



## Noticias del universo poético de Rafael Martínez Rubio, un decadentista mexicano olvidado

Carlos Ramírez Vuelvas

### PREÁMBULO

El artículo presenta avances del proyecto de investigación “Rimas modernas, de Rafael Martínez Rubio (1875-1909),” proyecto de rescate filológico sobre la vida y la obra de dicho escritor, poco atendido por la crítica literaria. El propósito es recuperar y reeditar la poesía dispersa de Martínez Rubio, por lo que se indagaron colecciones hemerográficas mexicanas resguardadas en los fondos reservados de la Biblioteca Nacional de México de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México; en la Biblioteca Pública Juan José Arreola de la Universidad de Guadalajara, en Jalisco; y el Archivo Histórico del Municipio de Colima (AHMC), en el estado de Colima. Hasta el momento se analizaron 37 publicaciones periódicas y se localizaron 197 textos firmados por Rafael Martínez Rubio, o por alguno de sus seudónimos (Duque Juan, Régulo, Ruy Blas o Conde Rubio), con lo que se estableció un fichero hemerográfico con 135 poemas.

Martínez Rubio vivió signado por las encrucijadas de la cultura finisecular mexicana: las estéticas literarias de fin del siglo XIX, las condiciones políticas del Porfiriato (el largo periodo de gobierno de Porfirio Díaz, de 1876 a 1910) y la necesidad de establecer un *modus vivendi* para un marginado de la hegemonía cultural de la modernidad. Los intelectuales de fin de siglo asumieron desde esa radicalidad las definiciones estéticas del modernismo, una postura de extrema autonomía de las expresiones artísticas frente a la definición histórica del arte como representación estética de la conciencia de una comunidad.

Vinculada al decadentismo poético, la literatura de Martínez Rubio se interpretaría, por lo menos, a partir de tres hipótesis generales.<sup>1</sup> La primera, una adaptación al español de sus lecturas de los movimientos literarios francófonos de fin de siglo. Otra, solo en sus poemas dedicados a Celia Díaz, su amada muerta: el desplazamiento del *ethos* decimonónico por la etología de la cultura urbana. Y la última, el testimonio de un sujeto lírico en la ciudad sorprendido por una realidad iconoclasta en la transición cultural al siglo XX.

El decadentismo se caracterizó por la expresión de conceptos sobre autonomía, subjetividad y metarreferencialidad artística, como reacción contra las políticas del positivismo científico

y del proyecto nacionalista de desarrollo económico burgués, ambos casos definidos por la filosofía de la modernidad posterior a la primera revolución industrial. Aquellos conceptos prevalecieron en las tendencias artísticas posteriores al romanticismo inglés y alemán, en expresiones culturales similares en países como Francia y Bélgica a partir de la segunda mitad del siglo XIX: el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo y el propio decadentismo, movimientos de amplia influencia en el ámbito de la literatura hispanoamericana en las últimas tres décadas del siglo XIX.

### LOS PRIMEROS POEMAS DECADENTISTAS

Entre 1893 y 1900, el decadentismo literario prevaleció con amplitud en el campo cultural mexicano.<sup>2</sup> De personalidad extrovertida, los jóvenes escritores del decadentismo literario mexicano, la mayoría de ellos menores de 30 años, se situaron con carácter performativo en el escenario cultural del Porfiriato. Pertenecían a las primeras generaciones de educación secular en el país, aunque los nacidos en provincia—Amado Nervo, Balbino Dávalos, Efrén Rebolledo y Martínez Rubio, por ejemplo—se formaron en seminarios católicos.

Martínez Rubio debió identificarse con la segunda generación de poetas modernistas o “Generación Decadente,” con José Juan Tablada, Amado Nervo, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Balbino Dávalos, Efrén Rebolledo, Francisco M. de Olaguíbel y Manuel Larrañaga Portugal, admiradores de los primeros modernistas: Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y Justo Sierra.

Entre 1893 y 1896, Martínez Rubio publicó en la prensa de la Ciudad de México por lo menos 65 poemas con discursos cercanos al decadentismo literario. El primero fue “Erótica,” que recrea la agonía de un ramo de flores en un jarrón, una imagen recurrente entre los modernistas para abordar la relación paradójica entre naturaleza y cultura: “El búcaro está roto; ya no hay flores / en su seno de nieve, marchitadas / se encuentran por el suelo las camelias / como ya muertas mariposas blancas [. . .] / ¡Sólo hay flores marchitas, sin perfume!” (1-4; 9). Con ello, Martínez Rubio anticipó la sensación de que la modernidad produce expresiones artificiales “sin perfume,” una intuición que prevalecerá en la trayectoria de su poesía.

Para esta poética, la modernidad es el artificio cultural representable en artefactos estéticos.<sup>3</sup> El poeta reflexionó sobre ello en el poema “Versos viejos,” dedicado a José Juan Tablada, descrito como un autor de “sublimes vibraciones de un salterio de querube” (5). El poema es un artificio, vibración sublime desprovista de funcionalidad práctica, como reiteró en las octavas del poema “Mirtos”: “Si estéril mi lira y no tiene / cantos suaves ni dulces cadencias, / ni el rumor misterioso que vibra / cuando el ave del nido aletea” (1-4). Los poemas expresan incertidumbre frente al pragmatismo positivo de finales del siglo XX, que podría representarse (y criticarse) con el lenguaje artificioso de una nueva estética.

Sin embargo, poeta simbólico, en estos momentos su poética se observa con más claridad en las alegorías sobre la luz, como en el poema “Tarde azul,” dedicado a Manuel Gutiérrez Nájera: “En un cielo azul, brillante, / de terso y luciente raso, / do flotan nubes orladas / de

áureas y diáfana luz” (1-4). Así enunció la sensualidad artística que caracterizó su poesía decadentista, la acumulación de adjetivos para figurar el estado de ánimo de la modernidad a través de imágenes: la atmósfera de una luz azul en decadencia.

