

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Salamandra, monstruo literario

TESIS QUE, PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS, PRESENTA

Victoria Cea Rodríguez

**ASESOR
BULMARO ENRIQUE REYES CORIA**

Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi querido maestro el Dr. Bulmaro Reyes, a través de cuyos ojos y manos
aprendí a escribir breve, claro y bonito.

A mi papá, quien me enseñó el camino y quien desde el cielo me mira.

A mi mamá, quien apoyó cada una de mis decisiones y consolidó mi carrera.

A Ximena, a Rol y a Leo, mis aliados más cercanos.

A mi familia y amigos que estuvieron a la espera.

A Valentina, mi más grande y hermoso sueño.

A Ricardo, quien, sin piedad, me empujó a este proyecto.

A Alma Rosa, quien me regaló el favor de sus talentos.

A mis lectores de tesis:

el licenciado José Antonio Muciño,

la maestra Tania Alarcón,

el doctor Axayácatl Campos,

el licenciado Andrés Márquez.

A todos me debo.

Infinitas gracias.

Índice de contenido

Introducción

Preámbulo.....	7
Breve recorrido por la vida y obra de Efrén Rebolledo.....	11
Notas a la erudición de Rebolledo	19
Nota editorial	27
El nombre.....	35

Capítulo primero.

Definición del monstruo literario de Salamandra en Occidente

1.1. Repertorio del monstruo literario de Salamandra en Occidente.....	37
1.2. Interpretación del carácter moral de Salamandra	47
1.3. La bisexualidad (duplicidad) de Salamandra: “No era macho ni hembra...”.	59

Capítulo segundo.

Salamandra, y Elena Rivas símbolo de monstruo literario

2.1. Elena Rivas no es mujer moderna.....	68
2.2. Elena Rivas: representación estética de la <i>femme fatale</i>	74
2.3. La reafirmación de Salamandra a través de citas literarias.....	83

Capítulo tercero.

La tradición literaria como clave para una nueva lectura de *Salamandra*

3.1. La reafirmación del mito de Salamandra en la segunda edición de <i>Salamandra</i>	88
3.2. Lectura final de <i>Salamandra</i>	99
3.3. Comparación de <i>Salamandra</i> con otras obras literarias.....	102
Conclusión	111
Bibliografía	117

Introducción

Preámbulo

La obra de Efrén Rebolledo fue relegada ante los ojos de los críticos de su época y apenas puesta en medio de los nuestros por analistas contemporáneos; incluso, parte de su obra hoy se encuentra perdida. Empero, de manera especial se ha considerado como el exponente más importante del erotismo en México, razón por la cual, acaso, su estudio se ha enfocado con más énfasis en la poesía, y se han dejado aparte temas como el mito de Salamandra y su tradición ígnea. Y yo sugiero que en la prosa de Rebolledo existe una disminución de las emociones eróticas, pese a que, insisto, los críticos aseguran que sus novelas son de tema amoroso. No obstante, creo que *Salamandra* —considerada la novela de Rebolledo por excelencia— es más pasional que amorosa, y su “sexualidad” no parece suficiente para ser considerada erótica, como corrientemente se sugiere.

Salamandra tiene características significativas para los primeros años del siglo pasado, porque su composición, en general, va en la dirección opuesta en que corría la novela de la Revolución que, para ese momento de la historia, se hallaba en pleno auge. Los personajes revolucionarios, sobre todo mujeres, estaban creados principalmente para dar testimonio de los acontecimientos más importantes; o bien, para establecer el rol que ellas debían desempeñar en medio de los conflictos nacionalistas. Pongo por ejemplo a Pilar y a Manuela, dos personajes de *El Zarco*¹. Pilar, una mujer joven de piel morena, rasgos indígenas, y de cualidades especiales, como la sinceridad, la honradez, la lealtad y la humildad, es elevada, cual su nombre lo expresa, a convertirse en “pilar” de la sociedad mexicana. Manuela, joven, de piel blanca, pelo rubio y ojos verdeclaros, envidiosa, soberbia, orgullosa y llena de vanidad, acaba lapidada y ahorcada. Elena Rivas, la mujer protagonista de *Salamandra*, que se parece, físicamente, y en todo lo negativo a Manuela, paradójicamente, termina en su hotel de lujo en la colonia Roma. Elena está lejos de poder ser comparada con Pilar, que perdonó a Andrés y lo tomó de vuelta pese a que éste tuvo inclinaciones amorosas hacia Manuela. Manuela, que rechazó a Andrés por el Zarco, dado

¹ Novela del escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano escrita entre los años 1874 y 1888 (Barcelona, Editorial de J. Ballezá, 1901).

que sintió deseo y pasión hacia él, acabó castigada ante los ojos de la sociedad. Es obvio que Elena Rivas rompe, de un modo o de otro, con el hito de la narrativa revolucionaria. Así, se abre la posibilidad de que Rebolledo, en *Salamandra*, nos ofreciera otra interpretación de la modernidad y de los cambios evidentes que sufría la sociedad tradicionalista.

Elena Rivas ha sido catalogada como la primera *femme fatale* mexicana, y acaso esto no fuera inexacto, porque también suele ser encasillada como mala mujer, lo cual sí me parece incorrecto pues creo que el origen de *Salamandra* es mitológico, casi sublime. Considero, incluso, que tampoco encaja en el estereotipo de mujer pecadora o moderna porque ella no rompe con el cliché de mujer bondadosa o madre de la patria, dado que su comportamiento siempre fue atípico o, al menos, no muestra un comportamiento tradicional, y, en el texto, así lo dice Rebolledo.

Debo confesar que, pese a los diferentes estudios de esta novela, el título por sí solo, al menos en la primera lectura, no me reveló nada, ni pude entender por qué es tan cercano el vínculo que se genera entre la mujer malvada y el anfibio, a pesar de los epígrafes con que Rebolledo parece revelar el fondo de la obra. Y, por su parte, la relación que existe entre Eugenio León y Elena Rivas no ha sido valorada con detenimiento: como Elena siempre ha sido calificada de *femme fatale*, Eugenio ha sido vislumbrado entonces, como su víctima, y la relación que se dio entre ellos ha sido malentendida, insisto, desde mi punto de vista, porque ella no entregó su cuerpo con el mechón de cabello sino que concedió al poeta una voluntad expresa. Naturalmente, es más fácil que el lector se deje llevar por el peso sexual que implica la entrega de una guedeja femenina, pero no debería hacer caso omiso de tantas advertencias sobre ese acto, que precisamente no era entrega sino la simple complacencia del deseo poético. Así, creo que aún no se descifra, con plenitud, la verdadera conexión que se genera entre ambos personajes.

Ahora bien, *Salamandra* pertenece a la corriente modernista por asociación con el *art nouveau*, sin olvidar que el autor encaja en el grupo de autores modernistas mexicanos; pero además, si observamos el entorno de los personajes en esta novela, en un contexto más alejado y en comparación con sus otras obras narrativas, se puede decir que, en general, los personajes de Rebolledo mantienen un escenario “similar”. Me refiero a que éstos se desenvuelven en

ambientes elegantes, aristocráticos o de amplitud económica; lo cual nos refiere a un México cosmopolita, con excepción a *Hojas de bambú*, que se desarrolla en Japón. Por tanto, es fácil asumir que Rebolledo confiaba en estos escenarios para dar a sus personajes ciertas habilidades de las que se valía para dar credibilidad o añoranza a situaciones alejadas de la vida cotidiana. Luis Mario Schneider dice que Rebolledo, si bien no pertenece a los grandes creadores ni marcó puntos clave en el proceso estético, configuró categorías valiosas en ese panorama (Schneider, p. 7), por lo cual creo que *Salamandra* todavía esconde otros temas de análisis, que me hacen pretender probar lo contrario a lo que de esta novela se ha dicho.

El primer objetivo de este trabajo de investigación es rastrear el origen de la salamandra anfibio como monstruo literario; pues su tradición en la literatura, hasta este momento, no ha sido mencionada en los estudios de esta novela. Por ello, pondré mi mayor esfuerzo en profundizar en el monstruo literario que no se muestra a simple vista en la novela. Pretendo llegar a una interpretación diferente de las que sobre la clasificación y trascendencia de esta obra se han hecho. A mi parecer, el título *Salamandra* corresponde más a la tradición literaria que mantiene el anfibio mitológico, que a la comparación con la *femme fatale*. Para probar esto, es necesario revisar sus antecedentes en la literatura. No se sabe con claridad en qué momento Salamandra, como monstruo literario, pasó de anfibio a monstruo mitológico que logra producir, transportar y compartir su propia esencia: el fuego. En consecuencia, su interminable relación con este elemento abrió la posibilidad de enlazar a Salamandra con el tema amoroso; no obstante, su presencia ígnea ocasionó que en su mayoría, las descripciones “malignas” se mantuvieran vigentes. Con el fin de formarme una idea más clara acerca de este mito, haré un breve recorrido a través de las obras de autores que nombraron a la salamandra anfibio, y luego a Salamandra, mito, cuya extensión por decir histórica abordaré, al menos, desde el mito de Prometeo hasta los estudios más sobresalientes.

El segundo objetivo es desvincular a Elena Rivas del tópico *femme fatale* y mujer moderna, aunque, Elena responda físicamente a ese modelo de belleza. De este modo pretendo demostrar que el título de la novela deja en claro que el monstruo literario tiene mucha más trascendencia que dicho tópico, y que no debería asociarse a adjetivos vulgares.

El tercer objetivo es definir las características entre Salamandra y Elena Rivas, pues, desde mi perspectiva, no se han esclarecido las diferencias entre ambas, y, aunque hay un vínculo evidente, me parece que se deben pensar de forma paralela. Elena Rivas responde, con cierto recelo, a la modernidad, y Salamandra es un monstruo literario, y, como tal, lleva consigo una enseñanza y una tradición literaria.

El cuarto objetivo consiste en dar claridad a la relación que existe entre Eugenio León y Elena Rivas. Esa conexión es pura mas no sexual. Creo que realmente es Eugenio quien atrae a Elena; es él quien, bajo la influencia del mito de Salamandra, ejerce la pasión que su propia poesía expresa. Sin el poema “Un raudal de promesas” —poesía de Eugenio—, ella no habría tenido la oportunidad de enseñarnos la importancia del mito, ni de desnudar la belleza de la muerte ardiente.

El quinto objetivo es propiciar una lectura nueva de *Salamandra*, donde se tome en cuenta, creo que por primera vez, la importancia de la tradición literaria que el mito trae consigo. Señalo que el mito Salamandra, frente a la nueva lectura, se debería explicar por sí mismo. Estudiaré la posibilidad de que Rebolledo fuera conocedor de este monstruo literario y que uno de sus posibles propósitos, al publicar una segunda edición (véase Nota editorial), fuera dar más fuerza a la importancia del mito. Daré ejemplos que comprueben que el autor sí referenció el origen ígneo de Salamandra, así como su asexualidad y su duplicidad con la frialdad de su cuerpo, con la comparación textual de la segunda edición contra la primera.

Y, por último, el sexto objetivo es comparar con otras obras de autores del canon mexicano la recreación del mito Salamandra hecha por Rebolledo, con el fin de corroborar que, además de él, otros autores coinciden con su gran extensión literaria, su representación moral y su tradición ígnea. Con ello pretendo acreditar que Salamandra tiene más peso como monstruo literario que calificada como *femme fatale*, o sea, que es emblemática, sublime y consciente de sí misma.

Sin embargo, antes de entrar en materia, es decir, definir el monstruo literario de Salamandra en Occidente y sus símbolos, así como la tradición literaria que lo precede, juzgué

conveniente dar, en breve, noticia de la vida y obra del autor, de su erudición, del trabajo editorial de *Salamandra* y desde luego del nombre.

Al principio había creído oportuno dejar fuera de los objetivos de mi análisis la vida, obra y erudición de Rebolledo; pero igualmente, en una obra tan pequeña como ésta, no pude omitir unas notas no solamente para ayudar a mis propias carencias de comprensión sino también, y de modo especial, para poner en evidencia los grandes conocimientos que el autor tenía de la historia de la ciudad, de los escritores en turno, de las películas de ese momento, de los actores y actrices, de las exposiciones de arte, de los círculos de lectura, de los sitios favoritos de la sociedad modernista, de las ocupaciones y predilecciones de la gente a su alrededor y hasta de los chismes en turno, sin mencionar la ópera en el teatro Arbeu, escenario del clímax de la novela. Y de su carrera diplomática. En una palabra, dar una clara idea de la grandeza cultural de Rebolledo, cuya argumentación escapa a la estructura de esta tesis. Asimismo, me pareció importante y útil satisfacer la curiosidad de muchos lectores, dando una muestra del trabajo editorial de las artes tipográficas mexicanas y nada menos que de los Talleres Gráficos de la Nación, actualmente Talleres Gráficos de México. Y al final, por sugerencia de mis sinodales, y porque desde luego es necesario, agregué una nota acerca del sustantivo “salamandra”.

Sin más preámbulos, pues, pasemos a la vida y obra de Rebolledo.

Breve recorrido por la vida y obra de Efrén Rebolledo

Santiago Procopio, nombre real de Efrén Rebolledo, nació en Actopan, Hidalgo, el 9 de julio de 1877. Está catalogado como el primer poeta auténticamente hidalguense, pues nació a escasos ochos años de que Hidalgo se constituyera en Estado. Su obra es atesorada en aquella región, y él es considerado como artista con genuino valor otomí, ya que, de origen indígena, se mostró generoso con su gente y con su tierra. Así pues, su partida de nacimiento dice que es hijo natural de Petra Rebolledo, mujer indígena. De su padre, don Petronilo, se sabe que era médico de profesión y heredero de una familia pudiente; sin embargo, también se sabe que éste, por la

naturalidad de las diferencias sociales con Petra, no se ocupó de sus hijos Efrén y Francisco Javier.

Varios autores afirman que hay escasos relatos sobre la infancia de Rebolledo, y se desconoce en qué momento cambió su nombre; no obstante, sí se sabe que sus aptitudes académicas fueron sobresalientes, pues logró la inscripción, con beca, al Instituto Científico y Literario en Pachuca, hoy Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. A los 18 o 19 años se mudó a la Ciudad de México, e ingresó en la Escuela Nacional de Jurisprudencia para iniciar los estudios en derecho, aunque, desde el inicio de su carrera mostraba cierta inclinación hacia la creación literaria. De hecho, su poema “Medallón” fue publicado el mismo año de su ingreso en la carrera en derecho. Más adelante, en 1899, pronunciaría el poema “Marcha fúnebre” para honrar la memoria de don Emilio Castelar (político, historiador, periodista y escritor español; presidente del Poder Ejecutivo de la Primera República entre 1873 y 1874) en un homenaje que se le rindió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde llamó la atención de la crítica, y, como resultado, su poema fue publicado cuatro días después en *El Universal*. A partir de ese momento, el nombre de Rebolledo comenzó a hacerse de cierto prestigio dentro y fuera de la escuela y en el barrio estudiantil de San Ildefonso. Tal reconocimiento tomó más sentido cuando en 1900 publicó su primera novela, *El enemigo*²; para este año, Rebolledo ya tenía 23 años. No obstante, su estancia en la ciudad fue muy complicada no solamente a causa de la pobreza, ya que su madre no lo podía ayudar por ser, ella, el único sostén del hogar, sino también porque él era menospreciado por sus rasgos físicos, su estrabismo y su piel muy morena, espíritu colonizador que aún no nos abandona. Félix Meneses, en su obra *Efrén Rebolledo diplomático cosmopolita*, dice que Rebolledo padeció la indiferencia de los responsables de la prensa, de los jefes y de los padrinos que ofrecían apoyo a las nuevas publicaciones, y que las únicas cartas de recomendación con las que éste contaba fueron sus poemas. Por lo que se supone que, para que sus publicaciones surgieran con frecuencia en *El Mundo Ilustrado* y *El Fígaro Mexicano*,

² *El enemigo*, primera edición, México, Imprenta E. Dublán, 1900; segunda edición, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1908.

