

# El tedio en la literatura mexicana (1910-1930)

JUAN ANTONIO PASCUAL GAY  
El Colegio de San Luis · México

## Resumen

Este artículo quiere estudiar la modalidad literaria del tedio en la literatura mexicana desde el fin de siglo hasta la década de los veinte del siglo pasado. El propósito es mostrar la relevancia de algunos aspectos finiseculares en una década decisiva para la literatura mexicana. Habitualmente se ha prescindido de esta relación que, más allá de otras circunstancias, demuestra la construcción de la tradición literaria y cultural mexicana. Es cierto que el hastío, a partir de 1910, adquiere en México un sentido distinto al de su origen, que no hace sino acrecentarse hasta la tercera década del siglo XX, pero esa diferencia exhibe también un origen común.

## Abstract

This article wants to study the literary form of the tedium in Mexican literature from the end of the century until the Decade of the 1920s. The purpose is to show the relevance of aspects on the one decisive Decade for Mexican literature. Usually he has dispensed with this relationship that, apart from other circumstances, shows the construction of the Mexican cultural and literary tradition. It is true that boredom, from 1910, in Mexico acquires a distinct sense of its origin, which does not accrue until the third decade of the 20th century, but this difference also exhibits a common origin.

## 1. POSE, CIUDAD MODERNA Y FIN DE SIGLO

La pose entendida como como un reclamo para la sociedad es decisiva en el fin de siglo, como recuerda Sylvia Molloy a propósito de unas palabras de Max Henríquez Ureña en relación con *Prosas profanas* de Rubén Darío: "Rubén asume una *pose*, no siempre de buen gusto: habla de su espíritu aristocrático y de sus manos de marqués [...]. Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales" (1962: 97). A lo que la estudiosa añade que "desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía" (2012: 42). El comentario es atinado no sólo porque la pose provoca cierta reactividad, sino porque en ocasiones el recuerdo, en este caso de Rubén, se ciñe en primera instancia a la pose como evocaba Juan Ramón Jiménez: "Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de las sal, del tónico. No sabía nunca qué hacer, así, con su levita, sus guantes, su sombrero de copa, y menos con su disfraz de diplomático. [...] Su mole redonda y grasa de pie pequeño, como de tiburón en pie, digo, en cola, no podía con el chaleco" (2012: 27-28). Una silueta perfilada a partir de la pose, pero no precisamente de aquella propuesta por Molloy. Enrique Gómez Carrillo aboceta una estampa de Rubén Darío en Guatemala, reveladora de los gustos del poeta nicaragüense: "A la hora de cenar, entre dos copas de champaña, Rubén me habló de mi proyecto... El poeta no era más puntual que el señor Chambó para pagarnos nuestros sueldos, pero en cambio nos alimentaba y nos emborrachaba todos los días. Su mesa, *dressée* en el mejor de los hoteles guatemaltecos, parecía la de una venta. El que quería iba ahí a ocupar

un sitio cotidianamente” (2011: 162). Juan Ramón Jiménez y Enrique Gómez Carrillo esbozan una personalidad o un temperamento que mucho debe a un aire de familia, mientras que la historiadora se refiere a la pose como trasunto del exhibicionismo. Hay que recordar unas palabras de Baudelaire a propósito de la apariencia adquirida mediante el maquillaje: “el maquillaje no tiene que ocultarse, que evitar dejarse adivinar; puede, por el contrario, mostrarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor” (2005: 385). Para Molloy, el debate se encuentra en la exhibición y el exhibicionismo como exaltación del individuo: “Exhibir no es sólo mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (2012: 44). El exhibicionismo es autoafirmación frente a los otros, una estrategia para subrayar la diferencia y singularidad del exhibicionista que asocia la provocación con el protagonismo. Se privilegia la mirada, como concluye Sylvia Molloy: “El fin de siglo procesa la visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así, la crítica, el diagnóstico o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso, a la vez que son, no hay que olvidar, formas de una escopofilia exacerbada. Mírese desde donde se mire, el exceso siempre fomenta los que Felisberto Hernández llamaría más tarde la *lujuria de ver*” (2012: 44). Y, claro, un factor determinante fue la mujer moderna, premeditadamente convertida en exhibicionista, como indica Jordi Luengo López: “Acercarnos a la imagen cultural de la Mujer Moderna es partir del convencimiento de que ésta fue la sinécdoque de la modernidad misma. [...] Al mismo tiempo que sus modos excluían el recato y la compostura tradicionales, elementos que fueron claros signos de las transformaciones que se estaban operando en el terreno social y de la moral pública, sobre todo al disfrutar el colectivo femenino de una libertad hasta entonces no vivida, todavía se coexistía con la imagen cultural del *ángel del hogar*” (2008: 25-26). Pero como sigue diciendo el mismo autor, la imagen de la “Mujer Moderna [fue] la de la frivolidad misma” (2008: 31). Una ligereza que no podía sino vincularse con ese exhibicionismo ya consignado que, más allá de otras consideraciones, dotaba de una sensualidad y un erotismo desconocidos sus apariciones. Del mismo modo que, a escala, los burdeles y prostíbulos ejercieron una atracción semejante, no sólo por la traída y llevada iniciación sexual, sino sobre todo porque esos espacios se convirtieron en ambientes decadentes en los que un reclamo era la ilusión de admirar a la mujer emancipada y libre. La mujer era también trasunto de la ciudad moderna y lo moderno, en los veintes, representaba, en palabras de Carlos Monsiváis, un imperativo categórico: “Sé moderno, aduéñate de los reflejos condicionados del porvenir, asómbrate de las dimensiones estéticas del danzón y el automóvil y el jazz-band y las fábricas y las luces de neón, admite con regocijo que la naturaleza urbana, a cambio de su ferocidad, facilita la vida intelectual” (2000: 48-49). Con todo, en tanto que práctica regulada por el mercado, había todo tipo de ofertas para cualquier gusto y bolsillo. En el caso de México, Salvador Novo formulaba este comercio en los siguientes términos:

A semejanza de lo que ocurre en el otro comercio, un gerente experto –más ducho mientras hubiera por grados meritorios ascendido desde el mostrador hasta el escritorio- cuidaba de que la provisión de mercancías siempre renovada, respondiera a las exigencias, caprichos y capacidad adquisitiva de la clientela o el consumidor. Esta norma general (“el cliente siempre lleva razón”) presidía entre aquellos establecimientos diferencias de grado determinadas, como en todo comercio, por las que económicamente guardaran entre sí las zonas demográficas en que el buen olfato o la experiencia de los gerentes resolviera fundarlos. Las empresas de lujo disponían de almanaques más elegantes y, naturalmente, de precios más altos que las populares. (1996: 537-538)

Es conocida la seducción que la ciudad de México ejerció en Salvador Novo, hasta convertirse en uno de los personajes más recurrentes de su literatura. Para Novo la ciudad era un paisaje y su mirada era la de un paisajista. Es cierto que George Simmel entiende por paisaje una parte de la naturaleza desprovista de cualquier objeto que proceda de la mano del hombre o de cualquier artificialidad, pero unas palabras suyas se ajustan a la experiencia urbana de Novo como paisaje: “una visión cerrada en sí misma y sentida como unidad autosuficiente, aunque entrelazada con un espacio y un movimiento infinitamente más extensos, cuyos confines el sentimiento no puede aprehender y que pertenecen a un estrato más profundo, el del Uno divino, el de la naturaleza como Todo” (2013: 9). En realidad, la publicidad y el prestigio de la imagen habían modificado la mirada hacia la mujer, antes que nada hacia aquella que había optado por el exhibicionismo. Las palabras de Novo adquieren resonancias en estas de Carlos Monsiváis:



A la fotografía masificada, las mujeres llegan como objeto de devoción o de consumo. Serán las madres abnegadas, las novias prístinas, las divas reverenciales, las mujeres anónimas cuya desnudez trastorna, las vedettes de belleza a disposición de las frustraciones (no hay en las tarjetas postales o en las fotos grandes, mujeres de pueblo; una vendedora humilde no conmueve o electriza).

En las fotos se consuma lo propuesto por el teatro y el cine, la imagen femenina como algo independiente de las mujeres reales, la abstracción que confirma la calidad de objeto tasable cuya misión es agrandar y causar esa plusvalía del placer que es la excitación. (1988: 25-26)

Se trataba de un esteticismo gobernado por un hedonismo que por igual afectaba a la mujer como objeto de deseo, que a las utilidades que envolvían el quehacer literario y cultural. Más que una realidad accesible, se produjo una idealización a partir de esa misma realidad. Las carencias de lo cotidiano se solventaron mediante la imaginación. ¿Cuántos poetas y artistas latinoamericanos recorrieron infatigablemente las calles de París sin haber visitado nunca la Ciudad Luz? Los testimonios no dejan lugar a dudas de que muchos intelectuales reconvirtieron su propio espacio geográfico en esa ciudad ideal. Muchos jugaron con la idea de albergarse en rue de Vaugirard, centro del Quartier Latin, paseando con ademanes de *flâneur* por la rue de Monsieur le Prince, en uno de cuyos recodos se encontraba el Boul’Miche, junto a La Sorbona, con la plaza inmediata que exhibía el Liceo San Luis. El Colegio de Francia concitaba la curiosidad y la atención en la rue des Écoles. Más allá, se disponen l’École de Droit, el Liceo Santa Bárbara y la Biblioteca de Santa Genoveva en el paseo al que invita la rue Soufflot. Mixtificado y también mitificado, París o, quizás, aquello que se decía y escribía que era, acaparó la inventiva de los autores latinoamericanos hasta volver sus idas y venidas por calles y bulevares en un atareado viaje inmóvil que llegaba a su fin al momento de abrir los ojos. Se ha estudiado con profusión el encanto de la Ciudad Luz en Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío. En España, merecen destacarse las tempranas crónicas de Vicente Blasco Ibáñez para *El Correo de Valencia*, que comienzan en 1891 y que más tarde se recogieron en el volumen *París (Impresiones de un emigrado)*. Las colaboraciones del español se ocupan por igual de la arquitectura y el teatro, que de las prostitutas y la moda; el personaje, sin embargo, es siempre París. Dice, por ejemplo: “Del inmenso número de viajeros que diariamente llegan a París, pocos, muy pocos, son los que visitan este barrio, que tiene más importancia que el resto de la gran ciudad. Los bulevares centrales, con sus placeres, devoran las remesas de viajeros que no saben pisar otro suelo que su asfalto, y sólo algún inglés, con su gorrilla microscópica a la cabeza y sus gemelos a la bandolera, se atrave a pasar los puentes y pasearse por este barrio, cuyo nombre a pesar de tal desdén, es universal” (1943: 110-111). El pintor José Gutiérrez Solana

inquiérese sobre la luz de París: “Es una luz matizada, fina y gris, donde descansa la vista, luz de acuario, submarina, que queda como encerrada en un fanal y que no tiene el incendio salvaje del sol que mata los colores. Por eso los pintores franceses son coloristas, son pintores de paisaje, pintores chicos, pintores impresionistas. Lo que no se ha pintado es la luz gris de los días grises que se suceden casi todo el año, y se han empeñado en pintar una luz cruda que no existe, siendo gris y finísima, donde los colores resaltan muchas veces artificiales y no se necesitan” (2008: 40). Algo semejante advierte el mexicano Guillermo Jiménez en el relente parisino:

París envuelto en bruma.

Rumor de rodar como un perenne acorde.

