

Lujuria, anomalías y excentricidades en la *Revista Azul* (1894-1896)

Juan Pascual Gay¹

Resumen: Sobre la consulta de la mexicana *Revista Azul*, este artículo analiza el proceso de desacralización de lo sagrado a condición de sacralizar la realidad en la literatura mexicana del fin de siglo. El autor muestra como los modernistas mexicanos no dudaron en equiparse de una moral de repuesto o contramoral al servicio de una poética tan subversiva como disidente.

Palabras clave: *Revista Azul*, subversión, disidencia.

Abstract: By studying the Mexican journal *Revista Azul*, this article analyzes the process of desacralizing the sacred in order to make sacred the reality of turn-of-the-century Mexico. The author shows how Mexican Modernists did not hesitate to take up a replacement morality (or counter morality) in the name of a poetry as poetic as it was subversive.

Keywords: *Revista Azul*, subversión, disidence.

No hay duda de que la crisis del fin de siglo, que afectó por igual a Europa e Hispanoamérica, procuró una transformación de los valores de una sociedad volcada hacia el paradigma impuesto por una burguesía emergente. Que unos pocos artistas y escritores reaccionaran con fuerza frente a la imposición de estos mismos principios, resulta elocuente tanto de una voluntad beligerante como de una nueva sensibilidad que en nada correspondía a la moral establecida. Frente a esta moral recibida, conservadora y estática, estos poetas e intelectuales se armaron de una contra-moral o una moral de repuesto que, por lo menos, socavara esos mismos valores recibidos como inmutables. Fue el arte, en primera instancia, o, más precisamente, la estética, la que cobijó la nueva apuesta ética. Este cuestionamiento, este requerimiento, esta invitación, se tradujo en una subversión que afectó a todos los ámbitos sociales. Lo curioso fue que estos artistas no sólo pusieron en tela de juicio los valores heredados, sino que se adhirieron inmediatamente a los contravalores de los que aquellos eran portadores. De este modo, esta moral o estas moralidades a contrapelo de las establecidas se convirtieron en el espacio amurallado donde se hospedó esa estética. No extraña entonces que la literatura finisecular de quienes militaron en el modernismo o decadentismo o simbolismo se afianzara en la disidencia y la crítica, en la ruptura y el conflicto, en el reproche y la diferencia. Las páginas siguientes pretenden mostrar el erotismo del fin de siglo en las páginas de la *Revista Azul*; más que un muestrario exhaustivo y pormenorizado, se trata de un muestreo que cartografía propuestas sexuales más o menos raras o anómalas, pero que operan como manifestaciones de esa moral sostenida por parte de los artistas en contra de aquella convenida y consensuada por parte de la sociedad. Pero cualquier propuesta a contracorriente exige conocer, en este caso, las costumbres y hábitos predominantes de la sociedad mexicana a finales del siglo XIX, porque la heterodoxia o las heterodoxias, las diferencias en definitiva, únicamente pueden considerarse si previamente hay un término de comparación permanente que actúa como contraste.

En México, durante la última década del siglo XIX, surgieron dos revistas emblemáticas que compendieron ese espíritu finisecular: la *Revista Azul* y la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*; dos publicaciones emblemáticas del modernismo hispánico

¹. El Colegio de San Luis, México. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona. jpscualg2011@hotmail.com

que muestran su talante y su espíritu. La *Revista Azul* apenas sobrevivió dos años, entre 1894 y 1896; mientras que la *Revista Moderna* tuvo vigencia entre 1898 y 1903, y una continuación con la *Revista Moderna de México* entre 1903 y 1911. Carlos Díaz Dufoo y Manuel Gutiérrez Nájera, al alimón, fueron los directores de la primera hasta la muerte del “Duque Job” en 1895, cuando toda la responsabilidad recayó en Díaz Dufoo (Díaz Alejo y Prado Velázquez 9-15). La *Revista Azul*, sin ser propiamente una publicación decadentista, accionó sus prensas para reproducir las manifestaciones de esta corriente sustentadas por la joven promoción encabezada por José Juan Tablada. Es cierto que la publicación de Nájera y Dufoo exhibe un espíritu ecléctico y variado, que reúne expresiones de diferentes corrientes literarias: realistas, costumbristas, románticas, modernistas y decadentistas. Se trataba de una empresa cultural aglutinante y conciliadora que no rehuía colaboraciones que se enfrentaban al modernismo defendido por sus directores. La oportunidad para asaltar la plaza pública de la joven generación decadente (como en algún momento la llamaron a raíz del manifiesto rubricado por José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, aparecido en *El País*, el 15 de enero de 1893) surgió en las páginas de la *Revista Azul*. En esa carta-manifiesto de Tablada se dice: “Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hábito de la educación moderna” (Clark de Lara y Zavala 10). La soflama estaba dedicada a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguíbel; la primera nómina de la recién creada escuela decadentista de México. Además de otras semejanzas, todos ellos habían adoptado a Manuel Gutiérrez Nájera como su modelo y mentor, una afinidad que explica sus frecuentes colaboraciones y, desde luego, su interés por explorar la Ciudad de México, rendida a una modernidad que ya no admitía más dilaciones, hasta convertirse en su espacio moral privilegiado, como refiere José Juan Tablada en *La feria de la vida*:

Rememorando hoy aquella concupiscencia de la vida urbana y la pecadora ciudad en cuyo riñón cantinas y casas públicas ofrecían constante tentación, intensificada por el diario desfile de las daifas a lo largo de las calles céntricas, disculpo los extravíos en que la juventud aquellos tiempos haya podido incurrir y me asombro de que los estragos no hayan sido mayores.

La perversión moral creada por aquel estado de cosas llegaba al grado de identificar la hombría y la fuerza masculina con la práctica de todos los vicios y la exhortación a quebrantar las prohibiciones tomaba la forma de una disyuntiva imperiosa (74).