Otra característica de la primera poesía decadente de Martínez Rubio fue su iconoclasia, la diversidad de referentes culturales, complejidad similar al horizonte cultural del siglo XX. Por ejemplo, el poema “Hada del Rhin” remite a diversos pasajes culturales: a la leyenda medieval del hada Lore, que inspiró en el poeta romántico alemán Henrich Heine el poema “Die Lore-ley” (1824); al cuento “La sirena del Rhin” (1841) del novelista francés Alexander Dumas; y a la ópera “Hada del Rhin” (1864) de los alemanes Jacques Offenbach y Alfred von Wolzogen. El poema “Lohengrin”—basado en la ópera romántica *Lohegrin* (1850) de Richard Wagner—es una recreación de la leyenda de Garin le Loherain de la tradición mítica del Caballero del Cisne.

En su aspecto formal, Martínez Rubio adaptó algunas métricas de la poesía grecolatina, como se observa en los poemas “Anacreónica,” “Date Lilia,” “Venus” y “Paráfrasis de Safo;” este último rememora a André Chenier, intelectual epigonal del romanticismo europeo temprano y del modernismo hispanoamericano, autor de la sentencia “vinos nuevos en odres viejos,” apotegma que Martínez Rubio interpretó con expresiones modernas en endecasílabos clásicos: “— ¡Parto lejos de ti! ¡De ti me alejo / llevando el rostro humedecido en lágrimas...! / ¡Adiós! ¡Oh, compañera de mi vida...! / ¡Eternamente! ¡No soy tu alma...!” (5-8).

La “vuelta nostálgica hacia un pasado glorioso” fue una constante entre los poetas decadentes que veían en la transición de época al siglo XX la incógnita de un horizonte de progreso en detrimento a los valores de la belleza clásica.<sup>4</sup> Esta evocación será metáfora de un regreso espiritual al simbolizar en Martínez Rubio la búsqueda de un paraíso perdido.

### EL CICLO DE LA AMADA MUERTA

En el mes de junio de 1895, en plena actividad intelectual, Rafael Martínez Rubio reveló a la prensa nacional la muerte de Celia Díaz, su pareja sentimental, quien figuró por primera vez en su literatura en la dedicatoria del poema “Mirtos,” firmado en 1893 y publicado un año después. En el mismo mes de junio comenzó a escribir y publicar los 29 poemas dedicados a su “amada muerta,” donde también representó el paradigma de la imagen femenina a finales del siglo XIX.<sup>5</sup>

El poema fundacional del ciclo fue “¡Spirita!,” subtítulo “Leyendo a Gautier,” que se reprodujo en cinco ocasiones en la prensa finisecular. La composición alude a la noveleta homónima escrita por Théophile Gautier en 1866, que narra la relación espiritual entre el galante Guy de Malivert con Lavinia, su enamorada muerta. Dedicado al criminalista Carlos Roumagnac, periodista e inspector de policía, fundador de la antropología forense en México, en el poema de Martínez Rubio la mujer frágil se describe con las cualidades físicas de una dama virginal (representada en la iconografía de la época en las pinturas prerrafaelitas): cabellera rubia, rostro pálido, ojos azules, frente aperlada y actitud marmórea,

rasgos corporales que aparecen en varias ocasiones en el ciclo de la amada muerta de Martínez Rubio como una mujer postrada ante la inminencia de la muerte.

En esta poética, la mujer “buena y sensible” soñaba “con un amor que no era de la tierra, que era de los ángeles” (93). El poeta vive inspirado por la luz del rostro de “la sublime enamorada” que en la interpretación secular del decadentismo es una dama aburguesada, responsable de la fragilidad espiritual del poeta. La imagen de la mujer y la sublimación discursiva del poeta se corresponden en su condición de marginalidad frente a los estamentos políticos del progreso de la cultura urbana de la polis.

En el ciclo de la amada muerta las distintas imágenes de la mujer son, al mismo tiempo, depositarios de la belleza trascendental y de los rostros de la descomposición de la modernidad (Gardini 50), facetas que también varían en el ciclo poético de la amada muerta. Como mujer mística habita un “silencioso bosque” en romance con el poeta hasta la llegada de la muerte, como se expone en “Elegía”: “La implacable / de garras negras y oscuras alas, / la que destruye las ilusiones, / las ilusiones. Las esperanzas...” (1-4). Desde entonces, el poeta sólo escribe monólogos introspectivos, sobrevive en “el invierno del dolor,” recuerda los ideales bondadosos y persigue un “idilio mortal” con sensaciones fantasmales. Es la retórica de la “sinestesia clínica” (Foreman 12), el reconocimiento involuntario de una percepción paranormal por un sentido estimulado—percibir un fantasma por el sonido de sus pasos, por ejemplo—como también escribió en el poema “Angelus”: “¡desciende un ángel blanco! Sobre su limpia frente / radioso nimbo rubio parece cintilar, / y luego... Se corona del iris del torrente / y une su voz al ritmo del tempestuoso mar...” (5-8).