A las orejas erectas de las quimeras que vigilan desde la balaustrada de Notre-Dame, llega una sinfonía en gris mayor y versos de Guillaume Apollinaire y de Jean Cocteau. (1929: 91)

Rubén Darío, en el prólogo a la primera edición de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, recordaba la obsesión del español por un París que ya hacía años que había abandonado:

Tal le encontré en Madrid años después de nuestra temporada en el Barrio Latino. No podía ocultar la nostalgia del ambiente parisiense, y se sentía extranjero en su propio país, desarraigado en la tierra de sus raíces. ¿Por qué ese tipo solar, hijo de padre griego y de madre sevillana, y que pasó sus primeros años al amor de la luminosa Málaga, amaba tanto a París, en donde el sol se muestra tan esquivo y una bruma del color del ajeno opaliza los otoños? No es único el caso suyo, y la razón podría explicarla el heleno Papadiomantpoulos. El hecho es que él siempre tenía presente su visión luteciana. No hablaba dos palabras sin una cita o reminiscencia francesa. Exponía contento sus literarios recuredos, sus intimidades con escritores y poetas. (2009: 31-32)

El mexicano Eduardo Luquín, extemporáneamente a propósito de los toros, escribía que “el argumento de comedia en que la mujer joven y bella se enamora del talento del artista, ya viejo e impotente, con un cariño comprensivo, impalpable y alto, es muy común entre los autores franceses, en las novelas y sobre todo en la vida diaria y ordinaria de París, pero cuán lejos estamos de ti, Francia amada” (1925: 41). Alfonso Reyes, en una misiva colectiva, fechada en París el 21 de junio de 1921, firmada por el propio Reyes, Manuel Toussaint, Genaro Estrada, Enrique Díez-Canedo y Diego Rivera, dirigida a Enrique González Martínez, versificaba:

París (aunque ocho días, es verdad)  
¡París, después de tanto desearlo!  
¡París para quererlo y estrujarlo!...  
¡Qué pronto para la felicidad! (2002: 150)

## 2. TEDIO, PARÍS Y VIAJE INMÓVIL

Consignada por Xavier de Maistre en 1794 con su *Voyage autour de ma chambre*, la posibilidad de la aventura imaginaria adquiere no sólo derecho de residencia en la República de las Letras, sino que recibe carta de naturalización en el fin de siglo. Curiosamente, Sainte-Beuve en una conocida semblanza del menor de los Maistre, reconocía a París como la verdadera patria de éste, al decir que “a su llegada a su verdadera patria literaria, tanto su sorpresa como el reconocimiento fueron importantes” (2007: 120). La modernidad trajo consigo la

fascinación por la ciudad moderna; una invitación a la curiosidad y aventura metropolitana, cuya referencia privilegiada siempre era París. La Ciudad Luz no sólo fue una metrópolis, sino también una geografía imaginaria, ajustada a los anhelos y sueños de los escritores antes que a la realidad a la que invitaba la ciudad misma. Ciudad quintaesenciada, trasunto a escala de esa “Chimère de la mythologie intellectuelle” que Paul Valéry advertía en el extravagante Monsieur Teste<sup>1</sup>, acaparó las ambiciones de la mayoría de artistas hispanoamericanos y, con ella, se apropiaron de las costumbres y moralidades de las que sus ciudadanos hacían gala o que, aquellos del otro lado del Atlántico, así lo consideraban. Si algunos escritores mexicanos no pudieron sino imaginar sus paseos y recorridos por París; otros hubo, más afortunados, que pudieron pasar largas temporadas en ella. Las descripciones de la capital de Francia sorprenden por la avidez de las observaciones, por la precisión de los apuntes viajeros, por el vigor de la cartografía de sus hoteles, calles y bulevares, exhibiendo así no sólo el reconocimiento debido a una ciudad ya mítica a principios del siglo XX, sino la necesidad de escriturarla como un modo de tomar posesión de ella, tanto del presente en que fueron emborronadas las cuartillas como de la memoria acumulada por la emblemática metrópolis. Eduardo Luquín se recrea en su primera visita a París en 1920, después de desembarcar del buque Espagne en el puerto de Saint Nazaire, cuyas evocaciones parecen estar en deuda con un presente inmediato antes que con un pasado lejano, como sucede con *La cruz de mis vientos*: “Me resistía a aceptar que efectivamente me encontraba en la capital adoptiva del mundo occidental y, sin embargo, allí estaba yo, en el corazón de la gran urbe, en los grandes Boulevards, sentado a una mesa, frente a un aperitivo, a metro y medio de distancia de mujeres frescas, insinuantes y provocativas” (1959: 99). Rápidamente, Luquín, como exigía su hospedaje en el Barrio Latino de la Ciudad Luz, se asumió como bohemio, apropiándose así de un estilo de vida que, además de actualizar el *spleen* del fin de siglo, lo devolvía imaginariamente a los círculos simbolistas, parnasianos y, más recientemente, modernistas. El acomodo geográfico de París invitaba a la vez a recorrer sus calles físicamente y a experimentarlas imaginativamente. Luquín ofrece los escenarios de sus correrías en esa primera estancia francesa:

A partir de aquel día nos inscribimos como clientes casi obligatorios de un saloncito situado frente a la estatua de Comte: el Café Gipsy. El Café Gipsy no era en realidad más que un centro de reunión de mujeres fáciles y de estudiantes que procedían de las más apartadas regiones del globo, desde Indochina, hasta Finlandia. [...] Por haber corrido aventuras de una hora con alguna de ellas, por ocupar un cuarto en el Hotel Lutece situado en el corazón del barrio latino, me sentí con derecho a presentarme como bohemio. El renunciamiento al brillo del dinero, a las comodidades de la vida burguesa; la devoción por el arte, la entrega total, constante y heroica a la actividad artística que se prefiera, que realmente acreditan al bohemio genuino, me hubiesen resultado sacrificios inútiles cuando no los acompañaba el goce de los sentidos, particularmente la aventura amorosa. (1959: 100)

El autor consigna en breves palabras el espíritu de una bohemia prostibularia y mendicante, tarambana e indolente, anacrónica ya en 1920 pero que rehabilitaba modos y costumbres leídos y conversados a la distancia del tiempo y del espacio. En Eduardo Luquín vivir la bohemia como la había imaginado parece imponerse a la realidad inmediata. Por eso, no extraña que a continuación la sola mención de nombres y topónimos dispare su fantasía hacia el París que, en realidad, esperaba encontrar y no tanto el que encontró:

---

<sup>1</sup> Escribía Valéry a propósito de su personaje en el “Prefacio” de la obra: “Este personaje de fantasía en cuyo autor me convertí en los años de una juventud a medias literaria, a medias salvaje... o interior, una cierta vida” (1986: 15).

El nombre de Montparnasse me transportaba a un mundo de ensueño; el de *La Rotonde* me parecía revestido del prestigio de un templo donde me aguardaba la gloria de la consagración. Se verá que confundía lo secundario y accesorio, con lo primordial e indispensable. La verdadera bohemia se encontraba en los talleres y no en los cafés. Para el bohemio genuino, el café no constituye más que un lugar de esparcimiento. Me bastó con sentarme a una mesa de *La Rotonde* para advertir que, en efecto, el simpático café de aquellos días se había convertido en una especie de cuartel general de pintores y escultores. (1959: 101)

Guillermo Jiménez también ofrece un recorrido más literario que real del París de principio de los veinte: "Siempre que camino por el barrio de Passy, hago una devota peregrinación a la casa número 47 de la calle de Raynouard; es un pequeño hotel, admirablemente conservado, que revive el encanto de toda una época literaria. Todo está igual: el jardín, las alcobas, la sala de trabajo; nada parece que ha sido tocado desde que en él vivió Honorato de Balzac, antes, un poco antes de su matrimonio con Mme. Hanska, la sorprendente extranjera que fue la novela de amor más bella del novelista" (1929: 33). También dedica Jiménez una línea a evocar el café de La Rotonde:

El café de *La Rotonda*, en aquella época, era pequeñito, unos cuantos metros sobre el boulevard Raspail y otros tantos sobre el boulevard Montparnasse; era un rincón amable -la atmósfera siempre azulada por el humo- donde se reunían pintores y poetas, escultores y literatos llegados de todos los rumbos y de todas las latitudes, atraídos por el canto mágico de esa sirena que se llama París. [...]

En *La Rotonda* no había cancioneros como en los cafés de la otra ribera; pero en cambio, existía más intimidad y, como el lugar era pequeñito, invitaba al discreto; ahora todo ha cambiado, La Rotonda es un cabaret con jazz y todo; los yanquis han prostituido el ambiente, una ola de mercenarios ha invadido aquel rincón amable y cordial donde apenas se escuchan los gorgoros de una Matika y los mimos de alguna Mimí Pinson. (1929: 83, 84)

Esa dicotomía entre la realidad y la imaginación había sido representada admirablemente por Monsieur Teste o, más bien, sus bizarros atributos, adquiridos a condición de negarlos sistemáticamente, resultaron una continuidad entre esa sensibilidad finisecular afinada en una imaginación tan caprichosa como desbordante y la literatura de los años veinte del siglo siguiente, consignada en el "viaje inmóvil". José Juan Tablada, en 1900, dentro de las páginas de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, compartía una invención titulada "Divagaciones" acerca del hastío de origen baudeleriano en estos términos:

En las raras siestas de *farniente*, en las escasas treguas que concede de tarde en tarde la lucha por la vida, me entrego a mil faenas exquisitas para mi espíritu de *bibeloteur* y de enamorado del arte. Ya es la aplicación de ácido oxálico sobre la mancha amarillenta que apareció en el margen de un libro amado que por arcaico merecía ser incunable; ya es la preparación del pegamento para restaurar una comptera deplorablemente rota, de Talavera de la Reina; ya es la renovación de la naftalina que preserva de los destructores lepidópteros al arcón lleno de viejas telas; ya es la fabricación de un diafragma para montar un grabado o bien el simple registro en el catálogo de un *bibelot* adquirido en un instante de vena. (1900: 82-83)

Sin embargo, ese hastío moral reporta un pesimismo también espiritual sin el que difícilmente puede comprenderse el fin de siglo. Mauricio Pujo lo radiografiaba así:

Pero si el romanticismo no fue solamente un movimiento de arte, sino también un movimiento de vida, su derrota fue por lo tanto una derrota moral. Fue la decepción del alma, impotente para abrazar la naturaleza, en transformarla, a plegarla a su ensueño, y vencida por el contrario, por esa naturaleza en todas las rutas en donde había intentado su esfuerzo, resignándose a su opresión. Fue el pesimismo, sombrío al principio y tan bello todavía en los primeros tiempos, que se redujo en seguida, cuando las esperanzas pasadas se olvidaron al mezquino fastidio de la inacción. (1900: 169-170)

La inmovilidad del desplazamiento o viaje interior, así como el tedio en lo que tiene de actitud que lo propicia, no pueden dissociarse de la experiencia particular del tiempo, una temporalidad particular de la que surge la desgana y la indolencia y de la que Walter Benjamin dice: "Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. -Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma - en la de la expectativa -: el que aguarda" (2005: 133). Esta última experiencia de la temporalidad es la que privilegia el tedio y que se asume como propia en buena parte de la literatura mexicana de los años veinte, sin excluir, desde luego, otras manifestaciones. "Lugares I" de Xavier Villaurrutia ofrece ese sentimiento del viaje inmóvil:

Vámonos inmóviles de viaje  
para ver la tarde de siempre  
con otra mirada,  
para ver la mirada de siempre  
con distinta tarde.