Rebolledo tuvo que poseer una tenacidad inquebrantable. A los 23 años, ya poseía un manejo eficaz del lenguaje, y, con la publicación de *El enemigo*, alcanzó más fama gracias al erotismo que imprimió en su novela.

Al haber concluido sus estudios como abogado en 1901, Rebolledo comenzó su carrera diplomática fuera del país, y no la abandonaría hasta su muerte. Por ello, el resto de su producción literaria estuvo ligada a las experiencias que tuvo en el extranjero, a los paisajes, a las personas, a las costumbres y al idioma. En primer lugar, Rebolledo fue enviado a Guatemala, donde fungió como tercer secretario de legación; allí publicó *Cuarzos*³, que contiene 33 poemas escritos entre 1896 y 1901; *Más allá de las nubes*⁴, donde recoge un poco del paisaje de Guatemala, y un texto en prosa titulado *Hilo de corales*⁵, en el que reúne su obra poética escrita entre 1901 y 1902; Tras 5 años de servicio “incómodo⁶” en aquel país, en 1907 regresó a México, y justo en ese mismo año publicó *Estela*⁷ y *Joyeles*⁸; con prólogo de Tablada, donde se dice que Rebolledo es un admirable poeta artista, pero que su obra carece de dolor propio y que espera, con ansia, sus siguientes publicaciones:

Indudablemente la Vida golpeará rudamente ese corazón y quién sabe entonces, entre las ruinas del alcázar conmovido por el formidable ariete, qué hondo y sonoro, qué grande y humano sea el grito de dolor ó de pasión que vibre sobre las orfebrerías y las «figulinas» hechas polvo...

(Rebolledo, *Joyeles*, p. III, intr. Tablada)

Sin embargo, Benjamín Rocha, en *Obras reunidas*, dice que Rebolledo no es un poeta que sepa expresar su pesar en autobiografías, sino que es un artista que revela su dolor en la exquisitez de la elegancia de sus versos.

³ *Cuarzos*, Guatemala, Tipografía y Encuadernación de Arturo Siguere y Cía, 1902.

⁴ *Más allá de las nubes*, Guatemala, Tipografía y Encuadernación de Arturo Siguere y Cía, 1903.

⁵ *Hilo de corales*, Guatemala, Tipografía y Encuadernación de Arturo Siguere y Cía, 1904.

⁶ La labor de los representantes de México en Guatemala en aquel tiempo fue muy compleja. El dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera fomentaba la guerra contra El Salvador, y México era opositor. Además, al mismo tiempo se desarrollaba una disputa entre Honduras y Nicaragua por los límites territoriales.

⁷ *Estela*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1907.

⁸ *Joyeles*, México, Imprenta de la Librería de la Viuda de Charles Bouret, 1907.

En el mismo año, 1907, Rebolledo fue nombrado segundo secretario de legación de México en Tokio, y tras conocer la belleza singular del Oriente publicó, después de seis meses de su arribo, *Rimas japonesas*⁹: libro de 15 poemas que describe los jardines, las geishas, al Fujiyama y a los legendarios samuráis. Rocha sugiere que, a diferencia de México y Guatemala, Japón ofrecía un sinnúmero de tentaciones a la imaginación del poeta; no obstante, Octavio Paz dice que la poesía de Rebolledo no salió nunca de la retórica “modernista” pese a que conoció más al Japón en lengua y costumbres:

entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin de siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispanoamericano (Rocha, p. 25).

También Alfonso Reyes, en una carta a Pedro Henríquez Ureña, señala las primorosas cualidades de la edición de *Rimas japonesas*, pero no se mostró nada emocionado con los poemas. De Rebolledo asegura lo siguiente:

Al anochecer me encontré [...] un nuevo tomo de Efrén Rebolledo preciosamente impreso, con *monos* japoneses, papel japonés, etc., y perfumado de sándalo. ¿Pero los versos? Los versos no los hizo el impresor, los hizo Efrén. Por supuesto que en ese tomo lo japonés es la edición [...] Pero el espíritu de aquella raza, de su mucho de arte, de sus tradiciones ¡nada! (Meneses, p. 60-61).

Pese a lo anterior, Rocha asegura:

A Rebolledo le atraía más engastar en el metal dorado de la métrica española las piedras preciosas encontradas en tierras lejanas, que arriesgarse en la búsqueda de nuevas formas traídas de otras lenguas. Su labor fue de orfebre, más que de explotador de minas y caminos y veredas (Rocha, p. 25).

Después de tres años en Japón, Rebolledo quiso cambiar de aires, mas no encontró ocasión, y tuvo que permanecer al frente de la legación en calidad de encargado de Negocios. En junio de 1910, Rebolledo recibió la noticia, por parte de su hermano, sobre la deficiente salud de su

⁹ *Rimas japonesas*, con dibujos de Shunjo Kihara, primera edición, Tokio, Shimbi Shoin, 1907; segunda edición, Tokio, The Tokyo Tsuji Typo Foundry, 1915.

madre, y en agosto del mismo partió rumbo a México. No obstante, en el trayecto sufrió una parálisis facial, y en cuanto el barco llegó a San Francisco, tuvo que ser hospitalizado. No pudo llegar al sepelio de su madre. Fue hasta el mes de septiembre que arribó a nuestro país y aprovechó para publicar *Nikko*¹⁰ y *Hojas de bambú*¹¹, con la ayuda de la *Revista Moderna de México*. Emilio Valenzuela, en la edición correspondiente a la publicación de enero de 1911, dice de *Hojas de bambú* lo siguiente:

En esta breve y fina novela, que se antoja rara y diminuta preciosidad marfilina del Japón, puede gozarse ampliamente el estilo cincelado, deslumbrante del autor de: *Joyeles*, *Hilos de corales* y de *Nikko*. Rebolledo que es un infatigable escritor, después de larga ausencia, ha regresado del País del Sol, trayendo en las manos exquisitas ofrendas de arte a la patria, lo cual habla muy alto de él, que se mira animoso y entusiasta por continuar el contingente de su estudio y el de su talento al crecimiento de nuestras letras... (Meneses, p. 64).

Tras algunos meses de licencia médica y en medio de la crisis política de la Revolución de México, Rebolledo tuvo que volver a Japón. De inmediato retomó sus funciones ya como primer secretario, aunque sin el ajuste de salario que pedía. A pesar de la implantación de la tiranía huertista en México de 1913 a 1914, Rebolledo no renunció a su cargo, acaso porque la lejanía le impidió tener una visión clara de los acontecimientos ocurridos. De todos modos, no se salvó del desconocimiento como representante de México en el nuevo gobierno encabezado por Carranza. Así, volvió a la patria, en 1915, con el estigma de haber servido a un usurpador.

Muy posiblemente los meses posteriores a su regreso, tanto para Rebolledo, como para sus contemporáneos, fueron difíciles; pero pudo sobresalir gracias a la literatura, que, como se sabe, era su verdadera vocación. El año siguiente publicó *Caro victrix*¹², que sin duda es su libro más famoso. Xavier Villaurrutia, en el prólogo de *Poemas escogidos*, dice sobre esta obra lo siguiente:

¹⁰ *Nikko*, México, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, 1910.

¹¹ *Hojas de bambú*, primera edición, México, Compañía Editora Nacional, 1910; segunda edición, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1925.

¹² *Caro victrix*, primera edición, México, Imprenta de Ignacio Escalante en México, 1916; segunda edición, México, Imprenta de Ignacio Escalante en México, 1918.

los más intensos y, hasta ahora, mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana. Es entonces cuando el poema de Rebolledo no es ya como una joya, sino una joya (Rocha, p. 29).

La crítica apunta a que estos sonetos son insólitos en la literatura mexicana, por su contenido sexual y por la especificación del amor carnal. Hoy en día, *Caro victrix* es considerada como el máximo logro del autor, pues los doce sonetos manifiestan una singular pureza erótica. En el mismo año publicó otro volumen de poemas, *Libro de loco amor*¹³, obra a la que Alfonso Reyes se refiere de la siguiente manera:

verdadera antología de su obra poética anterior, fina y artificiosa, y que pertenece plenamente a la era del modernismo (Meneses, p. 70).

De su única incursión en el teatro, *El águila que cae*¹⁴, José D. Frías dice en *El Nacional*:

En Rebolledo que siempre tuvo claras tendencias hacia la aristocratización y perfección de las formas, se manifiesta al mismo tiempo una sutil percepción de los pormenores fastuosos; pero sin barroquismo, sin afeites ostentosos, sin pastiches falaces y de mal gusto. La distinción y la hermosura se dan la mano en las fantasías del autor de *El Águila que cae* (Meneses, p. 71).

Empero, ya Villaurrutia creía que Rebolledo no era un poeta de gran magnitud, aunque lo consideraba el mejor poeta erótico mexicano y uno de los más cuidadosos de la forma artística. Según Carballo, de quien es esta apreciación, afirmó que, en general:

El gusto literario es voluble y pendular: va de la sobrevaloración a la subestimación. El valor de las obras es caedizo. De acuerdo con la concepción de vida y arte, cada época redescubre u olvida a los escritores del pasado (Carballo, s. voce *Rebolledo*).

A propósito, de lo dicho por Villaurrutia, transmitido por Carballo: debo decir que Rebolledo en un momento determinado no me parece que haya sido “uno de los más cuidadosos de la forma artística”, siempre y cuando pusiéramos como ejemplo la gran cantidad de descuidos incluidos

¹³ *Libro de loco amor*, primera edición, México, Imprenta J. Ballezá, 1916; segunda edición, México, Imprenta I. Escalante, 1918.

¹⁴ *El águila que cae*, México, Imprenta Librería de la Viuda de Charles Bouret, 1916.

por él en la segunda edición de *Salamandra*, como podrá verse más abajo en la Nota editorial (pp. 27-34).

El conocimiento que Rebolledo tenía sobre el inglés y el francés se hizo evidente cuando también en 1916 publicó las traducciones de *Salomé*, *El Crimen de Lord Arturo Savile* e *Intenciones* de Oscar Wilde. Julio Torri y Rafael López, en la “Crónica semanal” de la *Revista de Revistas* (1916), coinciden en que dichas publicaciones, en conjunto, fueron muy acertadas; las nombraron “logro literario”, ya que Rebolledo puso al alcance de los escritores mexicanos la obra de un revolucionario de la estética literaria finisecular (Meneses, p. 75). Asimismo, tradujo *La muerte* escrita en francés, y *Sí*, del poeta británico Rudyard Kipling.

Es posible que, a través de su talento en la literatura y de sus cualidades en las relaciones públicas, el autor haya podido acceder al nombramiento como secretario particular del director general de Bellas Artes, que más adelante le valió el ascenso como Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. En 1917 se lanzó a la política como diputado por el Estado de Hidalgo, y con ello las visitas a su tierra natal fueron hechas con mucha más frecuencia para, entre otras cosas, poder dedicarse a su campaña electoral. Organizó muchas dinámicas que incluían entrevistas con vecinos, donaciones de libros, iniciativas innovadoras tales como veladas literarias y correspondencias personales. Ofreció a sus simpatizantes atención única y cultura en general. Fue electo como diputado para la XXVII Legislatura y reelecto para la XXVIII, en la que fue presidente de la Gran Comisión de Relaciones Exteriores. Asimismo, formó parte de la comisión especial que debía examinar el retrato de Benito Juárez; incluso, recibió una invitación para su integración al Gobierno del Distrito Federal en calidad de Oficial Mayor.

La estancia de Rebolledo en México, aunque breve, de julio de 1915 a junio de 1919, fue muy productiva; publicó lo más sobresaliente de su prosa y poesía. Colaboró en la fundación de la revista literaria *Pegaso* junto con Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, y prosiguió con su contribución habitual en las revistas y diarios antes mencionados. El 27 de junio

de 1919, el presidente Carranza lo nombró primer secretario de la legación en Noruega. Antes de partir, Rebolledo publicó *Salamandra* (véase Nota editorial).

Los primeros dos años en Noruega no fueron difíciles, según describe en una carta a su muy querido amigo Julio Torri¹⁵ (Meneses, p. 82). El clima, el idioma y la distancia no fueron impedimento para que pudiera relacionarse con los oriundos de aquél lugar, y junto con el ascenso a consejero de la legación, otorgado por Álvaro Obregón, nació su primer hijo, Thor Rebolledo Blomkvist. Un año después, 1922, contrajo matrimonio con la madre de Thor, Thorborg Blomkvist, joven noruega de 22 años. De esta unión nacieron también Gloria y Efrén. En este mismo año, Rebolledo publicó su última novela, *Saga de Sigrida la Blonda*, la recopilación de sus poesías completas en *Joyelero* y la segunda edición de *Salamandra*¹⁶; además, fue nombrado encargado de la legación en Bélgica. Cabe mencionar que, pese a ser un hombre culto, políglota y cosmopolita, estuvo muy lejos de tener holgura económica, a tal grado que su salario era apenas suficiente para la manutención de su familia. Suplía a los que ocupaban los primeros puestos, mas no gozaba ni del sueldo ni de los beneficios de los principales. Su estancia en Bruselas fue de apenas un par de años porque en marzo de 1924 regresó a México, junto a su familia, con un nuevo puesto burocrático: jefe del protocolo y primer introductor de embajadores; no obstante, en diciembre viajó a Cuba para recibir la legación mexicana. En mayo de 1925 fue trasladado a Chile como consejero diplomático, cargo que desempeñó hasta noviembre del mismo año. En ese mismo país publicó la segunda edición de *Hojas de bambú* (véase nota 11), y envió a México seis crónicas sobre los héroes araucanos y sobre el paisaje andino, mismas que se publicaron en *El Universal*. Regresó, por última vez a nuestro país, muy decaído de salud en 1927, donde fungió como comisionado en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Algunos de sus contemporáneos, en sus diarios, se refirieron a la salud del autor, como Carlos González Peña:

¹⁵ Julio Torri Máynez. Escritor, maestro y abogado mexicano, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

¹⁶ Fueron publicadas en Cristianía, Det Mallingske Bogtrykkeri, 1922.

La postrera ocasión que yo lo vi en una calle de México, apenas hará un año. Iba cogido, mejor dicho asido al brazo de su esposa, la fina mujercita noruega que vigorosamente llevaba a rastras a aquel enfermo. Ya para entonces Efrén no semejaba de esta vida. El cuerpo huesoso, el rostro palidísimo, (*sic*) la actitud de dejadez, de fatiga, de inmenso abandono que mostraba hacían presumir que no llegaría a viejo (Meneses, p. 91).