A través de ese tipo de composiciones, Martínez Rubio exploró realidades anómalas (espiritistas, esotéricas, metafísicas...) respecto a la hegemonía del tiempo positivo de la modernidad: “Pasad, pasado, visiones que en mi mente / tomaste la forma, pensamiento y vida” (39-40), como expresó en “Sonetos,” paráfrasis al drama *Fausto* (1808) de Goethe. A la manera de una etopeya lúgubre, describió el cuerpo inerte de su amada en “La agonía de un ángel,” dedicado a la “memoria de mi novia la señorita Celia Díaz,” una pieza tétrica donde se observan los gestos de agonía mortuoria de una mujer abstracta: “¡Oh, cuántas sombras...! ¡Ya siento / que me cercan...! ¡Que me abrazan...! / Las caricias de la Muerte / ya congelan mis entrañas...” (10-13). Entonces, “Celia”, “¡Reclinada en los brazos del hondo misterio / descansa en una tumba del cementerio...!” (5-6); descripción que podría concluir con la imagen mórbida de la amada muerta del poema “Rima”: “Más tarde, y al abrir la sepultura / que del ángel guardó a pesar postrero, / del cráneo yerto entre la cuenca oscura, / un diamante encontró el sepulturero” (9-12).

Las imágenes del ciclo de la amada muerta como motivo literario son una alegoría extrema para connotar la autonomía estética de la poesía. Su interpretación obliga a una lectura ajena al sentido literal del discurso y a un extrañamiento de la realidad objetiva. El lector debe aceptar la *literariedad* como efecto poético desde un discernimiento metafórico para distinguir el objeto real de una muerta de su estetización literaria. El diálogo paranormal entre el alma de la amada muerta y el poeta cuestionaría dicha realidad sólo perceptible en la materialidad de la expresión poética.

En general, el ciclo de la amada muerta habría de interpretarse en dos direcciones: la disyuntiva ética del poeta frente los valores políticos de la vanguardia burguesa y la identificación de la posición del arte con la marginalidad femenina en el contexto de la modernidad. En ambos casos, el poeta habla de un ideal trascendental en correspondencia espiritual con una amada abstracta, mientras cuestionan la realidad de la cultura urbana moderna. Uno de los momentos culminantes en la popularización del tópico de la amada muerta en la literatura hispanoamericana fue la publicación del libro *La amada inmóvil* (1920) de Amado Nervo, veinticinco años después de que Martínez Rubio difundió sus poemas luctuosos en memoria de Celia Díaz.

Martínez Rubio proyectó públicamente el dominio de ese ideal trascendental, al divulgar una decena de poemas dedicados explícitamente a “Celia Díaz” o a “su amada muerta,” para informar a sus lectores que era el poseedor de esa comunicación metafísica. Así se diferenció de otras poéticas, asegurando con los paratextos un conocimiento genuino dotado de originalidad como otros poemas mórbidos y esotéricos que fomentó el decadentismo (Praz, *The Romantic Agony* 200).

#### LOS PARAÍDOS ARTIFICIALES DE LA DECADENCIA

A principios de 1896, el poeta se instaló en la Ciudad de México para incorporarse a los medios culturales de la capital del país. Recorrió la ciudad con un salario de redactor, devengado en el periódico *La Voz de México*, de Rafael Gómez, donde convivió con los miembros de la Sociedad Católica. Datado en 1896 es el poema “Batelera” dedicado a Margarita Quijano, que insinúa un posible flirteo con la joven normalista que años después sería la maestra inspiradora del poeta Ramón López Velarde (Appendini 108-10). Quijano era estudiante de la Escuela Normal Superior de Maestros, donde el 21 de marzo, en el natalicio del ex presidente de México Benito Juárez, la alumna normalista María M. Rosales declamó con acento dulcísimo los sonoros versos del joven poeta Rafael Martínez Rubio (“En honor a Juárez”).

Según cuentan algunos cronistas de la época—Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos y Alberto Leduc—por esos años Martínez Rubio debió frecuentar los espacios de la bohemia mexicana de fin de siglo: bares, restaurantes, cafés y cantinas de la ciudad, con cierto aire de cosmopolitismo ingenuo. La pose del decadente social ha sido asociada por los estudios literarios con el dandy urbano, una parodia intelectual de la burguesía finisecular, ya sea de manera deliberada o accidental. La irrupción del intelectual marginado como un burgués de la vanguardia social generó otro efecto paradigmático en la sociedad de fin de siglo: el dandy encarnó la sublimación artificial del arte como un actor del espacio público de la polis. Si el arte era la aristocracia del espíritu, el poeta era la personificación caprichosa de esa idea trascendental.<sup>6</sup>

La versión poética de Martínez Rubio sobre la vida bohemia se plasmó, como corresponde a un poeta dandy, desde cierta erótica de lo urbano en su interpretación de la cultura moderna. Una poética sobre las sensaciones generadas en los ambientes metropolitanos; por

ejemplo, el amanecer de “Tres sonetos”: “El orto se abrillanta, los celajes / son cisnes en un lago de neblinas / en que vierte sus luces diamantinas / el alba al descorder sus cortinajes” (1-4).

Dicha erótica de lo urbano era el modo de expresión de Martínez Rubio como poeta dandy, que puede observarse en la voz enunciativa del poema “Souvenir d’hiver,” donde plasmó el cuadro galante de una pareja que, aburrída, mira y escucha la ciudad desde sus márgenes, mientras intercambian caricias y beben vino blanco para vencer el tedio: “Ya baja en brillante vapor el rocío / manchando el incierto, lejano confín... / Apura la copa del néctar, amor mío / ¡que huelan tus besos a vino del Rhin...!” (1-4). Estos momentos de placer afirman la jerarquización de la vida urbana cercana a la expresión artística, sobre los paisajes de la naturaleza observados a la distancia. La mirada del poeta establece una superioridad en el yo poético, que mira con cierto desdén el acontecer de la naturaleza mientras disfruta de los placeres artificiales de la cultura.

La ciudad representaba la iconoclasia artística intuida en sus primeros poemas. Múltiple y paradójica, era un escenario complejo como los referentes del arte que los modernistas apreciaban desde cualquier origen cultural, sentimientos que reproduce en el poema “Sin nombre”: “Aspiré mil perfumes, los oídos / se gozaron en plácidos cantares” (5-6). Las tensiones entre la endeble posición social del poeta, el complejo entramado de la realidad urbana y los desafíos planteados por la modernidad, eran compartidos por los poetas en la bohemia, inmovilizado el tiempo productivo del progreso moderno.