Vámonos inmóviles. (1966: 33)

El tedio así es también la serenidad de quien aguarda y espera, pero no necesariamente una novedad en esa monotonía del tiempo, sino una repetición de lo ya vivido, como dice Giacomo Leopardi en el *Zibaldone*, "el tedio del hombre desaparece por el mismo sentimiento vivo del tedio universal y necesario" (1990: 94). El hastío no dejaba de expresar la aceptación de la fatalidad; un reconocimiento que se remonta a Jean-Jaques Rousseau, quien en el primer paseo de *Las ensoñaciones del paseante solitario* confesaba: "al sentir todos mis esfuerzos y que me atormentaba sin provecho, he tomado el único partido que me quedaba por tomar: someterme a mi destino sin forcejear más con la necesidad" (2008: 25); y poco después declara la impasibilidad como estado preferente: "Nada que esperar ni que temer me queda en este mundo, y heme aquí tranquilo en el fondo del abismo, pobre mortal infortunado, pero impasible como el mismo Dios" (2008: 29). El mexicano Guillermo Jiménez ofrece una prosa, "Serenamente...", que traduce ese sentimiento de espera asociado al tedio y al desprendimiento personal:

Estoy pleno de serenidad, mi espíritu se ha desligado de toda complicación; infantilmente me divierto con el lloro de un tenue soplo de viento o con el soliloquio siempre igual, de la fuente olvidada, que entre los rosales agobiados de botones finge benedictina viñeta pasados siglos, y que está puntuada con inquietos peces de colores. [...]

En secreto, guardo el orgullo de tener la seguridad de que también, cuando trenza la seda de su cabellera castaña y se queda absorta frente al espejo, con las horquillas entre los dientes, idéntica a mí en serenidad, se ha de acordar

de nuestras citas en las noches frías, del deshojamiento sonoro de nuestras risas, de mis frases de amor y más de una vez ha de repetir mi nombre, en voz tan baja, como para que no lo escuche su corazón, trémulo se desmaya un puñado de claveles, y de un frasco abierto brota, sutil y misterioso, el suspiro de un perfume, blandamente, serenamente... (1919: 107, 109-110)

Con todo, entre un momento y otro, entre una literatura y otra, las diferencias concierne por igual a las modalidades, a las formas y a los géneros literarios. París no era sólo la expresión más sofisticada de la vida, sino la más cabal de la vida del artista. París fue sinónimo del arte y, el arte parisino un lugar imaginario que los aprendices de bohemios recorrían a diario, transfigurado en un ámbito de evasión y escapismo como retrata Tablada en *La feria de la vida*:



Olaguibel, Leduc y yo, aunque vecindados en Tenochtitlan, vivíamos literalmente en París, pensando y casi escribiendo como cualquier redactor de *La Plume* o de *L'Ermitage* que eran entonces los periódicos de vanguardia y Balbino Dávalos, aunque más ponderado por sus disciplinas clásicas, no era del todo ajeno a esas tendencias. (1991: 298)

Eduardo Luquín, en *La cruz de mis vientos*, perfila aquello que la mayoría de escritores y artistas mexicanos, hacia mediados de la segunda década del siglo XX, sentían por París:

En aquella inquietud de mis años juveniles predominaba el deseo de probar la vida de París. De París había vuelto Amado Nervo, coronado de mirtos y enfermo de ausencias. A París afluían los artistas del mundo irresistiblemente atraídos por el prestigio de la vieja ciudad. Cualquiera que pensara en un viaje de cultura, se dirigía hacia Francia. Muy pocos poetas, músicos o escultores parecían sentirse satisfechos de sí mismos sin haber paseado bajo los castaños del Luxemburgo. A la edad de doce años devoraba yo las páginas de la *Revista Azul* donde Manuel Flores y Nervo publicaron sus impresiones de Francia. (1959: 88)

En México, Joris-Karl Huysmans recibió cierta atención en la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, en cuyas páginas se publicaron tres colaboraciones: "Reflexiones que sobre el matrimonio, hace a su gato Alejandro, el artista pintor de Cipriano Tibaille", el 15 de noviembre de 1998 (1898: 128); "Navidad del Louvre", la primera quincena de 1898 (1902: 11-13); y, por último, "El barrio de Nuestra Señora", la primera quincena de 1902 (1902: 41-44). Los tres fueron traducidos por Alberto Leduc, autor del libro de cuentos decadentes *Fragatita* (1896). Los asuntos que predominan en los artículos de Huysmans son crítica de costumbres, salpicadas con anotaciones históricas y artísticas, mayormente pictóricas. De manera enigmática, no hay colaboración alguna de Huysmans ni en la *Revista Azul* ni en la *Revista Moderna de México*. México presenta un hecho distintivo y singular en relación con la bohemia respecto de España. Mientras en la península la bohemia alcanzó rango de movimiento artístico, en México la bohemia estuvo al servicio de la estética modernista. Lo importante en México fue el modernismo y la bohemia, más bien, operó como un síntoma de esa estética como expresión de la modernidad, de ahí que haya un principio y un fin de esa bohemia que puede situarse, reconociendo los imprecisos límites de la generalización, entre 1893 y 1906, los años limitados por sus extremos por el artículo de José Juan Tablada, publicado en *El País* el 15 de enero de 1893, titulado "Cuestión literaria. Decadentismo" (2002: 107-110), y por el otro extremo la "Protesta literaria", publicada en la segunda época de la *Revista Azul*, el 14 de abril de 1907, en donde se reconoce la deuda con el modernismo, es decir, con la bohemia a la mexicana que representaba, pero que subrayaba la diferencia con éste: "Somos modernistas, sí, pero en la

amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo” (1907: 2). El manifiesto firmado por los futuros ateneístas inauguraba una nueva manera de entender al intelectual como figura pública, modelo y ejemplo en lo moral y cultural que enterraba así los modos y costumbres de la promoción decadente. Unas moralidades las de los decadentes mexicanos que se encierran en el pensamiento del bohemio español Alejandro Sawa: “No quiero practicar la moral del mundo. Mi compasión abarca entre sus brazos al matador y a la víctima, al pobre resto humano traspasado airadamente de boquetes sangrientos por donde la vida se fue y al trágico desdichado que, viéndose en un *in pace*, hizo uso del hierro para salir, para matar” (2009: 65).

### 3. BOHEMIA Y NOMADISMO

En España, la bohemia concitaba anhelos y aspiraciones artísticas y literarias de diferente signo y orientación; un ámbito, confuso y opaco, en el que convivían el modernismo, el realismo, el naturalismo, pero cuya naturaleza respondía antes a la vida y actitud de los bohemios que a una corriente literaria concreta. Por eso no es desconcertante que se lea en la revista madrileña *Germinal*, en 1913, el “Manifiesto «La Santa Bohemia»”, firmado por el estonio Ernesto Bark, cuyo comienzo no deja lugar a dudas acerca de la vigencia entonces de la bohemia:

La Edad de Oro de la Bohemia no era la de Balzac y Murger, Verlaine y Rimbaud, Alejandro Sawa, Delorme y Dicenta, no; es la del porvenir, que llenará con su gloria el universo, y sus discípulos se saludarán como hermanos del alma entonando un himno al arte, a la libertad y a la sinceridad.

Es la fraternidad entre todos los pueblos que practicará esta Hermandad de peregrinos de la Verdad y la Justicia, bautizada por su gran rabino en su biblia bohemia, que serán las *Iluminaciones en la sombra*. (2009: 23)

Bark formaba parte de la falange de derrotados de la bohemia desde sus años en París que se remontaban a 1889, cuando con seguridad conoció a Alejandro Sawa. Así lo atestigua Isidoro L. Lapuya en sus memorias:

Por su parte Ernesto Bark me explicó su modo de vivir. Traducía para la famosa agencia de recortes de periódicos, cobrando a razón de 30 céntimos el recorte. Traducía de una porción de lenguas semieslavas, semiasiáticas, habladas en el curso del Danubio, en Georgia y Macedonia, en las vertientes del Ural y del Cáucaso.

Con todo esto, aquel sorprendente polígloto ganaba sus siete reales diarios. Para enterarse de lo que decía la prensa de tan enrevesados idiomas, sólo contaba Bark con 20 clientes. (2001: 25)

Pero tampoco esa Santa Bohemia compendia todas las experiencias de sus acólitos. La necesidad de presentarse como un grupo cerrado y aguerrido escondía, en realidad, una variedad de posibilidades a la hora de vivirla. Eugenio Noel consigna la suya: “Mi vida en los cafés de Madrid no es trasunto de la bohemia conocida. Las calles de Madrid tienen para mí un encanto singular. En ellas se embriaga mi alma de nocturnidad y de bohemia. Pero mi bohemia es la bohemia de un hombre que recibe pensiones nobiliarias” (2013: 18). Este aristocratismo reconocido en el interior de la bohemia es el mismo de los poetas mexicanos del fin de siglo que, al igual que Noel, reconocían que podían dedicarse a esa vida precisamente por su holgura económica. Una forma de vida que poco tenía que ver con la anarquista y canalla practicada por los correligionarios de la Santa Bohemia, que describe así Noel: “Se ha dicho por ahí que mi bohemia era de la misma hechura que las de los Carrere y tantos más... No es

verdad. La mía se distinguía en que jamás he imitado a Murger, ni he “sableado” a nadie, ni he debido un cuarto nunca a nadie, ni hice vida irregular” (2013: 221). Hay dos referencias relevantes en las líneas de Noel: la primera es la referida a Emilio Carrere que, además de bohemio, pergeñó la primera antología de escritores modernistas en lengua española (1906); la segunda, es la alusión a la biblia de la bohemia más ramplona y pendenciera recogida en el libro de Pedro Luis Gálvez, recetario delictivo y hampón, *El sable. Artes y modos de sablear* (1925). Acaso quien mejor ha esbozado las consecuencias de esa bohemia ha sido Armando Buscarini en sus breves memorias de 1924, cuyo comienzo no deja de ser conmovedor: “Mis memorias son como una llamarada de horror que alumbrará unos instantes el yermo de mi orfandad y de mi pobreza. He sufrido terriblemente y he bebido en el cáliz de mi Vida todas las amarguras. Mi corazón, que es bueno, no ha podido retener junto a sí el calor fraternal de otro corazón desventurado, que yo quise hacer mío, únicamente mío, eternamente mío...” (1996: 33). El mexicano Francisco L. Urquizo, en *Madrid de los años veinte*, rememora la vitalidad de esos locales en la capital española que en nada envidiaban a los parisinos y que tanto recuerdan a los mexicanos de esa década: “Cada establecimiento tiene sus habituales que diariamente, a determinadas horas previamente acordadas, se reúnen en grupos o “peñas”. Literatos, pintores, políticos, poetas, cómicos, toreros, comerciantes, golfos, juerguistas, pelotaris, músicos, ganaderos, empresarios, militares, fuereños provincianos o simplemente extranjeros” (1961: 58). Ofrece Urquizo una nómina de locales que ya entonces gozaban del prestigio que otorgaba reunir en su interior una tertulia de postín: “La Granja del Henar, El Español, Regina, Sevilla, especie de club de toreros, San Marcial y San Millán, en los barrios bajos, Pombo, Doña Mariquita, Levante, Castilla, Gijón, Lyon d’Or, Lisboa, Puerto Rico y tantos otros” (1961: 59). La enumeración está acompañada de nombres relevantes de las artes y ciencias que frecuentaban esos locales: Mariano de Cavia, Ramón y Cajal, Galdós, Benavente, Vázquez de Mella, etcétera. El preámbulo está dirigido a justificar la importancia del café, como dice poco después Urquizo, una explicación que igualmente se aplicaba entonces a México: “Los cafés madrileños puede decirse que responden a una necesidad: la de proporcionar a la gente escenario para sus tertulias; institución social que desempeña trascendentales funciones en la vida local y en la formación de la mentalidad. Son escenarios permanentes donde actúan primeros actores, los que valen algo o se creen algo, que encabezan grupos, que tienen sus oyentes y los simplemente comparsas que son la mayoría de los asistentes” (1961: 60). Esta efervescencia y actividad de todo tipo desplegada en los cafés por sus parroquianos se asociaba también con el viaje interior, como registra Ramón Gómez de la Serna:

Estando cómodamente sentados, recorreremos en una hora 137.600 kilómetros. En efecto; por el movimiento de rotación de la tierra alrededor de su eje, cada uno de nosotros, aun sin moverse, recorre un espacio de 1.600 kilómetros por hora. Por otra parte, la Tierra, girando alrededor del Sol, no recorre menos de 106.000 kilómetros durante una hora. Mas no es esto todo: el Sol, girando él mismo, se mueve en el espacio con una velocidad de 701.000 kilómetros diarios, o sea, 30.000 kilómetros por hora. Sumando esas tres cifras se llega a este singular resultado: que el hombre más pacífico del mundo, permaneciendo sentado y firme, recorre 137.000 kilómetros por hora, que es bastante más de 3000.000 de kilómetros por día. (1999: 12)

El viaje, en la era de la velocidad, convenía al intelectual, pero no tanto por el desplazamiento mismo como por la rehabilitación del nomadismo, del que Alfonso Reyes haría una estupenda apología en 1950, mediante unas páginas inolvidables. Allí escribía: “El arte de Abel, el segundón, no sólo es posterior en tiempo a las invenciones agrícolas de Caín el primogénito, sino que supone mayor excelencia de mente y de carácter. Además, como empresa

económica, el nomadismo cala más hondo que la agricultura de los orígenes, y aun admite ya la comparación con la industria” (1989: 118). El nómada expresa esa invitación al viaje moderno, la necesidad del traslado aun cuando se trate de una aventura interior; el nomadismo no es tanto una experiencia arbitraria cuanto una necesidad del espíritu moderno; finalmente, es justamente Abel quien representa al viajero, al nómada, al errante, concitando en sí mismo la pureza de la que participan los poetas, puesto que, como dice también Reyes, “la conquista del ángel es tarea lenta del espíritu” (1989: 118). El ensayo del autor de *Visión de Anáhuac* cobra significado en unas líneas de Toynbee que se ajustan a la medida de la moral de algunos jóvenes escritores y artistas mexicanos de los veinte, entre los que se incluye tanto a la promoción encabezada por Jaime Torres Bodet, como por Xavier Villaurrutia: “En este año de 1935, cuando el nuevo orden del mundo económico se ve amenazado de bancarrota y disolución, no parece imposible que al fin sobrevenga el desquite de Abel contra su hermano fratricida, y que el *Homo Nomans*, in articulo mortis, todavía perdure lo bastante para ver a su matador, el *Homo Faber*, precipitado en los infiernos” (1989: 121). El hastío no deja de ser una forma de resistencia frente la modernidad y el viaje inmóvil la opción más a mano pero también más exigente frente a sus exigencias, lo cual sitúa la fatalidad no sólo como una consecuencia, sino también paradójicamente como la ilusión última al servicio de la libertad individual. Si durante el fin de siglo, sobre todo por parte de los decadentistas, esa misma fatalidad desembocaba en la muerte misma del poeta, ahora, treinta años después, el destino opera no ya como el agente destructor, sino justamente como la actitud capaz de preservar la vocación del individuo a contrapelo de las modas y las moralidades más o menos convenidas por la sociedad. De esta convicción surge también cierto elitismo en lo intelectual y, por lo mismo, el rigor y la crítica en el ejercicio literario como apuesta para acceder a la posteridad, asumiendo que el poeta mismo cumplimenta su obra después de su desaparición.

Pero la aparente atmósfera bulliciosa y estridente del café no exime de esa presencia imperceptible e invisible por subjetiva del tedio. También el café se alza como un ámbito ajustado a la intimidad, como en el breve relato de Guillermo Jiménez, “En el *tea-room*”:

Todas las mesas del café están solas. Es un café muy blanco, muy discreto y tapizado de espejos. [...] Vuelve el mesero, estirado y alegre cual un comediante, haciendo prodigios de estabilidad con los platillos. Suenan los pozuelos, tintinean los cubiertos y chocan los cristales; y se vierte el salero sobre un pastel, que fue hecho, tal vez, con la lírica receta de Edmond Rostand... (1920: 29, 31)

Así lo consigna Walter Benjamin: “Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo?” (2005: 134). La expresión de la indolencia no es sino la pose del dandi, la rebeldía que prefigura la indiferencia ante la sociedad dentro de la sociedad misma. Ese gesto, con todo, no siempre ha sido valorado positivamente, sino de manera peyorativa, como hace Leopardi: “Siempre que el hombre no siente placer alguno, siente tedio, salvo cuando siente dolor, o quiero decir algún desagrado, o no es consciente de que está vivo. Pues bien, como nunca sucede que el hombre sienta verdadero placer, nunca existe un intervalo de tiempo en el que no sienta que vive, y en el que no lo sienta con desagrado o con tedio” (1990: 235). El tedio no es únicamente una manifestación individual fraguada en la soledad, sino que su sentido más provocador y violento se adquiere en las reuniones, salones y tertulias. Así nada más natural que el propio Benjamin trajera a su texto una cita relevante de Ferdinand von Gall, extraída de su libro *Paris und seine salons* (1844), en el que denunciaba el aburrimiento y desidia que permeaban las reuniones de la aristocracia: “Sobre los salones: «En todas las fisonomías se mostraban las huellas inequívocas del tedio y las conversaciones eran en general serias, escasas y poco animadas. La mayoría veían el baile como una obligación que había de cumplir por ser de buen tono». Y además

la afirmación de que «quizá en ninguna reunión social de una ciudad europea se descubran rostros menos alegres, risueños y animados que en los salones de París... más aún, en ningún lugar de la sociedad se oyen más quejas que aquí –en parte porque está de moda, en parte por convicción– sobre el tedio insoportable» (1990: 132). Todo indica que las tertulias francesas, españolas y mexicanas del primer tercio del siglo XX, del mismo modo que los salones deciochescos de Versalles, operaban como mundos autónomos al margen de la realidad, ámbitos que se regían por sus propias leyes y códigos distintos a los del exterior. Benedetta Craveri resumía el clima de los salones parisinos que de una manera u otra rehabilitaron las tertulias en la modernidad: “La corte quedaba como un ‘país’ aparte, con su manera de hablar, de expresarse, de vestirse, de caminar, pero no podía evitar, aunque fuese desde lo alto de su soberbia, mirar con interés a la *ville*, y no siempre sabía resistirse al reclamo de sus modas” (2003: 318). En México, el dandismo perduró ante todo en la actitud de Salvador Novo dotando de nuevos significados el vocablo de origen finisecular. El autor de *Ensayos* hizo de la pose su máscara predilecta tal y como asegura Carlos Monsiváis:

Desde la *Revista Moderna* y la “bohemia de la muerte” de fines del siglo XIX, el dandismo es ya tradición en México, pero es un dandismo disuelto por la ebriedad bohemia, por los escándalos que se disuelven en el estrépito de los burdeles. Novo es un dandy de alta sociedad que al pasear por cenas y teatros acata y perfecciona las reglas de juego del ideal burgués: el estilo es siempre superior al contenido. La ética es asimilada por el cinismo, las emociones se reservan para la hora de la embriaguez. Un dandy aislado es un anacronismo, un dandy reconocido ratifica la obtención generalizada del buen gusto. (2000: 82)

Quizás sin proponérselo, nada convenía más a Novo y sus amigos que la impasibilidad emocional asociada con el dandi. Giuseppe Scaraffia ubica la pasividad dentro de la estética del dandi: “El dandi es pasivo en el mundo de la falsa actividad. Con su pasividad, con su inmovilidad desvela cuanto se esconde tras el aparente movimiento que lo rodea. Además, desiste de tomar una iniciativa manifiesta en una situación en la que esa iniciativa coincide con la sumisión a las leyes del mercado, el activismo con la pasividad más completa” (2009: 181). A excepción de Novo, los escritores de Contemporáneos eligieron el tedio como actitud de fondo, despojado de los ademanes del *poseur*, acallando cualquier estridencia y ciñéndose a las estrictas pautas del decoro. Pero Salvador Novo fue, en su excepcionalidad, punta de lanza de la inconformidad que, junto con sus otros compañeros de viaje, les procuraba la realidad que habitaban; por eso le convienen estas otras palabras de Monsiváis que explican la decisión del poeta: “Para ser reconocido, Novo combina opulencia idiomática y banalidad y –al no permitírsele conjuntar el sexo y el erotismo– se afilia a la imagen del mundo como totalidad estética” (2000: 83). Pero el dandismo era un asunto que entonces concitaba el interés de escritores y artistas, baste pensar, por ejemplo, en los ensayos que Eduardo Luquín dedicó a este tema y, en particular, a Brummell, en donde vincula la pose a la aceptación del fracaso (1928: 95-106, 107-118).

La bohemia se asocia en el fin de siglo con el tedio o el *ennui*. Émile Tardieu publicó en 1903 *L'ennui: Étude psychologique*, que condicionó a la generación francesa encabezada por André Gide y, un poco después Paul Morand y Jean Giraudoux. En ese estudio, el francés establece desde el principio qué entiende por tedio: “Le mot ennui prononcé à tout propos, etiquette d'états d'âme fort divers, pour signifier la malediction de la race humaine, mérite sa prodigieuse fortune. S'il est juste de l'employer à profusion, s'il est le mot révélateur qui éclaire des situations innombrables, il y a lieu de s'entonner que le zèle des psychologues ne se soit pas appliqué à déterminer son sens et son contenu exacts. Apparemment le sujet est ingrat et la tâche est immense” (1913: 10). La ambigüedad del vocablo *ennui* exhibe su exuberancia y

versatilidad semántica y, por lo mismo, la importancia adquirida en el primer tercio del siglo XX. No es extraño que el tedio concitara tanto interés y tanta curiosidad con su capacidad para denotar, incluso, significados opuestos, contradictorios si se quiere, pero que catalizaron buena parte de las ensoñaciones artísticas y literarias del periodo. Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes* resume con precisión la tesis de Tardieu en *El tedio*, “en el que demostraba que toda actividad humana es una tentativa inútil de evitar el tedio, pero al mismo tiempo todo lo que fue, es y será, no hace más que alimentar inagotablemente este mismo sentimiento” (2005: 128). El tedio es un término con un sentido moral indiscutible: “*Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* son los nombres que los padres de la Iglesia dan a la muerte que induce al alma” (1995: 23). Cualquiera de las denominaciones encierra y advierte del peligro del “demonio meridiano”, que escoge a sus víctimas entre las almas religiosas y las tienta en el momento en que el sol llega a su cenit. La acedia, como dice Agamben, se asocia con la *curiositas* (esa curiosidad que fue el lema del grupo de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta en México en la década de los veinte) que “«busca lo que es nuevo sólo para saltar una vez más hacia lo que es más nuevo aún» e, incapaz de tomar verdaderamente cuidado de lo que se le ofrece, se procura, a través de esa «imposibilidad de detenerse» (la *inestabilitas* de los padres), la constante disponibilidad de las distracciones” (1995: 30). El significado escolástico atribuido a la acedia o la pereza transita hasta el decadentismo, que lo dota de un sentido que consigna de manera ajustada y precisa Jean D’Ormesson, resumiendo la aspiración del periodo: “La gran tarea de la vida es la muerte” (2010: 96). Tardieu dedica un capítulo al *ennui* en la literatura: después de levantar un mapa histórico del tedio convertido en motivo literario que remonta al siglo XVIII, argumenta aquello que de diferente tiene el suyo con el originario:

L’ennui offre un caractère différent; il a en nous ses racines, personnelles et profondes, plongeant dans la sensibilité du sujet; ses raisons dominantes se trouvant être un épuisement de la vitalité et le sentiment pratique du néant de tout, il n’admet pas le recours à l’illusion; il conclut au découragement sans remède. Mal individuel fait de fatigue et de désespérance; mal de décadence; mal aristocratique qui se développe chez eux dont la pensée a trop de nuances et des raffinements pervers, l’ennui a perlé à son heure en littérature, quand l’homme est descendu dans son être intérieur et a reculé d’effroi devant le vide de son âme. (1913: 264)

Walter Benjamin proporciona la genealogía del tedio entendido como una patología que, a finales del siglo XIX, se consignó en el *mal du siècle*:

En los años cuarenta, el tedio comenzó a considerarse algo epidémico. Habría de ser Lamartine el primero en dar expresión a esta dolencia, que desempeña un papel en aquella anécdota sobre el famoso cómico Deburau. Un prestigioso psiquiatra parisino recibió un día la visita de un paciente al que veía por vez primera. El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio. “No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y enseguida verá la vida de otra manera”. “Pero, estimado señor -respondió el paciente-, yo soy Deburau”. (2005: 134)

No hay duda de la presencia de los lugares comunes respecto al tedio frecuentados durante el fin de siglo: hipersensibilidad, incapacidad práctica, desesperanza, síntoma de la decadencia, etcétera. Pero conviene subrayar dos aspectos que se vuelven centrales un poco después: se trata de una afección elitista y aristocrática que reside en el reconocimiento de la inteligencia y, a la vez, en subrayar la existencia de “un ser interior” que favorece más adelante

el descubrimiento de “ese hermano interior”. Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, resume admirablemente el tedio al comienzo del *Libro del desasosiego*, autobiografía inacabada e inacabable cuyos fragmentos se fueron conociendo entre 1913 y 1935, en donde fija su origen decadente y, a la vez, su deuda con una inteligencia liberada de cualquier sentimiento: “Así, no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo creer en una suma de animales, me quedé, como otros de la orla de las gentes, en aquella distancia de todo a la que comúnmente se llama la Decadencia. La Decadencia es la pérdida total de la inconsciencia; porque la inconsciencia es el fundamento de la vida. El corazón, si pudiera pensar, se pararía” (2013: 15). Esa misma decadencia es la que suscribe Eduardo Luquín en México: “me ha tocado nacer en una época interesantísima de la humanidad, en que, a cambio de lo que se gana en otros órdenes de la vida, se pierde en delicadeza y en exquisitez y cada vez se cae, con un fatalismo de cuerpo muerto, en una irremediable decadencia artística” (1925: 16). Pessoa cifraba así el tedio como mal del siglo, pero proporcionaba otras vías para situarlo en un lugar bien visible en el siguiente cuarto de siglo. Guillermo Jiménez aboceta un retrato del bohemio polaco Ladislao Reymont, elocuente ante todo de la fascinación del autor ante las vidas azarosas y decadentes que observa como asunto literario, no tanto por cierta nostalgia personal de vivir esa vida:

La vida de Ladislao Reymont, es una vida de leyenda: muy joven dejó la casa paterna y, ávido de emociones, se enroló en una comparsa de cómicos tras-humanos; así fue de pueblo en pueblo arrastrando su vida llena de miserias, llena de dolores, llena de privaciones, pero fundiéndose en todo lo que existe, sin lograr nunca dejar de ser un comediante mediocre. Con el alma fatigada, un día tornó a la vida quieta y fue a refugiarse al rincón de una empresa ferrocarrilera; pero la vida le reía a lo lejos, la vida le hacía señas como una coqueta ebria y entonces volvió, cual hijo pródigo, a los tablados multicolores. Todo inútil, ya no era lo mismo; y otra vez a las horas grises, a las horas interminables de una oficina. (1929: 42)

Es común calificar al siglo XIX como la tercera edad de la melancolía, cuya nómina registra, entre otros, a Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans; el tedio fue la expresión fisiológica de la melancolía, pero también concentraba aspectos negativos y positivos como había sucedido en la Grecia de Aristóteles, en los poetas del amor en el siglo XIII y en la Inglaterra isabelina. La melancolía es un desorden de los humores que si bien puede propiciar terribles males, también genera los mejores logros del hombre. Agamben resume diferentes posturas y circunstancias a la hora de describir la melancolía:

En la cosmología humoral medieval, va asociado tradicionalmente a la tierra, al otoño (o al invierno), al elemento seco, al frío, la tramontana, al color negro, a la vejez (o a la madurez), y su planeta es Saturno, entre cuyos hijos el melancólico encuentra un lugar junto al ahorcado, al cojo, al labrador, al jugador de juegos de azar, al religioso y al porquero. El síndrome fisiológico de *la abundantia melancholiae* comprende el ennegrecimiento de la piel, de la sangre y de la orina, el endurecimiento del pulso, el ardor en el vientre, la flatulencia, la eructación ácida, el silbido en la oreja izquierda, el estreñimiento o el exceso de heces, los sueños sombríos, y entre las enfermedades que puede inducir figuran la histeria, la demencia, la epilepsia, la lepra, las hemorroides, la sarna y la manía suicida. Consiguientemente, el temperamento que deriva de su prevalencia en el cuerpo humano se presenta en una luz siniestra: el melancólico es *pexime complexionatus*, triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, temeroso y térreo. (1995: 37-38)

Augustin Redondo insiste en los aspectos melancólicos asociados con la creatividad y, en particular, con el arte. A la etapa medieval en que la melancolía únicamente expresaba un sentido negativo, porque la acedia es “la madre de todos los vicios”, le sigue el Renacimiento que exalta el *otium* y la *vita speculativa sive studiosa* del humanista. Pronto, el tedio se vincula con el cerebralismo de los melancólicos y, éste con el viaje interior, como anota Redondo a propósito del grabado de Dürero, *Melancolía I*, que representa al ángel de la melancolía, con el codo apoyado en la rodilla mientras la mejilla descansa en la mano cerrada, absorto en sus reflexiones: “Desde entonces, ésta es una actitud que va a repetirse sin cesar para figurar al pensador melancólico, al hombre de letras que está inventando, creando el gran libro que tal vez no escriba nunca pero que se está construyendo en su mente. En algunos casos se le representa con la pluma, el pincel o el compás en la otra mano, esperando la realización de la inspiración visionaria que se ha apoderado de él” (1998: 133). Lo visionario como cualidad del genio ya había sido asentado por Marsilio Ficino en “De la locura poética” que “es, pues, una iluminación racional del alma, mediante la que la divinidad vuelve a elevar el alma, descendida a regiones inferiores, a encumbradas sedes” (1993: 31). El furor melancólico es precisamente lo que permite que “cuando el alma depende de la mente divina contempla firmemente mediante la mente las ideas de todas las cosas. Cuando se contempla a sí misma, reúne los estados universales de las cosas, y con la razón discurre las conclusiones a partir de los principios” (1993: 35). Los rasgos positivos de la melancolía transitaron hasta el simbolismo y el fin de siglo, momento en el que se revitalizaron y adquirieron nuevas cualidades. Ricardo Gómez Robelo, en el prólogo a su poemario, *En el camino*, de 1906, consignaba las contradicciones en las que se encontraba el poeta, expuesto siempre a las circunstancias: “La impresión del momento es el sujeto de la poesía y –según dice Óscar Wilde, este discípulo, algunas veces rebelde, de Platón- en arte dos aseveraciones contrarias pueden ser ciertas”. Así, la contradicción y la paradoja, el oxímoron y la unión de contrarios, contribuían a la atmósfera artística del fin de siglo. Pero, además, Robelo registraba en esas mismas páginas la relevancia de la intimidad por encima de la realidad: “He recogido, al paso, las sugerencias de la hora y del espíritu, he procurado, unciosamente, formularlas y darles el realce que como a ficciones corresponde, pues no es lo real sino pálido e incompleto reflejo de nuestro mundo interior, y creo, por eso, haber cumplido con el precepto de Hans Sachs, sabio maestro: la verdadera obra del poeta es traducir sueños” (1906: 7, 8).

#### 4. DANDISMO, MODA Y TEDIO

El tedio se relaciona con la melancolía, pero también con el esnobismo, entendido como una superioridad moral e intelectual (ver Robert de Montesquiou, 2012: 209-221). Así, la moda que había sido la expresión más ajustada a la provocación del dandi dejó su lugar a una actitud de fondo que residía en la aristocracia de la inteligencia. El vestido, según Roland Barthes, no es equiparable a la moda a no ser que esa equivalencia resulte premeditada: “La equivalencia entre vestido y mundo, entre vestido y Moda, es una equivalencia orientada; en la medida en que los dos términos que la componen no tienen la misma sustancia, no se los puede manipular de la misma manera” (2003: 43). Sin embargo, el dandismo hizo de la vestimenta su expresión más visible, como exponía en 1900 Thomas Carlyle: “En primer lugar, y en lo que concierne a los dandis, permítannos considerar con cierto rigor científico qué es concretamente un dandi. Un dandi es un hombre portatrazes, un hombre cuyo negocio, quehacer y existencia consisten en llevar ropa. Cada facultad de su espíritu, alma, bolsillo y persona está heroicamente consagrada a este único propósito: llevar la ropa justa y sabiamente, de tal forma que si los demás se visten para vivir, él vive para vestirse” (2012: 95). Ahora bien, ¿qué buscaba el dandi al escandalizar y provocar a la conciencia burguesa? El reconocimiento de sí mismo, la aceptación de su existencia entregada al arte como reconversión de un entronizado utilitarismo.