Finalmente, en 1929, Rebolledo, junto a su familia, llegó a Madrid para auxiliar a Enrique González Martínez como ministro plenipotenciario de México en España. Rocha indica que intentó terminar *Poemas noruegos*¹⁷; no obstante, su salud estaba cada vez más comprometida y no pudo concluirlos. Su estancia en Madrid fue tristísima pese a que siempre quiso llegar a España. Se supone que esa estadía significaría una relación más cercana con los principales escritores de la literatura española e hispanoamericana, pero no fue posible. Para este momento, tanto su salud, como la situación política del país, dificultaron la realización de sus pretensiones. Murió el 11 de diciembre de 1929. Dejó finalizado *Vislumbres*¹⁸. Efrén Rebolledo fue enterrado en el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena; sus restos, al no haber sido reclamados, fueron arrojados a la fosa común en 1940. La viuda de Rebolledo regresó, en total miseria y sin pensión, a su país natal. Tras la derrota de los nazis pidió ser empleada, como traductora, en la restablecida legación mexicana en Noruega. Obtuvo respuesta favorable por parte del presidente Emilio Portes Gil con sueldo retroactivo a la fecha de la muerte de Rebolledo; sin embargo, murió en 1948, tan sólo dos años después de esta mejora económica. El hijo mayor de Rebolledo, Thor, murió joven en un accidente en los Alpes franceses en 1952. Gloria, la de en medio, fue madre de Torgeir Rebolledo Pedersen, poeta laureado en Noruega y en certámenes de poesía en Europa. Efrén, el menor, padre de dos hijos, trabajó 40 años en la embajada mexicana en Noruega.

Notas a la erudición de Rebolledo

Ahora, las palabras sobre la lectura que Rebolledo exige. La cual, considero que para muchos será incompleta, como, confieso, lo fue para mí en muchos lugares. Por eso, en seguida ofrezco

¹⁷ Hasta este momento no he podido encontrar referencias bibliográficas que indiquen su publicación.

¹⁸ Edición póstuma: *Vislumbres*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2009.

notas exclusivas para quienes las necesiten. Encontré diversas referencias históricas y literarias y también gratas sorpresas, sin contar con vocabulario poco común o en desuso. Todo lo anotaré.

NOMBRES PROPIOS DE PERSONA

1. *Ana de Austria* (1601-1666). Ana María Mauricia de Austria y Austria-Estiria. Hija de los reyes Felipe III y Margarita de Austria; reina consorte de Francia por su matrimonio con Luis XIII. Madre de Luis XIV, mejor conocido como el Rey Sol.

2. *Conde Andrés Suárez de Peredo* (entre 1796 y 1810 - 1828). Probablemente se refiera a don Andrés Diego Suárez de Peredo, VIII Conde del Valle de Orizaba —hijo de Don Francisco Javier Guadalupe Trinidad Andrés Vicente Ramón Francisco Solano José Ignacio Diego Hurtado de Mendoza y Rivera y de Doña María Asunción Guadalupe Josefa Ignacia Agustina Juana de Dios Andrea Avelina Hurtado de Mendoza y Rivera—, acaso dueño, entre otras propiedades, del ahora llamado Sanborn's de los Azulejos, y en cuyas escaleras, dice la historia, fue asesinado. Véase *Casa del Conde de Orizaba*.

3. *Chopin* (1892-1949). Frédéric François Chopin. Músico y compositor virtuoso polaco. Hoy en día es considerado uno de los artistas más importantes de la historia y uno de los máximos representantes del romanticismo musical.

4. *Bertini* (1892-1985). Francesa Bertini, famosa actriz italiana, estrella del cine mudo de principios del siglo XX. Fue la primera mujer en ser llamada “diva”, pues realizó aproximadamente 90 películas. En 1918 participó en la serie de filmes basados en la novela de Eugène Sue, *Los siete pecados capitales*.

5. *Pina Menichelli* (1890-1984). Giuseppa Iolanda Menichelli, mejor conocida como Pina Menichelli, fue una importante actriz italiana del cine mudo. A través de sus actuaciones un tanto perversas, fue considerada símbolo del erotismo decadente. A menudo, su imagen fue relacionada con las vampiresas del cine americano.

6. *Borelli* (1884-1959). Lyda Borelli, famosa actriz italiana, estrella del cine mudo de principios del siglo XX. Mejor conocida como la divina Borelli. Se consolidó como *femme fatale* y como “heroína” del cine.

7. *Raisa* (1893-1963). La soprano Rosa Raisa. Debutó en diferentes países a principios del siglo XX. Su carrera se consolidó al participar en la *Aida* de Verdi en 1914.

8. *Rutilio Inclán* (1887-1918). Al parecer, Rebolledo cambió el nombre del pintor Saturnino Herrán por Rutilio Inclán. Murió preso de una grave enfermedad. Se presume que

tanto Rebolledo como Herrán fueron grandes amigos. Es posible que Rebolledo, al mencionarlo en su obra, le hiciera un bonito homenaje, pues en *Salamandra* se expresa así de él: “su muerte produjo la impresión de una tragedia” (S., 1919, p. 31).

AUTORES

1. *Arcipreste de Hita* (1283-1350). Juan Ruiz de Alcalá, o Arcipreste de Hita, es conocido como el primer poeta lírico español.

2. *Barbey D’Aurevilly* (1808-1889). Jules-Amédée Barbey D’Aurevilly, escritor francés, creador de *Las diabólicas*, publicada en 1874, la cual reúne 6 relatos que contienen diferentes anécdotas sobre los crímenes pasionales cometidos por mujeres hermosas.

3. *Baudelaire* (1821-1867). Charles Baudelaire, escritor francés, precursor del movimiento simbolista y de la poesía moderna, es considerado hoy en día el iniciador del término “modernidad”, por haber incluido el arte en la experiencia de la metrópoli.

4. *Benvenuto Cellini* (1500-1573). Escritor, escultor y orfebre renacentista. Su autobiografía es un valioso testimonio de la época.

5. *Bernard Shaw* (1856-1950). George Bernard Shaw, dramaturgo y crítico irlandés cuyas obras teatrales se leen hasta nuestros días.

6. *Bernstein* (1876-1953). Henri-León-Gustave-Charles Bernstein, dramaturgo francés de principios del siglo XX que alcanzó el éxito gracias a la estructura psicológica de sus personajes.

7. *El vidente de Florencia*. Sin duda, se refiere a Dante Alighieri (1265-1321), oriundo de aquella ciudad, quien en su *Divina comedia*, recreó el círculo de fuego en donde colocó a los lujuriosos.

8. *Marqués de Sade* (1740-1814). Donatien Alphonse François de Sade, más conocido nobiliariamente por su título de marqués de Sade. Escritor francés cuyas numerosas obras lo convirtieron en uno de los mayores y más crudos literatos de la cultura “libertina”.

9. *Rodenbach*. (1855-1898). Georges Raymond Constantin Rodenbach poeta y novelista belga, actualmente es considerado uno de los principales exponentes del simbolismo belga.

10. *Stevenson* (1850-1894). Robert Louis Balfour Stevenson, escritor británico, cuyo legado es una vasta obra que incluye crónicas de viaje, cuentos, novelas y ensayos. Algunas de sus obras continúan gozando de popularidad y han sido seleccionadas para diferentes adaptaciones cinematográficas.

11. *Plinio* (23-79). Gayo o Cayo Plinio Segundo o el Viejo, autor de *Historia Natural* y de grandes estudios sobre las ciencias naturales, historia y geografía, fue pionero en la clasificación natural del universo. Destacó por su insaciable curiosidad y su afán por conservar y transmitir sus abundantes conocimientos.

12. *Verlaine* (1844-1896). Paul Verlaine, poeta simbolista, inspiró a diferentes músicos de finales del siglo XIX. Por ejemplo, Debussy interpreta “Green”, cuyos versos *Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête / Toute sonore encor de vos derniers baisers* interpretados en *Salamandra* por Eugenio León, aparecen solamente en la segunda edición.

LUGARES, COSAS Y EDIFICIOS

1. *Avenida del Rey*. Hoy conocida como Paseo de la Reforma, es la avenida más importante y emblemática de la Ciudad de México. Originalmente fue nombrada Paseo de la Emperatriz o, porque su trazo fue encargado por Maximiliano I de México, Paseo del Emperador. Después del triunfo de Benito Juárez fue renombrada como Paseo Degollado y después, con Sebastián Lerdo de Tejada, se consolidó su actual nombre en honor al proceso de la Reforma.

2. *Casa del Conde de Orizaba*. Actualmente conocida como Sanborn's de los Azulejos, se halla situada en la esquina de Francisco I Madero y calle Condesa en la Ciudad de México. Fue construida en 1596, y perteneció al mayorazgo del Conde del Valle de Orizaba. En 1708 se le dio el aspecto que hoy conocemos. En 1881, albergó al Jockey Club donde se reunían personajes ilustres contemporáneos de Porfirio Díaz. En 1903, se instauró como restaurante y fuente de sodas.

3. *Citeres*. Sin duda, se refiere a la isla de Citera perteneciente a las Islas Jónicas al sureste del Peloponeso. También es conocida como la isla donde Afrodita fue vista emerger del agua.

4. *El Globo*. Se refiere a la pastelería El Globo, que abrió sus puertas en 1884. Estaba a cargo de la familia Teconi, y su ubicación se encontraba entre las calles de San Francisco y Coliseo Viejo, hoy renombradas como Francisco I Madero e Isabel la Católica, justo en el corazón de la Ciudad de México.

5. *Hotel Imperial Reforma*. Edificio emblemático de la Ciudad de México. Su construcción arquitectónica francesa en 1896 dio inicio a la era de los rascacielos en nuestro país. De manera majestuosa, el Hotel Imperial Reforma se ha convertido en el sitio favorito de grandes personalidades.

6. *Lago de Salzburgo*. Homónimo de la región donde se ubica. Actualmente esta ciudad es considerada como la “puerta de entrada” al noroeste de Austria y constituye un importante cruce de carreteras y ferrocarriles.

7. *Muebles Sheraton*. Inspirados en el mobiliario Luis XVI. El estilo de estos muebles estuvo de moda entre 1790 y 1800. Su diseño consta de incrustaciones de madera con las que se pueden lograr diferentes figuras, tales como abanicos, soles, guirnaldas, conchas de mar, etc.

8. *Porcelana Imarí*. Nombre occidental que se ha dado a los productos de porcelana creados en Arita, pueblo Japonés.

9. *Teatro Arbeu*. Se refiere al Gran Teatro Nacional, que recibió aquel nombre por haberlo edificado Francisco Arbeu. Fue comparado con los modernos teatros europeos de su tiempo, porque contaba con áreas adicionales como hotel, galerías y restaurante. En diciembre de 1900 fue demolido para prolongar la calle 5 de Mayo. Acaso para sustituirlo, a unas cuadras de ahí se edificó el actual Palacio de Bellas Artes.

TÍTULOS DE CANCIONES Y PINTURAS REFERIDAS EN *SALAMANDRA*

1. *Giorgione* (1477-1510). Sin duda, Giorgio da Castelfranco, más conocido como *Giorgione*, y es obvio, que por antonomasia el texto se refiere a una pintura suya. Su obra, en general, se dice, se destaca por la riqueza cromática en el empleo del lienzo, así como por la recurrencia de temas profanos.

2. *Poor Butterfly*. “Pobre mariposa”, canción popular escrita y musicalizada por Raymond Hubbell y John L. Golden en 1916, inspirada en la ópera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, y que, replicada por muchos artistas, se convirtió en el estandarte del *jazz*.

OBRAS

1. *Las flores del mal/Les Fleurs du mal*. Colección de poemas del autor francés Charles Baudelaire en 1857. Considerada una de las obras más importantes de la poesía moderna porque esta colección reúne una estética nueva: la belleza y lo sublime surgen, a través del lenguaje poético, de la realidad más trivial.

2. *Los crepúsculos del jardín*. Obra escrita por Leopoldo Lugones, publicada en 1905. En este poemario el autor recurrió, como tema principal, a temas mitológicos. Esta obra se aleja de la tradición romántica y se inspira en los parnasianos y simbolistas franceses.

3. *Man and Superman*. Obra escrita por el irlandés George Bernard Shaw en 1902. Se dice que esta pieza fue escrita como réplica al desafío de un colega que lo insta a reelaborar el mito de Don Juan.

4. *Memorias de la casa muerta —Casa de los muertos en Salamandra—*. Obra de Fiódor Dostoyevski (Dostoiewsky, *sic* en *Salamandra*) publicada en Rusia entre los años 1860 y 1862. Como tema principal, esta obra aborda el análisis de la psicología criminal a través de las conversaciones que tienen los personajes principales.

5. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Novela corta escrita por Robert Louis Balfour Stevenson en 1886. Esta obra es reconocida por ser una representación realista del trastorno psiquiátrico que estudia dos o más personalidades en una persona.

6. *Virginibus Puerisque, and Other Papers*. Perteneciente a la primera colección de ensayos escritos por Robert Louis Balfour Stevenson en 1881. Esta obra contiene diversos ensayos personales previamente publicados en la prestigiosa revista *Cornhill*.

VOCABULARIO NO COMÚN/ NO VULGAR / NO COMPRENSIBLE A LA PRIMERA LECTURA

En letra cursiva, el contexto del original. A la derecha, mi explicación de la palabra escrita con negritas.

- *Mas tú eres un abismo de peñascos y **abrojos***. Planta espinosa, perjudicial para los sembrados. Tanto *peñascos* como *abrojos* están en sentido figurado.
- ***A cres** disgustos*. Ásperos o desabridos.
- *En los **ágapes** regocijados con sus camaradas*. Banquetes.
- *Muslos de pulido **alabastro***. Compara esos muslos con las cualidades de esa piedra de yeso.
- *Los dibujos de las **alcatifas***. Alfombras finas.
- *Cuyo ritmo acentuaba la **algazara***. Ruido.
- *Formando caprichosos **alicatados***. Paredes revestidas de azulejos alicatados.
- *La mujer sin **ambages***. Que no se anda con rodeos.
- *Una fúnebre **ajorca***. Argolla de oro usada para adornar las muñecas, brazos o tobillos.
- *Diminutos perfumeros de **amatista***. Cuarzo teñido de violeta por el óxido de manganeso. Se usa como piedra fina.
- *A una **Armida artera***. Armida, mujer bella y seductora. *Artera*, mañosa, astuta.
- *Ni fijarse en las miradas que la **asateaban***. Que la flechaban.
- *Le **asestó** los gemelos insolentemente*. Le dirigió la vista.
- *Individuos como él, **astrosos***. Despreciables.
- *Abría sus pesados **batientes** ornamentados*. Las hojas de la puerta.
- *Sentir **barruntos** de impaciencia*. Presentimientos.