En la bohemia se comentaba la vida cotidiana de la ciudad, y la conversación se estimulaba con el consumo de alcohol y drogas. El escritor Alberto Leduc escribió sobre esas tardes:

Acá en los umbrales de la Tienda Roja estamos los bohemios de pura sangre, los que frente a frente y día a día nos encaramos con la vida y le escupimos al rostro para que no nos grite que vivimos a fines del siglo de los cheques y en un país limitrofe con Norteamérica. [. . .] Tablada, Dávalos, Larrañaga, Nervo y algunos otros de provincia, Martínez Rubio entre estos últimos, con su maleta de ilusiones y esperanzas.” (146-47)

Martínez Rubio escribió la representación sensorial de esas veladas, describió las imágenes percibidas, los colores experimentados y las alucinaciones provocadas por las drogas y el alcohol, como en el poema en prosa “Absinthe”:

Estoy frente a la mesita de mármol, pensando en cosas idas; en mi copa ondea el absintio con claridades opalinas y resplandores tibios, en tanto que la luz irisa las burbujas que sobrenadan en la superficie...

Un vapor fosfóreo se levanta del líquido, rodea la copa y se difunde en mi estancia. En ese vapor hay muchos puntos luminosos que giran, voltean y se pierden después, fingen caudas ondulantes, del color del ámbar, unos; otros se van oscureciendo rápidamente; después... Los márgenes crecen, la copa de cristal finge un lago de oro que se incendia a los reflejos de la luz. (45)

Pero sus primeros poemas sobre el consumo de alucinógenos deben ser de 1894, digamos, en la versión temprana del poema “Hada del Rhin.” Sus poemas sobre las drogas se caracterizan por sus referencias a las “opalescencias,” el matiz brumoso de una luz difuminada en ambientes tornasolados, una adaptación al español de la *opalescence* francesa de Théophile Gautier que recrea las sensaciones de los consumidores de hachís en el relato “El club de los hachisianos” (1863), atmósfera descrita por Charles Baudelaire como “levemente teñida de rosa y azul” en el poema “La habitación doble” de *Pequeños poemas en prosa* (1862).

En “Versos blancos,” Martínez Rubio percibió el colorido de ese ambiente: “Versos blancos cual nubes de armiño / coronados de luz tibia y diáfana, / y que tiene reflejos de fuego / con cambiantes de rosa y de nácar” (5-8). La luz de las brumas opalinas se repetirá en “Rondeles”: “Con cambiantes de rosa y de nieve / sobre el glauco cristal de las olas, / con matices de pálidas violas / que acaricia brisa leve, / surge rósea vapor” (14-18); y en “Sursum”: “Dulce perfume que en silencio surges / del cáliz virginal del lirio blanco, / y en invisibles ondas transparentes / por la atmósfera azul cruzas callado” (1-4).

En estas imágenes poéticas, la luz mortecina de las opalescencias deviene en simulación sensorial de una luz crepuscular. No es el atardecer bucólico del paisaje sino su simulacro, la iluminación lánguida de la luz artificial de la ciudad. Esta luz cansada también representaría a la poesía que sobrevive estimulada por la vida artificial de los paraísos de bohemia, una vida inspirada por el artificio, alterna a la establecida por la modernidad. La contradicción entre la vanguardia social impuesta por la vida urbana y la convicción artística de la trascendencia poética fue resuelta por los decadentes, como Martínez Rubio, en una crítica escindida: asumir la vanguardia como decadencia. Crítica contra la vanguardia social porque, como la mujer frágil y la amada muerta, la burguesía atestigua el fracaso del progreso moderno. Pero también es ironía contra la vanguardia estética, porque los poetas decadentes asumieron que el arte podría definirse como un sinsentido productivo en la era de la modernidad.

Para expresarlo, recurrió al efecto de sensualidad estética generado por la acumulación retórica. Enunció la semántica material de la ciudad (los parques, los bares, las avenidas...) y develó una versión del espíritu sensible de la cultura urbana. Con ese efecto, para expresar la atmósfera de la ciudad, abandonó las prácticas figurativas del neoclásico: a cambio de la ligereza enunciativa, prefirió la saturación descriptiva. Las aliteraciones, las acumulaciones y los encabalgamientos son más cercanos al vértigo del tiempo productivo del progreso urbano para comunicar las percepciones de la ciudad como en el poema “Sin nombre,” antes mencionado:

Pero el amor voló... ¡Fue un mediodía  
y tan de prisa van todos los soles!  
Y sin fe y sin amor ya no hubo luces,  
ni aromas, ni armonías;  
el tedio amortajó a mi pobre alma  
y un crepúsculo horrible fue la vida. (19-24)

## EL DESDICHADO Y LA MUJER FATAL

Desde el 1 de marzo de 1897, Rafael Martínez Rubio se desempeñó como secretario de redacción del periódico *El Nacional* de Gregorio Aldasoro con un salario de 50 centavos a la semana, que apenas le alcanzaba para abonarse en alguna cafetería, o en algún restaurante humilde de la capital del país. Al recibir su emolumento, gustaba comer en el Restaurante del Bazar ubicado en la vieja calle del Espíritu Santo (hoy Isabel la Católica) frecuentado por otros escritores (Ceballos 132).

