QUÉ TIENE LA VELOCIDAD… EN LA LITERATURA MEXICANA DE FIN DE SIGLO

Juan Pascual Gay
El Colegio de San Luis

Si algo define al fin de siglo, por encima de otros elementos o motivos, es la irrupción de la velocidad como metonimia de la modernidad. La velocidad vino a significar la *Belle époque* puesto que casi nada escapó a su presencia. La electricidad, la luz, el motor, el automóvil o el aeroplano, nada hubo que se resistiera a la velocidad o, quizás, fue la velocidad la que se tradujo en todas esas posibilidades y oportunidades que transformaron ciudades y pueblos, carreteras y caminos, escaparates y galerías, reuniones y viajes. La velocidad se erigió en objeto de culto, pero también de admiración; en objeto de devoción, pero también en una poética que irrumpe mediante el Futurismo y su propuesta subversiva consignada en el Manifiesto del Futurismo, que llegó al público el 20 de febrero de 1920, rubricado por Marinetti. Allí se lee: "Sabed que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad… Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia… Cantaremos las grandes multitudes agitadas por el trabajo, la vibración nocturna de los arsenales bajo sus violentas lunas eléctricas." (Cirlot 264-265) Poco más tarde, el 5 de febrero de de 1916, Hugo Ball y Emmy Hennigs abrían en la Spiegelgasse de Zurich las puertas el Cabaret Voltaire que, además del nerviosismo, agitación y barullo de las reuniones y tertulias de círculos y cenáculos de condición y sentido contrario, asistió al surgimiento de Tristan Tzara, ese publicista que reconoció en la velocidad de la promoción una estrategia irrenunciable. (Rodríguez Prampolini 30-34)

Marinetti, en realidad, venía a darle sentido artístico a una revolución eléctrica y mecánica que no había dejado nada prácticamente indemne; una nueva fuerza que no sólo había transfor-

mado la fisonomía de las metrópolis, sino también los modos y costumbres de vida de sus pobladores. Todo se aviene a la velocidad: desde el maquillaje, hasta el atuendo; surgen los vocablos *chic* y *sport*, como términos modernos que arrumbaban el anterior estilo de vida, y privilegiaban lo cómodo y rápido. Años más tardes, en las páginas de la revista *Contemporáneos*, traducía con pericia e ingenio Antonieta Rivas Mercado un texto de Paul Morand, titulado elocuentemente "De la velocidad":

> La velocidad tiene cien años. Hoy, las teorías científicas, las artes, los sentimientos, están dominados por esta noción que aceptamos sin análisis porque nos parece, en suma, clara y simple. "Si para nosotros el mundo va demasiado aprisa, es que, nos decimos, todavía no nos hemos adaptado, porque la velocidad no es el desorden, sino un orden nuevo al cual va a ser necesario que nos adaptemos". (35)

La velocidad es un nuevo orden pero, además, la expresión de un nuevo tiempo; aquél que vislumbraban los decadentes sin saber exactamente qué era. Para su momento, el decadentismo que hizo de la desaparición del mundo conocido, a la vez que depositaba sus expectativas en otro desconocido, un principio estético, en parte se justificaba porque no supieron otorgarle a la velocidad un sentido preciso. Quizás por eso la expresión *fin de siècle* o fin de siglo se ajusta al espíritu del periodo, puesto que ese límite temporal necesariamente sería vencido por otro ciclo igual, pero el temperamento y la temperatura artística y literaria ya no sería la misma. Las vanguardias operaron como cauces que vehicularon convenientemente esa sensación de rapidez y caducidad asociado a la velocidad, pero ésta era incomprensible finalmente sin el otro término al que equipaba de significado y sentido, como también recuerda Morand, el progreso: "La noción de la velocidad nació de la noción del progreso. Para el americano la una va con la otra. "To progress", avanzar. Y la noción del progreso es, según se sabe, una de las características del Occidente: "La condición del progreso es una actividad, -escribe Masaharu Anesaki, de la Universidad de Tokio-, su compañero es la libertad, su símbolo la electricidad y su manifestación la velocidad." (36)

El progreso se asoció a principios del siglo XX con la velocidad, como si ésta fuera la consecuencia o la manifestación o el efecto más definible de aquélla. Pero la velocidad igualmente operó como el espacio imaginario que albergó los sueños y quimeras, expectativas y decepciones, esperanzas y desengaños en

las postrimerías del siglo XIX. Gilberto Mendosa Teles y Klaus Müller-Bergh señalan tres directrices literarias se consignan en ese periodo comprendido entre 1890 y 1910:

> el optimismo de la *belle époque* ante el nuevo siglo; el pesimismo que suele acompañar al paso de los siglos (el *fin de siècle*); y, en actitud más o menos conciliadora, la preocupación neoclásica del *romanismo* (romanismo y no romanticismo) y el helenismo […] Había así, en la Europa artístico-literaria de fin de siglo, cierto equilibrio entre las fuerzas de integración y las de desintegración cultural, repartidas entre una visión totalizadora y una visión fragmentaria del universo. (2007 13)

Contradicción y conflicto, disputa y reconvención, réplica y beligerancia, conceptos e ideas configuradoras de ese momento que impulsaba más si cabe la irrupción de la velocidad como factor decisivo no sólo para vencer al presente, sino para abocetar un futuro improbable. La velocidad, además, se advertía como una suerte de rebelión que trasladaba la revolución al poder de la máquina antes que al de la sociedad, a la manera de un trueque adulterado que si bien aceleraba el movimiento físico, frenaba el moral y político, una especie de juego de abalorios avalado por la sorpresa y el estupor del nuevo fenómeno, que Morand igualmente asienta como "la velocidad es la forma última y la más moderna de la fuerza." (41) Pero el pasmo ante la velocidad no arrumbó el interés de los artistas en su interior, en una introspección que acompañaba el espectáculo de la modernidad. No es posible separar lo exterior de lo interior, como afirma Peter Gay:

> Desde mediados de siglo [s. XIX] en adelante […], los poetas vanguardistas encarnaban con extraordinario vigor, el principio de esta necesidad de modernidad. Sus versos, y el creciente cultivo de ese género intermedio, el poema en prosa, buscaban la intensidad del sentimiento, la audacia temática y la originalidad expresiva, todo ello unido a un esfuerzo característico de penetración psicológica. El compromiso con su propio tiempo desafiaba a los poetas a inspeccionar tan de cerca el interior como el exterior, animados por una honestidad a veces dolorosa. (65)

La velocidad compendia a la vez la fuerza y lo moderno, es decir, el progreso. La atracción por el aceleramiento y la rapidez a finales del siglo XIX no sólo se tradujo en la planificación de las ciudades y sus espacios, no sólo en la publicidad y sus pro-

ductos, no sólo en el diseño y sus exhibiciones, sino que se manifestó tanto en el arte como en la literatura. Primero, al introducir elementos y motivos concretos, un poco después al reemplazar esos elementos en asuntos principales hasta transformar no sólo el léxico y los pretextos, sino incluso la sintaxis y los temas. La electricidad, las luces, los automóviles, el telégrafo, el teléfono, el tranvía, pasaron a formar no sólo parte del paisaje urbano, sino también estético, hasta convertirse en un lenguaje autónomo regulado por sus exigencias propias como sucedió con el Futurismo, atento a un mundo que parecía que no podía expresarse y que, al mismo tiempo, ponía en tela de juicio el pasado:

> La velocidad agrieta y afloja nuestro viejo mundo; arquitectos lentos lo apoyaron sobre cimientos profundos y está entregado a mecánicos impetuosos que sólo trabajan en la superficie. La naturaleza misma, cuando obra bien obra lentamente; necesita un día para hacer una larva, pero para hacer un hombre, veinte años; así es como ya no la comprendemos: ya no somos sensibles a la belleza de la germinación y del amanecer de las flores sino de la pantalla, en donde han sido aceleradas milagrosamente. (44-45)

La crítica de Morand es comprensible, aunque el autor no advirtió que la velocidad pasara a formar parte del modo de estar en el mundo del hombre moderno. Los modernistas mexicanos reflexionaron en torno a la velocidad, es cierto que en ocasiones mostraron sus prejuicios y reticencias, pero casi siempre acabaron por aceptarla como la expresión más depurada de ese tiempo. La atracción por la velocidad, en realidad, está precedida por el interés suscitado por lo nuevo y la novedad. La novedad es inseparable de la rapidez que opera como su vehículo privilegiado. Lo novedoso y lo rápido resultan categorías casi inseparables, y ambas se asocian al espíritu de lo moderno. La modernidad es incomprensible sin la idea de lo nuevo, pero también sin la sensación de lo veloz. Por eso escribía Baudelaire, en el Salón 1846, en torno al vocablo *chic*, del que decía: "El *chic*, palabra horrorosa y extraña y de moderna invención, de la que ignoro incluso la ortografía, pero que me veo obligado a emplear, pues que está consagrada por los artistas para expresar una monstruosidad moderna: significa: ausencia de modelo y naturaleza." La reconvención lexicológica del francés, en realidad, no se encaminaba a subrayar un arte subjetivo o un arte por el arte, sino que denunciaba la rapidez de la ejecución plástica, por lo que concluía que "el *chic* es el abuso de la memoria; aún más, el *chic* es más