Junto con ellos, no es menos importante el protagonismo que adquirieron las entregas de autores extranjeros, en especial, de escritores franceses. Desde este punto de vista, puede considerarse la *Revista Azul* como un laboratorio en el que fue calando el espíritu modernista, a la vez que se depuraba su estética mediante el contraste entre unos autores y otros, entre unas propuestas y otras. La publicación de Nájera y Dufoo sobresalió por su talante cosmopolita. Ese cosmopolitismo se tradujo en la inclusión de autores tanto nacionales como extranjeros, en especial, franceses y españoles. Jorge von Ziegler, en “Las revistas azules”, consigna la nacionalidad de los colaboradores de la revista: 93 autores mexicanos; 69, franceses; y 45, españoles (213-214). Pero este universalismo no fue únicamente un rasgo circunscrito a la publicación, al contrario, fue una manera de entender la modernidad; por eso puede considerarse a la *Revista Azul* la primera revista moderna de México, puesto que ese cosmopolitismo en realidad suponía la aspiración a la universalidad que de una manera u otra Gutiérrez Nájera había opuesto al nacionalismo defendido por Ignacio Manuel Altamirano. Así,

en sus páginas se suceden Leconte de Lisle, François Coppée, Théodore Banville, Catulle Mendès, Jean Richepin y Sully Prudhomme; escritores adscritos al simbolismo y al parnasianismo, cuya inclusión demuestra la orientación literaria que, sin excluir otras, privilegiaba la revista. Ziegler se sorprende de que igualmente se prestara atención a autores naturalistas como Guy de Maupassant, Edmond y Jules de Goncourt, Émile Zola y Paul Margueritte (214). En realidad, la sorpresa reside antes en entender el fin de siglo como una denominación equiparable a la del modernismo, como si ambos vocablos fueran intercambiables. Por el contrario, la exhibición de estos autores en la *Revista Azul* demuestra cómo se veía la literatura en ese momento, donde más que escuelas o corrientes definidas, coexistían alternativas a las que los autores se adherían libremente en razón de sus intereses literarios. Así, al cosmopolitismo hay que añadir la heterodoxia, si puede llamarse así, cuando nos referimos a una publicación efectivamente plural. El mismo crítico escribe a propósito de este grupo de colaboradores:

En México, algunos integrantes de la joven generación literaria se ostentaban ya como decadentista, pares no siempre conscientes del decadentismo francés, como desde 1880 se conocía a la escuela simbolista. Cultivaban la originalidad y el refinamiento estéticos y la búsqueda de realidades suprasensibles como fruto del hastío, la duda, la negación y el desencanto en el que había sumido a toda una generación la pérdida de ideales en una civilización moderna fundada en la ciencia y el racionalismo. Escandalizaban a la sociedad con sus costumbres, con sus ideas, con su adicción a los estimulantes, con los temas de sus poemas y sus relatos. El joven José Juan Tablada, censurado por el periódico en el que escribía, había declarado ya el credo de un grupo en el que también comulgaban Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco M. de Olaguible (214).

La lista es ajustada a excepción de José Peón del Valle, más cerca de los precursores del modernismo, a la nómina oficial consignada por Tablada en el artículo referido.

Mucho se ha escrito acerca de las características de la literatura decadentista cuyo inicio suele situarse en 1884 con la publicación de la novela de *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans; un año después, se publica *Les Déliquescences d'Adoré Floupette*, obra de Gabriel Vicaire y Henri Beauclair, que capitaliza ya la atmósfera de esa crisis finisecular. En 1886 otros dos acontecimientos contribuyen a consolidar esa estética: el prefacio de Stéphane Mallarmé al *Traité du verbe*, de René Ghil, pero sobre todo el "Manifiesto simboliste" de Jean Moréas, aparecido en el suplemento de *Le Figaro*, el 18 de septiembre de ese mismo año. En este manifiesto, reproducido y traducido por Claudio Iglesias en la *Antología del decadentismo. 1880-1900*, Moréas asocia el espíritu simbolista con el advenimiento de un nuevo tiempo, de un renacimiento de la civilización:

Una nueva manifestación artística era esperable, necesaria, fatal. Esta manifestación, incubada desde hacía mucho, acaba de ver la luz. Y todos los anodinos chistes de los humoristas de prensa, todas las inquietudes de los críticos serios, todo el malhumor del público sorprendido en su indolencia ovejuna confirman con creces cada día la vitalidad de la evolución actual de las letras francesas, esta evolución que jueces apurados caracterizaron, con inexplicable paradoja, como decadencia.

Nótese que las literaturas de decadencia se revelan esencialmente pesadas, enredadas, indecisas y serviles: todas las tragedias de Voltaire, por ejemplo, tienen estas máculas de decadencia. ¿Y cuáles son los re-

proches que recibe la nueva escuela? El abuso de la pompa, la extrañeza de la metáfora, un vocabulario nuevo en el que las armonías se combinan con colores y líneas: características de todo renacimiento (246).

El simbolismo se asume como la expresión de un renacimiento, pero como toda renovación exige una expresión que dé cuenta cabal de sus premisas y supuestos, de sus innovaciones e invenciones. Dotar de un lenguaje a estas inquietudes es la tarea que ocupa a modernistas y decadentistas en el ámbito hispánico, pero siempre alentados por palabras como las siguientes de Moréas al establecer:

Enemiga de los preceptos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma muy sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujeta a esta última. La Idea, a su vez, de ningún modo debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías externas; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar nunca a la configuración de la Idea en sí misma (247).

Pero es Paul Verlaine quien, al hilo de los argumentos de Moréas, acaba por vincular el simbolismo al decadentismo, ambos bajo el presupuesto de un momento en el arte que se entiende como el fin de algo y el advenimiento de un tiempo nuevo. Así Verlaine consigna en “Lettre au *Décadent*”, publicada en el número 2, el 1 de enero de 1888, en las páginas de *Le Décadent*, aquello que entiende por decadentismo: “Una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano, con insurgencia, reaccionando por lo delicado, lo elevado, lo refinado, si ustedes quieren, de sus tendencias, contra la llaneza y la infamia literarias y de otro tipo, ambientales; y esto sin ningún exclusivismo, y con toda la fraternidad del mundo” (Iglesias 250). No hay duda, pues, de que a la estética propuesta por Jean Moréas era necesario dotarla de una moral que es precisamente a lo que procede Paul Verlaine. Pero tampoco hay que soslayar el hecho de que desde el principio la polémica surgió entre quienes alardeaban de militar dentro del simbolismo o el decadentismo; no puede explicarse de otra manera la reconvención de Jean Dubus, publicada en *La Plume*, el 15 de septiembre de 1890, en la que refiere que

Si todas las partes de mi discurso fueron dispuestas y desarrolladas de acuerdo con las reglas de una sana retórica, no lo recuerdo en absoluto. Sólo me acuerdo de reprochar cosas atroces a Victor Hugo, de exaltar a Baudelaire como el iniciador de la revolución literaria que me tocaba defender. Hablé de Verlaine, de Rimbaud, de Mallarmé, de René Ghil, de Jean Moréas y de muchos otros; todos merecieron mis imperturbables elogios. Al pasar, renegué de Anatole Baju, director de *Le Décadent*, y de sus colaboradores, entre los que se contaban mis amigos Ernest Raynaud y Albert Aurier, reprochándoles haberse adueñado de la Decadencia para desnaturalizarla, salida que fue seguida por un intercambio de testigos, sin efusión de sangre (Iglesias 262-263).