La creación lúdica de las identidades de los poetas decadentes expuso su capacidad creativa. Esta pose asumida en su discurso poético fue un gesto político que legitimaba con el desdén, la confrontación o el escándalo un modo de vida contra el progreso moderno como fin último del *ethos* social. Libres de atender sólo la expresividad fijada por la subjetividad interior, los decadentistas enriquecieron su experiencia material desde “otras personas” (Ziegler 12). Se trataba de “revelar su genialidad a través de una continuidad entre la biografía y la obra, entre la vida y la letra, continuidad que los impulsa a ‘encarnar’ sus propios versos de manera heroica—Byron—o de manera trágica—Hölderlin—” (Bruña Bragado 61). Podría decirse que la heroicidad de Martínez Rubio se manifestó en el personaje del dandy, y su tragedia en el personaje del desdichado.

Frente a los cofrades modernistas que nunca lo aceptaron, la mayoría de ascendencia burguesa y liberal cercanos a Porfirio Díaz (como Tablada, Couto o Larrañaga Portugal), Martínez Rubio parece soslayarse en la condición de la desdicha con la construcción de la poética del marginado. Además, la sensación de abandono y de imposibilidad por alcanzar sus propósitos—por ejemplo, el reconocimiento social a través de la celebración de su oficio literario—habrán ahondado en su expresividad poética.

Exploró dicha estética desde 1896 en el poema “La oración del huerto,” una recreación del pasaje bíblico de Cristo en el Monte Calvario: “Declinó su semblante y como presa / de infinito dolor, hondas arrugas / contrajeron su blanca y limpia frente! / Y apareció en sus ojos una lágrima / como símbolo augusto del combate” (9-13). Versos que describen el cansancio de Cristo con la saturación de adjetivos para expresar su desventura, que luego evocó en el diálogo melancólico con Dios: “Y agobiado por honda pesadumbre: ‘¡Padre, aparte de mí este amargo cáliz / sin que lo beba yo!’ Clamó elevando / sus triste ojos al oscuro cielo / en que no cintilaban las estrellas” (34-37). La piedad, la mirada triste y la noche total, acentúan la melancolía de la voz poética. En los poemas posteriores a 1897, como en “Aniversario,” profundizó en esa retórica:

¡Oh, Señor! En la noche ensombrecida  
que atraviesa mi espíritu, apura  
la copa del dolor...  
(Haz que resida  
su espíritu en mi fe)...  
Será la pura  
aparición de mística hermosura,  
¡que me alumbre en la noche de la vida! (9-16)



Martínez Rubio desarrolló la poética del desdichado con pasajes de autodestrucción tanto en la práctica literaria como en la vida pública. En esos años criticó su propia literatura, y tal vez no exista otra proclama burlesca tan simbólica y lastimosa impuesta a sí mismo por un poeta decimonónico en la literatura mexicana:

¡Quieran las malas Furias que inspiran mis esperpentos líricos no llegar jamás a hacer de ellos una charamusca tan retorcida como interminable!  
 ¡Apiádense de mis versos, los que la piedad no conocen, y concédanme que sin faltar a la verdad pueda yo un día titular mi colección de los mismos:  
*Tonteras cortas para paciencias largas...!*” (El Duque Juan, “El té literario. En la casa de Manuel Caballero” 1:1)

Constantemente abandonado por la gracia social, por la gracia pública y por la gracia poética, su introspección compasiva concibió un nuevo motivo literario en la imagen de una mujer amenazante que, envuelta en el misterio, le hiere al seducirla.<sup>7</sup> Se trata de una imagen femenina sofisticada que detalló con un lenguaje complejo, como en el poema “Nihil, Regina”: “En los pálidos azules de los cobres oxidados, / en los diáfanos cristales de los límpidos zafiros, / y en los trémulos fulgores de las húmedas turquesas: / ¡no hay más luces que en tus ojos, reina mía!” (1-4).

Luego de leer estos alejandrinos perviven en la memoria las oposiciones—“los pálidos azules,” “los cobres oxidados,” “los límpidos zafiros,” “los trémulos fulgores”—que por su semántica decadente proponen la sorpresa de la coda final del poema: “¡no hay más luces que en tus ojos, reina mía!”

Al observar los accesorios de moda femeninos el poeta encuentra una personalidad sofisticada, con poses similares a las de su faceta de poeta decadente. Como la mujer fatal del poema “Mi centauresa,” donde aparece una mujer “virgen y asesina” acompañada por “el vértigo de oro” del poema:

Hay en el bosque de mis desvaríos  
 una centauresa virgen y asesina,  
 que sobre mi alma su cabeza inclina  
 por beber el néctar de los sueños míos.

Cuando al aire luce su hermosura esquiva  
 por calmar mis hondos y amargos hastíos,  
 en vértigo de oro van mis desvaríos  
 prendidos al fuego de su crin taurina.

Paga con sus besos sus crueles desvíos:  
 yo ciño de flores su frente divina;  
 y aspirando el éter de los sueños míos,  
 vamos rumbo al bosque de mi desvarío. (1-12)

Desprovisto del andamiaje simbólico que caracterizan sus poemas decadentistas, “Mi centauresa” señala de manera directa cómo en la imaginación poética pervive una mujer fatal que se alimenta de los sueños del poeta. Su imagen de fuerza animal contrasta con los “amargos hastíos” del poeta, y representa el misterio indescifrable de la poesía. La centauresa también demanda al poeta alcanzar el ideal poético del decadentismo, un propósito inalcanzable y, por ello mismo, agónico.

### LA VIDA ARTIFICIAL

A mediados de 1898, Martínez Rubio se adscribió a la Prensa Asociada, el gremio de periodistas, cronistas y escritores que en la Ciudad de México defendía los derechos laborales de los intelectuales. Participó al lado de Rubén M. Campos en la titularidad de la cartera de festividades. A finales de ese año, se matriculó como estudiante en la Escuela Nacional de Jurisprudencia donde ya se desempeñaba como bibliotecario, y también ocupó el cargo de secretario de redacción de *El Nacional* hasta el jueves 29 de diciembre de 1898, tiempo en el que fue responsable de las páginas literarias publicadas sábados y domingos (y eventualmente los jueves). Además, con el seudónimo Ruy Blas firmó la columna “Semana lírica,” los sábados de marzo a octubre de 1897, cuando la sección fue sustituida por la columna “Notas de la semana” de José Juan Tablada.

