del artista, respondía por las obsesiones y retos del escritor.

[...] por bello que sea el genio de Poe, más le hubiera valido tener solamente talento, ya que el talento se cotiza más fácilmente que el genio. Otro que ha dirigido diarios y revistas, un amigo del poeta, confiesa que resultaba difícil utilizarle, y que se veía uno obligado apagarle menos que a otros, porque escribía con un estilo demasiado por encima del vulgo (*Loc. Cit.*).

La contribución de Poe al cuento se suma a las de Antón Chéjov y Guy de Maupassant. Cuánta consanguinidad aflora cuando de figuras finiseculares se trata. Las identidades se multiplican, ya sea por afanes estéticos o por la asfixia compartida que les provocaba la marcha agigantada de una sociedad altamente urbanizada hacia el horizonte de la industrialización que demandaba hombres mecanizados.

Con Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, amén del ejercicio cuidadoso del lenguaje, el cuento hispanoamericano perfecciona su organización interna.

Y quizás valga la pena señalar que, de las aportaciones de los narradores modernistas, cuentos como “Una esperanza”, “Un sueño”, “El ángel caído”, “Ellos”, “Cien años de sueño” de Amado Nervo son el enlace con la escritura cuentística del siglo XX: “[...] la temática y el desarrollo formal de sus cuentos ilumina con excepcional claridad la evolución de la narrativa modernista hacia otros tipos de ficción” (Muñoz, 1973, 60).

En Hispanoamérica, a la sombra de los narradores modernistas como Darío, Gutiérrez Nájera, Nervo, o el venezolano Manuel Díaz Rodríguez, se forman escritores como Horacio Quiroga, Rafael Arévalo Martínez y Ricardo Güiraldes.

Rubén M. Campos cultivó el cuento a la par de la poesía y la novela. Sus cuentos “siguen dos tendencias: una de índole realista-regional y luego otra más bien inspirada en el naturalismo y el decadentismo francés” (Zaitzeff, s/a, 373). Considerando la asociación al grupo de escritores contemporáneos al que perteneció Campos y de acuerdo a que “[s]us cuentos suelen caracterizarse por un estilo adornado, plástico, de corte barroco” (*Loc. Cit.*), rasgos a los que se asocian los cuentos de Ciro B. Ceballos, José Juan Tablada, Alberto Leduc y Bernardo Couto Castillo, dentro del modernismo; lo que valdría la pena puntualizar es que las temáticas bien pudieron ser naturalistas, decadentistas o, incluso, modernistas, la separación entre los temas y los rasgos escriturales que se debe señalar es que hay una temática, por una parte y, un estilo, por otra.

b) La novela: *Claudio Oronoz*

Publicada seis años después de *El enemigo* (1900), de Efrén Rebolledo, novela de acusados aspectos modernistas y enclavada dentro del decadentismo finisecular, *Claudio Oronoz* (1906), más allá del canon decadentista, ofrece referencias que tienen relación con algunos aspectos que, por ejemplo, Ángel de Campo señalaba:

Como si confirmaran la idea de Saint John Perse de que el poeta es la mala conciencia de su tiempo, los escritores son los primeros en cuestionar las bondades de la fiesta interminable del progreso. En una crónica titulada “En los llanos”, Ángel de Campo retrataba esa tierra baldía donde nada podía sembrarse, donde sólo podía surgir el vicio y el abandono (Quirarte, en Clark y Curiel, 2002, 194).

La conciencia decadentista del grupo formado en torno de la *Revista Moderna* y *Revista Moderna de México*, no es sólo la influencia del movimiento europeo, particularmente francés, hay una conciencia de época que amalgama el entorno y el contexto:

[...] Rubén M. Campos, en *Claudio Oronoz*, habla de la Ciudad de los Cinco Lagos Muertos, causante indirecta de la muerte de su personaje, enfermos de tisis. [...] La visión apocalíptica de la novela de Campos aparece constantemente en la prensa desde principios de siglo. Una de las causas principales de las polvaredas de la capital mexicana había, efectivamente, sido la desecación de sus cinco lagos. En *El Universal* aparece el artículo “El polvo y la muerte”, que da noticia de la calamidad sobre la cual meditaba Campos (*Ibid.*, 192-193).

