

# *José Martí y la Estética Decadentista.*

*Para Pedro Pablo Rodríguez, en La Habana*

“Época de tumulto y de dolores, en que los ruidos de las batallas apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros”

José Martí, Prólogo al *Poema del Niágara*

## **El decadentismo: una estética marginal**

El decadentismo se ha estudiado en América Latina como una fase del movimiento modernista. Si nos fijamos en las que pudiéramos considerar como características más sobresalientes de esta tendencia, nos encontraríamos con un fenómeno del arte que engloba elementos adheridos al subjetivismo artístico, a una exaltación de lo artificial sobre lo natural, llegando a convertirse en una obsesión por lo estético, que hacía mayor hincapié en los aspectos formales que en los temas, procurando exagerar con su carácter erudito. Por ello quizás no logra diferenciarse radicalmente del exotismo, el cual llevó al reino de lo hermético los significados que permitirían intuir la existencia de una imagería destinada al uso restringido de una pequeña minoría.

Desde el punto de vista temático, nos encontramos con una búsqueda obsesiva que deviene profanación erótica de lo sagrado y que permea hacia ciertas actitudes, comprendidas como poses, y que definen estados de ánimo, hábitos marginales y finalmente una praxis vital que arroja a los escritores y artistas por el despeñadero de los alucinógenos, la neurosis, la apatía, la homosexualidad, la

---

frivolidad y finalmente, desde el punto de vista artístico, a un eclecticismo que trasunta la amalgama de tendencias que estaban interconectadas.

Dejado de lado por mucho tiempo, el decadentismo es quizás una etapa que buscó y no encontró definiciones, que trató de prefigurar una propuesta que se distanciaba de la otra cara del modernismo, ésta que se define por su dinamismo como praxis cultural y que se afianza en la prefiguración de elementos discursivos y conceptuales más positivos.

El decadentismo fue definido por Pedro Emilio Coll como “una intensa y pasajera neurosis que corrió como un largo calofrío de uno a otro extremo del continente, que sacó de la inercia a algunos y puso la pluma entre los dedos a muchos amantes tímidos de la sagrada belleza”<sup>1</sup>. Puede ser entendido así en sentido llano, como una estética basada en una moralidad y en una espiritualidad desafiante, que rompía los bordes de la perversión o la frivolidad; también ha sido visto como una exacerbación del individualismo, con pretensiones de ruptura social.

Esto, estéticamente, se asocia con ciertos postulados del simbolismo francés, el cual ha sido reconocido también como uno de los afluentes que habrían de alimentar al modernismo hispanoamericano<sup>2</sup>, pese a las profusas negaciones que al respecto formularon autores como Pedro Emilio Coll o Rufino Blanco Fombona<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, esta consideración marca distancia con respecto al naturalismo, principalmente por el excesivo apego de dicha tendencia al referente. Desde esta perspectiva podría argüirse que el decadentismo surge como “consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto a lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas”<sup>4</sup>.

Habría que considerar además que en las repúblicas hispanoamericanas el impulso positivista comenzaba a refundar el

---

sentido de nación y la resistencia se basaba en que aparentemente el decadentismo no se afianzaba en los valores postulados por el positivismo, principalmente con su idea de progreso, sino que asimilaba una perspectiva especular de la cultura europea con matices de neurosis finisecular; la crisis espiritual que como una atmósfera cundía a Europa.

En ese marco insertaré algunos contrastes que parten de la lectura de José Martí en torno a los cambios de la sensibilidad estética, a inicios de la década de 1880, que impacta en algunos espacios hispanoamericanos. En América se contrastaban las realidades, se enfatizaba lo propio como una señal de autoctonía, pero no apegada de manera servil al referente cosmopolita, sino conciente de que éste era el puente por el cual se accedía a lo universal: “A través del tamiz de la universalidad y la transculturación pasa también la vocación americanista de José Martí. Su predicamento acerca de la Naturaleza como marco de referencia –hay que insistir en ello– no construye un razonamiento determinista/regionalista, en el sentido de aceptar moldes según los cuales el hombre es producto de su medio”<sup>5</sup>.

La percepción de la belleza puede permitir la apropiación positiva de ella en el sentido de propiciar goce o emoción estética *per se*, mientras que desde la perspectiva decadente, la belleza tiene su asiento en lo creado, en lo artificial, en ese mundo fabricado que no se desprende de esa condición, aunque la frontera sea casi imperceptible para la imaginación creadora, como si al mismo tiempo se hiciera confusa la diferencia entre sueño y realidad<sup>6</sup>.