memoria de la mano que memoria del cerebro." (155) El *chic*, pues, para Baudelaire, es la velocidad que se impone al arte; la materialización del producto antes que la perfección artística. La diferencia, en realidad, no es menor, puesto que abría el portalón del arte a una proximidad con la artesanía que amenazaba el prestigio conquistado por aquél desde el tercer cuarto del siglo XVIII. Baudelaire, sin embargo, parece advertir el callejón sin salida al que aboca su prevención puesto que ¿es posible considerar al artista sin haber adquirido el oficio del artesano? ¿Acaso la artesanía no es el paso previo pero insoslayable del artista que necesita domesticar sus hábitos, destrezas y ejecuciones, sea poeta o pintor, escultor o músico? Con todo, ahí queda esta advertencia y amonestación. El autor de *Las flores del mal* reparaba en las consecuencias perniciosas del progreso en el arte al proclamar en el ensayo "Método de la crítica. De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad":

> Pregunten a todo buen francés que lee todos los días su periódico en *su* cafetín lo que entiende por progreso, responderá que es el vapor, la electricidad y la iluminación a gas, milagros desconocidos para los romanos, y que estos descubrimientos testimonian plenamente nuestra superioridad sobre los antiguos; […] El pobre hombre está de tal modo americanizado por sus filosofías zoócratas e industriales que ha perdido la noción de las diferencias que caracterizan los fenómenos del mundo físico y del mundo moral, de lo natural y lo sobrenatural. (203-204)

Baudelaire emplaza el sentido del "progreso" en el ámbito material para proponer una dicotomía fundamental que permea la modernidad: lo tangible y físico frente a lo moral y lo espiritual. Así como acepta el cambio en términos concretos y científicos que expresan lo moderno, introduce la duda a la hora de trasladar esa idea al arte, pero sobre todo cuando el arte está urgido por la velocidad:

> Trasladada al orden de la imaginación, la idea de progreso […] se yergue con una gigantesca absurdez, una grotesquería que roza lo espantoso. La tesis ya no es defendible. Los hechos son demasiado palpables, demasiado conocidos. Se burlan del sofisma y se enfrentan a él imperturbables. En el orden poético y artístico, todo revelador raramente tiene un precursor. Toda floración es espontánea, individual. […] El artista no revela más que a sí mismo. No promete a los siglos venideros más que sus propias obras. (204)

La crítica está dirigida al valor creciente de lo nuevo que arrumba la historia y la tradición. Baudelaire no fue ni un "humanista", ni un "naturalista", por eso suscribe T. S. Eliot que "quizá porque fue incapaz de ajustarse al mundo actual, ha de rechazarlo a favor del cielo o el infierno; o bien, puesto que posee la percepción del cielo y del infierno, la de rechazar el mundo actual." (251) El francés procede a una apología de la memoria cultural de una nación como el espacio propicio para que la novedad no se resuelva en sinónimo de lo efímero, sino que opere como un nuevo eslabón de la memoria. Aquello que en Baudelaire es moralidad, en José Juan Tablada fue gesto y ademán: la figuración de un satanismo tan trivial y frívolo, como teológico y moral fue el del francés.

Es en la década de 1880 que la noción de decadencia se incorpora con naturalidad en el discurso crítico francés al adoptar el vocablo "decadente". Jorge Olivares reproduce la incomodidad que le producía a Baudelaire su empleo: "*Décadence. C'est un mot bien commode à l'usage des pédagogues ignorant, mot vague derrière lequel s'abritent notre pareses et notre incuriosité de la loi*. A pesar de su protesta, el vocablo hizo fortuna e, irónicamente, el estudio de su poesía realizado por Gautier es lo que A. E. Carter ha llamado el *ars poética* del decadentismo." (57) Con todo, fue necesario que Teophile Gautier desposeyera el término de sus significados más incómodos y despectivos en la edición póstuma de *Les fleurs du mal*, en 1868, para que pasara a caracterizar a un movimiento literario con estilo propio. Pero es Paul Bourget quien, en las páginas de su ensayo sobre "Charles Baudelaire" de 1881, dota de una moral a la nueva estética, basada en la subversión social y un individualismo extremo, a la que dedica unas líneas significativas:

> *Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être asimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée, et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonée. Si l'énergie des cellules*

> *devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organismo qui est le langage.*

Y concluía con una referencia al estilo decadente: "*l'unité du libre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendence du mot.*" (19-20). La estética exhibida por Bourget exaltaba la energía como el impulso necesario y decisivo que de la misma manera que depura la sociedad hasta consignarla en el individuo, en lo referente a la escritura literaria se abisma en una depuración sin precedentes que opera como premisa epistemológica para la creciente importancia del fragmento como la expresión más adecuada de esa modernidad. Pero la fragmentación, secuela formal de las ruinas románticas, no podría entenderse sin esas patologías que conformaron *l'esprit de temps*, hasta transformar el mal del siglo en un trasunto tan preciso como ajustado del *fin de siècle*. La velocidad, así, se exhibe como la contra cara del tedio y el spleen, el otro lado de la melancolía y la postración; ese polo situado exactamente en el extremo geométrico y moral del otro representado por la frenética actividad que sugiere el aceleramiento de la vida moderna. La velocidad sedujo a unos y fue repudiada por otros, pero casi siempre, en un caso u otro, se albergó en la morada finisecular en un paradigma tan inexcusable como imprescindible.