Remy de Gourmont, por su parte, consigna el objeto del idealismo en el *fin de siglo*, mediante el artículo “*L'idéalisme*”, aparecido por primera vez en el número 25 de *Entretiens politiques et littéraires*, el 1 de abril de 1892, y registra la necesidad de una poética capaz de derruir y socavar, subvertir y disentir, al afirmar que “es una doctrina muy recomendable, en un tiempo en el que no se trata de conservar sino de destruir” (Iglesias 254). Por su parte, Pierre Quillard vincula anarquismo con literatura, de manera que la moral social del decadentismo se asocia igualmente con una ética política que hace del artista en postrimerías del siglo XIX un rebelde y un

marginado, ya que “el artista que comunica a sus hermanos de sufrimiento el esplendor secreto de su sueño actúa sobre el medio social a la manera de un disolvente, y hace de todos los que lo comprenden, a menudo sin que lo sepan ellos mismos, *outlaws* y revolucionarios” (Iglesias 259).

El término decadente se refería a los aspectos enfermizos asociados con la forma artística y sus diferentes significaciones. Carlos Díaz Dufoo, en el ensayo “Un problema fin de siglo”, publicado en la *Revista Azul*, en octubre de 1894, se pregunta acerca de los síntomas de esta enfermedad:

¿Este mal es un mal de siglo? ¿Es una dolencia provocada por la vida moderna, llena de saltos inmensos, bruscos cambios de ruta, irradiaciones que se suceden, tensión de espíritu, lucha de todos los momentos, hundimiento de todas las creencias, falta de ideales, período de morfina, grandes estimulantes, cuadros que se siguen unos a los otros, demasiada lectura, vida de batalla constante, y en la que se marcha muy aprisa, muy aprisa, como en la dolencia del poeta español? (356-357).

La idea de fondo se formula en la reciprocidad lengua-carne ponderada reiteradamente por Huysmans en *À Rebours*, como en el siguiente fragmento:

Sin embargo, esta delicuescencia, continuada después de la muerte de Tertuliano por su discípulo San Cipriano, por Arnobio, por el pastoso Lactancio, carecía de atractivo. Era una descomposición incompleta y prolongada; eran desmañados retrocesos a los énfasis ciceronianos, sin tener todavía el tufillo especial que en el siglo IV, y sobre todo durante los siglos que habían de seguir, daría el olor del cristianismo a la lengua pagana, echada a perder como si fuera carne de venado, desmigajándose al mismo tiempo que había de esquilmarse la civilización del viejo mundo, al mismo tiempo que habían de desplomarse, bajo el impulso de los bárbaros, los imperios putrefactos por el virus de los siglos (78-79).

O en este otro a propósito de Baudelaire: “Allí, cerca de esos confines en que residen las aberraciones y las enfermedades, el tétanos místico, la fiebre alta de la lujuria, las tifoideas y los vómitos del crimen, incubándose bajo la abrumadora campana del Hastío, había encontrado los sentimientos y las ideas declinantes” (206-207). Pero también hay alusiones a la relación entre la creación y los estados nerviosos y exacerbados:

En literatura, bajo el título emblemático de *El demonio de la perversidad*, había sido el primero en espiar esos impulsos irresistibles que la voluntad sufre sin conocerlos y que la patología cerebral explica ahora de una manera más o menos segura; había sido el primero también, si no en señalar, al menos en divulgar la influencia depresiva del miedo que obra sobre la voluntad lo mismo que los anestésicos, que paralizan la sensibilidad, y que el veneno llamado curare, que anula los elementos nerviosos motores (263-264).

La poética decadente viene a ser una subversión mórbida asociada a determinada experiencia artística; en este caso, una estética de la descomposición que privilegia, por ejemplo, el fragmento como muestra de esa misma descomposición o, en palabra de Paul Bourget en sus conocidos *Essais de psychologie contemporaine*: “Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad de la obra se descompone y deja lugar a la autonomía de la página; la página deja lugar a la autonomía de la frase; la frase, a la autonomía de la palabra” (20). ¿Cuáles son los distintivos de este *style de*

décadence? Podrían consignarse en los siguientes asuntos: agonía, desorden, anarquía. Visto desde otro lado, podría registrarse en una palabra: subversión. Claudio Iglesias pergeña la siguiente definición: “La decadencia fue, así, mucho más que declive y ocaso. Fue también un estado anímico y literario especial, una ecuación alquímica que dio forma a lo nuevo en descomposición de lo viejo, un nihilismo irrepetible y depurado, hecho de desesperanza y de sorna” (20). Carlos Díaz Dufoo, en la *Revista Azul* aporta una reseña del libro de Max Nordau, “Degenerescencia”, en el que cuestiona algunas de sus tesis y, a la vez, justifica la decadencia como el estado de ánimo del fin de siglo: “Nos encontramos, dice Max Nordau, en plena crisis. ¿Y qué? ¿Hemos de decidir por eso, que estas profundas turbaciones que se han apoderado de la humanidad conducen directamente a la decadencia, o hemos, más bien, y con mayor conocimiento de causa, presumir que esta crisis es generadora de progresos futuros?” (83-85). Estas líneas traducen con fidelidad ese espíritu del fin de siglo que cifraba la crisis finisecular en la posibilidad de un resurgimiento de la civilización. En este sentido, el término decadencia carecía de significados peyorativos y, en este sentido también, fue adoptado por los jóvenes escritores mexicanos.

Paolo d’Angelo indica, en *La estética del romanticismo*, que “hace su aparición un nuevo tipo, lo grotesco. Ahora ya no se expresa el término con referencia a su etimología, ni como sinónimo de forma fantástica, sino con el mismo significado que le damos hoy, con referencia a lo trastocado, a la deformación, a la fealdad” (167). Mario Praz describe el paulatino descubrimiento del horror, entre finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, como parte oculta de la belleza:

El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación inasible, a lo horrendamente bello. La belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII aun cuando sólo entonces esa idea logró alcanzar su plena conciencia (69).