Otra de las tenencias del decadentismo se puede percibir en el nihilismo, y también en el sentido pragmático del pesimismo, el cual se mueve como un látigo que deja su marca entre la angustia y la conciencia de inmovilidad, de pesadez. Por otra parte, la relación entre deseo, sexualidad y amor, desde la perspectiva decadentista ocupa un estadio muy complejo, que en la percepción de quien se enfrenta al hecho estético, deja clara evidencia de que la pasión

---

amorosa no tiene un desenlace favorable sino que por el contrario, transita un inevitable camino de consecuencias nefastas.

También el sentido de voluptuosidad, que es signo característico de la tendencia, posee diversos matices. Tiene arraigo principalmente en el goce erótico, que crece a manera de espiral indetenible, y al parecer posee la conciencia de finitud solamente en la pulsión de muerte. La ciudad también muestra sus voluptuosidades; la ciudad corrompe y anula a los hombres sensibles, los aliena al punto de impedirles una inserción sana en los roles de la vida cotidiana, se queda al margen de las necesidades de la nación y se mantiene alejado de las carencias del alma nacional. La negación casi absoluta de ese pesimismo y por ende la negación del decadentismo como acción vital, se halla en el hecho de que muchos autores resignifican el poder simbólico de la naturaleza; en ella se sustenta el arraigo de la vida y se traza el camino hacia la redención: “El hecho de que los autores sueñen con la naturaleza, equivale a una invitación a reflexionar sobre el hombre. Es evidente el lazo que une el problema de la naturaleza al problema del hombre. Esto es, el pensamiento humano no puede interrogar a la naturaleza exterior... sin volverse hacia sí mismo”<sup>7</sup>.

El paisaje pone de manifiesto no sólo el impulso motivador de expectativas sino un sentido de perdurabilidad y trascendencia. La decadencia puede ser leída como símbolo de enfermedad y ella, consecuencia del medio, hostil, negador; una forma de barbarie que limita la posibilidad de vida que reside en el arte, en la palabra creadora.

La connotación negativa del término decadentismo, hace que sea necesario distinguir la frontera de una propuesta afirmativa como lo es en esencia el modernismo del que Martí es iniciador, sustentado radicalmente en la revalorización de la naturaleza frente a la casi negada opción pesimista que los textos del decadentismo promueve.

### **Pérez Bonalde y Oscar Wilde en la óptica martiana**

Me centraré en dos textos del año 1882, en los cuales Martí

---

plantea una lectura de dos fenómenos literarios contemporáneos: la propuesta estética de Juan Antonio Pérez Bonalde y la de Oscar Wilde. Por contraste tenemos que en el primer caso, el prólogo al *Poema del Niágara*<sup>8</sup> podría ser comprendido como un pretexto para precisar toda una construcción simbólica de lo que estaba pasando como propuesta poética en el ámbito hispanoamericano. Podría ser leído como la configuración de un discurso sobre el origen, sobre la valoración de lo ancestral americano, fuente de una visión “sincera” de la realidad y del momento histórico: “Época de tumulto y de dolores, en que los ruidos de la batalla apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros, y el trasegar de los combatientes deja sin rosas los rosales, y los vapores de la lucha opacan el brillo suave de las estrellas en el cielo”. En el prólogo está presente un sentido de filiación con la naturaleza, propia de una visión positiva y optimista.

Ese prólogo es también pretexto para una larga y centelleante disquisición sobre la estética. Martí repara en los actos sencillos de la vida que dejan al descubierto toda una sensibilidad de época: “Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro”. Luego, cuando se interna propiamente en el poema del venezolano, deja clara su filiación simbólica con el tema de la naturaleza: “La batalla está en los talleres; la gloria, en la paz; el templo, en toda la tierra; el poema, en la naturaleza”.