En esos años, intensificó su vida bohemia y agudizó la precariedad de su patrimonio. Rubén M. Campos recordó que Martínez Rubio dormía en un tapanco al interior de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, y que sus juergas y borracheras eran sostenidas por el jovencísimo Bernardo Couto Castillo y por Atenor Lezcano, un notable estudiante de medicina que gustaba de la poesía francesa y de la escritura de poemas (203). De igual forma, el periodista Manuel Velázquez Andrade narra que Martínez Rubio era asiduo a los antros y los tugurios de la Ciudad de México, al lado de Bernardo Couto Castillo y de Efrén Rebolledo, con quien “se entregaban a los deleites de una droga fatal,” además asistía a sesiones espiritistas en compañía de José Juan Tablada y de Balbino Dávalos (55).

Pero su efervescencia en la vida bohemia desvirtuó su vida cotidiana, y lo llevó en dos ocasiones a los juzgados para resolver problemas de deudas financieras. En julio de 1899 buscó refugio en la Sociedad Católica y se unió al equipo de redactores y reporteros de *El País*, fundado por el periodista conservador Trinidad Sánchez Santos. Fue responsable de la edición de los lunes, y publicó de manera intermitente la columna “Crónica de la semana” para hablar de la actividad artística de la Ciudad de México. Además, en las páginas centrales de *El País* se ubicaba la sección “Páginas amenas de los lunes,” donde difundió traducciones, poetas, cuentos y artículos literarios.

En marzo de 1900 fue cesado de su cargo en la redacción de *El País*; se acentuó su pobreza y se intensificó su decadencia social. Entonces planeó su salida de la capital del país para regresar a los estados de Jalisco o de Colima. En la primavera inaugural del siglo XX, se integró como reportero de *El Imparcial* de Rafael Reyes Spíndola. Paulatinamente, su firma desapareció de los periódicos capitalinos.

Una reflexión final al último trayecto de su poesía: el descubrimiento de la vida artificial, intuida desde los poemas donde proyectó la dicotomía naturaleza/ciudad. Esta vida artificial de la modernidad era “locuaz y tentadora y elegante” (1), escribió en el poema “Rondel,” evocando la presencia de la mujer en la vida moderna. En dos poemas en prosa, “Naturaleza muerta” y “Pastiches,” la poesía se desvalora frente a la técnica urbana: “Son flores que no tienen dulces bellezas” (23), escribió en “Mística,” para expresar que en la cultura urbana moderna la poesía solo podría revivir como un simulacro, un pastiche de la poesía original. El poema “Gardenias” reiteró: “Las gardenias, sus hojas de porcelana / cierran tras los cristales de su ventana / en que las margaritas muestran el oro / de su cáliz de ámbar” (1-4).

Las gardenias tienen hojas de porcelana, no naturales; las margaritas se encuentran detrás de las ventanas de una casa, no en el campo; las flores muestran el oro de su cáliz, no su polen... El poeta percibe que la naturaleza de la ciudad es una simulación de la naturaleza, la “dulce belleza” del pastiche.

Entre los años de 1900 a 1903 se agudizó su consumo de alcohol y drogas. En marzo de 1902 fue despedido como bibliotecario de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. El 8 de agosto de 1903, el periódico *El Popular* informó de la locura de Martínez Rubio, quien fue internado en el Hospital de San Hipólito:

El Duque Juan llevaba una vida consagrada al estudio, y desde que lo nombraron bibliotecario de la Escuela Nacional Preparatoria, apenas si escribía algo, y todo el tiempo de que disponía lo empleaba en leer.

Tal trabajo reportó sobre sí el poeta, que poco tiempo después comenzó a sufrir de una especie de delirio que él pretendió curarse aplicándose inyecciones de morfina, en tal cantidad, que dicho veneno produjo desastrosos efectos.

Las extravagantes ideas del vate hicieron fijar la atención en él, y habiéndose diagnosticado que estaba loco, se le envió al manicomio, donde tal vez acabe sus tristes días el infeliz periodista. (“Poeta que pierde la razón. El Duque Juan” 3)

A partir de 1904, y hasta el día de su muerte, decidió alejarse de la bohemia capitalina para volver a Jalisco. En este periodo se incorporó a diversos proyectos periodísticos con resultados desiguales, que acaso le permitieron sobrevivir en Guadalajara, y de los que no he localizado testimonios: *El Contemporáneo*, *El Juan Panadero*, *La Libertad*, *La Tribuna* y *El Domingo*.

En 1908 se unió a la agrupación Prensa Unida como uno de los delegados de Jalisco, y anunció nuevamente la aparición de otro libro de poesía, que nunca publicó, *Rimas galantes*. En los primeros días de abril de 1909 cayó gravemente enfermo, quedando postrado y recluso en su domicilio particular de Guadalajara. El 11 de abril murió en el hospital Beata Margarita (“Muerte de un periodista”).

En el contexto de su recepción literaria, Rafael Martínez Rubio fue menospreciado por el campo cultural literario, salvo los comentarios alentadores de Manuel Gutiérrez Nájera y de

Manuel Caballero. Esta reacción negativa fue utilizada por el poeta para radicalizar sus convicciones artísticas. Entonces escribió poemas que desde una retórica sensorial, extravagante y exótica, que enfatizó algunos elementos de la cultura urbana moderna, que podrían sintetizarse en tres momentos vinculados a las hipótesis iniciales en la interpretación de su literatura: 1) La práctica de la poesía moderna como asociación radical entre vida y representación estética; 2) La interpretación de la imagen femenina como una marginada (al igual que la poesía) de las políticas de la modernidad; 3) La indagación a realidades alternas a la cultura urbana moderna, en busca de un orden político para los marginados culturales.