El decadentismo, al igual que antes el simbolismo y el modernismo, subraya que todo lo raro es bello. Escribía Baudelaire: “Lo bello es siempre extraño. No quiero decir que sea voluntariamente, fríamente extraño, pues en tal caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Digo que contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no buscada, inconsciente, y que es esa rareza la que lo convierte particularmente en Bello” (*Salones y otros escritos* 200). Paul Bourget, además, retoma la idea de “la fosforescencia de la podredumbre” como signo y cifra de la estética decadente en su ensayo sobre Charles Baudelaire: “*Partout où chatoie ce qu’il appelle lui-même, avec une étrangeté ici nécessaire, la “phosphorescence de la pourriture”, il se sent attiré par un magnétisme invincible*” (25). Enrique Gómez Carrillo, en *Almas y cerebros*, atribuye a Lorrain la máxima de “lo bello es raro”, y muestra los medios de los que se sirve el francés para indagar en lo raro y anómalo, como el empleo del éter, que le trasporta a un universo extraño, y que le lleva a aseverar: “Lo raro es siempre lo bello; más a veces lo raro es también lo caro... Mis cuentos no valen, ni con mucho lo que me cuestan” (129). La poética de los simbolistas, modernistas y decadentistas se contrapone al concepto estandarizado de lo bello, con su obsesión por el padecimiento natural o inducido, su atracción por lo mórbido, siempre transgrediendo los límites de una supuesta normalidad, tan cuestionada como desacreditada. Como dice Sabatier: «*L’étude du morbide constituait, pour les Goncourt, un moyen facile de fuir et d’offenser les règles du beau, que voulait imposer l’Institut de leur temps. Leur œuvre entière peut être*

considérée comme une protestation contre l'esthétique bourgeoise des grandes critiques» (347).

El dolor se transforma en una categoría necesaria para los oficiantes del arte y su imagen preferente es la tristeza, como apunta el mexicano Carlos Díaz Dufoo en el artículo “Los tristes”, publicado en la *Revista Azul*:

Nuestra generación es una generación de tristes; parece –según la frase de un poeta- que arrastramos los dolores de muchos siglos: nada tenemos porqué padecer, y no obstante, padecemos por todo; llevamos dentro de nosotros esperanzas sin ideal, sufrimientos sin causa; nos sentimos infinitamente fatigados, y las sensaciones que recibimos son tan profundas, tan intensas, nos conmueven por tan hondo modo que semejan heridas que manan eternamente sangre (25).

José Juan Tablada publicó en noviembre 20 de 1891, en *El Universal*, un texto elocuente del gusto por la erótica de lo monstruoso, titulado “*Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruosos. Richepin y Sade*”, en el que dice:

Ahí acciona ese loco siniestro que se llama el necrófilo, cuyas perversidades repugnan y horrorizan hasta cuando se relatan como síntomas en cualquier libro de enfermedades mentales.

Hay ninfomaníacas, viejos sátiros de un cinismo diabólico; es héroe el feroz cosaco nihilista; el malayo fumador de opio; el sabueso policía; el literato impotente y megalómano; la prostituta inválida; hay tálamos perfumados con cloruro de cal y ácido fénico; el protagonista más austero se embriaga hasta el coma, y causa horror, produce el escalofrío y la náusea seguir al autor en su extravagante tarea, mirar al pavoroso vuelo de su cerebro que cruza, en un trayecto zigzagueante, todos los antros, todos los abismos de la perversión humana, dejando, eso sí, a través de todas esas sombras, la luminosa huella de su arte prodigioso, que tiene el verdadero brillo con que arde el punch en las noches de orgía o el resplandor fosfoférico del fuego errante sobre los fangos del pantano... (46-47).

Tablada cartografía en estas pocas líneas los tópicos decadentes, donde lo raro, anómalo y grotesco adquiere toda su importancia. En particular, lo monstruoso y aquellas figuras que lo representan, pero siempre a partir del oxímoron: “macabro y pornógrafo, repulsivo y admirable, nauseabundo y sublime”, fascinan y seducen al artista del fin de siglo. En realidad, hay que entender estas palabras dentro de ese ambiente medicalizado que caracterizó esa estética siempre asociada con el mal del siglo, trasunto patológico de esa misma crisis, y que expresa de manera elocuente Francisco M. de Olaguíbel en unos versos del poema “*Là-Bas!*”, publicado el 29 de septiembre de 1895 en las páginas de la *Revista Azul*:

¡Oh, poetas sedientos del apotesosis!
¡Oh, soñadores tristes de frente pura!
¡Oh, vírgenes marchitas por la clorosis!
Venid, y atravesando la selva obscura
En el corcel sin freno de la Neurosis,
Vamos al paraíso de la Locura! (350).

La atracción por el monstruo, lo anómalo y lo raro privilegió figuras como la quimera, la esfinge o el fauno, como representaciones de la enajenación, pesadillas y locura del artista. Así, por ejemplo, Quimera fue, en el mundo antiguo, el nombre que recibió un monstruo fabuloso con cuerpo alado de león del que surge una segunda

cabeza medial de cabra o macho cabrío y con otra cabeza de serpiente en el extremo de la cola. Belerofonte, montado en Pegaso, consiguió vencer a la criatura improbable. La Quimera representó el imposible vencido por el héroe. Designa una fantasía irreal o una aspiración imposible, también una creencia vacía; en el mundo del arte, la quimera es cualquier “tema de camafeo en el que varias figuras de seres diferentes estén reunidas en un solo cuerpo, y por tanto un híbrido”. La Quimera también se confunde con frecuencia con la Esfinge, una criatura fantástica de cabeza humana, con cuerpo y garras de león. En ocasiones, se las enfrenta entre sí, pero siempre representan lo fabuloso, lo imposible, lo perverso. A las Quimeras y Esfinges se unirán también Medusas y Sirenas que representan a la mujer ambigua, cruel y hermosa, destructiva y perfecta, que en suma sería la representación más sublime y decadente de la belleza. En particular, la Sirena, como la Quimera, se ajustaba a la estética del decadentismo: con la parte superior del cuerpo de mujer y la inferior en forma de cola de pez, no sólo exhibe su condición acuática, sino sobre todo su temperamento malévolo que se aprovecha de su encanto sexual para atraer a los jóvenes al mar y una vez allí ahogarlos. Pero hay algo más que se relaciona con el fin de siglo, las divinidades marinas gozaban de un conocimiento profético; y el hecho de que este saber se transmitiera a través de la música y del canto favorece pensar que se trataba de un conocimiento secreto, hermético, sólo apto para cofradías de unos pocos iniciados. El propio Orfeo es el iniciador de una doctrina misteriosa; y su poder de mandar, mediante la música, sobre los animales y la naturaleza, recuerda que la música terrestre es imagen de otra música cósmica y divina. Por último, el significado de la sirena está íntimamente ligado con la muerte: si no consigue matar a la víctima, ella misma se quita la vida. Religión iniciática para unos pocos elegidos, don profético de la poesía, transustanciación de la poesía en música y en colores, la muerte como asunto central de la existencia; todos estos elementos definen de una manera más o menos precisa la estética decadente y explica su importancia en el fin de siglo. Igualmente la Medusa fascinó al artista del siglo XIX; es conocida la impresión que causó en Shelley la visión de la Medusa, de autor casi ignorado, que vio en los Uffizi en 1819. Versos acerca de los que concluye Mario Praz:

En esos versos, el dolor y el placer se combinan en una impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado —el rostro lívido de la cabeza cortada, el nudo de víboras, la rigidez de la muerte, la luz siniestra, los animales asquerosos, el lagarto y el murciélago— brota un nuevo sentido de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo. Más adelante, Walter Pater, recordando los versos de Shelley, escribió de la Medusa: “Lo que puede llamarse la fascinación de la corrupción (*The fascination of corruption*) penetra cada rasgo de su belleza exquisitamente realizada” (66-67)

La Medusa representa mejor que ninguna otra criatura de finales del siglo XIX uno de los principios sobre los que asentó la poética decadente: “la fosforescencia de la podredumbre”, premisa que resume de manera cabal el vértigo del fin de siglo ante la desaparición de un mundo y la incertidumbre que generó el advenimiento de lo desconocido. A todas estas criaturas que poblaron la literatura y la pintura del fin de siglo se les atribuye pesadilla y maldad, pero también seducción y fascinación. Simbolizan y representan la atracción por lo desconocido e ignorado pero siempre hermoso y cautivador, el encanto por lo prohibido representado por mujeres lujuriosas y siniestras como Salomé, reproducida una y otra vez por Gustave Moreau. Horror y belleza se enlazan para prestigiar lo raro y lo imposible, lo lejano y lo exótico, lo prohibido y lo perverso.

Lo monstruoso fue un aspecto profusamente explorados por la literatura del fin de siglo. No era tanto rescatar una estética de la fealdad, como la de subrayar la belleza

de lo monstruoso y lo extravagante; la posibilidad de ver más allá de aquello que se ofrecía a los ojos y al gusto convenido. Por eso, resulta natural que en muchas manifestaciones decadentistas y modernistas el monstruo adquiriera una relevancia sin precedentes. En el caso particular del modernismo mexicano, la adhesión por la monstruosidad se tradujo en la fascinación por las Quimeras, Sirenas, Esfinges o Centauros. Una recuperación en parte arqueológica, pero también vinculada a un simbolismo que concitaba por igual un mundo en decadencia y a la vez la irrupción de otro nuevo; figuras fantásticas de culturas antiguas que prevalecieron a la desaparición de aquellas culturas que las habían originado. El monstruo, pues, como cifra de una atemporalidad que confirmaba su presencia inmutable a lo largo de la historia. Manuel Gutiérrez Nájera, publicó el 30 de noviembre de 1893 “El culto a los antepasados”, en las páginas de *El Partido Liberal*, que no deja de justificar esa indagación histórica: “Surgen rebeldes los sucesos en la Historia, al parecer sin disciplina, fulminantes e imprevistos; pero corren los siglos, semejanzas y parentescos se acentúa, recónditas afinidades se revelan, y el hecho que pareciera insólito resulta eslabón fatal y necesario de su cadena” (*Meditaciones morales* 383). La historia se mira a sí misma, pero el significado de los hechos pasados se transforma para ajustarse a nuevas exigencias. Díaz Dufoo cifra la belleza de lo monstruoso como un rasgo distintivo del fin de siglo, asociado siempre a una patología psíquica: “Es un extraño monstruo esta mariposa blanca que se llama el arte. Es egoísta y absorbe demasiada sensibilidad –vampiro del espíritu que alacia nervios y afloja voluntades. Amar es sano, amar es una dicha vulgar, exquisita, al alcance de todo el mundo; función fisiológica, y el arte es un caso de patología psíquica” (1895: 302). Junto a lo feo, surgen otros aspectos asociados a esta noción, como lo grotesco que es la mirada que se tuvo en el fin de siglo para hacer presente el arte antiguo mediante criaturas como las arpías, los cíclopes o los sátiros, pero también los faunos, las quimeras o las esfinges. Si en el arte antiguo estas figuras y representaciones estaban subordinadas a otros motivos, a partir del romanticismo y, en particular, en el modernismo, adquieren una jerarquía ignorada hasta entonces. Así, el arte apuesta por una mezcla de lo cómico y lo bufo, lo horrible y deforme, pero no tanto para exponer la fealdad misma, sino para exhibir la belleza de esa misma fealdad, acorde con la crisis del fin de siglo. Manuel Gutiérrez Nájera, en “La vida artificial”, aparecido en la *Revista Azul* en 22 de julio de 1894, exponía la sensibilidad contradictoria y ambigua del fin de siglo:

Hasta me inclino a creer que ya no hay hombres ni mujeres, propiamente hablando, sino muñecos movidos por el alcohol o por morfina, como hay otros muñecos movidos por vapor o por electricidad. No seremos títeres; pero somos autómatas.

Jamás había necesitado la humanidad civilizada para vivir, para pensar, para amar, para reproducirse, de tantos excitantes como ahora. El hombre hoy, necesita una fuerza extraña, un estímulo prestado que lo empuje; y otra fuerza enervante que lo postre o lo obligue a dormir y descansar. Pero por sí solo no hace nada, no se mueve: es un quinqué apagado. Él mismo echa aceite para brillar, para que los demás puedan verlo, llámese tal aceite alcohol, o llámese café o llámese éter. Nunca se había abusado como hoy de los estimulantes y de los narcóticos. Parece que ya no podemos ni pensar ni dormir sin ayuda de esas drogas. Nos curamos para enfermarnos diariamente (177).