Baudelaire había ya asociado la indolencia aparente con los hábitos del dandi: “Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor constituye la ocupación natural de los ociosos; pero el dandi no concibe el amor como un objetivo especial” (2012: 174). Esa actitud rebelde se fue modificando a la vez que ganaba en sutileza, de manera que sin abandonar la desobediencia el artista se entregó a otras actitudes igualmente desafiantes, pero más sofisticadas y refinadas. En buena medida, esa sedición silenciosa se vio favorecida por el tedio que surge a contrapelo del progreso y su metonimia, la velocidad, en el primer tercio del siglo XX. La indolencia era algo más que indiferencia y apatía; más bien, se trata de una moralidad a condición de fomentar la agitación interior. De ahí que el viaje inmóvil, como forma y tema literario, haya sido un vehículo ajustado a las necesidades de esa otra disidencia no por discreta menos efectiva en términos artísticos y sociales. Laurence Sterne advertía en el viaje la siguiente clasificación atendiendo al modo y propósito de los viajeros:



Viajeros ociosos.  
Viajeros curiosos, viajeros embusteros y viajeros vanidosos.  
Viajeros melancólicos.  
A continuación vienen los viajeros por necesidad:  
Viajeros felones y delincuentes.  
Viajeros inocentes e infortunados.  
Simples viajeros.  
Y, finalmente, con vuestro permiso:  
El viajero sentimental. (167: 38)

Y luego añade un comentario que expone la naturaleza de ese viaje sentimental en relación con la escritura: “Si no resulta de ninguna utilidad el relato de estas aventuras, ¿qué importa? Al menos será un ensayo sobre la naturaleza humana. La materia prima de mi trabajo es mi sufrimiento, y esto me basta. El placer de la experimentación mantiene despiertos mis sentidos y los humores más puros de mi sangre, dejando tranquila la parte insana” (167: 69). La paradoja que exhibe el tedio la expone Walter Benjamin:

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia fuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar los sueños no quiere decir otra cosa. Y no se pueden abordar de otra manera los pasajes, construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales. Pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este acontecimiento. (2005: 131-132)

Benjamin reivindica al *flâneur* como ejemplo de quien invita al tiempo a que lo posea. El tedio se vincula con la temporalidad o, mejor, con la experiencia de esa temporalidad a la que el individuo se abandona. El tedio exige una educación. Para Roger Caillois, el *ennui* se remonta al Romanticismo:

El Romanticismo desemboca en una teoría del tedio, el sentimiento moderno de la vida en una teoría del poder o, por lo menos, de la energía... El Romanticismo, en efecto, marca la toma de conciencia por el hombre de un conjunto de instintos en cuya represión la sociedad está muy interesada, pero, para una gran parte, pone de manifiesto el abandono de la lucha... El escritor

romántico... se vuelve hacia una poesía de refugio y de evasión. La tentativa de Balzac y de Baudelaire es exactamente la inversa y tiende a integrar en la vida los postulados que los románticos se resignaban a satisfacer sólo en el terreno del arte... Por eso, esta empresa está muy entroncada con el mito que significa siempre un aumento del papel de la imaginación en la vida. (1937: 695, 697)

Poco después, entre 1910 y 1911, Paul Morand escribió su primera obra, *Les extravagants*, que no se publicó sino hasta mucho después, en 1986. En uno de sus capítulos, que se titula "Baudelairiana", el autor homenajea al poeta y combina hábilmente modernidad con tedio. Morand exhibe su fascinación por la velocidad: "Le taxi longeait le Park à toute vitesse, projetant à droite et à gauche deux jets de boue" (1986: 40), pero también da cuenta de ese tedio, decadente y moderno, que se alberga en los ambientes refinados y elegantes de Londres: "une fumée âcre et pesante qui s'exhalait de deux brûle-parfum hindous suffoquait les nouveaux arrivants, en même temps qu'elle les aveuglait. L'air était opaque" (1986: 41). Con todo, la propuesta de Morand registra el prestigio del presente, como había consignado Baudelaire: "El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraerle los artistas para quienes era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo pasa con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente" (2005: 349-350). Si el presente para Baudelaire era un valor de belleza, igualmente todo lo que tenía que ver con ese presente adquiere el mismo rango en cuanto a belleza. Y el presente a principios del siglo XX estaba vinculado con la velocidad, pero también con el tedio como expresión de otro viaje, el interior que dinamizaba la vida invisible del artista. En palabras de Enrique López Castellón: "La atracción irresistible del mal se presenta ahora bajo una nueva luz: será el recurso irresistible a la imaginación para evadirse del *spleen*. El plurimorfismo del mal y la riqueza de los mundos imaginados responderían a la multiplicidad de experiencias designadas como *ennui*. En el colmo de su ambigüedad, el *taedium vitae*, el hastío profundo, la acidia (que algunos medievales consideraron 'pecado capital' por inclinar al mal) paraliza la voluntad al tiempo que en ocasiones impele a la realización de acciones inesperadas" (2003: 11). Paul Morand alentaba a emprender esa aventura interior, a condición de volverla una costumbre: "Retrouvons le repos dans des joies simples" (1996: 50). En este contexto, el viaje geográfico adquiere un doble sentido: por un lado, supone abandonar la rutina; por otro, adquirir nuevos hábitos. Es decir, el viaje exterior exige también una transformación del viajero, como indica Alfonso Reyes en *Trayectoria de Goethe*: "Todo viaje es un alivio moral. Pone tregua a las obligaciones habituales, a las costumbres que se han vuelto tiránicas; desarma el sistema de trabazones entre el individuo y el ambiente, permitiendo una cierta huelga biológica. Viajar por eso es ser feliz. Partir es revivir un poco..." (1954: 54). Estas líneas escritas en 1954 parecen refrendarse en estas otras firmadas veinticuatro años antes, en 1928 por José Gorostiza en una epístola enviada a su hermano Celestino, desde el Consulado General de México en Londres en el que ocupaba el puesto de Oficial Mayor:

Cuatro días de estancia en París no me han dejado ninguna huella. Fui sin entusiasmo; pero París es tan excepcionalmente maravilloso que, a pesar de tan corto tiempo, llegué a sentirme otra vez yo, el estimado de los demás y de mí mismo, el capaz de emprender algo, el hombre con uso de su cerebro y una entraña. Conseguí por unos días olvidarme del despreciable empleado, "el pueta" que me llaman aquí cariñosamente. Y es que lo más bello de París no son las casas, ni los teatros, ni las mujeres, sino una superior disposición del espíritu que se respira del aire. (1988: 7-8)

La arbitrariedad a la que impulsa el *ennui* es un modo de combatir el dolor causado por el *spleen*; un proceso de racionalización que lo asume como dolor moral a condición de transformarlo en palabra. De ahí esa dicotomía entre “*Spleen e ideal*”, sección de *Les fleurs du mal*, que propone una aparente contradicción puesto que ambos términos carecen de un significado preciso que se ajuste a su sentido: frente a la materia pesada, densa y opaca del *spleen*, sitúa los efímeros momentos del “*ideal*” que interrumpen ese tedio. Así, el mal se asocia con el *spleen*, mientras que el bien hace lo propio con el *ideal*. Así, la dicotomía cruza la experiencia humana: en lo teológico, Satanás-Dios; en lo moral, Mal-Bien, y en lo existencial, *Spleen-Ideal*. El tedio irrumpe como el ámbito de la existencia que muestra sus espacios más incómodos y morbosos a finales del siglo XIX, consignados por Tardieu:



L’homme a sondé le fond des choses et a touché du doigt triste mécanisme; Dieu et les prestiges qui lui faisaient cortège se sont évanouis; l’égoïsme de chacun s’est ouvertement déclaré; on proclama le droit divin de la passion, le droit à la jouissance; l’infini fut ramené du ciel en terre; nous réclamons des créatures qui palpitent dans nos bras le bonheur qu’on attendait jadis de l’éternité.- Mais nos désirs nous trompent et nos forces nous trahissent; notre orgueil, un jour, a les reins cassés; nos aspirations impuissantes vont se perdre dans l’ennui. (1913: 265)

El ensayista compendia en estas breves líneas aquella tensión entre *spleen e ideal* formulada por Baudelaire. Con todo, así como la aceptación del tedio de la vida moderna en el poeta opera como ese factor necesario que genera tensión con lo sublime, Tardieu ya dota a ese estado de una moralidad particular. Morand advertía en el viaje la posibilidad del hombre de descubrir su lado sensible, en lugar del racional más habitual en su cotidianidad. Esa sensibilidad es el ámbito para el reconocimiento del otro que se lleva adentro, pero que no siempre se hace presente; sentir, para Morand, es la vía para encontrar al hermano interior:

Cela vient de ce que notre pays pensé d’abord les événements au lieu de les sentir; de même, presque tous nos écrivains pensent le vent, la nature, la joie, la terreur, avant les éprouver; aussi la traduction d’un livre anglais en français est-elle toujours une trahison; quand un Anglais et un Français écrivent, ce ne sont pas les mêmes parties du corps qui travaillent; c’est pourquoi les fleurs françaises sont des fleurs de rhétorique, c’est pourquoi la pluie française ne mouille pas: nos intempéries sont humaines, trop humaines, sociales même. (2004: 21)

En opinión de Marcel Raymond, esa moral, claro, ya estaba en Baudelaire, pero no se había convertido en un lugar común, ni había dado lugar a una atmósfera artística como la que se respiraba en el fin de siglo:

La extraordinaria complejidad del “alma humana”, en Baudelaire, y la resonancia que supo dar a algunas de las reivindicaciones más violentas del romanticismo, explican, antes que nada, su poder de irradiación. Dividido entre el deseo de elevarse hasta la contemplación de los “tronos y de las dominaciones” y la necesidad de saborear los zumos espesos del pecado, alternativamente y a veces simultáneamente atraído y rechazado por los extremos –ya que el amor atrae al odio y se nutre de él-, el hombre, presa de esta cruel ambivalencia afectiva, acaba por inmovilizarse en el centro de sí mismo, entregado a una especie de horror estático. (1960: 14)

La propuesta de Baudelaire no rehúye la contradicción, al contrario, la sitúa en el centro mismo de la existencia del hombre, y emplaza al hombre en esa centralidad. No otra cosa propone el poema "Viaje", que tanta fortuna tuvo entre los poetas mexicanos de los años veinte y, en particular, entre el grupo de los Contemporáneos, hasta el punto de que hicieron del último verso su divisa generacional: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!" (2003: 298). De este modo, el poeta de *Los pequeños poemas en prosa* consignaba la evasión y la huida como una centralidad del alma moderna. Jaime Torre Bodet, publicó una prosa con el mismo título, "Invitación al viaje", publicado por primera vez en la revista *Contemporáneos* en septiembre de 1929, que se centra en la partida que precede a cualquier traslado:

A mí, la idea de partir no me turba. Esos huecos de vida que colocamos entre un continente y otro, para conocerlos, me parecen tan desagradables como, en la dentadura intacta de una biblioteca, el arrancado colmillo de una edición de lujo, original numerado a mano por el autor, cuya ausencia dejó, en la encía del anaquel, un hueco profundo e irreparable. (1992: 61-62)

Paul Morand en la prosa "voyager", integrada en el librito *Éloge du repos*, publicado por primera vez en 1937 por Flammarion bajo el título *Apprendre à se reposer*, cuyos textos se fueron escribiendo desde 1926, reescribía el último verso de Baudelaire: "cette nouvelle conception romantique du voyage qui nous régit encoré, où il ne s'agit plus de découvrir quelque chose, mais bien plutôt de se perdre" (2004: 57). Este clima intelectual precipitaba de antemano al artista al fracaso, pero no por ello renunciaba al aristocratismo del espíritu y la inteligencia. El artista es ahora el héroe del fin de siglo, pero un héroe trágico sin redención posible, "este heroísmo está matizado por la tragedia, porque, como bien sabe el dandi moderno, todas sus luchas y sacrificios por la realización de la aristocracia espiritual están condenadas al fracaso" (1998: 77). Para Baudelaire, "el dandismo es el último destello del heroísmo de las decadencias" (2012: 176). El dandi incoa, entre los artistas, otras actitudes modernas muy siglo XX igualmente asociadas a la rebelión y a la fuga. Ese camino hacia el yo interior había sido recorrido ya por los autores románticos, como Nerval. Con todo, el fin de siglo, traspasado por el positivismo que hizo pedazos la idea de unidad, hizo de ese nomadismo interior un lugar tan incierto como problemático, tan incómodo como arriesgado. Charles Taylor formula así la reorientación de la modernidad: "El giro hacia el centro puede llevarnos más allá del yo, como es habitualmente comprendido, hacia una fragmentación de la experiencia que pone en entredicho las nociones comunes de identidad, como sucede con Musil, por ejemplo: o más allá de esto hacia una nueva clase de unidad, una nueva manera de habitar en el tiempo, como observamos, por ejemplo, en Proust" (1996: 485). Las consecuencias de esta descomposición del yo han sido ya estudiadas admirablemente por Agustín Sánchez Vidal (1982). Marcel Proust advertía en *Contra Sainte-Beuve* sobre aquellos asuntos que quisiéramos decir y que, de pronto, ya no somos capaces de decirlas, puesto que "no nos consideramos ya meros depositarios, que pueden desaparecer en cualquier momento, de secretos intelectuales que desaparecerán con nosotros, y nos gustaría mantener a raya la inercia de la pereza anterior" (2013: 105).