Realismo, naturalismo, simbolismo, decadentismo, conviven simultáneamente en la producción literaria mexicana; el otro extremo de la actitud decadentista es el naturalismo que deja también su testimonio de una ciudad que ostenta dos polos diametralmente opuestos generados durante el porfiriato:

Heriberto Frías, Luis G. Urbina y Ángel de Campo dejan testimonio de una niñez obligada a la mendicidad, la prostitución y el alcoholismo. [...] Jenaro, el niño lazarillo en la *Santa* de Federico Gamboa, sintetiza la odisea de los niños de la calle que adquieren su acelerado aprendizaje de la vida como oficio áspero, como un combate donde sólo sobreviven los más aptos. Heriberto Frías, por su parte, en las crónicas de *Piratas del boulevard* hará el aguafuerte de los que llama “nuevos monstruos” urbanos: niños mariguanos y vendedores de pornografía, niñas que atienden cervecías u ofrecen su cuerpo al mejor postor (*Ibid.*, 193).

Claudio Oronoz, como se dijo, apareció hacia 1906; de los tres estudios contemporáneos a su publicación (Tablada, Henríquez

Ureña —ambos publicados en la *Revista Moderna de México*— y Jesús Villalpando —*Savia Moderna*—) Zaitzeff concluye que los tres “expresan su admiración por su estilo elegante y el espíritu vital de la obra sin dejar de señalar al mismo tiempo fallas, en particular cierta prolijidad y desigualdad en la narración” (*Loc. Cit.*). No obstante la narración se fragmente a partir de las diferentes voces narrativas, antes que un desacierto se trata de una intencionalidad destinada para distinguir a través de la forma y de efusiones poéticas voces como cuando el narrador permite que Claudio Oronoz se manifieste directamente en el relato.

La novela de Campos refleja a un escritor artífice que pone especial atención en la sintaxis, estructura de una prosa plástica y pulida en reflejo de un modernismo que va dejando su esplendor, y en sus últimos destellos revela su ocaso triunfal.

Si de algún modo en algo se puede sintetizar la trayectoria de la poética de Campos es que destaca fundamentalmente la prosa, y que el cultivo de la lírica le sirvió de laboratorio alquímico para ofrecer una escritura que, a fin de cuentas, es la esencialidad de su poética. La prosa de Campos es típica de la novela modernista y se caracteriza, sobre todo, por estar dentro de la poética del decadentismo finisecular.

Conclusión

Después del resumen detallado que José Luis Martínez hace de los colaboradores de la *Revista Azul*, con lo cual se demuestra la cobertura que tenía en todos los países de habla hispana, principalmente; concluye que: “En años de comunicaciones precarias, parece una hazaña esta circulación que lograron establecer los modernistas para conocerse y leerse entre sí, y divulgar sus obras en las revistas literarias” (*Vid.* Nota 2 de este artículo). Lo que hay que destacar es la universalidad perseguida y lograda del modernismo

al incorporarse a la actualidad europea de su tiempo, a la lucha con los representantes de las generaciones anteriores a través de polémicas sustentadas en un conocimiento de causa y no a través de meras poses. Por medio de la traducción de autores europeos de la época (franceses fundamentalmente) y de la configuración de un canon propio llegan, incluso, a la devolución de las carabelas a la madre patria, pues no hay que olvidar que el modernismo creó admiración y adeptos en España.

Sin el menoscabo de otras figuras literarias, cabe señalar que destaca la de Charles Baudelaire y los postulados del simbolismo, por lo que, resulta muy interesante que los escritos no sólo de éste sino los de los artistas relacionados de una u otra forma con el simbolismo, no se privilegia en ellos un arte u otro, un género u otro, creándose una estética de modernidad y renovación. El modernismo tiene sus méritos propios y lo mismo sucede con el decadentismo, movimiento que en México no consistió en emular la decadencia y el mal de fin de siglo; sino que en una suerte de denegación, el escritor decadentista denuncia y protesta enérgicamente en contra de la mecanización del hombre por medio de la fuerte conformación de las ciudades industriales. El mérito del decadentismo no reside en el señalamiento de la deshumanización del hombre por la máquina, sino por el esmerado manejo del lenguaje donde de alguna manera puede apreciarse el surgimiento de un cierto barroquismo renovado. El escritor finisecular cultivó la poesía, el cuento, la novela y la crónica, tal es el caso de Rubén M. Campos. El mejor testimonio de su práctica escritural, a mi juicio, es su novela *Claudio Oronoz*. En ella puede observarse la voluntad de poner en juego diferentes motivos retóricos y estilísticos; del privilegio que practica desde la exploración visual en el cuento, hay aquí una constante inclinación hacia los valores cromáticos. En *Claudio Oronoz* se ofrece una madurez constatada desde el momento en que se contrarresta el descuido y la pobreza del relato

naturalista, ya no digamos del costumbrista, y se perfila como novela decadentista que imita, en buenos términos, a su antecesora francesa *Al revés*, de Joris Karl Huysmans.