El portento de la caída del agua es para él metáfora de fortaleza y abundancia. Una reafirmación de ese sentido la podríamos percibir más adelante en dos discursos, formal y temáticamente distintos pero simultáneos en el tiempo, ambos de 1891, los *Versos sencillos* y el ensayo “Nuestra América”, los cuales fijan un lugar de enunciación

---

afiliado a la memoria y al sentido de pertenencia. Ambos textos son producidos desde el exilio, y en ellos puede leerse un sentido poco optimista. En los *Versos sencillos* no sólo hay aliento vital y luminoso, también, al decir de Julio Ramos, “es el lugar del cadáver, de la descomposición de la muerte, ineluctablemente ligada –en la lógica del libro– a la temporalidad”<sup>9</sup>.

En el caso del artículo sobre Oscar Wilde<sup>10</sup> la perspectiva cambia de manera radical; aquí encontramos al cronista que cuida muy bien los detalles, el telón de fondo y el escenario antes de construir discursivamente al personaje, a quien le presta su propia voz para una abundante reflexión sobre las fronteras de la belleza. Lo que comienza siendo un reclamo y una bienvenida a las literaturas hechas en lenguas extranjeras, pasa a ser una clara respuesta a la necesidad de nutrirse de humanidad, de culturas; eso marca la visión universalista del poeta cubano, quien a disgusto, está consciente de las limitaciones que el desconocimiento de otras lenguas impone a una cultura determinada, por cuanto “las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje”. Escribía Martí: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y ver como en todos palpita un mismo espíritu”.

### **La ciudad y la crisis moderna**

Los textos sobre Pérez Bonalde y Wilde, generan de manera dialéctica una forma de repensarse en el espacio-tiempo de la modernidad finisecular. Martí se encuentra en Nueva York, la gran ciudad moderna que Julio Ramos considera como el lugar problemático de la escritura, y que no es simplemente “el trasfondo pasivo del discurso del origen, tópico de la fundación. El desplazamiento, las líneas de fuerza que atraviesan el lugar de la escritura, sobredetermina la mirada martiana y condiciona el

---

contorno de objetos representados por la rememoración, el itinerario de los recorridos y recortes que la poesía opera sobre el cuerpo de la lengua materna y el libro de la tradición”<sup>11</sup>.

Aquí estamos frente a un problema propio del proceso de modernización, donde el centro urbano establece un correlato que puede extenderse como una tipología del fenómeno producido por el crecimiento de las ciudades: “Hacia el último cuarto de siglo (XIX), en parte por el proceso real de urbanización que caracteriza muchas de las sociedades latinoamericanas de la época, el concepto de ciudad [...] se ha problematizado. En Martí la ciudad aparecerá estrechamente ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáforas claves de la modernidad. [...] La ciudad, en ese sentido, no es simplemente el trasfondo, el escenario en que vendría a representarse la fragmentación del discurso descriptivo de la modernidad. Habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal –con sus redes y desarticulaciones– está atravesando por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna”<sup>12</sup>.

En un sentido amplio, lo urbano, como concepción de la ciudad moderna, se halla poblado de disonancias, y éstas van también cargando su poesía, como bien lo advierte Julio Miranda, quien señala en los versos del cubano las abundantes trazas de la “ciudad hostil, francamente odiada por el Martí que elogia constantemente la naturaleza. Lo urbano tanto en los *Versos libres* como en los *Versos sencillos*, es sinónimo de falsedad, corrupción y agitación febril”<sup>13</sup>.

La gran ciudad seduce y embriaga, la ciudad es la *femme fatale* que atrapa y termina por destruir. Las grandes ciudades son percibidas como enormes imanes que transforman radicalmente esa nueva sensibilidad. En ese sentido habría que tomar en cuenta otro elemento que juega un papel importante en el proyecto modernizador de la sociedad, representado en la presencia de la prostituta, vista como

---

una disonancia en ese mundo que se muestra fagocitado por las relaciones capitalistas. Al respecto Julio Ramos ha referido que “la prostituta es una condensación en los discursos sobre la ciudad [...] de los peligros de la heterogeneidad urbana. [...] La prostitución lejos de ser una anomalía puede verse como modelo de las relaciones humanas del capitalismo. Los discursos de la modernidad no dejaron de reflexionar sobre esto, condensando en la prostituta, no sólo una amenaza a la vida familiar burguesa, y una “figura” de la sexualidad moderna, sino también la “peligrosidad” de la nueva clase obrera<sup>14</sup>. Su papel como cronista desde la ciudad de New York lo convierte en testigo de excepción de las transformaciones que desde la tecnología y la urbanización se desarrollan en la gran urbe, como lo ha señalado Iván A. Schulman: “Lo moderno se cifra en la cultura citadina de Nueva York. Su metaforización emana de los recesos subjetivos de un proyecto de renarrativización en que sobrepasan las fronteras de los registros contra hegemónicos y las amonestaciones del discurso crítico. Frente a los códigos de la modernidad burguesa el cronista orchestra dos discursos —el de la información y el del deseo— para penetrar los espacios de la existencia libre de la creación artística exenta de las trabas impuestas por una sociedad dominada por el afán de sobrevalorar los bienes materiales”<sup>15</sup>.