Como en el caso de otros poetas decimonónicos, los estudios literarios mexicanos aún tienen la tarea pendiente de rescatar y valorar la obra de intelectuales como Rafael Martínez Rubio, para restituir la historia literaria nacional y conocer nuevos puntos de vista sobre el decadentismo estético. Además, la interpretación de la vida y obra de Rafael Martínez Rubio aporta información sobre la trayectoria del intelectual moderno y las expresiones literarias de un sujeto lírico confrontado a la modernidad positiva, como testimonio extremo de la vigencia de la poesía.

*Universidad de Colima*

## Notas

<sup>1</sup> Las definiciones de decadentismo son amplísimas en los estudios literarios occidentales. En el presente artículo se ha optado por situar en términos históricos el origen del decadentismo en la cultura francófona hacia 1890, con la manifestación de una sensibilidad digresiva a la cultura del progreso urbano, establecida de manera hegemónica por los principios liberales del capitalismo como desarrollo político del positivismo ilustrado. Dicha sensibilidad, caracterizada por una idea de desacralización de los antiguos valores teológicos de trascendencia espiritual, encontró en las expresiones artísticas, en particular en la literatura, modelos de representación y resistencia contra la inminente hegemonía burguesa de la cultura urbana. De esa manera, el arte concentró sus valores trascendentales en su tradición, obligando a los artistas a desarrollar una personalidad propia en el escenario político de la cultura urbana. Para el actual artículo, se han utilizado las definiciones del decadentismo de Koenraad Swarts, Philip Stephan, David Wire, Mario Praz (*La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*), Matei Calinescu y A. E. Carter.

<sup>2</sup> Luego de su aparición en la sociedad literaria mexicana en 1893, el medio cultural mexicano se manifestó sobre el decadentismo literario con poemas, crónicas, artículos y otras textualidades, que pulularon a manera de manifiesto fragmentado. Cuando la tormenta de papel amainó en los albores del siglo XX, devino el escampado de un modernismo mucho menos explosivo, menos autopoético, más descriptivo y casi filosófico. Para profundizar sobre el decadentismo literario en México, recomiendo la lectura de José Emilio Pacheco, Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defosse, Ana Laura Zavala Díaz, Juan Pascual Gay, José Mariano Leyva y Carlomagno Sol Tlachi.

<sup>3</sup> Calinescu llama “estilo de la decadencia” al modo de vida intelectual de fin del siglo XIX (159).

<sup>4</sup> Jaime Rosal y Jacobo Siruela exponen: “En este sentido, adoptan una postura nostálgica, vuelta hacia un pasado glorioso [. . .] que surge del drama de una sociedad que se enfrenta a su declive, privada de cualquier esperanza en el futuro” (16). Una opinión similar a otros estudiosos del decadentismo, que también sitúan esa vuelta nostálgica como una metáfora del “paraíso perdido,” como en el caso de Matei Calinescu (37).

<sup>5</sup> Existen diversas interpretaciones sobre la presencia de la figura femenina en la poesía decadentista, lo que ha derivado en una amplia tipología de esta imagen: mujer virginal, mujer sensible, mujer fatal... Para el presente trabajo, fueron fundamentales las lecturas de Erika Bornay, Bram Dijkstra, Mario Praz (*La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*) y Jean de Palacio.

<sup>6</sup> Los estudios literarios sobre modernismo y modernidad han explorado con profusión la tipología del dandy, remito a las que se consideraron para el presente artículo: Jessica R. Feldman, David Wire, Rhonda K. Garelick y María José Bruña Bragado.

<sup>7</sup> “La mujer fatal” es la más recurrente de las tipologías en las figuras femeninas establecidas por la bibliografía sobre el modernismo. Reconociendo los trabajos fundacionales de Mario Praz, sólo hemos recuperado algunas de sus características expuestas por autores como Erika Bornay, Mireille Cottin-Orsini, Charles Berhneimer y Rosina Neginsky.

## Obras citadas

- Appendini, Guadalupe. *Ramón López Velarde. Sus rostros desconocidos*. FCE, 1990.
- Berhneimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. The John Hopkins UP, 2002.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 1990.
- Bruña Bragado, María José. *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Peter Lang, 2005.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*. Alianza Editorial, 2003.
- Campos, Rubén M. *El Bar, la vida literaria en México en 1900*. UNAM, 1996.
- Carter, A. E. *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*. U of Toronto P, 2016.
- Ceballos, Ciro B. *Panorama mexicano 1890-1910. (Memorias)*. UNAM, 2006.
- Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defosse (coordinación e introducción). *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*. UNAM, 2002.
- Conde Rubio. "Sin nombre." *El Universal*, 15 mzo. 1896, no. 59, p. 1.
- Cottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et imagen de la misogynie fin-de-siècle*. B. Grasset, 1993.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate, 1994.
- Duque Juan (Rafael Martínez Rubio). "Erótica." *El Universal*, 3 dic. 1893, no. 11, p. 2.
- El Duque Juan (Rafael Martínez Rubio). "Absinthe." *Revista Azul*, 17 my. 1896, p. 45.
- . "Anacreónica." *El Diario del Hogar*, 8 abr. 1894, no. 172, p. 1.
- . "Date Lilia." *El Universal*, 3 jun. 1894, no. 3, p. 1.
- . "Hada del Rhin." *El Universal*, 1 jul. 1894, no. 21, p. 2.
- . "Mirtos." *El Universal*, 18 mzo. 1894, no. 64, p. 2.
- . "Naturaleza muerta." *El Universal*, 5 dic. 1897, no. 127, p. 1.
- . "Paráfrasis de Safo." *El Universal*, 8 abr. 1894, no. 80, p. 2.
- . "Rima." *La Voz de México*, 8 nov. 1896, no. 251, p. 1.
- . "Rondeles." *Boletín Religioso*, 12 en. 1899, no. 2, p. 3.
- . "Tarde azul." *El Universal*, 15 jul. 1894, no. 37, p. 1.
- . "El té literario. En la casa de Manuel Caballero." *El Nacional*, 25 ago. 1896, no. 48, p. 1.
- Feldman, Jessica R. *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*. Cornell UP, 1993.
- Foreman May, Dorothy. "Evocación sensorial en la poesía de la *Revista Azul*." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. 13, núm. 46, agt. de 1976, pp. 109-22.
- Gardini, Michela. "Les décadents et les femmes mystiques." *States on Décadence: On the Aesthetics of Beauty, Decline and Transgression Across Time and Space*, volumen 2, coordinado por Guri Barstad y Karen P. Knutsen, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 50-61.
- Garelick, Rhonda K. *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton UP, 1998.