- *En el cojín de raso **bermejo***. Del color rojo o rojizo.
- *Hundió sus manos en los rizos **brunos***. De color negro o muy oscuro.
- *Los gritos de los **buhoneros***. Vendedores ambulantes.
- *Bota alta y puntiaguda de **cabritilla** gris*. Piel curtida de cabrito, o de otro animal pequeño.
- *El **cenceño** tobillo*. Puro y sencillo.
- *Marcos de labrada **chiluca***. Piedra de origen volcánico.
- *La **columbró** en Chapultepec*. La vio desde lejos, sin distinguirla bien.
- *Los muros con sus **corimbos** rosmarinos*. Racimos de flores donde los tallos son largos y salen a diferentes alturas del eje.
- *Escalaban los geranios el muro hasta asomar el tope sus **corolas***. Conjunto de flores, hojas o pétalos que salen de un mismo ramo.
- ***Crencha** de profundo negror*. Cada una de las partes del cabello dividido.
- *El **epicureísta** que antaño cuidaba con esmero sus manos*. El que practicaba la teoría filosófica de Epicuro (siglo IV a. C.), quien sostenía que la existencia humana dependía del bienestar del cuerpo y de la mente.
- *Tupido **damasco***. Tela de seda.
- *En el jardín **descollaban** las rosas*. Sobresalían.
- *El **dogal** de una horca*. La cuerda.
- *Se imaginó estar delante de una **dogaresa***. Título oficial para la esposa del *dux* (duque) de Venecia.
- *Reposando mis zapatillas bordadas de seda roja en un **escabel***. Tarima pequeña que se pone delante de la silla para que descansen los pies.
- *Después de haberle **escanciado** hasta embriagarlo (sic)*. Después de haberle servido una copa de vino.
- ***Escarneciéndolo** con su sonrisa de soberano desprecio*. Haciendo mofa y burla de él.
- *Como un **estilete** envenenado*. Púa o punzón.
- *El **férvido** poema*. Que arde.
- *Un brillante **florón** rojo*. Adorno hecho a manera de flor muy grande, que se usa en pintura y arquitectura en el centro de los techos de las habitaciones.
- ***Frisaba** con los veinticinco años*. Estaba próxima a esa edad.
- *Componían **frisos**; esmaltaban techos*. Franja decorativa que se coloca en la parte inferior o superior de una pared y que se adorna de un material diferente.
- *Elena lo oyó con **fruición***. Con complacencia.
- *Líquido fresco y **gárrulo***. Fresco y **gárrulo** ruidoso, como el viento, o un arroyo.
- ***Glaucos** ojos*. Color verde.
- *Las **gollerías** de que siempre estaba provista su mesa*. Manjar exquisito y delicado.
- *Para **guarecerse** del calor ardoroso*. Refugiarse.

- *Diván **guarnecido** con una piel de tigre.* Dotado o adornado.
- *Cuánto se ganaría si fuera de otra **guisa**.* De otra voluntad, gusto, antojo.
- *Hombres en **hieráticas** actitudes.* Sagradas.
- *Con el primor de una **hornacina**.* Hueco en la pared con forma de arco donde se coloca una estatua o un jarrón.
- *A los **jocundos** acordes.* Alegres, agradables.
- *Crónico **marasmo**.* Inmovilidad física o moral.
- *Prodigando a las señoras **madrigales**.* Poemas breves, generalmente de tema amoroso.
- *Un **mohín** delicioso de enfado.* Mueca o gesto.
- *Desaparecerá del mundo el **oprobio**.* Deshonra.
- *Los **peraltes** de los peldaños.* Altura del escalón.
- ***Peristilo** del edén.* Columnas que sostienen una construcción.
- *Tropezando con las **pértigas**.* Varas largas.
- *Envidioso de los jubilosos **petimetres**.* Personas que se preocupan mucho de su compostura y de seguir las modas.
- *Revestían las madre selvas las altas y robustas **pilastras**.* Columnas.
- *Vió (sic) a Elena en una **platea**.* Parte baja de los teatros.
- *No se dan cuenta de que es contraproducente la **porfía**.* Obstinación y tenacidad.
- *Con su traje **pringoso**.* Grasiento o pegajoso.
- *Existencia laboriosa y **recoleta**.* Recogida.
- *Corolas **rosmarino**.* Rojo claro.
- *En menos de una semana de **rusticar** en el Retiro.* Habitar en el campo.
- *Algunas **sinecuras**.* Empleo retribuido que ocasiona poco trabajo.
- *Los vuelos de un **sacre**.* Halcón de dorso pardo y cabeza clara.
- *Mano **sedeña**.* Que tiene seda.
- *Decía el **suelto**.* Escrito menor inserto en un periódico.
- *El **súcubo** hechicero.* Espíritu, diablo o demonio que tiene comercio carnal con un varón bajo la apariencia de mujer.
- *Piso de **taracea**.* Entarimado hecho de maderas finas.
- *En el **tibor** de porcelana.* Vaso grande de barro de China o Japón.
- *En los **tiestos** que guarnecían los corredores.* Macetas o vasijas de barro.
- *Para ensayar un nuevo **tósigo** Cleopatra envenenaba.* Veneno.
- *Filas simétricas tiradas al **tresbolillo**.* Filas paralelas.
- *Las triples **trojes** en que estaba almacenada la última cosecha.* Espacio hecho de tabiques.
- *Ni una sola **umbría**.* Sombra.
- *Dando **vado** a sus ideas.* Paso.
- *Lo veía a las **vegadas**.* A veces.
- *Inundado de luz que no obstaban los **visillos**.* Cortina delgada.
- *A la hora de **yantar**.* Comer al mediodía.

Nota editorial

Salamandra tiene dos ediciones: la primera, de 1919, impresa en México por Talleres Gráficos del Gobierno Nacional¹⁹, con un tiraje de 500 ejemplares; la segunda, de 1922, impresa en Noruega por Det Mallingske Bogtrykkeri, con un tiraje de 1,000 ejemplares. Como Cecilia Santillán, en su tesis de maestría, *Su más bella obra de arte*, asegura que existen seis publicaciones posteriores al fallecimiento del autor, me di a la tarea de revisarlas, y de ahí rescaté la siguiente información: la edición de 1919 se ha reeditado cinco veces, y son:

1. EFRÉN REBOLLEDO, *Obras completas*, Intr. ed. y bibl. Luis Mario Schneider (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1968). Esta obra contiene todos los poemas, sonetos y novelas de Rebolledo. En *Salamandra*, las citas con que se inician los capítulos fueron puestas a modo de título en cada capítulo; se eliminaron el agradecimiento que venía a manera de colofón y las páginas donde se daban a conocer otras obras del autor.
2. EFRÉN REBOLLEDO, *Salamandra. Caro victrix* (México, Premià Editora S. A., Los Brazos de Lucas, 1979). Incluye un prólogo de Luis Mario Schneider titulado “Rebolledo, el decadente”, firmado en 1978. Esta edición es facsímil de la obra original en reducción mecánica de 20 por ciento. Se eliminaron la portadilla, la página legal y las otras donde se daban a conocer obras del autor.
3. EFRÉN REBOLLEDO, *Salamandra. Caro victrix*, Pról. Luis Mario Schneider, Saludo de Enrique González Martínez (México, Factoría Ediciones, 1997). El “Saludo” se había publicado en la sección literaria de *El Heraldo de México* el 28 de julio de 1919. Esta edición es facsímil de la obra original en reducción mecánica de 20 por ciento. Se eliminaron la portadilla, la página legal y las otras donde se daban a conocer obras del autor. Sospecho que ésta es reimpresión de la de 1979.
4. EFRÉN REBOLLEDO, *Obras reunidas*, Est. prel. cronol. y apénd. doc. Benjamín Rocha (México, Oceano - Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo - Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo - Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004). Estas *Obras*, que se reprodujeron de la edición de Schneider de 1968, incluyen textos críticos, muy conocidos, de la obra de Rebolledo; también, algunos pasajes casi inéditos sobre su vida íntima; e, incluso, se puede leer la carta de su hijo Efrén Rebolledo Blomkvist de 2004, donde éste narra su admiración y la de sus hermanos, por su erudito padre. En *Salamandra*, las citas con que se inician los capítulos fueron puestas a modo de título en cada capítulo; se eliminaron el

¹⁹ Cuando en 1883 se fundó la imprenta y fototipia en la ciudad de México, la Secretaría de Fomento creó departamentos tipográficos; y con ello nació Talleres Gráficos de la Nación.

agradecimiento que venía a manera de colofón y las páginas donde se daban a conocer otras obras del autor.

5. La reedición de 2014 fue publicada por Planeta y el Centro Nacional de las Artes, en soporte electrónico. Sin embargo, hasta el día de hoy yo no he podido acceder a la página de la biblioteca del CENART porque ésta se encuentra inhabilitada.

La reedición de 1922:

1. EFRÉN REBOLLEDO, *Salamandra*, prel. Christian Sperling, ed. Milenka Flores García, nts. Milenka Flores García y Karla Ximena Salinas Gallegos (México, UNAM, Novelas en tránsito primera serie, 2011). Se encuentra disponible en formato digital. Contiene notas sobre las citas literarias de la novela; sin embargo, pude notar que no se trata de una copia fiel pues hay modificaciones evidentes en la transcripción del texto. Las citas con que se inician los capítulos fueron puestas a modo de título en cada capítulo; se eliminaron el agradecimiento que venía a manera de colofón y las páginas donde se daban a conocer otras obras del autor.

Asimismo, por mi cuenta encontré en internet, a la venta, dos presumibles ejemplares originales, uno de 1919 y el otro de 1922 que parecen en buen estado.

De este modo, mi trabajo de investigación está basado únicamente en las ediciones originales, las cuales, cabe mencionar, no existen en formato original ni física, ni digitalmente, en los catálogos de la Biblioteca Central ni en la Samuel Ramos. De hecho, repito, ninguna publicación posterior contiene el texto original completo.

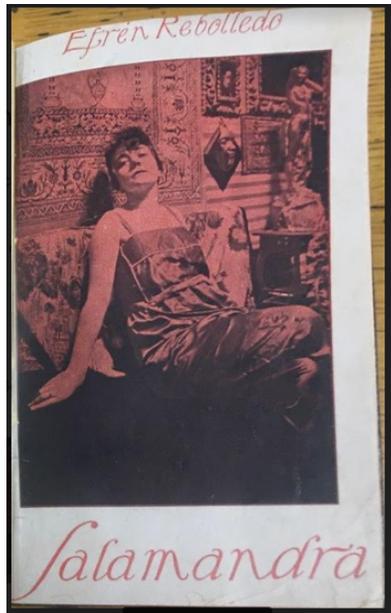
La edición de 1919 se puede hallar en la Biblioteca Nacional de México, en la Biblioteca de México y en la Universidad Autónoma de Sonora (Santillán, p. XVI) —todas en el acervo reservado sin posibilidad a fotocopias—. Su tamaño es de octavo mayor, y consta de 88 páginas, de las cuales 86 tienen un margen rectangular color rojo que, en ambas esquinas superiores, lleva el adorno de una flor, y encierra el título de la novela en la parte superior, con excepción de las hojas en blanco, epígrafes e inicio de capítulos. También, en cada uno de estos, se puede apreciar una letra capitular roja en tamaño fuente 36. El resto del texto tiene fuente número 12 y su interlineado es de 9 puntos. En cada inicio de capítulo se puede leer un epígrafe que, en conjunto, se vuelven el eje conductor perfecto para el propósito que Rebolledo tuvo en adelantarnos el final funesto de la novela. Al término de cada capítulo se puede observar una viñeta roja que cambia su figura de capítulo en capítulo. Algunas de estas viñetas se pueden encontrar en la fotografía

que Rebolledo escogió para ilustrar la portada. Al final de la edición de 1919 se aprecia la presentación de los homenajes, por parte del autor, a la señorita Magdalena Cabuis, por haberse dignado esclarecer, con el esplendor de su belleza, el presente libro (S., 1919, p. 88). Pude tener acceso al ejemplar de la Biblioteca Nacional de México, el cual tiene un encuadernado de pasta dura color azul marino que resguarda, con excelencia, la foto original del forro de la novela.

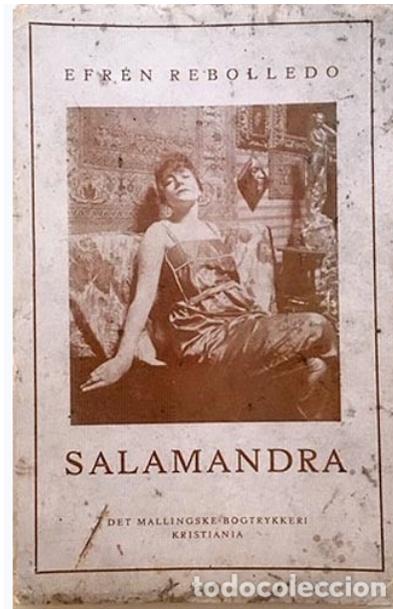
La edición de 1922 se encuentra resguardada en la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar del Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, y se halla disponible para fotocopias. Este ejemplar contiene en la página 1, de puño y letra de Rebolledo, la siguiente dedicatoria a la señora Lolita de Paní:

A la señora Lolita de Paní con los sinceros homenajes de su servidor
Efrén Rebolledo. Bruselas, 27 de febrero de 1923.

Esta edición está hecha en octavo mayor y consta de un total de 122 páginas. No lleva el margen color rojo y en cada inicio de capítulo se puede apreciar una letra capital ornamental; así como en el término de cada capítulo, un “colofón de base de lámpara” (Santillán, p. XVII) que sustituye a las viñetas de la edición anterior. Asimismo, en el inicio de los capítulos se pueden leer, casi, los mismos epígrafes que en la edición de 1919; sin embargo, noto que hay una cantidad menor de hojas blancas entre el final e inicio de cada capítulo. Al cierre de esta edición ya no se aprecia la presentación de los homenajes, por parte de Rebolledo, a la señorita Magdalena Cabuis. Hasta este momento, ignoro si en México existe un ejemplar diferente del que se encuentra en el Instituto Mora, por lo que desconozco la portada de la edición de 1922. No obstante, como en internet se puede apreciar la portada original, es posible determinar que es la misma de la edición de 1919, aunque en sepia y más pequeña. También se puede ver que en la segunda edición la tipografía es diferente, y que se lee la editorial y la ciudad de su publicación, a diferencia de la de 1919, como se muestra a continuación:



Salamandra, 1919



Salamandra, 1922

En seguida muestro un análisis formal comparativo de ambas ediciones:

Edición 1919:

Inglesas

En letra cursiva

En letra cursiva

En rojo. Nombre del autor y título

Comillas

Títulos de libros

Anglicismos

Fotografía del forro (Magdalena Cabuis)

Edición 1922:

Españolas

Entre comillas

(Desaparecieron)

En sepia. Nombre del autor, título, editorial, ciudad

	Página 1	
Blanca		Dedicatoria manuscrita por el autor
	Página 2	
Obras del mismo autor		Blanca
	Página 3	
Portadilla: El título <i>Salamandra</i>		Blanca
	Página 4	
Página legal: 500 ejemplares		Página lega: 1,000 ejemplares
	Página 5	
Portada: autor, título, editorial, ciudad y año de publicación		Portadilla: El título <i>Salamandra</i>
	Página 6	
Blanca		Obras del mismo autor
	Página 7	
Inicio del libro: Proleptis a Plinio el Viejo		Portada: autor, título, editorial, ciudad y año de publicación
	Página 8	
Blanca		Blanca
	Página 9	
Epígrafe de Plinio el Viejo		Inicio del libro: Proleptis a Plinio el Viejo

	Página 10	
Blanca		Blanca
	Página 11	
Prolepsis a Benvenuto Cellini		Epígrafe de Plinio el Viejo sin números romanos
	Página 12	
Blanca		Continuación del epígrafe
	Página 13	
Epígrafe de Benvenuto Cellini		Prolepsis a Benvenuto Cellini
	Página 14	
Blanca		Blanca
	Página 15	
Prolepsis a sí mismo con la novela <i>Diabólicas</i> de Barbey d'Aurevilly		Epígrafe de Benvenuto Cellini. No abre la comilla que cierra en el testimonio del padre de Cellini
	Página 16	
Blanca		Continuación del epígrafe
	Página 17	
Comienza la narración		Prolepsis a sí mismo con la novela <i>Diabólicas</i> de Barbey d'Aurevilly

	Página 18	
Continuación de la narración		Blanca
	Página 19	
Continuación de la narración		Comienza la narración
	Página 85	
Fin de la narración		Continuación de la narración
	Página 86	
Blanca		Continuación de la narración
	Página 87	
Dedicatoria		Continuación de la narración
	Página 88	
Blanca: última página		Continuación de la narración
	Página 121	Fin de la narración
	Página 122	Blanca: última página

Como puede observarse, ambas ediciones tienen errores ortográficos; pero en la segunda se aprecian más descuidos que en la primera, los cuales presento a continuación resaltados en negritas:

Edición 1919:

p. 41:
pero he adquirido un auto magnífico
que le ofrezco a usted

Edición 1922:

p. 51:
pero he adquirido un auto magnífico
que le ofresco a usted

p. 43:
Eugenio León murmuró, vejado

p. 47:
escanciarle hasta embriagarlo

p. 49:
la mujer sin ambajes al hombre

p. 56:
como si fueran pruebas

p. 58:
se probó un traje sastre

p. 72:
más vegetación quæ

p. 76:
al oír el viernes que no recibiría

p. 75-76:
al verlo cambió unas palabras
con Lola Zavala

p. 54:
Eugenio León exclamó en tono

p. 60:
escanciado hasta embriagarlo

p. 64:
la mujer sin ambajes al hombre

p. 72
como s fueran pruebas

p. 76:
se probó un vestidó

p. 98:
otra vegetación, bajo el sol

p. 105:
y el Viernes siguiente

p. 105:
Elena cambió unas palabras con **Elena**
Zavala

Confundir a Lola con Elena (p. 105) me parece tristísimo por dos motivos. El primero, porque evidencia el poco cuidado, o el nulo interés, de los editores; y el segundo, porque, en todo caso, quitaría credibilidad a Rebolledo.