En el caso de Wilde, Martí reflexiona sobre lo que una nueva estética venida desde Europa podría aportar a nuestra cultura, y elabora un metatexto a partir de la reflexión del mismo Oscar Wilde. En la valoración del *Paraíso terrenal* de William Morris veía Wilde la esencia creadora del arte, pues Morris “creyó que copiar de muy cerca de la naturaleza es privarla de lo que tiene de más bello, que es el vapor, que a modo de halo luminoso, se desprende de sus obras. Como Morris, Teófilo Gautier también quería decirlo todo, pero decirlo bellamente: “La hermosura era el único freno a la libertad. Les guiaba el profundo amor de lo perfecto”.

En tres artículos de la *Sección Constante*, publicados en *La*

---

*Opinión Nacional* de Caracas, Martí hace crónica sobre la presencia de Oscar Wilde en los Estados Unidos. Señala en su anotación del 17 de noviembre de 1881: “Dos nuevos poetas apasionan hoy a los ingleses: el uno melodioso, abundante, delicado, se llama Rosetti; el otro triste, enfermizo, desigual, reconcentrado, se llama Oscar Wilde; en ambos se nota la influencia de un poeta que derivó sus versos de la naturaleza, y no los deformó con preocupaciones de escuela: Keats. De los dos bardos nuevos, Rosetti es acariciado por la Fama; Wilde es cruelmente flagelado por la crítica. Distingue a Rosetti una gran pulcritud en la forma; tiene algo de sensual, de sedienta, de sombría, de autumnal, la poesía de Oscar Wilde. Y se tiene a Wilde por jefe de una nueva escuela, la de los Estetas, los amigos de lo bello”<sup>16</sup>.

En otra nota, del 4 de enero de 1882 escribe Martí: “Ahora hay una nueva secta literaria, la de los estéticos cuyos adeptos disponen sus trajes y aderezan sus rostros de modo de parecer la estampa de la delgadez, y la efigie carnal de un ánimo desesperada y abatida [...] La epidemia ha cundido de la literatura donde manda en jefe el poeta nuevo Oscar Wilde [...] Los puros estetas han de tener el aire de míseros prometeos, sujetos a una invisible roca, y devorados por un buitre interior”<sup>17</sup>. La metáfora es pertinente pues repone en el sentido clásico la imagen del comienzo infinito, que presupone la tarea inacabada del arte.

El 16 de marzo de 1882 Martí insiste en reseñar el desplazamiento de Wilde por el territorio estadounidense: “Oscar Wilde, joven poeta inglés que recorre ahora los Estados Unidos rogando a los hombres que estudien y amen la belleza, acaba de hacer una visita a las cataratas del Niágara que tan hermosos versos inspiraron a Heredia, a nuestro Pérez Bonalde, y al colombiano Rafael Pombo. En el álbum del hotel en que se detuvo, escribió Oscar Wilde: “el rugido de estas aguas es como el rugido de la ola poderosa de la democracia cuando rompe en las playas en que los reyes duermen descuidados”. En el primer instante pareció al poeta pobre en su conjunto aquel magnífico