En muchas ocasiones las fronteras entre el relato de ficción y la crónica permeaban, testimonio de ello es que cuando se aludía al libro que retrata la atmósfera de la bohemia en *El bar; la vida literaria de México en 1900* (texto que había permanecido inédito hasta 1996); en su momento, los contemporáneos de Campos que no conocieron la obra terminada se refirieron al texto con el nombre de novela. En realidad, el aspecto que dio origen a la distinción entre relato y crónica comenzó al darse un mínimo de acción.

Cuando Campos hace acto de presencia en el escenario de la Ciudad de México, el modernismo ya se ha afirmado como movimiento, el grupo constituido en torno de la *Revista Moderna* ha escrito su obra más representativa. Así, Rubén M. Campos consolida la sensibilidad estética del decadentismo en el auge del modernismo con su novela *Claudio Oronoz*. La bohemia, como la atmósfera en la que estuvieron inmersos los decadentistas, fue tan sólo el espacio que le diera marco a una actividad de gran trascendencia como lo fue el ejercicio literario que iba en pos de la renovación del lenguaje, de la escritura y de los asuntos en los que se debatía el rechazo al naturalismo, al positivismo y a la academia de los que tanto se quejara Gutiérrez Nájera (*Vid.* Artículos del Duque Job en Clark y Zavala, 2002, 3-105) en tanto que no ofrecían nada más que la descripción ordinaria sin mayores ambiciones creativas, estéticas. Rubén M. Campos demuestra que se ha incorporado al devenir de las letras en la Ciudad de México, y como testimonio queda, principalmente, *Claudio Oronoz*; novela en la que hay que poner especial atención, aparte de la novedad de los recursos empleados en su forma, también en su virtudes sintácticas como uno de los retos que intenta el modernismo con el objetivo de obtener una alta riqueza expresiva.

Hemerobibliografía

- Alberti, Rafael, 1987, “Prólogo”, en Charles Baudelaire, *Diarios íntimos*, Premiá (La nave de los locos 53), México.
- Baudelaire, Charles, 1963, *Obras completas*, 2ª ed., Aguilar, México.
- Baudelaire, Charles, 1964, “Edgar A. Poe, su vida y sus obras”, en Edgar Allan Poe, *Narraciones completas*, 3ª ed., Aguilar, Madrid.
- Campos, Marco Antonio, 1979, en Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Premiá (La nave de los locos 27), México.
- Campos, Rubén M., 1896, “A Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Azul*, t. IV, núm. 15, 9 de febrero.
- Clark, Belem, 2004, “Prólogo”, en Gutiérrez Nájera, Manuel, *Por donde se sube al cielo*, prólogo y edición de Belem Clark, Factoría (La Serpiente Emplumada), México.
- Clark, Belem y Fernando Curiel, 2002, *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, UNAM, México.
- Clark, Belem y Ana Laura Zavala, 2002, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México.
- Cohen, J. M., 1963, *Poesía de nuestro tiempo*, FCE (Breviarios 171), México.
- Díaz Dufoo, Carlos, 1895, “El fundador de la *Revista Azul*”, tomo II, núm. 15, México, 10 de febrero.
- Lida, Raimundo, en Muñoz, Antonio, 1973, “El cuento modernista”, en Enrique Puppo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, núm. 3, Madrid.
- Martínez, José Luis, 1979, *Unidad y diversidad de la literatura Latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México.
- Moréas, Jean, “Manifiesto simbolista”, en Nathalia Brodskaja, 2007, *El simbolismo*, Númen, México.

- Muñoz, Antonio, 1973, “El cuento modernista” en Enrique Puppo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, núm. 3, Madrid.
- Nervo, Amado, 2002, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México.
- Phillips, Allen W., 1972, *La prosa artística de Efrén Rebolledo*, (discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua), Institute of Latin American Studies (The University of Texas at Austin), Texas.
- “Protesta de los modernistas”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, 2002, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México, pp. 333-337
- Puppo-Walker, Enrique, 1973, “Prólogo”, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, núm. 3, Madrid.
- Quirarte, Vicente, “La ciudad de la *Revista Moderna de México*”, en Belem Clark y Fernando Curiel, 2002, *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, UNAM, México.
- Schulman, Ivan A., 2002, *El proyecto inconcluso; la vigencia del modernismo*, UNAM / Siglo XXI, México.
- Speckman, Elisa, “La prensa, los periodistas y los lectores”, en Belem Clark y Fernando Curiel, 2002, *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, UNAM, México.
- Tablada, José Juan, “Notas de la semana”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, 2002, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México.
- Zaitzeff, Sergei, en Rubén M. Campos, 1983, *Obra literaria*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato.
- _____, “Mas [sic] sobre la novela modernista: Claudio Oronoz de Ruben [sic] M. Campos”, *Anales de Literatura Hispánica*, s/a.