El lenguaje, el léxico, se ofrecían como la primera instancia que operaba a la manera una probeta de ensayo en cuyo interior se amalgama el espíritu de ese nuevo tiempo. Resulta ejemplar, en este sentido, el artículo de Amado Nervo perteneciente a las *Crónicas europeas* escritas entre 1905 y 1907, "Automovilismo, golf y tennis. Un disgusto *sportman*. Enfermedades de moda." En esas páginas, además de exhibir a la moda como expresión de la novedad, como figuración de la velocidad, Nervo, irónico y juguetón, mostraba el sentido de esas nuevas palabras que, a su juicio, revestían de *glamour* y encanto actitudes tan antiguas como el hombre mismo. Dictaba Nervo en el ensayo referido:

> Yo no sé de nadie que con más razón y más justicia deba estar agradecido a esta fiebre de sport o deporte que impera en el mundo, como el rico ocioso y baldío.

> Porque este, que antes no podía aspirar a que le llamasen de otra suerte que rico ocioso, ahora tiene ya derecho a una especie de tratamiento, discreto, respetuoso, elegante, para obtener el cual le bastará simplemente comprar un automóvil, montar a caballo, o bien nadar un poco, o bien matar algunos pichones, o jugar un rato por semana al *golf* o al *tennis*. (1270)

La palabra se transforma así en el motor de una época que si bien designa nuevas realidades, también encubre y mistifica viejos hábitos. El deportista de finales del siglo XIX, en realidad, no es sino el calco del joven de familia distinguida que no necesita trabajar, esa edad y ese estado que poco más tarde daría lugar al *junior*. Más allá de las apariencias, Nervo no deja de vincular al *sportman* con el prestigio recién adquirido por la velocidad, como si ésta hubiera transformado al joven gandul, en el joven gandul al volante de un automóvil: "No le sirve a nadie ni para un remedio; pero como el señor, además, fatiga a diario las carreteras de Europa en un "ciento veinte", Fiat o Renault, ¡es… un distinguido *sportman*!" (1270) El s*portman*, con todo, se convirtió en metonimia de esa nueva juventud que hizo de la velocidad una justificación de su edad y que, poco después, asoció esa edad con el progreso de los vehículos automóviles. Paradójicamente, el haragán con posibles disfrazó su moral de fondo al vincularse con la velocidad, una nueva experiencia que además se relacionó con esa moda versátil y variable, que mudaba a la misma velocidad con la que se deslizaban los coches. El s*portman*, para Nervo, representa mejor que cualquier otro tipo a la *Belle époque*, así concluye su texto:

> Él no, a él se le calificará siempre de "un distinguido *sportman*, uno de nuestros más distinguidos *sportmen*". Se casará con una rica, se permitirá el lujo de perder algunos miles de pesos por año o por mes, en un club; será considerado como uno de los hombres más estimables de la *fashion*, y morirá, viejo y respetado, en alguna villa de la *Côte d'Azur*, de una enfermedad de moda, en sábanas lavadas en Londres, sobre las cuales habrá bordado un vago escudo de un vago principado pontificio. (1270-1271)

La velocidad se vuelve sinónimo de refinamiento, pero una sofisticación que, además, altera la moral del momento, como también recuerda Nervo en julio 3 de 1896: "Sabido es que la civilización refinada y la refinada barbarie se codean…" (627) La velocidad, sometido al dictado de la moda, se transforma en

apariencia, puesto que sólo ésta puede dar alcance a la celeridad de la vida. Sus consecuencias, no pasaron desapercibidas para Joris-Karl Huysmans, quien, en "El Salón de 1879", exhibe el deterioro del arte sometido a las urgencias de la moda, es decir, de la apariencia: "No, el pintor moderno no es sólo un excelente "modisto", como desgraciadamente son la mayor parte de los que, so pretexto de modernidad, envuelven a un maniquí en sedas variadas; no, no se hace arte contemporáneo alabando un modelo que sirve indistintamente para personificar a las damas de alta sociedad y a las chicas de baja estofa." (28-29) Frente a lo superficial, el autor de *Al revés* salvaguarda la mirada penetrante de los impresionistas que si bien respetan el exterior, son capaces de representar el interior de los seres retratados. La relevancia de la interioridad como resguardo a las acometidas de las apariencias construye una de las premisas del cenáculo decadente mexicano, en palabras de Tablada:

> Ese es nuestro estado de ánimo, esa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama Decadentismo moral, porque el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo *supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados. (1994 63)

Con todo, Nervo no omite las consecuencias de una modernidad recluida entre los barrotes de la velocidad para el ejercicio literario y periodístico. En su crónica del 24 de diciembre de 1896, "El periódico-teléfono", expresa una vez que describe el progreso del periodismo, "no es ya el impreso; es la palabra misma, es el verbo, que va de hogar en hogar pronunciando la buena o mala nueva. Día llegará, empero- ¡se vive hoy tan deprisa!-, en que será reputada lenta esta información." (707) La reflexión se aproxima a aquella de Bourget que remitía la expresión literaria a la palabra. Referente a la literatura, hay que destacar el artículo "El estilo telegráfico", en donde, entre reticencias y mordacidad, asocia paradójicamente la velocidad de este estilo con el cansancio de la época: "Por lo demás, este siglo está caracterizado por un cansancio prematuro de todo, aun de la divina elocuencia, y ningún estilo puede armonizar mejor con ese cansancio que el estilo telegráfico." (586)

La velocidad, por otro lado, prestigió el cosmopolitismo, sucedáneo del *snobismo*, al aproximar las geografías, un asunto que Manuel Gutiérrez Nájera se encargó de subrayar en "La poesía mexicana en 1891", publicado originalmente con el título "Buscando en casa…". Entre sus líneas, el Duque Job levanta el mapa literario y emocional de la joven poesía mexicana presidida por el modelo de París: "Siento alegría al ver en *El Universal* versos de José Juan Tablada, pensados en francés, casi escritos en francés, algo neuróticos, pero siempre bellos y reveladores de un gran talento artístico. Me regocija que *Fernangrana* siga libando la miel de mirtos jónicos y que Balbino Dávalos, al traducir, haga creaciones verdaderas." (1959 450-451) Pero es en "El cruzamiento de la literatura", donde Gutiérrez Nájera vincula la reputación de la literatura francesa a una cualidad asociada con la velocidad, la propaganda, así dice: "Hoy toda publicación artística, así como toda publicación vulgarizadora de conocimientos, tiene de hacer en Francia su principal acopio de provisiones, porque en Francia, hoy por hoy, el arte vive más intensa la vida que en ningún otro pueblo, y porque es Francia la nación propagandista por excelencia." (101) Propaganda y vitalidad, dos términos que en ese momento se vinculan con el espíritu del fin de siglo y que si no lo definen, lo caracterizan. El talante cosmopolita no puede prescindir, en primera instancia, de lo snob. Frédéric Rouvillois lo expone así:

> Ahora bien, el cosmopolitismo, eso que podríamos llamar la "xenolatría", es decir el amor sistemático por lo extranjero o lo que viene del extranjero, mantiene relaciones complejas con ese esnobismo: en efecto, por una parte autoriza el mismo tipo de actitud, puesto que el cosmopolita podrá gloriarse de sus relaciones privilegiadas con grupo, una cultura, una lengua, costumbres que los demás, la gente ordinaria, ignoran, primer orden del esnobismo. (73)

Como en filigrana, Nervo vincula el tedio con la velocidad, la languidez con el aceleramiento, el hastío con la rapidez, como si a mayor vértigo le correspondiera un estado melancólico, distinto al romántico, que subraya los aspectos más morbosos. Nervo, observador atinado de su época, compendia en la misma propuesta estética: el progreso, la velocidad, los adelantos tecnológicos, la literatura y el periodismo, pero sobre todo somete la exigencia de los nuevos tiempos a la postración característica del artista del *fin de siglo*. Contrariamente a lo que podría pensarse, el apresuramiento de la modernidad contribuyó a acentuar el tedio del artista, incom-

petente para integrarse en los nuevos modos de vida y que hizo de esa misma actitud un compromiso moral y una denuncia de la modernidad. Es T. S. Eliot quien en su ensayo sobre "Baudelaire" formula escueta pero precisamente la relación entre el *spleen* y la modernidad: "la condena misma es una forma inmediata de salvación: de salvación del hastío de la vida moderna, porque cuando menos da algún sentido a la vida." (258) El snob fue un tipo que reaccionó frente a la irrupción de una modernidad que no acertaba a descifrar o en la que no encontraba acomodo y que eligió la extravagancia y la anomalía como dique de contención frente a una acción tan incontenible como demoledora. En 1896, Pierre Veber proclamaba el propósito del *snob*:

> Se puede decir que los esnobs son los que usan en todo la última moda […], pero es insuficiente. Son los que no aprecian sino lo raro y lo precioso. Son también los crédulos que se entusiasman con toda afectación con extranjerismo y cosmopolitismo. Pero todavía no es eso, ¡y hay de todo eso! Es un estado de alma […] indefinible, para el cual ha sido necesario crear un nuevo dicho: los esnobs son los esnobs, eso es. (Rouvillois 24)

La velocidad así mismo vehicula la descomposición de la vida moderna, según consigna José Juan Tablada en una reseña acerca de *Cauchemars* de Richepin, en noviembre de 1891:

> 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)

Por eso, hay que entender la adopción del código bohemio no sólo como una estrategia para experimentar la modernidad, sino un rechazo a aquellos aspectos más perturbadores de una sociedad tan autocomplaciente como satisfecha de sí misma. Es decir,

el decadentismo antes que la búsqueda de una forma, fue la persecución de una forma de vida; indagación comenzada ya por Baudelaire y que puede considerarse su logro más importante. De nuevo Nervo opone dos vocablos, *snob* y bohemio, que, sin embargo, no pueden sino convivir para entender cabalmente sus significados. Escribe en "Bohemios", una crónica firmada el 31 de diciembre de 1895:

> El *snob* mexicano sería, por ejemplo, el que de cualquier manera se instalase en el zaguán del Jockey para que sus conocidos le viesen ahí y le juzgasen que pertenecía al Club, con lo cual, por lo demás, nada ganaría.
>
> Sería también el provinciano que, en llegando a la capital, calzase el guante y las polainas aun en la Ópera. (539)

El *snob* sería propiamente el tipo ajustado a esa velocidad que permeaba la vida cotidiana, asociada a una moda sofisticada y extravagante que por igual definía a sus adeptos como los lugares que frecuentaban. A la vez, Nervo no olvida dotar de sentido el vocablo bohemio, pero lo ajusta a México, despojándolo de los significados adquiridos en París:

> A París llegan de las cuatro esquinas del mundo, según expresión de un autor, jóvenes que alientan ideales vagos, que amamantan ensueños indefinidos, y que "oyendo crecer sus cabellos" piensan en futuros poemas y en libros futuros… que nunca escriben, y viven y mueren pobres.
>
> El bohemio de México es muy distinto del de París; se le parece en lo negligente… y en lo pobre; pero se le diferencia en otras muchas cosas. Algunas veces escribe; otras, ni aun sabe escribir. Trasnocha sin objeto, vive con el día y lo caracteriza la falta absoluta de aspiraciones. En tanto que el hambre no lo aguijonea, y cuando el hambre lo aguijonea hace filosofía. El principal componente del carácter bohemio es la negligencia netamente latina y dicho está con eso que el bohemio mexicano se pinta solo para no hacer nada. (539-540)[1]

[1] Nervo siempre mostró su visión crítica de la bohemia contra la que desató una guerra personal que se tradujo en reiterar sus aspectos más perniciosos, como en la crónica "La bohemia", del 17 de marzo de 1896: "¡Ay, amiguitos míos, van ustedes por mal camino! Inutilizan ustedes esa obra redentora, emprendida en Francia por Zola y Bourget, y en México por Gutiérrez Nájera; se ensañan de nuevo contra el equilibrio moral que aquellos dos primeros han predicado, y disculpándose con una neurosis que nada disculpa, arrastran consigo a los compañeros inexpertos que los oyen hablar de variedad en la vida, de altas y bajas, de estar hoy en la cima y mañana en el abismo, y de qué sé yo cuántas cosas como éstas." (572).

Los términos consignados por Nervo (*sportman*, *snob*, bohemio) reportan el espíritu del fin de siglo. Nacidos al calor de la velocidad, reconocidos como emblemas de la última década del XIX, paradigmas de la ciudad moderna, todos ellos exhiben las cualidades necesarias para hospedarse en la metrópoli. En el caso de Tablada, esas figuras le sirven como contraste frente al ideal al que aspiran los poetas de decadentistas: "Y hoy que se fundan *clubs* para andar en bicicleta y para jugar *foot ball*, ¿qué tiene de reprochable que nosotros, en vez de desarrollarnos las pantorrillas y de adiestrarnos los pies, formemos un cenáculo para procurar el adelanto del arte y nuestra propia cultura intelectual." (63) Con todo, la modernidad no sólo originó tipos o figuras susceptibles de albergarse con toda naturalidad en la nueva sociedad, sino también revolucionó la literatura como advirtió Nervo y como comienza a observarse en diferentes colaboraciones aparecidas en la *Revista Azul* (1894-1896). Quizás, en el ámbito del arte, sean los modernistas quienes mejor adoptaron la plétora de significados del término velocidad como una instancia favorable para formar parte de su poética. Un ensayo aparecido en la *Revista Azul*, firmado por A. C., se servía del libro *El desierto* de Pierre Loti para cuestionar la importancia de los escritores nuevos, desacreditando así la novedad y lo nuevo como valores autosuficientes por sí mismos:

> No creo que haya un real adelanto en la moderna literatura, los escritores nuevos son más que satélites de los dos o tres nombres que merecen en conciencia el dictado de novelistas. Quien leyó a uno leyó a los demás; hallará aquí ingenio, allí parodia, más lejos exageración; pero el talento original, el talento sano, el talento auténtico, no es el que seduce. Se abusa del *sprit* y se derrocha sin derecho y sin tino un procedimiento que de original no ha muchos años se ha tornado en banalidad insufrible. (277)

Lo paradójico, en realidad, es esa denuncia de la novedad como algo trivial, sobre todo en el momento en que el autor asume las características más logradas de *El desierto* como la verdadera expresión del "talento sano, el talento auténtico":

> Y el *Desierto* es así; acostumbrados a la atmósfera de budoir en que humean inciensos venenosos, cigarrillos opiados, donde levantan su emanación decadente perfumes de serrallo, y yace en sedas japonesas o pieles raras la amada que magulló la histeria; trémulos aun en las disecciones de

> corazones y almas enfermas con escalpelos de mangos de nácar; debilitados, ebrios de imágenes, intoxicados de frases, ¡qué bien se respira, con qué avidez se agota el oxígeno puro de los altos cielos y los inmensos campos. (278)

La velocidad en el texto de Loti en apariencia está ausente, como una reacción presidida por el tedio frente al ímpetu de la modernidad, pero esa carencia tiene el efecto de volverla muy presente frente al entorno cultural del fin de siglo. El propio Pierre Loti, en el prefacio a la obra, compendia sus intenciones y propósitos, anhelos y deseos, encerrados en las escasas cuartillas de una obra abigarrada y decadente, en las que lo visionario alcanza el estatus de una herramienta de conocimiento: "Y sepan por adelantado, que no hallarán en este libro ni terribles aventuras, ni cacerías extraordinarias, ni peligros, ni descubrimientos. No; sólo la fantasía de un lento paseo, al paso balanceante de los camellos, en el infinito del desierto rojizo…" (1443) Frente al aceleramiento, la cadencia narcótica; ante el apresuramiento, el sinuoso balanceo rítmico; el desierto como ese espacio todavía ajeno a lo moderno, todavía subsidiario de un mundo al margen del mundo. Las imágenes ensoñadas que articulan esta narración guardan una disposición a contrapelo de la velocidad y sus significados, pero que no hubieran podido elaborarse sin la importancia que para entonces ésta ya tenía. La fuerza del sentido de *El desierto* es inexplicable sin el asedio de la velocidad, mucho menos su efecto en el lector contemporáneo. Para el colombiano Ismael Enrique Arciniegas, el amor mórbido típicamente decadente supone un estado que aísla al poeta de la celeridad de la vida, contraponiendo así la estética finisecular al ritmo de la ciudad moderna, cosmopolita y anónima, tal y como dice en el poema "En París":

> ¡Oh carne, oh carne morbid, oh carne sonrosada,
> oh labios que he besado con loco frenesí,
> sois míos… Sólo míos! ¿Verdad, mi bien amada,
> verdad que es tu hermosura tan sólo para mí?
>
> Corra la vida aprisa, destelle en el oriente
> el sol para las almas esclavas del dolor. (128-129)

Ahora bien, si el amor decadente se transforma en un habitáculo donde se recluye el poeta, por otro lado los enervantes lo introducen en el mundo del progreso, pero no entendido como un trasunto de aquella velocidad mecánica y motriz, sino como un procedimiento que a la vez que afila los sentidos, acelera la cre-

atividad del artista. Baudelaire lo asienta en "El Haschich", fragmento que pertenece a los *Paraísos artificiales*, reproducido igualmente en la *Revista Azul*:

> En este periodo de embriaguez se manifiesta una agudeza nueva y superior en todos los órganos de los sentidos. El olfato, la vista, el oído y el tacto participan igualmente de ese progreso. Los ojos miran al infinito. Los oídos perciben sonidos casi imperceptibles en medio del tumulto. Entonces comienzan las alucinaciones. […] Pero ya he advertido al lector que no hay nada de positivamente sobrenatural en la embriaguez del haschich, sólo que esas analogías revisten entonces una intensidad no acostumbrada; penetran, invaden, abruman el espíritu con su carácter despótico […].
>
> Por fortuna, esa interminable figuración sólo ha durado un minuto […]. Pero otra corriente de ideas os arrebata consigo, os envuelve un minuto más en su torbellino viviente; y este nuevo minuto será también otra eternidad. (339)