---

paisaje, cuya riqueza de colores le agradó; pero en el cual halló pequeñez y monotonía. A poco, ya no pudo desprender los ojos de aquellas inmensas masas grises, listadas de rico verde, y esmaltada de hilos de plata: “¡Nada es más bello –dijo– que los colores en movimiento!”. Su admiración, como la de todos los viajeros, fue absoluta, cuando se vio debajo de las cataratas, y vio, en aquella inmensa bóveda húmeda, quebrarse sobre su cabeza la volante techumbre en menudísimas chispas brillantes; le pareció aquello “una encarnación del panteísmo”, y el espectáculo en que más de cerca se goza del esplendor majestuoso y energía colosal de las fuerzas físicas de la naturaleza. “¡Con razón –exclamó Wilde– decía Leonardo de Vinci que no había dos cosas más maravillosas en el universo que la sonrisa de una mujer y el movimiento de las aguas poderosas!”<sup>18</sup>. En esta simbiosis se encuentran dos perspectivas en torno a un mismo fenómeno natural, que Martí interpreta cabalmente en sus contrastes y aproximaciones; la reflexión sobre la exhuberancia verbal de Pérez Bonalde y el modo como se redimensiona en Wilde la contemplación del mismo fenómeno, de tal manera que sitúa la percepción cultural, el *locus* de la reflexión y de la escritura, en el mismo sentido de valoración casi panteísta de la realidad natural americana y fija simultáneamente un sentido de temporalidad<sup>19</sup>.

José Martí escucha, resume, analiza, transmite. Está frente a Wilde y se estremece ante su optimismo, contrasta su libertad como figura de las letras con la rigidez de la cultura inglesa. Finalmente cuestiona con límpida comprensión: “Es cierto que yerran los estetas en buscar, con peculiar amor, en la adoración de lo pasado y de lo extraordinario de otros tiempos, el secreto del bienestar espiritual en lo porvenir. Es cierto que deben los reformadores vigorosos perseguir el daño en la causa que lo engendra, que es el excesivo amor al bienestar físico, y no en el desamor del arte, que es su resultado”.

Martí está consciente de que el arte de Wilde trasciende lo narcisista, desciende a las hondas descomposiciones del cuerpo y el alma, y resurge, brota convertido en risa o desgarradura. La cultura

---

logra vencer al instinto. Sobrevive la cultura y el instinto desaparece con la muerte. La mirada, mediante la cual se percibe el mundo, no es un fin último sino un mecanismo: busca la contemplación hasta el hartazgo que irremediablemente lo lleva a la escritura, y a verse desde dentro.

A esa mirada no puede escapársele solamente lo angelical sino también lo demoníaco que pone en evidencia las contradicciones de la virtud y el orden para engendrar el caos; una peste que denigra y ridiculiza esa virtud más allá de su propia verdad, para ello utiliza unas formas imposibles de atrapar o aniquilar: las imaginarias.

Wilde, consciente de ser parte, eslabón en la cadena del arte a través de los tiempos, abrevó en las enseñanzas de la tradición, pero no tuvo pudor frente a la exploración de lo nuevo. Al abrazar la certeza de que el centro y la razón de la naturaleza están en el arte, abrió nuevas compuertas a sus seguidores e imitadores que como él le daban la condición unívoca de la existencia, y hacían suya la concepción gauteriana de que lo único que existe es el arte. No era nada sorprendente en un sujeto que veía en la paradoja una condición natural de la inteligencia. Por ello, opone su percepción artística del mundo tangible y real a una metáfora de él que a la larga se convierte en una quimera. El arte es para Wilde no sólo una forma de abrirse al mundo sino, también, el objeto que contempla con una doble certeza: mirar a través de una celosía que es en sí la estética, y percibir una visión recortada, quizás por ello mejor iluminada del mundo.

Oscar Wilde asumía que la juventud no era una edad sino un arte, y era lo único que valía la pena poseer. Quizás por ello asumió el oficio literario profesionalmente, con devoción. Sin duda percibía el mundo negativo con ojos esperanzados. En sus dramas y en su única novela *El retrato de Dorian Gray* (1890), la búsqueda iba dirigida hacia el bien y la virtud; pero su actuación cotidiana, que estaba siempre en juicio, promovía la mezcla letal que lo arrojaba del

---

contexto, que lo obligaba a la enmienda y a lo cual, sencillamente, no se opuso. Su perdición estuvo en romper la norma de lo establecido, consciente de su talento y repercusión, de su personalidad controvertida, exitosa y aplaudida. Creyó quizás que esos elementos le harían invulnerable. Se equivocó; su rebeldía y su excesiva fe en el arte como forma de vida también lo perdieron. No era sólo su homosexualidad o su escandalosa apariencia y actuación, tampoco el desparpajo y la celebración, a Wilde también lo perdió su ingenuidad. Ello se hace evidente en los giros que dio su vida luego de esa visita a los Estados Unidos, cuando retorna a Londres para una estancia breve y se establece luego en París, en 1883, donde “su asimilación decadentista de gestos, poses y actitudes estereotipadas alcanzó grados insospechados”<sup>20</sup>.