En la *Revista Azul* son sobre todo las colaboraciones de Rubén Darío las que pueblan sus páginas de esas imágenes contradictorias y discordantes, extravagantes e imposibles. Se publicó “Los centauros”, en el número 20 del volumen IV, el 15 de marzo de 1896; un poema cuyos versos narran el encuentro orgiástico de un grupo de centauros con las cantáridas que cortejan a Diana: “Quién adelanta su firme busto? /

Chirón experto? Falo robusto? / Es el más joven y es el más bello; / Su piel es blanca, cespado el cabello, / Los cascotes finos, y en la mirada / Brilla del sátiro la llamarada” (316). El nicaragüense elabora un ambiente de un erotismo exacerbado que subraya la atracción sexual más instintiva e irracional, cuyo objeto es la satisfacción inmediata del deseo. Una narración breve, “Sirenas y tritones”, recupera igualmente a criaturas mitológicas para recrear un encuentro sexual: “La faz medrosa miraba hacia un punto en que algo se divisa, y casi no atiende la hembra al tritón fáunico que la atrae, invitándola a una cita sexual, tal como en la tierra, al amor del gran bosque, lo haría Pan con Siringa” (352). Pero el deseo sexual, más explícito e irracional se presenta en “Idilio marino”, publicado en septiembre de 1895, en el que la atracción sexual poco o nada tiene que ver con la belleza física, sino que reside en la satisfacción del deseo:

En su blanca piel está la sal, el perfume marino de Anadiomeda, y la serpiente de las olas hace ver una vez más, amorosa y humillada, el soberano triunfo del encanto femenino: Europa sobre el lomo del toro, la Bella y la Fiera, la mundana del pintor moderno que desnuda, corta las uñas del león. Un tritón velludo y escamoso hace cantar su ronco caracol, en tanto que el monstruo recibe una caricia tentadora de la Mujer, que bajo el inmenso cielo ofrece su fatal hermosura en el abandono de un supremo impudor (312).

La fealdad no suscita rechazo o repulsión, al contrario, exalta la seducción de la monstruosidad, como remedo de los instintos irracionales del hombre. Una colaboración más, “El sátiro sordo”, sin centrarse en los impulsos sexuales, sin embargo recrea un mundo sensual y lujurioso gobernado por un Sátiro sordo, inmune al canto de Orfeo: “¿Qué selva mejor que la del sátiro, a quien él encantaría, donde sería tenido como un semi dios; selva toda alegría y danza, belleza y lujuria, donde ninfas y bacantes serán siempre acariciadas y siempre vírgenes; donde había uvas y rosas, y ruidos de sistros, y donde el Rey capripede bailaba delante de sus faunos beodos y haciendo gestos como Sileno” (334). Este relato incide en la nueva belleza asociada a la sexualidad, en la que la tradicional hermosura, trasunto del amor, queda arrumbada. Díaz Dufoo, en “Un problema fin de siglo”, defiende esa relación entre el hombre y el ani-mal como un antídoto frente a la enajenación a la que empuja el fin de siglo. Se trata de una declaración de intenciones donde la estética finisecular más que en la razón, se alberga en el instinto y la sensibilidad, una preferencia que se traduce en el abandono del artista al deseo para dar salida a su parte más irracional: “la locura es un producto de las civilizaciones extremas; cuando más se aproxima el hombre al animal, más alejado se halla de la locura” (357). El mexicano Manuel Larrañaga Portugal entregó también un poema, “El grifo”, publicado el 11 de noviembre de 1894, que celebra una orgía sacrílega que reúne a diferentes seres mitológicos:

Repite afuera el viento de la noche
la palabra maléfica de un duende,
y de improviso en el recinto obscuro
una danza macabra,
como a infernal conjuro,
vertiginosa emprende
la multitud de seres imposibles
que cinceló el artista en el granito:
quimeras, trasgos, sátiros horribles,
y sobre todos exhalando un grito,
el grifo voltejea (25).

Lo grotesco, lo deforme, lo monstruoso se presenta como aquello que es capaz de gozar y hacer gozar en una “danza macabra”, cercana a lo satánico como expresión

de un nuevo orden. La *Revista Azul* ofrece también ejemplos de esa sexualidad heterodoxa, asociada con lo raro, anómalo y extraño que sedujo a una parte del arte finisecular. Charles Baudelaire colabora con varios textos que mezclan por igual el satanismo y el erotismo. Así ocurre con el poema “El camino del infierno”, traducido por Manuel Reina, publicado el 26 de abril de 1896; versos dedicados a un don Juan que considera a la mujer únicamente un objeto de colección, al margen de los sentimientos que suscita en sus enamoradas, pero también como un medio para condenarse: “Mientras don Juan, tranquilo, indiferente / A tantas desventuras y dolores, / Los ojos clava en la fatal corriente / Y lanza al viento una canción de amores” (413).

Ocurre también que el poeta se enamora de un imposible del que sólo recibe indiferencia y desdén y que, a pesar de que acabe por aniquilarlo, no puede dejar de amarlo. Habitualmente estas imágenes están vinculadas con la servidumbre a la que el arte somete al artista, como sucede con “El loco y la venus”, aparecido en julio de 1894, que concluye con un perturbador “Pero la implacable Venus mira a lo lejos no sé qué con sus ojos de mármol” (167). Se trata de una relación patológica, en la que el amor ni es correspondido ni tampoco puede serlo y, sin embargo, el poeta no cesa en ese empeño autodestructivo. Era natural el interés por el amor venusino que se caracteriza por el poder femenino de seducción, a la vez melancólico y lánguido, como correspondía a la crisis del fin de siglo, que privilegia la belleza y la estética, pero siempre inalcanzables. Venus representa el amor imposible hacia el arte, nunca correspondido, que además exige todo sometimiento por parte del poeta, como también expresa Manuel José Othón en el soneto “Noctifer”, el 17 de febrero de 1895, cuyo último terceto dice: “Y Venus, melancólica y tranquila, / Desde el perfil del horizonte lanza / La luz primera de su azul pupila” (249). Catulle Mèndes es autor de “El único amante”, aparecido el 17 de febrero de 1895, en el que insiste en el atractivo que despiertan los desequilibrios psíquicos en las mujeres. El relato compendia las contradicciones en torno al amor enfermizo y patógeno: “El amor existe. Tierno y violento, casto y perverso, alegre y desesperado, caricia y combate, candor y crápula, risa y sollozo” (247); la misma relación a la vez violenta y tierna que vive la narradora y que roza con la complacencia sádica: “Entonces me llevaba, me escondía, me encerraba. Yo he conocido, horribles y exquisitos, los espantos de ser insultada, de ser golpeada por el que se adora” (249). Distinto es el poema de Pierre Jean Béranger, “Mi entierro”, en clave tragicómica, en el que muerto el poeta resucita ante la vista de su novia: “Mas quiso el hado, como por chiste, / que allí, alcanzándonos mi novia triste, / hiciera un rapto violento en mí” (192); pero ese “rapto violento” no cabe duda de que es el impulso sexual, un ímpetu que es capaz de vencer a la muerte; no es ya el amor, sino el erotismo. Un relato fantástico de Anatole France, “La misa de las sombras”, publicado el 21 de julio de 1895, recupera la necrofilia como la solución a un amor que asegura la eternidad: “Con el permiso de Dios, reúne todos los años, durante una hora de la noche, el amigo a la amiga en su Iglesia parroquial, en la que les está permitido oír la misa de las sombras, estrechándose las manos” (180). Quizás la propuesta necrofílica más explícita sea la del mexicano Carlos Díaz Dufoo quien, en “Documentos humanos”, formula el amor hacia el artista como un “sueño atroz”: “El sueño de ser la esposa de un poeta, es un sueño de atroz martirio: es tener a su lado un cuerpo sin alma, una vida que nonos pertenece, estar desposada con un cadáver” (302). No hay que olvidar la transformación de la muerte misma como objeto de amor, tal y como propone Jesús Urueta en el poema “Uror. Lápida”, último de la serie “Uror”, cuyo último terceto sentencia: “más grande que tu amor, mucho más fuerte: / la de encontrar la calma apetecida / en mis nupcias solemnes con la Muerte!” (195).