- Gay, Juan Pascual. *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*. El Colegio de San Luis, 2012.
- “En honor a Juárez.” *El Siglo Diez y Nueve*, 20 jul. 1896, no. 17,566, p. 3.
- Leduc, Alberto. *Cuentos. ¡Neurosis emperadora fin de siglo!* Factoría Ediciones, 2005.
- Leyva, José Mariano. *Perversos y pesimistas: Los escritores decadentes en el nacimiento de la modernidad*. Tusquets, 2013.
- Martínez Rubio, Rafael. “La agonía de un ángel.” *El Universal*, 23 jun. 1895, no. 142, p. 1.
- . “Angelus.” *El Nacional*, 1 febr. 1895, no. 79, p. 1.
- . “Aniversario.” *El Nacional*, 31 jul. 1897, p. 1.
- . “Batelera.” *Revista Azul*, 13 sept. 1896, p. 330.
- . “Celia.” *El Nacional*, 1 febr. 1896, no. 179, p. 1.
- . “Elegía. A mi novia muerta.” *El Universal*, 16 jun. 1895, no. 136, p. 1.
- . “Gardenias. De *Rimas de nieve*.” *El Nacional*, 2 my. 1897, no. 74, p. 2.
- . “Hada del Rhin.” *Revista Azul*, 27 oct. 1895, no. 26, p. 407.
- . “Mi centauresa.” *El Mundo Ilustrado*, 9 mzo. 1902, no. 10, p. 10.
- . “Mística.” *El Nacional*, 11 abr. 1897, p. 3.
- . “Nihil, Regina.” *Flor de Lis*, 15 oct. 1897, no. 11, p. 1.
- . “La oración del huerto.” *El Nacional*, 1 abr. 1896, no. 228, p. 1.
- . “Lohengrin.” *El Demócrata*, 26 en. 1896, no. 387, p. 1.
- . “Páginas negras.” *Revista Azul*, 7 jun. 1896, no. 6, p. 9.
- . “Pastiches.” *El País*, 25 dic. 1899, no. 5, p. 1.
- . “Rondel.” *El Mundo Ilustrado*, 5 oct. 1902, no. 14, p. 8.
- . “Sonetos.” *El Nacional*, 25 en. 1896, no. 173, p. 1.
- . “Souvenir d’hiver.” *El Nacional*, 3 abr. 1897, no. 225, p. 1.
- . “¡Spirita! Leyendo a Gautier.” *El Universal*, 26 my. 1895, no. 119, p. 1.
- . “Tres sonetos.” *El Nacional*, 10 oct. 1897, no. 27, p. 1.
- . “Sursum.” *Flor de Lis*, 1 abr. 1896, no. 1, p. 10.
- . “Venus.” *Revista Azul*, 29 dic. 1895, no. 58, p. 2.
- . “Versos blancos. De ‘Rimas de nieve.’” *Revista Azul*, 11 agt. 1895, no. 15, p. 229.
- . “Versos viejos.” *Revista Azul*, 11 agt. 1895, no. 19, p. 303.
- “Muerte de un periodista.” *El Diario*, 13 abr. 1909, no. 910, p. 3.
- Neginsky, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo*. UNAM, 1999.
- Palacio, Jean de. *Figures et formes de la décadence*. Séguier, 2000.
- “Poeta que pierde la razón. El Duque Juan.” *El Popular*, 8 agt. 1903, no. 2,379, p. 3.
- Praz Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acantilado, 1999.
- . *The Romantic Agony*. Oxford UP, 1954.
- Rosal, Jaime y Jacobo Siruela (selección y prefacio). *El lector decadente*. Atalanta, 2017.
- Sol Tlachi, Carlomagno. “Las raíces del decadentismo mexicano.” *Otros raros*, coordinado por Margarita Zavala de Campos, El Colegio de San Luis, 2014, pp. 14-64.
- Stephan, Philip. *Paul Verlaine and the decadence (1882-90)*. Manchester UP, 1974.
- Swarts, Koenraad W. *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*. Nijhoff, 1964.
- Velázquez Andrade, Manuel. *Remembranzas de Colima (1895-1901)*. Páginas del siglo XX, 1949.

---

Wire, David. *Decadence and the Making of Modernism*. U of Massachusetts P, 1995.  
Zavala Díaz, Ana Laura. *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*. UNAM, 2012.  
Ziegler, Robert. *Asymtote: An Approach to Decadente Fiction*. Rodopi, 2009.