Así pues, a pesar de la consciencia de que, para este trabajo, en rigor debiera haber elegido la segunda edición, después de haber comparado ambas pretendo justificarme por haber elegido la primera, aun cuando Rebolledo tácitamente nos está diciendo que la primera no vale, pues ni él quedó conforme con ella. Entre otras razones, elegí la primera porque es la que yo leí, es la que podía encontrar fácilmente, la que no me iba a dejar sola con este trabajo: tenía una tesis de licenciatura que animaba a decir algo más; otras dos de maestría que me hacían sentir

que yo podría contradecir alguna cosa, para satisfacer ese deseo natural que todos llevamos dentro. En una palabra, lo que quiero decir es que el corpus de este trabajo está basado en la edición de 1919.

El nombre

El sustantivo “salamandra” responde a un anfibio, a un mito y a un título del libro. Cuando responde al anfibio lo traté como nombre común, es decir, con minúscula y sin señalamientos tipográficos. Cuando se refiere al mito, lo consideré nombre propio, por lo cual, lo escribí simplemente con mayúscula. Cuando este sustantivo se refiere al título de la novela de Rebolledo, lo escribí con mayúscula y letra cursiva. Y a lo largo de toda la redacción de este trabajo, debo decir, siempre tuve cuidado de hacer esta distinción para que el lector supiera inmediatamente si me refería al anfibio, al mito o a la obra objeto del presente estudio, al cual vayamos ya sin más preámbulos.

Capítulo primero.

Definición del monstruo literario de Salamandra en Occidente

El mito literario, a grandes rasgos, reúne elementos y acontecimientos extraordinarios con el fin de otorgar a la humanidad la explicación de alguna circunstancia o fenómeno, según las creencias de cada cultura (Coelho, <https>). Con base en esta sencilla síntesis, he de recordar que, para el hombre antiguo, el mito era “real”, pero no para aquel que ya tiene “consciencia” estética. A través del manejo del mito literario surge, en la sociedad, una caracterización o representación específica de elementos que podrían simbolizar una idea común. Por consiguiente, pienso que la imaginación, igual que nos ha llevado a recrear, por ejemplo mediante la literatura, el principio del universo y todos sus componentes: lo bello y majestuoso —se pueda tocar o no—, también ha abordado nuestros más profundos miedos y caprichos; pero asimismo nos ha llevado a ver de otro modo los mitos que nos condujeron a la oscuridad y a la monstruosidad.

Las criaturas monstruosas en la literatura han cumplido con su finalidad: al mismo tiempo nos paralizan, nos seducen y terminan por llevarnos a la adoración o servirnos como exorcistas de nuestros miedos (Paz, *Xavier*, p. 50). Y, a pesar de que hay corrientes literarias que han permanecido vigentes, cada cultura se ha encargado de favorecer o entorpecer ciertos principios que con el tiempo podrían haber tomado fuerza. La presencia de los monstruos en la literatura nos ofrece la posibilidad de descubrir el comienzo de lo desconocido para lograr mantenernos a salvo de aquello que produce un terror que paraliza y fascina. El horror es un imán (Paz, *Xavier*; p. 51).

1.1. Repertorio del monstruo literario de Salamandra en Occidente

La curiosidad que el hombre demostró por la creación del universo lo llevó a clasificar y categorizar cada ser vivo y objeto al que tuvo acceso. En la época clásica se hicieron innumerables ejercicios de recopilación en donde el conocimiento estaba sujeto a descripciones y relatos históricos, donde no sólo se encontraban referencias históricas, sino que además se enlazaban con otras ciencias, como la geografía, arqueología, etnografía y biología; dando como

resultado que dichas compilaciones fueran historias ricas en detalles que ayudaron al dominio del conocimiento del mundo antiguo.

Sus formas, estructuras y el estudio de su desarrollo como parte del dominio hacia la naturaleza fue muy eficaz; el descubrimiento del comportamiento de los animales se unificó en una ciencia que con prácticas y teorías otorgaron al hombre la posibilidad de descubrir características cualitativas, a pesar de que, para éste, en general, el animal carecía de atractivo. El entendimiento del hombre sobre los animales, alguna vez, fue muy escaso, y sus referencias primarias fueron dibujos, pinturas, esculturas o relieves; los escritos, aunque tardíos, ampliaron también el conocimiento del mundo exterior. Así, antiguos tratados de materia animalística, incluyendo los textos de las *Sagradas Escrituras*, sirvieron de base para la estructura y evolución de la salamandra en la literatura.

Como, para entender su tradición, es necesario el antecedente histórico que arrastra este anfibio —de los monstruos literarios con más extensión histórica y cuya presencia no despierta interés más que por caminar sobre paredes húmedas, o por ser representada en artesanías—, he de partir, al menos, desde el mito de Prometeo hasta los estudios más sobresalientes.

La clasificación de la salamandra, como la de casi todos los animales, viene desde la antigüedad. Su inicial imagen en los primeros escritos clásicos fue formada con un patrón específico: la hacían aparecer de entre la leña húmeda echada al fuego. Esta conducta sirvió de antecedente para que en el habla común se le atribuyeran características específicas relacionadas con el fuego, y, se creyó, también, que la salamandra era inmune a este elemento. Dicha creencia estuvo sujeta a la convicción de que este anfibio, por dentro, era un animal intensamente frío.

La estética de la salamandra sufrió cambios constantes desde la Edad Clásica y hasta finales de la Edad Media; sus muchas representaciones gráficas eran similares entre sí: coincidían en su mayoría con la fusión de un animal con características de dragón, serpiente y animal emplumado: todas, peculiaridades monstruosas.

Las primeras referencias de la cercanía entre el fuego y la salamandra tuvieron cabida en la mitología griega con Prometeo. Todos sabemos que el fuego estaba en poder de Zeus, y que en una ocasión Prometeo lo robó para darlo a los humanos; y que, como no alcanzó su objetivo, lo

robó por segunda vez, y que por segunda vez Zeus se lo quitó, pero que además lo escondió en el mundo de las salamandras, las hadas más antiguas. Éstas lo devolvieron a Prometeo, y éste, finalmente, al mundo conocido. Se sugiere desde entonces que la salamandra tiene esencia mitológica: logra producir, transportar y compartir su propia esencia: el fuego (Macía, <https>).

En este punto, quiero hacer mención de que uno de los principales propósitos del mito fue, desde el inicio de la humanidad, explicar la aparición y dominio del fuego, que es un elemento poderoso: calienta, quema, arde, consume, pero también regenera, regocija y purifica. La usurpación del fuego por parte de Prometeo es considerada, en la contemporaneidad, como la conquista del conocimiento. El fuego explica el acontecer y florecimiento de la cultura y la salamandra, como dominadora de este elemento, en una lectura anticipada a este contexto, simboliza el dominio del progreso. Zeus, movido por la ira del engaño, impuso en los mortales la oscuridad eterna, y no fue sino Prometeo —benefactor de la humanidad, mediador entre la divinidad y los hombres— el que con su acto instauró un nuevo orden en el universo: el renacimiento.

Con el fin de formarme una consciencia más clara acerca de este anfibio —que posteriormente se convirtió en mito—, hice un breve recorrido a través de las obras de autores que trataron el tema. Así, encontré la primera interpretación de la salamandra, que, al parecer, se da en Aristóteles (Anónimo 1, <https>), lo cual es absolutamente creíble, pues su obra lo llevó a ser reconocido como el más grande biólogo del mundo antiguo. Su dominio por las ciencias naturales ha sido ampliamente conocido y contaba y aún cuenta con la admiración de colegas y discípulos que han rehecho y aun exagerado su postura ante las ciencias zoológicas. En su libro *Historia de los animales*, Aristóteles asegura que existen animales que sobreviven al fuego, y, precisamente, lo ejemplifica con la salamandra. Naturalmente, aquel filósofo escribió en griego; pero, a causa de mis limitaciones en esa lengua por no haber tenido la oportunidad de estudiarla, me vi en la necesidad de buscar otras opciones de lectura.

NOTA IMPORTANTE. En ese empeño de buscar otras opciones de lectura, me topé con una traducción latina, y entonces pensé que podía repetir algunos ejercicios de traducción como los

de mis viejas clases de latín, en especial porque tuve la fortuna de que ahora precisamente mi profesor de latín hubiera aceptado ayudarme en este trabajo. Así, me di a la tarea de hacer mis ejercicios de traducción latina con estos textos reales, a pesar de que cuando el doctor Bulmaro Reyes Coria nos lo decía, yo nunca creí que algún día aquellas advertencias y lecciones de latín me serían de utilidad. Desde luego, excepto cuando señalo lo contrario, todas las traducciones son mías, pero no solamente las latinas, sino las del inglés, las del francés y las del italiano; y debo decir, asimismo, que todas están hechas con el apoyo y revisión absolutos de mi asesor de tesis.

Quod autem eveniat, ut ne quorundam animalium constitutiones igni solvantur, salamandra aperto indicio est. Haec enim, ut aiunt, per ignem ingrediens eum extinguit (Aristóteles, p. 604).

Pero la posibilidad de que haya animales constituidos de tal manera que el fuego no les afecte, viene demostrada por el ejemplo de la salamandra; en efecto, ésta, se dice, apaga el fuego si pasa a través de él (Pallí, p. 285).

NOTA: me parece que *solvantur* significa algo más que simplemente ‘afectar’; quizá ‘disolver’.

Además:

Incluso en aquellos seres que no se presentan atractivos a nuestros sentidos, el comprender el espíritu creador de la naturaleza que los diseñó procura, sin embargo, extraordinario goce a quienes saben reconocer sus causas y están naturalmente inclinados a la filosofía (García, p. 10).

La salamandra es un claro ejemplo del goce extraordinario de que habla Aristóteles, enfocado en quienes se inclinan a la filosofía y en general al estudio de las causas en la creación de la naturaleza. El dominio, que supuestamente poseía del fuego, resultó ser factor contundente para que su consideración se encaminara hacia lo enigmático. Al vincular el estudio del ser humano con el resto de los seres, Aristóteles explicó el movimiento y la acción del mundo en su conjunto. El sistema de clasificación y la interpretación del universo que creó, no pudo modificarse en mucho tiempo; por tal motivo, la transmisión de estas percepciones, sobre la salamandra, dieron pauta a otras descripciones muy similares pero exacerbadas.

Después, en la clasificación de la salamandra, vendría Nicandro de Colofón, quien, en su texto dedicado a las mordeduras de los animales salvajes, serpientes e insectos venenosos, advirtió que la salamandra tenía rasgos de cuadrúpedo similares a los de un lagarto, y que su humor era venenoso:

*Sin quis viscosi tristisque venena lacerti
Mortifera ebiberit, vero Salamandra vocatur
Nomine, damnosus quam non violaverit ignis,
Extemplo ardentem vexant incendia linguam:
Torpescunt, proprioque trementia pondere membra
Solvuntur, non firmi errant, pedibusque quaternis
Ut pueri incedunt: nam mens obtusa vacillat.*

(Nicandro, p. 241)

Pero si alguien de viscoso y triste lagarto venenos
Mortíferos bebe, en verdad Salamandra se llama
Por nombre, a la que no viola fuego injurioso,
Al punto su lengua ardiente vejan incendios:
Se entorpecen, y, por su propio peso, sus miembros trementes
Se sueltan, no firmes yerran, y cual niños avanzan
en cuatro pies: porque su mente obtusa vacila.

Las características físicas de la salamandra se explican solas. Ningún factor externo las modifica, de tal forma que influyen en la interrelación del hombre con la naturaleza. Con lo anterior, se percibe con más claridad la interpretación que la salamandra, desde muy temprano, obtuvo en la historia: su comportamiento es semejante al de nuestra propia animalidad.

Otra clasificación de la salamandra aparece en la obra *Historia natural* de Plinio el Viejo en el siglo I d.C., y aquí es importante hacer una pausa para considerar que gracias a la opinión de este autor, la categorización de la salamandra estuvo vinculada al discurso fantástico. Lo anterior porque en la edición de su obra, hecha por Gredos, en su introducción se abre un paréntesis que aclara la percepción de Plinio:

Se ha dicho que Plinio, buscando seducir al lector con la evocación de seres fantásticos o pintorescos, antepuso sus gustos a la realidad: vulgarizó por entero los conocimientos adquiridos y condujo sus textos mucho más por el lado del comportamiento que por el de la anatomía; la especificación de los animales respondía más a su talento retórico que a cualquier deseo de organización (Serbat, p. 96).

Entonces, Plinio dice de la salamandra que:

Anguen ex medulla hominis spinae gigni, accepimus à multis. Pleraque enim occulta & caeca origine proueniunt, etiam in quadrupedum genere. Cap. LXXXVI. Sicut salamandra, animal lacerti figura, stellatum, nunquam, nisi magnis imbribus, proueniens, & serenitate desiciens. Huic tantus rigor, vt ignem tactum extinguat, non alio modo, quam glacies. Eiusdem sanie, quae lactea ore vomitur, quacunque parte corporis humani contacta, toti desluunt pili: adque quod contactum est, colorem in vitiliginem mutat (Plinio, X, 86).

En muchos autores hallamos que de la médula espinal del hombre nace una culebra. En efecto, muchos animales tienen un origen oculto y oscuro, incluso entre los cuadrúpedos. 67 Es el caso de las salamandras, animal con forma de lagarto, cubierto de estrellas, que no aparece sino con grandes lluvias y que deja de hacerlo con cielo sereno. Es este animal tan frío que con su contacto apaga el fuego como si fuera hielo. Cualquier parte del cuerpo humano que entre en contacto con la baba lechosa que echa por la boca, pierde todos los pelos y la zona que ha estado en contacto con ella cambia de color y se convierte en un vitiligo (Hernández, p. 442).

El mismo Efrén Rebolledo cita lo concerniente al tema. De hecho, lo hace formar parte de su narración:

LXXXVI. Sabemos por varios autores que se engendra una serpiente de la espina dorsal del hombre. En verdad, la mayor parte de las generaciones se operan de manera oculta y desconocida aún en la clase de los cuadrúpedos.