### La palabra profética

Los textos de Martí que hemos comentado contienen una serie de elementos que sería necesario tomar en cuenta para contrastar la presencia de una estética que en mucho y tempranamente podríamos relacionar con lo que posteriormente, es decir, entre 1893 y 1904 se conocería de manera más firme como decadentismo<sup>21</sup>.

Independientemente de cómo surgió y se desarrolló toda una polémica sobre las virtudes o las negaciones de la «nueva estética», bien valdría tener en cuenta que la asimilación de la tendencia francesa, con sus diversas pedrerías, en mucho se fusionó con elementos autóctonos que Martí logró captar y redimensionar en una especie de simbiosis creadora, que fortalece una perspectiva propia, americana, de esas formas que se entrecruzan y que a la postre se llamarían mundonovismo, y que en la versión local se denominaría criollismo o americanismo literario. Esos elementos quizás importen menos que la certeza ante el hallazgo de una obra grande; quizás esa certeza la halle Martí en la obra de Wilde y en la de Pérez Bonalde.

Explícitamente subraya la añoranza de obras de envergadura, de

---

gran aliento. Frente a las transformaciones rápidas del entorno, desdeña las “pequeñas obras fúlgidas” y resiente la ausencia “de aquellas grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas”. Sus aproximaciones no son una complaciente reseña de dos sensibilidades que en sus respectivas propuestas, estaban trasegando el tiempo.

En ese sentido, habría que considerar también otra instancia de creación discursiva que sintoniza muy bien y de manera temprana la fijación específica de un *locus* de enunciación; es la propuesta de *Ismaelillo* (1882), libro que funda una escritura autorreflexiva, que fija un hito de autonomización que la literatura como institución debía ejercitar en medio de la racionalidad modernizadora que se imponía. Con esos tres textos de 1882 [“Oscar Wilde”, el “Prólogo a *El Poema del Niágara*” e *Ismaelillo*], Martí afianza una actitud propositiva que mantendría tanto en su creación poética como en su producción reflexiva durante toda la década siguiente: “la literatura como respuesta a la temporalidad fragmentada de lo “nuevo”, como resistencia a la modernización y como hermenéutica capaz de descifrar los enigmas del origen perdido en el devenir del progreso”<sup>22</sup>.

Quizás los elementos de la cotidianidad unidos a la dinámica de la gran ciudad, permitieron a Martí comprender y sintetizar los rasgos que definían por contraste las estéticas en contacto; interrogar la dinámica cultural y política unida a las disonancias de esos tiempos fragmentados: “¡Ruines tiempos, en que son mérito eximio y desusado el amor y el ejercicio de la grandeza!”, que ponen en sintonía dos perspectivas sobre la naturaleza y recuperan el valor de la palabra creadora como catalizadora de lo verdaderamente importante: el arte. También él como Pérez Bonalde o Wilde, asumió el reto de pensar que a las fealdades del mundo había que imponer la palabra luminosa y libre, que englobara en su contenido exacto el sentido de la belleza.

*Mérida, octubre de 2003.*

## Notas

<sup>1</sup> Pedro Emilio Coll, “Notas”, *Cosmópolis*, núm. 12, julio de 1895.

<sup>2</sup> 1888 es un año de significativas resonancias en el ámbito hispanoamericano; la publicación de *Azul* de Rubén Darío marca el inicio de una nueva reflexión sobre la cultura y la literatura hispanoamericanas, pero también es un hito que requiebra la linealidad del hacer escritural latinoamericano, aunque la denominación de modernismo comience propiamente hacia 1893.

<sup>3</sup> Véase al respecto, Rufino Blanco Fombona, “Estado actual de la literatura en Venezuela”, *Nosotros*, núm. 18-19, vol. 4, 1909, pp. 86-97 y *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929, pp. 15-21. De Pedro Emilio Coll véase “Notas de estética”, *El Cojo Ilustrado*, núm. 7, 1898, pp. 639-642.

<sup>4</sup> Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, Universidad de Michigan, 1982, p. 9.

<sup>5</sup> Susana Rotker, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí, La Habana*, Casa de las Américas, 1992, pp. 175-176.