Théophile Gautier entregó “Sinfonía en blanco mayor”, una “leyenda escandinava” en torno a las mujeres-cisne, donde la descripción erótica es explícita al subrayar la naturaleza animal de la mujer: “Su seno, esfera de nieve que invita a la

vista, embriagada de su blancura boreal, a caricias de carne nacarada, a deleites de blancura, sostiene combates insolentes contra las camelias blancas y el raso blanco de su veste” (331), pero en este caso tampoco la belleza es correspondida por la pasión de la mujer, donde lo relevante es el despertar el deseo erótico más que su cumplimiento: “Bajo la nieve en que tranquila descansas, ¿quién podrá fundir tu corazón? ¿Quién podrá encender en esta implacable blancura un tono sonrosado?” (331). De igual manera, Marcel Prévost propone un texto donde una bella mujer se transforma en una gata de Angora, mientras el protagonista disfruta tanto de las caricias con las que regala a la gata como aquellas que dedica a la joven a quien descubre “joven y hermosa, completamente desnuda. Sus cabellos desatados la envolvían la cabeza y los hombros con un destello de oro. Y se miraba, se acariciaba, pasaba sus brazos debajo de los labios, replegaba su cuerpo ágil sobre el lecho con movimientos felinos” (371), pero lo relevante es la sospecha del narrador de que la joven y la gata son el mismo ser: “Sí, había momentos en que estos dos seres, de ojos verdes, de movimientos rápidos, de vellones dorados, de maneras misteriosas, se confundían para mí y se me representaban como la forma doble de una única alma” (372).

Anómalo es el breve relato de Catulle Mendès en el que al final del duelo entre el marido y el amante de la mujer del primero, lo único que le importa al esposo es cerciorarse de la belleza de su mujer antes que el adulterio que ha cometido: “Sabed que Doña Ana, que apenas cuenta veinte años, es la mujer más bella de Madrid. –En hora buena- -dijo D. Manuel al expirar” (169); un guiño irónico que no hace sino subrayar la naturaleza objetual de la mujer. Parecido es “Caricias muertas” de Armand Silvestre, publicado el 27 de enero de 1895; se trata de unas líneas en las que el poeta elogia y agradece paradójicamente las infidelidades de las jóvenes ya fallecidas de las que se enamoró, como recuerdo de la tumultuosa vida en la que se encuentra: “No menospreciéis estas ofrendas de un obstinado con sus recuerdos en el tumulto de la vida. El bagaje de la mía, el fardo ligero que durante ella arrastro, compónese de vuestras deliciosas mentiras de antaño, de la memoria fiel a vuestras carnes infieles, de todo lo vuestro que encantaba la juventud de mis sensuales favores” (212). Asociado a este asunto, está también el enamoramiento del poeta de prostitutas, muchas veces vinculado con que la pobreza y miseria del artista apenas le permite relacionarse con otras mujeres que no sean meretrices, pero hay variaciones, como la que propone Alberto Leduc en la narración “Lola”, en el que el amor del poeta por la prostituta es verdadero y para preservarlo rechaza los encuentros sexuales: “Se parecían en sus dolores, en sus pasiones, en sus gustos, en su odio a los felices, a los satisfechos; hasta en su gusto por la soledad y el silencio... hasta en la clarividencia con que veían ya, que si trataban relaciones sexuales, éstas terminarían con disputas, con escenas más o menos violentas... ¿para qué, pues, frecuentarse?” (143). El tópico del amor platónico se adapta a una modernidad que relega a pobres y menesterosos. Pero también el artista, en una actitud muy fin de siglo, prefiere las niñas a las “Bellas mujeres de ardientes ojos”, introduciendo un gusto del todo heterodoxo, como en el poema de Amado Nervo, “Página íntima”: “A mí me gustan las niñas tristes, / A mí me gustan las niñas tristes, / A mí me gustan las niñas pálidas” (410). En otras ocasiones, la hermosura de la mujer es tal que el amante muere antes de haber consumado el acto sexual, una hipérbole que incide en la belleza inalcanzable, como en el soneto “La poseída” de José Juan Tablada, publicado en mayo de 1894:

Tiene de la Valois los devaneos,
Soñando encadenar a su cintura
Cual siniestros y eróticos trofeos

El corazón de los que en ansia impura,
Murieron abrasados de deseos
A la sombra fatal de su hermosura (45).

Unas niñas que compendian aquella belleza refinada procurada por el poeta finisecular. Originada en el romanticismo, este femenino púber, lánguido y enfermizo es un trasunto exacto del alma del poeta que se debate entre la ingenuidad y la malicia, la languidez y el ímpetu del deseo; siempre al borde de la extinción, pero cuyo propósito es un ir muriendo, antes que un morir último y definitivo, como testimonio último del temperamento artístico.