## 5. ARISTOCRATISMO, MODERNIDAD Y TEDIO

El Ateneo de México vino a interrumpir esa bohemia que en México nunca alcanzó el rango de movimiento estético como sí ocurrió en España. En México, la bohemia fue una manera de vivir asociada con el decadentismo pero cuyos principios estéticos no abocaban necesariamente a adoptarla como modo de vida. Además, siempre fue más aristocrática y elitista que la española congregada en torno a la Santa bohemia. Pero hay un hecho cultural y

social decisivo entre un país y otro. México disfrutaba de un centralismo que en nada se asemejaba a lo que sucedía entonces en España y que contaminaba todos los aspectos del país: en lo político, lo social, lo económico, lo cultural, lo artístico, lo literario. La irrupción del grupo de *Savia Moderna* en 1906 y de la "Protesta literaria" en 1907, zanjaba por lo menos sobre el papel la relevancia de la promoción modernista para dejar la puerta abierta a la futura del Ateneo de México. La promoción ateneísta aportó al país una serie de cualidades en el ámbito intelectual que parecían desaparecidas desde el magisterio de Ignacio Manuel Altamirano. Un texto de Jorge Cuesta subrayaba aquellos rasgos sobresalientes de esa generación que habría de heredar la propia, cuyo énfasis se sitúa en la organización de voluntades individuales antes que de un grupo plenamente constituido. Esta particularidad limitada a un conjunto de inteligencias era particularmente cercana al empeño mostrado por los Contemporáneos definidos por ellos mismos como un conjunto de soledades. Es clara la intención de Cuesta de legitimar el *modus operandi* de sus compañeros a partir de las figuras más representativas en lo literario y cultural del México de principios de siglo. Escribe Cuesta:

El Ateneo de la Juventud, muy como "La Acción Francesa", ha sido, aunque no de un modo colectivo y disciplinado, sino individual y arbitrariamente a través de los espíritus que le imprimieron una durable significación, José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, etcétera, un movimiento tradicionalista, restauracionista del pasado aunque con la extraña circunstancia de haber carecido precisamente de una tradición, de un pasado que restaurar. [...] Pero en el movimiento tradicionalista no es tan importante el elemento positivo como el negativo: el recurso de la tradición como inconformidad con el presente. (1994, II: 159-160)

El hecho de subrayar la vocación tradicionalista de los miembros del Ateneo, aun cuando no tuvieran tradición que rescatar, suponía la búsqueda por parte del grupo de Jorge Cuesta de un espacio ajustado a esa misma tradición inaugurada por sus predecesores: una manera de reivindicar la conciencia histórica del grupo, pero también una estrategia para legitimar su disidencia. La relación con la memoria cultural de esta promoción, distinta y distante a la de los ateneístas, preserva sin embargo aquellas cualidades más acendradas en estos que justifican en parte las actitudes de los Contemporáneos: "El Ateneo de la Juventud se significa por su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología" (1994, II: 160). Palabras que vienen como anillo al dedo para entender el espacio imaginario en el que Cuesta y sus compañeros se hospedaron: una aristocracia en lo intelectual a condición de exhibir una reactividad frente a lo actual en materia política y social y, a la vez, la profesión de una estética, exigente y rigurosa, sostenida en una moral en ocasiones colectiva, pero habitualmente como expresión de una decisión individual. Así recuerda Eduardo Luquín a Villaurrutia al "exhibir la insensibilidad -aparente al menos- respecto de lo que rebasara los dominios de la literatura, de aquel mozo cuyo espíritu crítico me producía la impresión de un pulverizador" (1959: 145). Ese interés exclusivo por la literatura produjo en Luquín un resentimiento y una distancia insuperable respecto de Villaurrutia y sus amigos: "No me bastaba la conciencia de la confraternidad literaria; deseaba una comprensión de hombre a hombre, indiferente a las cualidades que acreditaran a éste o aquél como un buen ensayista o como un excelente ensayista. Me pareció que limitar nuestro trato al terreno de lo puro y específicamente literario equivalía a dejar fuera de cuadro acaso lo más valioso de la personalidad" (1959: 145-146).

No obstante, Luquín se contradice. La juventud de los veinte que incluye a escritores e intelectuales no renunció al prestigio de la edad. Si el presente o, más precisamente, lo actual, era el tiempo preferente, esa misma actualidad asociada a la juventud hizo de ésta la jus-

tificación del valor del presente. Tanto lo joven como lo moderno se volvieron conceptos intercambiables que habían hecho del deporte y la velocidad, sus sinónimos. Villaurrutia y Novo, como José Gorostiza y Eduardo Luquín, hicieron del deporte una actividad frecuente como correspondía al momento. El ejercicio atlético, a la vez que entonaba el físico, era un pretexto inmejorable para intercambiar curiosidades y temas de interés, dimes y diretes, invenciones y chismes. La práctica del deporte, además, debió de añadir ese compañerismo de la temprana solidaridad que estrechaba la amistad y el respeto mutuo. Salvador Novo recuerda que a su llegada a la capital solía correr un par de veces por semana y, luego, desayunaba en la cafetería de la YMCA, datos que aprovecha para añadir que “algunos médicos me han dicho que estuve óseamente constituido para ser un atleta, y aun descomunal por mi estatura” (1998: 98); es también Novo quien refiere la afición tanto de Villaurrutia como de su familia, en particular sus hermanas, por el tenis, deporte en el que eran campeonas (1998: 100). Luquín no ahorra palabras a la hora de evocar los partidos de fútbol americano que, en ocasiones, resultaban auténticas batallas campales; un deporte que le permitió conocer la ciudad de México por los continuos desplazamientos de un equipo dentro del que brillaba Guillermo Valenzuela, a quien sus compañeros hubieran “querido –si no hubiésemos sentido capaces para soportar a una mole de más de cien kilos- llevar en hombros hasta el centro de la ciudad al término de cualquiera de aquellos encuentros feroces entre el “Club Liceo” y el “Excelsior” o el “Atlas”, en que Gilberto se erguía desde su posición de *fullback* para repeler las acometidas de sus contrincantes oponiéndoles la masa casi inmovible de su corpulencia y la resolución inquebrantable de ganar, para nuestro club, un nuevo triunfo” (1959: 155).

La primera manifestación de esta reactividad fue precisamente el gesto rebelde y airado frente a la servidumbre de lo actual en términos de compromiso ideológico y social. Este ensimismamiento, en deuda con la excepción melancólica y la rareza del tedio, advertía en la tradición su morada preferente, pero no para relegar cualquier responsabilidad a ese mismo pasado, sino para proponer un nuevo espacio intelectual en el presente:

Y ya sabemos lo que es una inconformidad con el presente, de este carácter; es un antinaturalismo, una renuncia de la sensibilidad, una sublimación de los sentidos. Excepcionalmente ávidos de vivir y de gozar, pero una vida y un gozo contingentes y muy legítimos, pero traídos por el instante y muy sostenidos por la tradición, los ateneístas mexicanos, igual que los tradicionalistas franceses, se han distinguido, además de por una actitud aristocrática, por su aspiración a sentir el conocimiento como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética. (1994, II: 160)

Palabras que se acomodan a los Contemporáneos antes que a los Ateneístas y que consignan las directrices programáticas si no de los integrantes habituales del grupo, al menos sí de Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo y, desde luego, el propio Cuesta. Además, exponen la ruptura con José Vasconcelos o, mejor, la incompreensión de unos con el otro y viceversa. Si Vasconcelos representó una acción respaldada por un pensamiento en sí mismo desbordado, los poetas de *Ulises* y *Contemporáneos* encarnaron unas ideas circunscritas a su propia acción, acotadas y ajustadas en su abstracción. La deuda con el Ateneo la reconoce también Jaime Torres Bodet en “Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928”, publicado en septiembre de 1928 en las páginas de la revista *Contemporáneos*. Torres Bodet establecía dos paradigmas, representados por Antonio Caso en la filosofía y en las letras Enrique González Martínez, “más aún que Alfonso Reyes o el mismo José Vasconcelos” (1928: 7). Los alumnos que concurrían a esos cursos eran Manuel Toussaint, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano y el propio Torres Bodet. También Eduardo Luquín, de regreso de su primer viaje a París, evoca su encuentro con Torres Bodet y los antiguos preparatorianos que

denomina ya los Contemporáneos, pero que entonces, hacia 1922, todavía no se habían presentado como grupo: “En torno a Jaime Torres Bodet, a quien conocí pero no traté en la Escuela de Jurisprudencia, tropecé nuevamente con Xavier Villaurrutia, con Bernardo Ortiz de Montellano y con José Gorostiza. Enrique González, quien cultivaba con Jaime y con el grupo de “Contemporáneos” la excelente amistad que nació a la sombra de los amplios soportales de la Escuela Preparatoria de San Ildefonso, se encontraba por aquellos días en Madrid, donde el doctor González Martínez desempeñaba el cargo de Ministro de México ante el gobierno de aquel monarca, heredero de la corona de España a la vez que de las taras de sus antepasados, que fue Alfonso XIII” (1959: 141-142). Luquín equipara al igual que Torres Bodet la ascendencia de los ateneístas sobre su generación. Julio Jiménez Rueda, un poco mayor que éstos, ofrece la nómina de maestros de la Preparatoria en 1913: Ramón López Velarde, Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado y Manuel Toussaint, quienes se habían incorporado a la escuela después de que Nemesio García Naranjo, asesorado por los ateneístas Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, hubiera aprobado un nuevo plan de estudios para la Escuela Nacional Preparatoria (2001: 23). Luquín pormenoriza su encuentro con el resto de integrantes de su promoción. Refiriéndose a Torres Bodet, registra: “no esperé que me tratara con la deferencia amistosa con que trataba a José [Gorostiza] y Bernardo, pues en realidad yo no figuraba entre sus amigos íntimos y hasta me inclino a creer que el empleo de bibliotecario de la Magdalena Mixuca que me concedió, fue trabajado, por decirlo así, por Gorostiza, a quien Jaime ha tratado invariablemente en el plano de la más alta consideración literaria” (2001: 142). En la misma inconsistencia cronológica incurre Elías Nandino en *Juntando mis pasos*:

Al poco tiempo se formó el famoso “Grupo sin grupo”, cuando Xaviel [Villaurrutia] y Salvador [Novo] conocieron a Jorge Cuesta y Gilberto Owen y se juntaron con José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. A Enrique González Rojo casi no los conocíamos porque era diplomático y casi siempre estaba fuera de España o en Chile. Roberto [Rivera] y yo no asistíamos del todo porque teníamos nuestras clases, pero nos dábamos cita especialmente con Xavier. Fue increíble como Salvador, siendo un muchacho delgado, de repente se hizo gordo, acromegálico, jorobado, con un rostro deforme y, para colmo calvo. Tuvo que usar peluca, y no solamente negra, sino de todos los colores. En realidad le gustaba llamar la atención. (2000: 60)

Del Maestro Caso, Torres Bodet evoca el entusiasmo intelectual de sus clases, cuya consecuencia eran conversaciones peripatéticas de los condiscípulos o largos paseos silenciosos de los estudiantes al anochecer por las avenidas de la Alameda, “llenas de libros las manos, con rumbo cada quien a su pequeño destino propio”. Si “la inteligencia de Antonio Caso resplandecía mejor, sin duda, en la luz escolar de la cátedra”, “el talento y la sensibilidad de González Martínez se entregaban todos en la conversación” (1928: 7). Conviene aclarar que Torres Bodet habla desde el recuerdo personal, mientras que Cuesta lo hace como figuras reconocidas de la historia cultural mexicana. Esta diferencia se vuelve central a la hora de comparar un texto propiamente crítico, como el de Cuesta, con otro más bien íntimo como el de Torres Bodet. Este último no deja de apuntar el abandono de esos modelos, a medida que los jóvenes poetas maduraron tanto su pensamiento como su voz:

Como la de Antonio Caso en la filosofía, la influencia de González Martínez en nuestra lírica pudo haber sido también, más adelante, discutida y, finalmente abjurada por la mayoría de quienes la recibieron entonces con tan eficaz provecho. En desacuerdo con las nuevas preocupaciones de nuestra sensibilidad y nuestra sensualidad, menos apacibles y regulares que las suyas, logró dejar no obstante, en los mismos que ahora la niegan, una costumbre de

probidad personal y artística con la que no todos sus antecesores nos tenían igualmente familiarizados. (1928: 8)

Torres Bodet, poco antes de estas líneas, recoge a su manera ese prestigio intelectual siempre buscado tanto por él como por sus compañeros, aquellos poetas que se reunieron en torno las mesas de redacción de *Pegaso* y *México Moderno*, aquellos que Guillermo Sheridan denomina los de doble apellido (Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza Alcalá, Carlos Pellicer Cámara y Enrique González Rojo), al mencionar que los llamaban “poetas universitarios” quienes militaban en una “bohemia anacrónica”, “convirtiendo así instintivamente –para defensa de su propia incultura– en ataque una calidad que, más que motivo de burla, debiera serlo de elogio” (1928: 8). Poco después, Bodet propone otro binomio igualmente ejemplar, aunque en una escala inferior a los anteriores: José Vasconcelos y Alfonso Reyes. Respecto de Vasconcelos insiste en el hombre de acción, en ese Ulises transplantado a los lares de México, que “más que un filósofo, es un lírico y un inspirado”, de allí que “la acción [...] había de apoderarse nuevamente de él, para no dejar continuar la ruta de sus primeras creaciones” (1928: 13, 12). En cuanto a Reyes, no vacila el autor del artículo en indicar que era “dueño, desde muy joven, de una cultura en la que la solidez no era obstáculo a la elegante agilidad y en posesión de un estilo hecho, como el color del agua, de una sola y líquida transparencia” (1928: 13-14). Junto a ellos, un nombre más, Julio Torri, avezado en “la lucidez intelectual y la mordacidad de la ironía” (1928: 14).

El prestigio de la inteligencia para los “poetas universitarios” no dejó de ser el gesto o la pose que acabó por recluirlos en sí mismos. Con todo, ese encierro voluntario acaso fue algo buscado, una estrategia premeditada, pacientemente cultivada a condición de que la pose, ese intelectualismo extremo en los mejores, supliera inseguridades y temores, timideces y dubitaciones. Otros grupos, como el estridentista o el de *Policromías* o el de los primeros años del *Universal Ilustrado* aglutinado en torno a la figura de Carlos Noriega Hope, menos intelectuales y críticos, menos exigentes y rigurosos en su tarea, también más involucrados en los procesos políticos y sociales del país, no necesitaron de esa pose. Ahora bien, ese rasgo distintivo constituye ya una conciencia histórica que, salvo los estridentistas, no se advierte en las otras promociones. Desde este punto de vista, los ateneístas no sólo fueron modelo y ejemplo en cuanto al quehacer literario y cultural, sino que operaron como justificación para ocultar las carencias y limitaciones derivadas de su actitud estética y moral.

### Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1995) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-textos.
- BARK, Ernesto (2009) “Manifiesto «La Santa Bohemia»”, en Juan Diego Fernández, *Alejandro Sawa y la Santa Bohemia*, Cádiz, EH Editores, pp. 22-63.
- BARTHES, Roland (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles (2005) *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana; trad. De Carmen Santos, Madrid, Machado Libros.
- BENJAMIN, Walter (2005) *El libro de los pasajes*, ed. y trad. Rolf Tiedman, Madrid, Akal.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1943) *París (impresiones de un emigrado)*, Valencia, Prometeo.
- BUSCARINI, Armando (1996) *Mis memorias*, ed. Juan Manuel de Prada, Logroño, AMG.

- CAILLOIS, R. (1937) "Paris mythe modern", *Nouvelle Revue Francaise*, XXV, 284, pp. 695 y 697.
- CARLYLE, Thomas (2012) "La secta de los dandis", en *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, L. García y C. Primo, eds., Madrid, Capitán Swing, pp. 95 - 102.
- CARRERE, Emilio (1906) *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, Madrid, Librería Pueyo.
- CRAVERI, Benedetta (2003) *La cultura de la conversación*, trad. César Palma, Madrid, Siruela.
- CUESTA, Jorge (1994) "La enseñanza de Ulises", en *Obras*, t. II, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 154-163.
- DARÍO, Rubén (2009) "Prólogo", en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica Libros, pp. 27-34.
- FICINO, Marsilio (1993) *Sobre el furor divino y otros textos*, ed. de Pedro Araza; trad. de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona, Anthropos.
- GÁLVEZ, Pedro Luis (1925) *El sable. Artes y modos de sablear*, Madrid, Sanxo.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (2011) *Treinta años de mi vida. Memorias*, pról. José Luis García Martín, Sevilla, Renacimiento.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999) *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Visor - Comunidad de Madrid.
- GÓMEZ ROBELO, Ricardo (1906) *En el camino*, México, s. e.
- GOROSTIZA, José (1988) "Carta a Celestino Gorostiza. Londres 17 de enero de 1928", en Celestino Gorostiza, *Cartas a Celestino Gorostiza. José Gorostiza. Jorge Cuesta. Alfonso Reyes. Xavier Villaurrutia. Jaime Torres Bodet. Gilberto Owen*, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 7-8.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (2008) *París*, ed. Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello, Granada, Comares.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1962) *Breve historia del modernismo*, México, FCE.
- HINTERHÄUSER, Hans (1998) *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. María Teresa Martínez, Madrid, Taurus.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1898) "Reflexiones que sobre el matrimonio, hace a su gato Alejandro, el artista pintor Cipriano Tibaille", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, I, 8, p. 128.
- \_\_\_\_ (1902) "Navidades del Louvre", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, V, 1, pp. 11-13.
- \_\_\_\_ (1902) "El barrio de Nuestra Señora", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, V, 3, pp. 41- 44.
- JIMÉNEZ, Guillermo (1919) *La de los ojos oblicuos*, México, Librería Española.
- \_\_\_\_ (1929) *Cuaderno de notas*, México, Cía. Nacional Editora Águilas.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2012) *Mi Rubén Darío. Obras de Juan Ramón Jiménez*, t. 46, pról. Juan Cobos Wilkins, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio (2001) *El México que yo sentí (1896-1960). Testimonio de un espectador de buena fe*, ed. Guillermo Sheridan, México, Conaculta.
- LAPUYA, I. L. (2001) *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, pról. De José Esteban, Sevilla, Renacimiento.

- LEOPARDI, Giacomo (1990) *Zibaldone de pensamientos. Una antología*, trad. Ricardo Pochtar; ed. Rafael Argullol, Barcelona, Tusquet.
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique (2003) "Estas flores malsanas", en Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, ed. de E. López Castellón, Madrid, Akal, pp. 3-30.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2008) *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- LUQUÍN, Eduardo (1925) *Intermedio. Divagaciones*, México, Herrero Hermanos sucesores.
- \_\_\_\_ (1928) *Telones de fondo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_ (1959) *La cruz de mis vientos*, La Habana, Imprenta del Ministerio de Estado.
- MOLLOY, Sylvia (2012) *Poses del fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MONSIVÁIS, Carlos (1988) *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo.
- \_\_\_\_ (2000) *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era.
- MONTESQUIOU, Robert de (2012) "Del esnobismo. De algunas de sus causas, con algunos de sus efectos", en Leticia García y Carlos Primo, eds., *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, Madrid, Capitán Swing, pp. 209-221.
- MORAND, Paul (1986) *Les Extravagants*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_ (2004) *Éloge du repos*, Paris, Arléa.
- NANDINO, Elías (2000) *Juntando mis pasos*, México, Aldus.
- NOEL, Eugenio (2013) *Diario íntimo (Novela de la vida de un hombre)*, Madrid, Berenice.
- NOVO, Salvador (1996) "Los burdeles y la decadencia de la conversación", en *Viajes y ensayos*, t. I, Sergio González Rodríguez, Mary K. Long, Lligany Lomelí y Antonio Saborit, eds., México, FCE, pp. 537-542.
- ORTEGA, Febronio (1922) "¿Cuál es el escritor más malo de México?", *El Universal Ilustrado*, VI, 291, pp. 44 y 65.
- PESSOA, Fernando (2013) *Libro del desasosiego*, ed. Richard Zenith; trad. Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, Acantilado.
- PROUST, Marcel (2013) *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, trad. Amelia Gamoneda, México, Tusquets.
- PUJO, Mauricio (1900) "El renacimiento del espíritu moderno", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, III, 11, pp. 166-172.
- RAYMOND, Marcel (1960) *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE.
- REDONDO, Augustin (1998) *Otra manera de leer El Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.
- REYES, Alfonso (1954) *Trayectoria de Goethe*, México, FCE.
- \_\_\_\_ (1989) *Obras completas. Marginalia. Las burlas veras*, t. XXII, México, FCE.
- \_\_\_\_ (2002) "Carta a Enrique González Martínez. 21 de junio de 1921", en Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909 - 1952*, ed. de Esther Martínez Luna y Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, p. 150.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2008) *Las ensoñaciones de un paseante solitario*, Madrid, Alianza.

- SAINTE-BEUVE (2007) "Semblanza de Xavier de Maistre", en Xavier de Maistre, *Viaje alrededor de mi habitación*, Madrid, Funambulista, pp. 118-150.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982) "Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»", en *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus, pp. 50-76.
- SCARAFFIA, Giuseppe (2009) *Diccionario del dandi*, trad. Francisco Campillo, Madrid, Antonio Machado Libros.
- SIMMEL, Georg (2013) *Filosofía del paisaje*, trad. Mathias Andlauer, Madrid, Casimiro.
- STERNE, Laurence (1967) *Viaje sentimental por Francia e Italia*, Barcelona, Bruguera.
- TABLADA, José Juan (1900) "Divagaciones", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, III, 6, pp. 82-83.
- \_\_\_\_ (1991) *La feria de la vida*, México, Conaculta.
- \_\_\_\_ (2002) "Cuestión literaria. Decadentismo", en Belem Clark y Ana Laura Zavala, eds., *La construcción del modernismo. Antología*, México, UNAM, pp. 107-110.
- TARDIEU, Émile (1913) *L'ennui. Étude psychologique*, Paris, Félix Alcan.
- TAYLOR, C. (1996) *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad del yo*, Barcelona, Paidós.
- TORRES BODET, Jaime (1928) "Perspectiva de la literatura mexicana actual (1915-1928)", *Contemporáneos*, II, 4, pp. 1-33.
- \_\_\_\_ (1992) *El juglar y la domadora*, pról. y recop. Luis Mario Schneider, México, El Colegio de México.
- URQUIZO, Francisco L. (1961) *Madrid de los años veinte*, México, Costa-Amic.
- VALÉRY, Paul (1986) *Monsieur Teste*, trad. Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos.
- VILLARRUTIA, Xavier (1966) *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, eds., México, FCE.
- VV.AA. (1907) "Protesta literaria", *Revista Azul*, VI, 2, p. 2.