La salamandra es un ejemplo: su forma es la de una lagartija; su cuerpo estrellado. Nunca aparece sino en las grandes lluvias; desaparece en el buen tiempo. Es tan fría que con su contacto extingue el fuego como lo haría el hielo. La espuma blanca como la leche que arroja por las fauces hace caer el pelo de todas las partes del cuerpo humano que toca, y deja sobre la parte tocada una mancha blanquecina.

Historia Natural de Plinio
Versión de M. Ajasson de Grandsagne

Impulsada por la curiosidad de conocer de primera mano el significado del texto de Plinio, me di a la tarea de leerlo en su original, naturalmente, con la ayuda de mi profesor. E hice la siguiente comparación:

De muchos sabemos que la serpiente se engendra de la médula de la espina del hombre. Los más, de hecho, provienen de origen oculto y ciego, incluso en el género de los cuadrúpedos, así como el de la salamandra, animal con figura de

lagarto, estrellado, que nunca viene sino en grandes lluvias, y que acaba con serenidad. Su rigidez es tan grande que con el tacto extingue el fuego, no de otro modo que el hielo. Se caen los pelos enteros de cualquier parte del cuerpo humano que sea tocada por la ponzoña de ella, la cual se vomita lechosa por la boca, y lo que fue tocado cambia de color a vitiligo.

Además, Plinio añadió a su descripción, que el veneno de la salamandra era tan eficiente que alcanzaba incluso para envenenar árboles frutales (Hernández, p. 442). Se creyó entonces con mucha más fuerza que la ponzoña lechosa de la salamandra era venenosa, y a partir de esta aseveración se suscitaron relatos donde se le imputaron miles de muertes.

Más adelante Claudio Eliano (Char.-Las., p. 814) en su obra *Natura animalium*, ‘Naturaleza de los animales’ dice de la salamandra:

Cortice teguntur, lacertus, salamandra, testudo, crocodilus, serpens: haec etiam senectutem exuunt, praeter crocodilum et testudinem.

(Aeliani, p. 652)

Animales escamosos son el lagarto, la salamandra, la tortuga, el cocodrilo, la serpiente. Éstos se despojan de la piel, menos el cocodrilo y la tortuga.

(Díaz, p. 110)

NOTA: menos libremente, la traducción de *senectutem exuunt* sería ‘se despojan de la vejez’, dado que lo que podría significar ‘piel vieja’ sería *senecta* (cfr. Lewis and Short, *Latin dictionary*).

La perspectiva de este autor está muy arraigada en la corriente filosófica del estoicismo, donde se pretendía comparar el comportamiento “perfecto” del mundo animal como reflejo del hombre.

En el siglo IV, d. C., San Agustín de Hipona recurrió, en su obra *Ciudad de Dios*, a la figura de la salamandra como emblema del condenado que sufriría eternamente en las llamas del infierno sin consumirse:

Por lo qual, si, como lo escriuen los que han escudriñado la naturaleza de los animales, la salamandra viue en el fuego: y algunos montes bien conocidos de Sicilia ardiendo en llamas tanto tiempo ha, y de tan atras hasta agora, y para adelante, y perseuerando enteros nos son testigos bien idoneos, que no todo lo que arde se consume: y el alma nos muestra, que no todo lo que puede sentir dolor, puede tambien morir (Agustín, pp. 953-955).

La opinión de San Agustín fue contundente. Su definición estuvo sujeta a un estricto enfoque cristiano: comparó el comportamiento de los animales con el de los hombres y confirmó que:

aquellos que perdonan y no reprenden los pecados graves de los impíos, temerosos de los suyos, aunque ligeros y veniales, con justa razón les alcanza juntamente con ellos el azote temporal de las desdichas, aunque no el castigo eterno y las horribles penas del infierno (Santamarta, p. 28).

En su discurso repetía que el castigo que Dios asignaba a las almas pecadoras era el fuego del infierno. Por consiguiente, al asegurar que la salamandra salía invicta de sus llamas, San Agustín asoció este animal con las acciones monstruosas, ruines y decadentes de los hombres.

Más adelante, en el siglo VI d.C., Isidoro de Sevilla, influenciado por Plinio, en su libro *Etimologías* aseguró lo siguiente:

Salamandra vocata, quod contra incendia valeat. Cuius inter omnia venenata vis maxima est; cetera enim singulos feriunt, haec plurimos pariter interimit. Nam si arbori inreperit, omnia poma inficit veneno, et eos qui ederint occidit; qui etiam vel si in puteu, cadat, vis veneni eius potantes interficit. Ista contra incendia repugnans, ignes sola animalium extinguit; vivit enim in mediis flammis sine dolore et consummatione, et non solum quia non uritur, sed extinguit incendium (Isidoro, pp. 919, 920).

La salamandra debe su nombre a que tiene poder contra los incendios. Es el más venenoso entre todos los animales de su especie, pues los demás causan daño a personas aisladas, mientras que éste mata al mismo tiempo a muchas. Así, si trepa a un árbol, infecciona con su veneno todos sus frutos, de manera que produce la muerte de todos cuantos los coman. Del mismo modo, cuando cae en un pozo, la potencia de su veneno pone fin a la vida de los que beban. Siendo incompatible con los incendios, es el único animal capaz de apagar el fuego; y así vive en medio de las llamas sin sentir dolor y sin consumirse, y no sólo porque no se quema, sino porque, además, extingue las llamas.

Con esta gravísima acusación, las grañas de la salamandra, como símbolo de “cautela”, comenzaron a hacerse populares. A partir de la Edad Media, la imagen de la salamandra quedó casi en su mayoría reflejada en los bestiarios, cuando el arte era esencialmente simbólico, y, con frecuencia tuvo conexión con los comportamientos y características físicas de los animales; es decir, el simbolismo tuvo una enorme influencia en la realización de los bestiarios de aquella época. En el *Bestiario Medieval* de Malaxecheverría se puede encontrar una amplia recopilación

de las posturas de diversos autores que se ocupan de la salamandra. Muchas de ellas son similares entre sí, de las cuales ya mencioné las más importantes. Sin embargo, lo más singular de este libro es que se encuentran varias reproducciones gráficas de la salamandra: van desde una serpiente que envenena pozos de agua y árboles frutales, a cuyo lado aparece un hombre que sufre por los efectos de dicho veneno, hasta el emblema de la castidad, del cual hablaré más adelante. Se encuentran en el *Bestiario*:

Se le llama salamandra, como hallamos en los textos. Suele trepar a los manzanos y envenenar la fruta; y si cae en un pozo, emponzoñará el agua [...] El animal es tan frío, y de tal naturaleza, que el fuego no podrá arder allá donde entre [...] La salamandra vive únicamente de este elemento, y de ninguna otra cosa; pues no puede vivir más que de fuego, y en el fuego; igual que el pez en el agua (Malaxecheverría, p. 84).

Como he podido constatar, la imagen de la salamandra fue modificándose continuamente con descripciones cada vez más exóticas que poco a poco salieron a la luz gracias a los bestiarios medievales, los cuales, sin duda, jugaron un papel decisivo para su difusión y diversificación: en



El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, se encuentra detallada como un pájaro entre llamas (Sebastián, p. 26), y en el *Bestiarios medievales latinos y franceses*, con aspecto de “perro alado” (Mc Culloch, p. 162).

Ambas representaciones: como pájaro y perro, próximas a un mamífero cuadrúpedo, resaltan muchísimo, cosa que, a diferencia de lo afirmado por Plinio, se puede verificar para finales de la Edad Media. Esta última descripción puede ligarse a la interpretación que, en el siglo XIII, Marco Polo hizo de la salamandra. Éste aseguraba que el material con que se podían fabricar prendas incombustibles provenía del pelaje de un animal que en Oriente era conocido con el nombre de

salamandra (Malaxecheverría, p. 815). Y esta asociación —pelaje-salamandra— reafirma su descripción como mamífero, según Malaxecheverría:

Y cuando los gusanos sienten el calor del fuego, salen de la tierra y entran en las llamas, y producen un pelo como el que hacen los gusanos que fabrican la seda. Y con ese pelo tejemos nuestros vestidos, y los de nuestras mujeres, que llevamos durante las fiestas anuales. Y cuando queremos limpiarlos, los ponemos en el fuego y se vuelven entonces hermosos y frescos (Malaxecheverría, p. 86).

Y asimismo según el *Bestiario* de Charbonneau-Lassay:

El emperador de la India [...] hizo recoger salamandras en gran número y tomar cien pieles de estas pequeñas alimañas y mandó a hacer vestidos para vestirse y protegerse contra el fuego cuando va a la batalla (Char.-Las., p. 815).

A finales del siglo XIII, Alberto Magno, retomando los textos de Plino, describió a la salamandra como cuadrúpedo ovíparo, que, si bien parece un lagarto, su rostro se asemeja más a la de un puerco. A su definición agregó piel espesa, ojos profundos, largas extremidades, gran cola encorvada, garfios finos pero curvos y venenosos (Char.-Las., p. 814).

Es muy posible que, con toda la extensión mítica monstruosa que se desarrolló alrededor de la salamandra, el pintor Hugo van der Goes en 1480 se inspirara en los textos clásicos, bestiarios y grafías exóticas de la salamandra para representarla como un “demonio” en su cuadro *El pecado Original*, obra que se conserva en el Museo de Historia del Arte en Viena. El aspecto de la salamandra, por primera vez, se asemeja al de una mujer, y, aunque en la imagen se percibe a un lagarto multicolor apoyado a un árbol, es evidente que la salamandra tiene cabida en esa pintura como la serpiente que tienta a Eva en el Paraíso. A partir de este momento y hasta el siglo XVII la aparición de la salamandra tomó sentido bajo la cobija de la literatura simbólica con fines moralizantes.



Izquierda, *El pecado Original* por Hugo van der Goes. Derecha, *Tentación de Adán y Eva* por Raphael Sanzio.

1.2. Interpretación del carácter moral de Salamandra

Como anteriormente mencioné, la investigación sobre los animales tomó fuerza durante la Edad Media, y diferentes autores se dieron a la tarea de recoger los frutos de sus trabajos. De este modo, nos dejaron nuevos documentos, los cuales concentraban opiniones moralizantes que permitieron a los cristianos tener una interpretación más “adecuada” sobre cualquier animal. Así, en aquella época, la observación del reino animal tuvo un fin mucho más cercano a alguna contribución moral, que al estudio científico. Por ejemplo, en las *Sagradas Escrituras* aparecen imágenes de animales que son tomadas como ejemplo de moralidad y de virtud: las ovejas representan la obediencia ante el pastor; por lo que no se puede perder de vista que no sólo el cuerpo humano fuera tomado como ejemplo de divinidad y pureza, sino que también, se adaptara la figura del animal como ejemplo de perversidad: la serpiente en Adán y Eva simboliza la tentación de la carne, lo pecaminoso, lo maligno. De tal modo, que la imagen del animal representa tanto a la oscuridad y banalidad como a la luz y belleza (Morales, pp. 248-250). Como muestra de lo cual, en la simbología cristiana, el *grifo* fue expuesto como antítesis de la salamandra. Éste gozaba de una doble naturaleza, pues su busto y alas de águila elevaban al cielo sus características leoninas. En cambio, la cola en forma de pez de la salamandra, en vez de

empujarla a la superficie de los manantiales, la impulsaba a los lodos fétidos junto a los gusanos nauseabundos:

En la salamandra, por el contrario, la parte trasera pisciforme, que podría llevar al animal a la superficie de los manantiales y de las fuentes, suele verse arrastrada la mayoría de las veces por la parte delantera de saurio hacia los lodos nauseabundos y los limos fétidos en los que pupula toda una masa de larvas impuras y de gusanos repugnantes (Char.-Las., p. 815).

Es curioso observar cómo es que el principio religioso se hizo valer con ayuda de la simbología puesta en los animales; la fe cristiana corría a la par con la vida medieval, visto de otra manera: la fe creó el espacio idóneo para que pudiera contemplarse aquello que a simple vista no; pero que sí existía:

El interés que demuestra el hombre medieval, por los animales fantásticos y monstruosos, que no se ven, pero que, a buen seguro existen, o al menos, existe lo que simbolizan (Morales, p. 231).

El pensamiento simbólico fue el reflejo de la imaginación del hombre religioso común. Esto último puede interpretarse como una necesidad básica del hombre al sentir conexión con un ser superior, así como percibir miedo y culpa; así, en la Edad Media, el simbolismo tuvo preponderancia sobre el pensamiento científico.

Como ya mencioné, algunos animales señalados de fabulosos: león, águila, dragón y cuervo, fueron incluidos en el pensamiento místico. Entonces, la inclusión de la salamandra en el misticismo debió de ser respaldada por sus características misteriosas y por su relación tan cercana con el fuego: en general, la salamandra siempre fue dibujada entre llamas, y es que ésta es un animal que se encuentra a medio camino entre lo fabuloso y lo real; su aparición más frecuente, sin tomar en cuenta a los bestiarios, fue en los libros de emblemas, donde su comportamiento era referido a las conductas negativas del hombre. Esta literatura se convirtió en la cuna de la supervivencia de los mitos clásicos y medievales, y esto justifica el carácter multiforme de los numerosos zoomorfos medievales, en otras palabras, en la creación activa de modelos iconográficos.

Los reptiles, como la salamandra, siempre tuvieron una reputación maligna: las víboras, culebras y lagartos estuvieron asociados directamente con el diablo. La presencia de ellos anunciaba un peligro inminente; su imagen se dibujaba con rasgos comunes metafóricos, donde era negativo el mensaje que la bestia transmitía naturalmente. La salamandra no fue la excepción: sus múltiples asociaciones con el fuego surgieron a partir de la diversidad ideológica. Los animales sirvieron de base para el ejercicio literario del hombre. Con esto me refiero a que la iconografía de la salamandra tuvo cabida en la literatura mediante figuras como la metáfora, la alegoría, la comparación y la personificación —que más adelante expondré—, siempre desde un contexto naturalmente producido de la imaginación del poeta.

Para el siglo XV se creía que la salamandra era un demonio, un ser misterioso, que en busca de almas a las cuales engañar, podía confundirse con un humano —hombre-mujer, aunque preferiblemente mujer— de características monstruosas. Dicha convicción, por lo insistente que era, podía incluso percibirse como morbosa e insidiosa. Fundamento de esta opinión son las definiciones de Piero Valeriano y Filippo Picinelli:

Sono alcuni, che dimostrano l'amante per questa spetie, cioè per la salamandra messa nel fuoco, ch'è ciascheduno è chiarissimo come pel fuoco si significa l'amore (Valeriano, p. 210).

Hay quienes muestran al amante por esta especie, es decir, por la salamandra puesta en el fuego, por lo que para cualquiera es muy claro cómo por el fuego se significa el amor

Presupponendo, che la salamandra si nutrisca di fuoco, fù introdotta à dire; MI NVTRISCO, E L'ESTINGVO, simbolo d'animo ingrato, che danneggia colui, dal quale riceue gli alimenti, od altre beneficenze. Tale fù Giuda, di cui con bocca Profetica il Rè Dauide; *Qui edebat panes meos magnificauit super me supplantationem*; E Cristo con verità istorica. *Qui intingit mecum manum in paroside, hic me tradet* (Picinelli, p. 272).