La *Revista Azul* es un espacio privilegiado para rastrear no sólo el cambio de sensibilidad finisecular, sino sobre todo para explorar, en México, un incipiente cambio de paradigma sexual. Sin ser necesariamente explícitos los ejemplos aportados por los escritores mexicanos, las colaboraciones de los extranjeros ofrecen la pauta de un paradigma en el que la *Revista Moderna* no hará sino indagar. Con todo, esta publicación cartografía una serie de asuntos en los que la sexualidad heterodoxa y disidente procurada por la crisis del fin de siglo ya exhibe las desviaciones que más tarde retomara la revista de Jesús E. Valenzuela. Pero convenía establecer las razones y los vínculos por los que el monstruo y lo monstruoso adquieren una relevancia que sólo se explica a partir de la fascinación que provoca lo grotesco, lo raro y lo anómalo. Por eso mismo, los estados que empujan al desequilibrio psíquico, a la enajenación y a la locura fueron recibidos como estados favorables a la creación artística, en la medida que la imaginación, inducida por diferentes sustancias, era capaz de crear monstruos; criaturas que traducían en clave estética tanto estados alterados como el lado oscuro del hombre. La heterodoxia sexual que muestran los textos de la *Revista Azul*, en realidad, exhibía una imaginación creadora abandonada a los sentidos antes que a la razón, y, al mismo tiempo, ofrecían una moral enfrentada a aquella ortodoxa defendida por la mayor parte de una sociedad. Una sexualidad diferente volvía también al artista en alguien diferente, singular, finalmente apartado por voluntad propia de esa misma sociedad. La sensualidad, el erotismo, la lujuria, fueron caminos por los que discurrió esa moral de repuesto propuesta por los decadentes, pero también operaron como armas para enfrentar y afrentar a una burguesía acomodada en unos principios y valores, decrépitos y caducos, que ya no correspondían con ese renacimiento que de una manera u otra justificó la estética decadentista.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. "El loco y la venus". *Revista Azul* 11. I (1894): 167.
- _____. "El camino del infierno". Trad. Manuel Reina. *Revista Azul* 26. IV (1896): 413.
- _____. *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1996.
- Béranger, Pierre Jean. "Mi entierro". Trad. Rafael Pombo. *Revista Azul* 12, II (1895): 192.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine (1883-1886)*. T. I. Paris: Plon, 1926.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala. *La construcción del modernismo. (Antología)*. México: UNAM, 2002.
- D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Trad. Juan Díaz de Aturi. Madrid: Visor, 1999.
- Darío, Rubén. "Sirenas y tritones". *Revista Azul* 22. II (1895): 352.
- _____. "Idilio marino". *Revista Azul* 20. III (1895): 312.
- _____. "Los centauros". *Revista Azul* 20. IV (1896): 315-316.
- _____. "El sátiro sordo". *Revista Azul* 21. V (1896): 333-335.
- Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez. *Índices de la Revista Azul (1894-1896)*. México: UNAM, 1968.
- Díaz Dufoo, Carlos. "Degenerescencia". *Revista Azul* 6. I (1894): 83-85.
- _____. "Un problema fin de siglo". *Revista Azul* 23. I (1894): 356-357.

- _____. “Los tristes”. *Revista Azul* 25. I (1894): 385-387.
- _____. “Documentos humanos”. *Revista Azul* 19. II (1895): 302-202.
- Dubus, Jean. “Una conferencia decadente en 1886”. Ed. Claudio Iglesias. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2009. 261-264.
- France, Anatole. “La misa de las sombras”. *Revista Azul* 12. III (1895): 179-181.
- Gautier, Théophile. “Sinfonía en blanco mayor”. *Revista Azul* 21. II (1895): 331.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Almas y cerebros*. Pról. Leopoldo Alas. Paris: Garnier hermanos, 1898.
- Gourmont, Remy de. “El idealismo”. Ed. Claudio Iglesias. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2009. 253-260.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. “La vida artificial”. *Revista Azul* 12. I (1894): 177-179.
- _____. “El culto a los antepasados”. En *Meditaciones morales (1876-1894)*. Obras. T. XIX. Ed. Ana María Díaz Alejo y pról. Belem Clark de Lara. México: UNAM, 2007. 383-385.
- Huysmans, Joris-Karl. *Al revés*. Pról. Luis Antonio de Villena y trad. Germán Gómez de la Mata. Barcelona: Bruguera, 1986.
- Iglesias, Claudio. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2009.
- Larrañaga Portugal, Manuel. “El grifo”. *Revista Azul* 2. II (1894): 23-25.
- Leduc, Alberto. “Lola”. *Revista Azul* 9. III (1895): 141-144.
- Mendes, Catulle. “Aventura caballeresca”. *Revista Azul* 11. I (1894): 168-169.
- _____. “El único amante”. *Revista Azul* 16. II (1895): 247-249.
- Moréas, Jean. “El simbolismo”. Ed. Claudio Iglesias. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2009. 245-248.
- Nervo, Amado. “Página íntima”. *Revista Azul* 26. III (1895): 409-410.
- Olaguíbel, Francisco M. de. “Là-bas!”. *Revista Azul* 22. III (1895): 350.
- Othón, Manuel José. “Noctifer”. *Revista Azul* 16. II (1895): 249.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Prévost, Marcel. “La gata de oro”. *Revista Azul* 24. IV (1896): 370-373.
- Quillard, Pierre. “La anarquía por la literatura”. Ed. Claudio Iglesias. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2009. 257-260.
- Sabatier, Pierre. *L'esthétique des Goncourt*. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1984.
- Silvestre, Armand. “Caricias muertas”. *Revista Azul* 13. II (1895): 211-212.
- Tablada, José Juan. “La poseída”. *Revista Azul* 3. I (1894): 45.
- _____. *La feria de la vida*. México: Conaculta, 1991.
- _____. *Crítica Literaria. Obras. T. V*. Ed. Adriana Sandoval. UNAM: México, 1994.
- _____. “Cuestión literaria. Decadentismo”. Ed. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala. *La construcción del modernismo. (Antología)*. México: UNAM, 2002. 107-110.
- Valenzuela, Jesús. “Uror. Lápida”. *Revista Azul* 13. III (1895): 195.
- Verlaine, Paul. “Carta a *Le Décadent*”. Ed. Claudio Iglesias. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2009. 249-251.
- Ziegler von, Jorge. “Las revistas azules”. Ed. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Vol. II. México: UNAM, 2005. 209-222.