<sup>6</sup> Casi toda la historiografía ubica como pionera de la tendencia decadentista la obra de Joris Karl Huysmans, seudónimo de Charles Marie Georges Huysmans (1848-1907), novelista francés. En 1884 Huysmans se separa del naturalismo y escribe *À Rebours*, que se considera la primera novela decadente. Los temas de la misma son los sueños, las alucinaciones, así como la literatura, el arte, la pintura y la metafísica.

<sup>7</sup> María Teresa Atrián, *Civilización ilustrada: los entramados de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 35.

<sup>8</sup> José Martí, “Prólogo a *El Poema del Niágara*”, en *Obras Escogidas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1978, tomo I, p. 229-245.

<sup>9</sup> Julio Ramos, “Trópicos de la fundación: poesía y nacionalidad en José Martí”, en su libro *Paradojas de la letra*, Caracas, ExCultura/Universidad Andina Simón Bolívar, 1996, p. 164.

<sup>10</sup> José Martí, “Oscar Wilde”, en *Obras Escogidas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1978, tomo I, p. 246-254.

<sup>11</sup> Julio Ramos, “Trópicos de la fundación...”, p. 155.

<sup>12</sup> Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.118.

<sup>13</sup> Julio Miranda, “José Martí: ¿No es todo cárcel?”, en su libro *Retrato del artista encarcelado*, Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta, 1999, p. 105.

<sup>14</sup> Ramos, *Op. cit.* p.136.

<sup>15</sup> Iván A. Schulman, “Discurso y cultura de la nación cubana o El deseo de la perfección”, en Pedro Pablo Rodríguez y otros, *José Martí y los Estados Unidos*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1998, p. 14.

<sup>16</sup> José Martí, *Sección constante*, Caracas, Imprenta Nacional, 1955, pp. 66-67.

<sup>17</sup> José Martí, *Sección constante*, p. 147.

<sup>18</sup> José Martí, *Sección constante*, pp. 288-289.

<sup>19</sup> Susana Rotker considera que el prólogo de José Martí al Poema del Niágara “es un texto fundador porque la temporalidad –entendida como la conciencia del tiempo en que se vive– es su propuesta estética”, en *Fundación de una escritura*, p. 151.

<sup>20</sup> Francesc L. Cardona, “Oscar Wilde: el hombre, su mundo y su obra”, prólogo a Oscar Wilde, *De profundis*, Barcelona, Edicomunicación, 1995, p. 6.

<sup>21</sup> Olivares, p. 31.

<sup>22</sup> Ramos, “Trópicos de la fundación...”, p. 162.

## *Referencias bibliográficas*

Atrián, María Teresa, *Civilización ilustrada: los entramados de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Blanco Fombona, Rufino, “Estado actual de la literatura en Venezuela”, *Nosotros*, núm 18-19, vol. 4, 1909, pp. 86-97.

—————, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

Cardona, Francesc L., “Oscar Wilde: el hombre, su mundo y su obra”, prólogo a Oscar Wilde, *De profundis*, Barcelona, Edicomunicación, 1995.

Coll, Pedro Emilio, “Notas”, *Cosmópolis*, núm. 12, julio de 1895.

—————, “Notas de estética”, *El Cojo Ilustrado*, núm. 7, 1898, pp. 639-642.

Martí, José, “Oscar Wilde”, en *Obras Escogidas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1978, tomo I, pp. 246-254.

—————, “Prólogo a *El Poema del Niágara*”, en *Obras Escogidas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1978, tomo I, pp. 229-245.

—————, *Sección constante*, Caracas, Imprenta Nacional, 1955.

Miranda, Julio, “José Martí: ¿No es todo cárcel?”, en su libro *Retrato del artista encarcelado*, Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta, 1999, pp. 63-106.

- Olivares, Jorge, *La novela decadente en Venezuela*, Universidad de Michigan, 1982.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- , “Trópicos de la fundación: poesía y nacionalidad en José Martí”, en su libro *Paradojas de la letra*, Caracas, ExCultura/Universidad Andina Simón Bolívar, 1996, pp. 153-164.
- Rodríguez, Pedro Pablo y otros, *José Martí y los Estados Unidos*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1998.
- Rotker, Susana, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- Schulman, Iván A., “Discurso y cultura de la nación cubana o El deseo de la perfección”, en Pedro Pablo Rodríguez y otros, *José Martí y los Estados Unidos*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1998, pp. 7-29.
- Wilde, Oscar, *De profundis*, Barcelona, Edicomunicación, 1995.