Con todo, aparecen también elementos y objetos que representan en sí mismo la velocidad, ya sea como vehículos de locomoción, ya sea mediante la alusión a artilugios que facilitan las comunicaciones a distancia. Así sucede, por ejemplo, con "All right" del venezolano Nicanor Bolet Peraza:

> Más remolcada que conducida, llevé a mi anciana tía al wagon número 4, que era el suyo, y la coloqué en la silla número 12, que de relance vi impreso en su billete. Al mirar por la ventana pareciome que las paredes de la estación huían hacia atrás. Era el tren que se ponía en marcha. Lanceme fuera del wagon, y de un salto que comenzó en dos pies y terminó en cuatro, caí en el andén. (219)

La velocidad transformó a la misma celeridad que amenazaba no sólo la vida cotidiana de los habitantes de las metrópolis en el fin de siglo, sino que se introdujo primero tímidamente, y poco después fue asumida con todas sus consecuencias bien para promoverla, bien para resistirse a ella. Los escritores no pudieron hacerse de la vista gorda y se familiarizaron con aquellos vocablos y palabras que daban cuenta de esa transformación silenciosa pero imparable. La novedad igualmente afectó a la sintaxis de la lengua, como trasunto de los nuevos avances que se habían traducido en el telégrafo o el teléfono. La velocidad permeó el fin de siglo y suscitó una sorpresa que en los años siguientes a 1900 se transformó en un acostumbramiento.

BIBLIOGRAFÍA

A.C. (1895). "El último libro de Loti". *Revista Azul*, t. II, núm. 18: 276-278.

Arciniegas, Ismael Enrique (1894). "En París". *Revista Azul*, t. II, núm. 8: 128-129.

BAUDELAIRE, Charles (1895). "El Haschich". *Los paraísos artificiales*. *Revista Azul*, t. III, núm. 22: 339-340.

—-. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Madrid: La balsa de la Medusa.

BOLET PERAZA, Nicanor (1895). "All rigth". *Revista Azul*, t. II, núm. 14: 219-220.

BOURGET, Paul (1895). *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Librairie Plon.

CIRLOT, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de los Ismos*. Pról. Ángel García González. Madrid: Siruela.

ELIOT, T. S. (2011). "Baudelaire". En *La aventura sin fin*. Ed. Andreu Jaume y trad. Juan Antonio Montiel. Barcelona: Lumen: 245-264.

GAY, Peter (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Trad. Marta Pinto *et al*. Barcelona: Paidós.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1959). "La poesía mexicana en 1891". En *Obras. Crítica literaria*. T. I. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, recop. E. K. Mapes e introd. Porifirio Martínez Peñaloza. México: UNAM, México: 447-452.

HUYSMANS, Joris-Karl (2002). *El arte moderno. Algunos*. Trad. Margarita Alfaro y María Pilar Suárez. Madrid: Alianza-Tecnos.

LOTI, Pierre (1958). *El desierto*. En *Viajes*. T. II. Barcelona: Planeta.

MENDOSA TELES, Gilberto y Klaus MÜLLER-BERGH (2007). *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. T. I. Madrid: Iberoamericana.

MORAND, Paul (1929). "De la velocidad". Trad. A. Rivas Mercado. *Contemporáneos*, núm. 15: 35-59.

NERVO, Amado (1991). "Bohemios". En *Obras completas*. Recop., pról. y nots. Francisco González Guerrero. T. I. México: Aguilar: 539-540.

—-. (1991). "Estilo telegráfico". En *Obras completas*. Recop., pról. y nots. Francisco González Guerrero. T. I. México: Aguilar: 585-586.

—-. (1991). “Moral de nuevo cuño”. En *Obras completas*. Recop., pról. y nots. Francisco González Guerrero. T. I. México: Aguilar: 626-627.

—-. (1991). “Automovilismo, *golf* y *tennis*. Un disgusto *sportman*. Enfermedades de moda”. En *Obras completas*. Recop., pról. y nots. Francisco González Guerrero. T. I. México: Aguilar: 1270-1271.

OLIVARES, Jorge (1980). “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”. *Hispanic Review*, núm. 1: 57-76.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (2006). *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. México: UNAM.

ROUVILLOIS, Frederic (2009). *Historia del esnobismo*. Trad. Clara Giménez. Buenos Aires: Claridad.

TABLADA, José Juan (1994). “*Cauchemars*. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade”. En *Obras completas. Crítica literaria*. T. V. Ed., selec. y pról. Adriana Sandoval. México: UNAM: 46-49.

—-. (1994). “Cuestión literaria. Decadentismo”. En *Obras completas. Crítica literaria*. T. V. Ed., selec. y pról. Adriana Sandoval. México: UNAM, México: 61-64.