Presuponiendo que la salamandra se nutre de fuego, fue introducida para decir: ME NUTRO Y LO EXTINGO, símbolo de un ánimo ingrato que daña a aquel de quien recibe los alimentos u otros beneficios. Tal fue Judas, de quien el rey David con boca profética: *Quien comía mis panes magnificó sobre mí la*

suplantación. Y Cristo con verdad histórica: El que moja conmigo su mano en el plato, ése me entregará.

En ambos escritos se hallan alusiones del amor como reflejo de la imagen de la salamandra: la del ánimo ingrato, la del amante profano e impúdico, la del que se alegra del mal ajeno, el envidioso.

Gracias a la tradición tan cercana del fuego con la salamandra, es bastante entendible que su aparición se centre en bestiarios y en libros de emblemas —como ya mencioné—, los cuales tenían el propósito de que al lector —espectador— no le quedara duda sobre ningún punto de la narración. Los emblemas, de hecho, lograron explicar con recursos conocidos, símbolos concretos, por ejemplo las llamas, las garras, la cola. Las descripciones de los emblemas llegaron, en su mayoría, al consumo colectivo.

Cesare Ripa, en el siglo XVI, describe la salamandra en su libro *Iconología*, retomando, como dije arriba (pp. 34-36), la opinión de Plinio y Aristóteles y, por lo tanto, clasificándola como animal perteneciente al fuego, pero reafirma, de otro modo, sus elementos “malignos” en su convivencia con el hombre:

*Nosumento d'ogni cosa
Hvomo brutto, vestito del color della ruggine, che tenghi con ambe le mani una Salamandra, & alli piedi vi sia un lupo con la bocca aperta.
Del color della ruggine in più luoghi n'habbiamo ragionato, come cosa che consuma tutto, oue ella si posa.
Si dipinge, con la Salamandra per dimostrare con essa un' huono reo; & à ciascuno con chi pratica dannoso facendogli ingiuria, ò qualche male, & che con chiunque si rittoui, gli apporti qualche calamità, & dicesi, che la natura diede alla Salamandra nel nuocere tanta forza, che col suo veleno infetta tutti i frutti di qual si voglia albero, & coloro, che ne mangiano di quei pomi infettati, per la sua fredda virtù si muoiono di veleno, non altrimenti che sia quello dell'aconito (Ripa, p. 438).*

Daño de todo

Hombre feo, vestido de color óxido, que sostiene con ambas manos una Salamandra, y a los pies se haya un lobo con la boca abierta.

En muchos lugares, hemos razonado sobre el color del óxido como algo que lo consume todo, donde se posa.

Se pinta, junto con la Salamandra para demostrar con ella a un hombre culpable y a cualquiera con quien malintencionado practica haciendo daño o cualquier mal, y que a todo aquel con quien se encuentra le aporta alguna calamidad, y se dice que la naturaleza dio a la salamandra, para dañar, fuerza tan grande que con su veneno infecta todos los frutos de cualquier árbol que se quiera, y cualquiera que coma de aquellos frutos infectados, por su fría virtud, mueren por el veneno, no de otro modo que con el acónito.

La salamandra se convirtió, pues, en tema de reflexión apta para el ejercicio doctrinal. Así, el holandés Othonis Vaeni la ilustró con el emblema titulado *Mea vita per ignem* —Mi vida por el fuego— para “justificar” la metáfora sobre el amante profano que arde continuamente en las vivificantes llamas del amor sin llegar a consumirse; fuego que, sin embargo, puede conducir a la destrucción.



MEA VITA PER IGNEM

*¡Hei fatum crudele mihi! mea vita per ignes
Crescit, y in medijs ignibus esse iuuat.
Me nutrit, veluti salamandram, Cyprius ardor:
Plus iuuat in te, quàm te sine flamma mori.*

(Vaeni, p. 228)

MI VIDA POR EL FUEGO

*¡Ay de mí, mi cruel hado! Mi vida por los fuegos
crece, y estar en medio de los fuegos me ayuda.
El ardor chiprio me nutre como a salamandra:
Más ayuda²⁰ en ti que tú sin flama mueras.*

²⁰ Es decir, más ayuda el ardor chiprio.

La alusión a Chipre, en este poema, es peculiar; es en ese sitio donde se halla el Monte Olimpo, y, según la mitología griega, en sus aguas ocurrió el surgimiento de Afrodita, diosa del amor. Esto es de vital importancia para comprender el poema anterior, dado que antiguamente los escritores no se referían al *amor* en el sentido puramente romántico como lo entendemos actualmente, sino como sinónimo de erotismo y sexualidad, y, entonces Afrodita es el enlace entre el amor romántico y el afrodisiaco en su más amplia expresión. El sujeto poético dice que el fuego de Chipre le ayuda a sentirse vivo, que le gusta consumirse, como si él mismo fuera una salamandra.

La imagen de estas descripciones dependía mucho de la personalidad y “moralidad” del artista. Tal y como hemos referido en sus diferentes grafías, la apariencia de la salamandra cambiaba de manera continua. El escritor holandés Jacob Catz, especialista en libros de emblemas poéticos en el siglo XVII, personificó a la salamandra en su obra *Proteus ofte Minne-beelden verandert in sinne-beelden*, ‘Mis imágenes se convierten en sus imágenes²¹’, como un ser envidioso que se alegra del mal ajeno, como se percibe en los versos siguientes:

²¹ *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden* fue el primer libro de Jacob Catz y se publicó por primera vez en 1618. Cuenta con 52 emblemas grabados (cada uno con paginación separada), de la mano de Adriaan Van de Venne. Cada emblema tiene citas de diversas fuentes sobre tres interpretaciones: la primera romántica, la segunda social y la última religiosa. Este libro está dividido en tres secciones y en él se halla prosa, poesía, versículos de la Biblia, citas clásicas y proverbios comunes en holandés, francés y latín. El texto se puede apreciar sobre columnas dobles. El autor actualmente es reconocido como uno de los más sobresalientes de la literatura holandesa, acaso porque sus libros incitan a los lectores a llevar su vida simple y virtuosa. Su lectura fue comprensible a un público amplio gracias a la combinación de estilos e idiomas que utilizó a lo largo del texto. Actualmente el libro, en México, se encuentra únicamente en consulta digital: se puede observar que la pasta es rojiza y al interior hojas de color amarillo claro. Al inicio del libro se aprecian, sobre algunas páginas, leves manchas de agua pero en general muy poca suciedad. En la portadilla se puede leer con letras de molde: *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden door J. Catz*. Naturalmente no encontré página de derechos de autor ni páginas de tabla de contenido, aunque para esa época ya eran usuales.



*Si quis odit ipse quos amat Deus
 Se prodit ipsum quod siet stultissimus
 Aduersus ipsum namque sese amat Deum
 Ex inuidia hauriens bilem acerrimam
 Amare oportet hos Deus quos ipse amat.*

Naziasnz. *de Inuidis.*

*Alienam felicitatem suum interpretantur infortunium,
 Cum sine nube dies, cum tristia, fulgura cessant.
 Tunc fera, tunc volucris, tunc pecus omne salit;
 Sola cauis moribunda gemit Salamandra sub antris,
 Sola tremens duram corpore plangit humum.
 Tristia nulla uidet tristi tamen ingemit ore
 Inuidus, et maesta ducit in urbe choros.
 Ach miser est, nullis fletum cui fletibus auget!
 Ach mala sunt, si quis gaudia solus habet.*

(Catz, p. 426)

Si alguien odia a los que Dios mismo ama
 Se traiciona a sí mismo porque sería estultísimo
 Contra él mismo, pues ama a Dios por sí mismo
 Bebiendo de la envidia bilis acérrima,
 Es oportuno amar a los que Dios mismo ama.

Nacienceno. *De las envidias.*

Interpretan la ajena felicidad como infortunio suyo,
 Cuando sin nube el día, cuando lo triste, los fulgores cesan.
 Entonces la fiera, entonces el volátil, entonces el ganado todo salta;
 Sola moribunda gime la Salamandra bajo huecos antros,
 Sola tremente plañe con su cuerpo a la dura tierra.
 No ve cosas tristes, sin embargo gime con triste boca
 El envidioso, y triste ella conduce coros en la ciudad.
 Ay, es miserable a quien sin llantos se aumenta el llanto!
 Ay, son malos los goces si alguien los tiene solo.

La salamandra, que en algunas regiones de España se conoce como *sacavera* (Anónimo 2, [https](https://)), estuvo relacionada en su interpretación literaria con prejuicios relacionados a su *maldad* y fueron éstos los que han logrado a través de los recursos literarios que antes mencioné, que a las

personas que han demostrado tener un comportamiento ruin se les compare con una salamandra. Entonces, la concepción de este anfibio, como animal venenoso, es la llave para el entendimiento de su proceso evolutivo como monstruo literario; incluso, permanece hasta nuestros días y es notoriamente vigente en el lenguaje común. En relación a su toxicidad, en asturiano existen algunos dichos populares, como éstos:

Mordedura de sacavera non espera misa'ntera.
Mordedura de salamandra no espera misa entera.

Esquirpión y sacavera ni la confesión esperan.
Escorpión y salamandra ni la confesión esperan.

(Dic... asturiana, <https>)

El artista italiano Benvenuto Cellini, en su autobiografía, narra que de niño fue testigo de cómo una salamandra salió “misteriosamente” de entre las llamas de un tronco que se quemaba en su hogar. Tal anécdota es de suma importancia pues Rebolledo cita este pasaje de manera introductoria como advertencia al lector sobre el peligro inminente que se avecina al continuar leyendo *Salamandra*. Incluso la hace parte de su narración:

Cuando tenía yo la edad de cinco años más o menos, estaba mi padre en un cuarto de nuestra casa donde se había hecho colada y ardía un buen fuego de encina. Juan, con una viola en el brazo, tocaba y cantaba solo a la vera de la chimenea. Hacía mucho frío. Al poner la vista en el fuego, mi padre advirtió en medio de las llamas un animalillo como una lagartija que se regocijaba entre las más vivas brasas. Cuando se dio cuenta de lo que era nos llamó a mi hermano y a mí, y mostrándonosla, a mí me dio una fuerte bofetada por lo que me puse a llorar muy lastimeramente. Él, callándome con mucho cariño, me dijo así: Querido hijo mío, no te he pegado porque hayas hecho nada malo, sino solamente para que te acuerdes que esa lagartija que has visto en el fuego es una salamandra (S., 1919, p. 13).

El contenido mítico que se encuentra en estas referencias parecía persistir pese a que algunos naturalistas de la época escribieron largos pasajes acerca de la existencia “real” de la salamandra. No obstante, su presencia y tradicional relación con el fuego ocasionaron que en su mayoría, las descripciones “malignas” de la salamandra se mantuvieran vigentes en la literatura de la época.

Emma Phipson en 1883 publicó un estudio sobre la tradición animal de finales del siglo XVI y principios del XVII donde recopiló algunas menciones de la salamandra en la literatura de esos siglos:

Sir Thomas Herbert, citado por Phipson, en 1626 suponía que la salamandra, por el intenso frío de su cuerpo, podía existir en las llamas más calientes, e incluso apagar el fuego. Así:

Salamanders here [Madagascar] be also, a sort of lizard extreme cold by nature, whence (like ice) for some time they endure the fire, yea (if little) extinguish it as Aristotle affirms; yet by tryal we find that they will quickly be burnt if the fire be powerful [...] so as when they appear they are sure presages of a storm approaching; their teeth and tongues are venemous, but the other parts may be eaten without danger (Phipson, p. 319).

Las salamandras aquí [en Madagascar] son también una suerte de lagartija extremadamente fría por naturaleza, de donde (como el hielo) aguantan durante algún tiempo el fuego, sí (sí pequeño) lo extinguen, como Aristóteles afirma; aunque mediante ensayo nosotros encontramos que ellas se quemarán rápidamente si el fuego es poderoso [...] en cuanto aparecen, ellas son seguro presagio de una tormenta que se aproxima; sus dientes y lenguas son venenosos, pero las otras partes se pueden comer sin peligro.

Una referencia más de la salamandra en la literatura recopilada en el libro de Phipson en su tradicional cercanía con el fuego es en la obra teatral *Henry IV*, de Shakespeare:

Falstaff: [...] I never see thy face but I think upon hellfire and Dives that lived in purple, for there he is in his robes, burning, burning. [...] I have maintained that salamander of yours with fire any time this two-and-thirty years... (Shakespeare, p. 143)

Falstaff: [...] Nunca veo tu rostro, pero pienso en el fuego del infierno y en el rico que vivía en púrpura, porque allí está él en su túnica, ardiendo, ardiendo. [...] He mantenido esa salamandra tuya con fuego en todo momento en estos treinta y dos años...

La frecuente aparición de la salamandra y su intimidad con el fuego, en diferentes obras, nos habla de la importante tradición literaria que ya arrastraba su figura: el mensaje implícito de la salamandra fue recibido por los diferentes autores, y mediante su imaginación fue comparada y reproducida en diferentes formas y aparentemente con la misma intención.

Paralelamente, lo que se formó alrededor de la imagen de la salamandra a finales del siglo XVI fue sorprendente. De hecho, su retrato, después de haber sido asociado a la maldad durante tantos siglos, fue también símbolo de justicia y castidad, dado que —como sabemos— la salamandra era no sólo generadora de fuego, sino capaz de mantenerlo; de donde se intuyó que podía preservar vivo el buen fuego y acabar con el malo. Acaso por esta intuición, el rey Francisco I de Francia la adoptó como emblema personal, e invitó a difundir esta creencia: “Así el juez, imparcial y de perfecta integridad, debe sostener al inocente y castigar al culpable” (Char.-Las., p. 816).

En consecuencia, diferentes figuras de la salamandra aparecen en la decoración de fachadas arquitectónicas —catedrales y castillos— evocando tales virtudes. Un ejemplo de la salamandra como figura de justicia y virtud surge en el castillo *d’Azay le Rideau*, en Francia, donde la salamandra tiene escrito “*Nutrisco et extinguo* <alimento (el buen fuego) y extingo (el malo)>” (Char.-Las., p. 816).

Esto es sobresaliente ya que durante muchos siglos referirse a la salamandra fue equivalente a hablar de maldad; además, tenía que hacerse con tono prudente aludiendo a alguna referencia sobre un peligro inminente. Su intimidad con el fuego la dibujó como un ser maligno; sin embargo, esta proximidad y la posibilidad de pasar por éste sin quemarse abrieron la probabilidad de relacionarla con la castidad y virginidad, dado que podía pasar por en medio de las pasiones sin contaminarse.

A su vez, no se puede perder de vista que la imagen de la salamandra, para esta época, había cambiado radicalmente; su esencia, de haber sido asociada constantemente bajo un ambiente tortuoso, ahora desempeñaba un papel didáctico o de enseñanza. La interpretación que ahora se le otorgaba fluctuaba entre sus características fisiológicas y su acercamiento con el fuego y, asimismo, con una salamandra totalmente diferente, la cual tenía características físicas y “morales” totalmente opuestas.

Ejemplo de lo anterior es el emblema de Gabriel Rollenhagen que expone a la salamandra con características casi de mamífero —cuello y cuerpo de caballo—, pero con garras y cola de reptil. Sin embargo, lo que llama mucho más la atención es que esta salamandra aparece coronada, pues resulta ser un ejemplo de virtud para aquellos que, pese a las dificultades, como en el fondo del emblema, incitan a una vida llena de pureza y castidad.



Embleme 30.

Nudrisco il buono, spengo il reo.

*Celuy qui a la teste d'une couronne ornee,
Doibt tousiours retenir pour sa compagne Astree,
Recompenser les bons de leurs vertueux faicts,
Et punir sans mercy des meschants les forfaicts.*

(Rollenhagen, pp. 34, 112)

Emblema 30.

Nutro el bueno, apago el malo.

Cualquiera que tenga la prueba de una corona adornada,
debe siempre retener por su compañera a Astrea,
recompensar a los buenos por sus hechos virtuosos,
y castigar sin piedad los hechos de los malvados.

Un emblema más en donde aparece la salamandra como símbolo de virginidad es en *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, donde expone a un sátiro y a una salamandra en convivencia junto a una gran hoguera donde se personifican el buen amante y el malo:



Emblema 63, 1 Centuri

*Donde tú vives, yo muero
 En todos, no es igual la cortesía,
 El término, el respeto, y miramiento,
 Que aqeste guarda ley de hidalguía,
 Y estotro no, que es ruin de nacimiento
 Y pueden concurrir los dos un día,
 En un sarao²² de noble ayuntamiento,
 Al vil, abrasa el fuego de la dama,
 Y al bueno ilustra su amorosa llama.*

(Covarrubias, p. 130)

La descripción que del emblema 63 de Covarrubias da Peñasco es ésta:

Donde tú vives, yo muero. Un sátiro con un lagarto, supuestamente una salamandra, entre sus piernas de cabra, están en el medio de una hoguera. Que la llama del amor devora al que se entrega a la lujuria, simbolizado por el sátiro, y, sin embargo, no daña al que sigue el amor noble, representado por la salamandra (Peñasco, p. 277).

La figura de la salamandra fue tan poderosa que incluso pasó de la literatura emblemática a la heráldica, y, al menos en Francia, fue sinónimo de virtud, pues, como ya mencioné, la

²² *sarao*. El original dice *serao*.

aristocracia la tomó como estandarte. Ejemplo de lo anterior es el escudo que aparece en el *Blason ou art heraldique* de Diderot y D'Alembert donde claramente la salamandra aparece de nuevo entre las llamas sin consumirse.



(Diderot, p. VII)

En España únicamente existieron dos linajes en donde la salamandra aparece en el escudo de armas representando a la virtud (González, <https://>). Además, la salamandra caballeresca supo guardarse de todos los ataques de traición, de injusticia, de falta de honradez, de descortesía, de cobardía, en una palabra, de todo aquello que puede manchar un escudo' (Char.-Las., p. 818).

Con base en lo anterior, parecería que el motivo por el que la salamandra se muestra constantemente en las aseveraciones morales, más bien interpretaciones, es el hecho de que su trayectoria literaria siempre ha apuntado a su interminable relación con el fuego, lo cual abre la posibilidad de enlazarla con el tema amoroso, donde parecería a simple vista que la salamandra no sólo vive y muere a partir del fuego sino que también se reinventa.

1.3. La asexualidad (duplicidad) de Salamandra: “No era macho ni hembra...”

A través de la recopilación que he expuesto sobre la trayectoria mítica y moral de la salamandra, se puede deducir que el fuego de ésta culmina en un inmenso gozo y tormento interno pues nada consigue mitigar ese ardor. El dolor es involuntario pues su fuego no se consume, es irreductible.

Esto significa que la salamandra se explica por sí misma como la unión entre la pasión y el sufrimiento, esto es, por una parte, la piedad y la crueldad; por otra, la mujer y el hombre.

Ulyssis Aldrovandi en su libro *Quadrupedum omniv bisvlcorv historia*, ‘La historia de todos los cuadrupedos hendidos’, afirma que la salamandra fue asignada con doble especie, pero no se refiere únicamente a que existían dos tipos de salamandras: terrestres y acuáticas, sino que además las denomina como *duplex* aludiendo a un doble género: “*duplex, ait, Salamandrae genus assignari, omnes autores referunt*”, ‘todos los autores refieren, dice, que a la salamandra se asigna género doble’ (Wurffbainii, p.52).

NOTA IMPORTANTE. A través de la internet, pude tener acceso al libro de la *Salamandrologia*. Mi acercamiento a él fue muy superficial, porque su tipografía no es siempre limpia, sin duda debido a la vejez de la edición. En verdad lamento no haber tenido la capacidad para leerlo adecuadamente ni, en consecuencia, vislumbrar el alcance real de esa obra. Afortunadamente, por sí solos, los títulos de los capítulos son evidencia contundente de la importancia del material que el libro contiene. Entiendo, entristecida, que es materia para un estudiante de doctorado en letras clásicas. A continuación dejo el enlace para su consulta: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323751743&view=1up&seq=1&skin=2021>, y aquí transcribo el índice de sus capítulos junto con la traducción que realicé:

- I. *De Salamandrae existentia*, De la existencia de la salamandra.
- II. *De Salamandrae etymologia*. De la etimología de la salamandra.
- III. *De Salamandrae homonymia*. De la homonimia de la salamandra.
- IV. *De Salamandrae Synonymia varia ejus appellatione*. De la sinonimia de la salamandra y su varia apelación.
- V. *De Salamandrae Definitione, atq eò facientibus aliis rebus*. De la definición de la salamandra.
- VI. *De Salamandrae Divisione, Sexu Differentiis*. De la división de la salamandra, su sexo y diferencias.
- VII. *De Salamandrae Iconibus*. De las imágenes de la salamandra.
- VIII. *De Salamandrae Anatomia*. De la anatomía de la salamandra.
- IX. *De Salamandrae Natura y Temperamento*. De naturaleza y temperamento de la salamandra.

- X. *De Salamandrae Generatione y Victu*. De la generación y alimento de la salamandra.
- XI. *De Salamandrae Veneno ejusq Medela*. Del veneno de la salamandra y de su medicamento.
- XII. *De Salamandrae vita in igne*. De la vida de la salamandra en el fuego.
- XIII. *De Salamandrae Usu Medico*. Del uso médico de la salamandra.
- XIV. *De Salamandrae Hieroglyphicis, Symbolis, Emblematicis, etc.* De los jeroglíficos, símbolos, emblemas, etcétera, de la salamandra.

Ahora bien, volviendo a Ulyssis Aldrovandi, lo que éste dice —que la salamandra es de género *duplex*— es bastante revelador ya que el mismo Rebolledo se refiere a Salamandra²³, Elena Rivas, como un ser asexual. Incluso, abre el capítulo VI de *Salamandra*, con un epígrafe, interpretando las palabras de Plinio sobre algunos animales carentes de género: “no era macho ni hembra, como dice Plinio de algunos animales” (S., 1919, p. 53).

Un autor más que asegura que la salamandra anfibio carece de sexo o tiene ambos a la vez es Vincent de Beauvais en su libro *Speculum Historiale*, ‘Espejo de la historia’, donde dice: “que su simple presencia hacía que se alterasen algunos líquidos alimentarios, que no era macho ni hembra, o que era las dos cosas a la vez” (Char.-Las., p. 814).

Es interesante que así como la salamandra anfibio ha sido referida como asexual, también haya sido descrita de género dúplex, suponiendo que la sexualidad se entiende como perspectiva o esencia mas no como imposición. Sabemos que la biología no es decisiva sobre la identidad sexual de un individuo ni sobre la impresión que se tiene de él, por lo que éste se puede fusionar entre lo masculino y lo femenino sin que se altere; parecería entonces como si ambos géneros lograran mezclarse adecuadamente. Significa luego que la interpretación que se tenía de la salamandra anfibio podía variar o modificarse de un lado al otro o incluso fuera de ambos géneros: la unión o separación de los opuestos, según lo requiriera. La apertura de la ampliación sexual, sobre todo a finales del siglo XIX, recayó también sobre la imagen de la salamandra

²³ A partir de este punto me referiré a Salamandra como un ser mítico, por lo que su nombre será escrito como nombre propio. Haré distinción entre el anfibio y el mito en el texto.

anfibio, pues bajo este nuevo contexto ya se apreciaban nociones distintas acerca de la sexualidad y sus planteamientos.

La duplicidad sexual de la salamandra anfibio, por lo que hemos visto, tiene procedencia mítica, incluso podría considerarse abstracta, dado que no se encuentra en un plano real: su bisexualidad —que tiene los dos sexos—, según los autores pasados, no tendría por qué aterrizar en uno; sin embargo, la salamandra anfibio ha sido personificada como mujer. Ya expuse lo anterior en el primer apartado, con la pintura de Hugo van der Goes: *El pecado original*, con las figuras de Adán y Eva más la Salamandra, malintencionada, con cara de mujer.

A mi parecer, no es necesario recalcar que el rol de la mujer, a lo largo de la historia, ha sido muy castigado. Mas sí creo que la dualidad de la Salamandra permite obtener una visión más general sobre las creencias estereotipadas de lo que se considera femenino y masculino. Cuando una mujer accede al lugar del otro es vinculada automáticamente con asuntos de poder. Ahora bien, Elene Rivas tiene comportamientos masculinos, totalmente atípicos para una mujer de principios del siglo XX: maneja su propio automóvil, fuma opio, decide qué hacer con su tiempo, tiene la libertad de elegir a sus amistades, vive sola, etcétera; no obstante, este poder, del cual ella es consciente, es sobrellevado a través de una eficaz sexualidad femenina.

Considero que la razón principal por la cual la salamandra anfibio ha sido objeto de prosopopeya es porque su esencia, al ser generadora de fuego, fácilmente es relacionada con la pasión desbordada, dado que, su tradición literaria dicta que Salamandra no sólo vive y se alimenta del fuego, sino que además no se consume entre las llamas. Se entiende entonces que en la literatura se ha recurrido, con frecuencia, a la imagen de Salamandra porque ésta representa una realidad amorosa, como la metáfora del fuego de Chipre (véase p. 47), o bien, porque ella ha llegado a simbolizar el fuego de la pasión.

El poeta francés Maurice Scève tomó de Salamandra su temática amorosa, y, a su vez, la incorporó como clave femenina para el entendimiento de la pasión misma:

*Sans lésion le Serpent Royal vit
Dedans le chault de la flamme luisante:
Et en l'ardeur, qui à toy me rault,
Tu te nourris sans offense cuisante:
Et bien que soit sa qualité nuisante
Tu t'y complais, comme en ta nourriture.
O fusses-tu par ta froide nature
la Salemandre en mon feu residente:
Tu y aurois delectable pasture,
Et est aindrois ma passion ardente.
(Scève, p. 93)*

Sin lesión la serpiente real vive
en la red de la llama brillante,
y en el ardor que en ti me arrebató,
sin ofensa severa te nutres,
y aunque sea, su cualidad, nociva,
alégraste, como en tu comida.
O si, por tu fría naturaleza, fueras
la Salamandra que reside en mi fuego,
tendrías pasto deleitoso,
y a la derecha mi pasión ardiente.

En este poema, la salamandra anfibio ya dejó de ser representada como reptil monstruoso para serlo en uno majestuoso. Sus características físicas parecen ahora significar atribuciones solemnes, y, además ya es relacionada directamente con la sexualidad femenina. Salamandra se convirtió firmemente en objeto del deseo, de lo que se añora, de la pasión, de aquello que atrae irremediamente. Dicho lo anterior se puede entender que la evolución de ésta es el resultado de su permanencia como ser asexual en la literatura, no como reflejo de lo que realmente es, sino como expresión de su realidad simbólica. Con esto me refiero a que la duplicidad de Salamandra también embona perfectamente cuando se habla sobre personajes que mantienen relaciones duales. Asimismo la salamandra anfibio, por un lado, sigue siendo inseparable del estímulo moral y, por el otro, Salamandra mito, y su personalidad, responde al trato de una temática picaresca y ruin.

Ocurre algo similar en la obra de Pierre de Ronsard, en donde Salamandra es expuesta, sin recato, como motivo erótico. En su libro de sonetos *Les meslanges*, además de asociar a

Salamandra con el elemento ígneo, lo hace también con la rigidez, frialdad y dureza típicas del reptil, o salamandra anfibio, como prefiero llamarla. Rasgo que nuevamente remite a la duplicidad sexual de la Salamandra mitológica.

*I'ay pour maistresse une étrange Gorgonne,
Qui va passant les anges en beauté,
C'est un Mars en dure cruauté,
En chasteté la fille de Latonne.
Quand ie la voy, mille fois ie m'estonne
La larme à l'œil, ou que ma fermeté
Ne la flechit, ou que sa dureté
Ne me conduit d'ou plus on ne retourne.
De la nature un cœur ie n'ay receu,
A inçois plus tost pour se nourrir en feu
En lieu de luy i'ay une Salamandre:
Car si i'auoi de chair un cœur humain,
Long tems y 'a qu'il fust réduit en cendre,
Veu le brasier dont touiour il ard plain.*
(Ronsard, p. 35)

Por ama tengo una extraña Gorgona,
que supera ángeles en la belleza;
Es en crueldad dura vero Marte,
En castidad, la hija de Latona.
Cuando la veo, mil veces me sorprende
la lágrima en el ojo, o que mi firmeza
no la doble, o que su dureza
no me lleve de donde no se regrese.
De la natura un corazón no he recibido,
dispuesto a nutrirse en fuego
donde para él haya una salamandra:
que si hubiera de carne un corazón humano,
ha tiempo que se redujera a cenizas,
visto su brasero que arde llano.

La descripción que Teresa Baquedano da sobre este poema es la siguiente:

El poeta hace de la amada un insólito ser de carácter monstruoso compuesto por las partes de distintos personajes mitológicos. El resultado genera la extraña sensación de una mujer entre lo divino y lo humano, dotada de una crueldad increíble y enmarcada por la belleza más pura. En ella se encuentran el terror de una Gorgona capaz de convertir en piedra a todo aquel que osara mirarlas, la crueldad de la divinidad guerrera de Marte y la firmeza fría e igualmente cruel de la hija de Artemisa, conocida por su férrea castidad, todo

ello junto a la inefable belleza de un ángel. Así justifica el poeta enamorado la inflexibilidad amorosa de una *belle dame sans merci* cuyas cualidades, sin embargo, no son más extrañas que las suyas propias (Baquedano, <https>).

Se puede suponer entonces que la inflexibilidad amorosa a la cual se refiere Baquedano, es sinónimo de la asexualidad de Salamandra, pues su postura inamovible ante el deseo sexual es una bella dama sin piedad. Este enfoque genera descontrol ante la idea persistente de que la mujer debe ser siempre dulce y amorosa así como madre de la patria. Lo anterior nos hace suponer que la asexualidad que demuestra Elena Rivas es la base para entender que el personaje dúplex es una unidad completa, no puede dividirse, igual que Salamandra con el fuego y con la frialdad típica del reptil. Salamandra, igual que Elena Rivas, domina la esencia masculina y femenina a la perfección, se mueve con fluidez en ambas dimensiones extrañamente fusionadas con la pasión y el deseo. Todo aquel personaje que entre en contacto con Salamandra es llevado a la perdición, es envuelto en el pecado a través de un halo místico, aunque ella por sí misma, no conozca el deseo. Parece entonces que la carencia de deseo sexual sí está perfectamente asociada con su naturaleza mitológica.

Capítulo segundo. Salamandra, y Elena Rivas símbolo de monstruo literario

Hablar sobre el papel que han desempeñado las mujeres en la literatura mexicana significa enfrentarse a una tradición conservadora donde aquéllas siempre han sido vinculadas, en su mayoría, con el rol primordial de madre bondadosa dadora de vida. Las mujeres, con regularidad, si bien no fueron silenciadas, han padecido un estatus específico dentro de la sociedad. Lo que quiero decir es que, en la literatura, la mujer ha sido sinónimo de belleza y sumisión, pero también existe la presencia de mujeres *malas*: aquellas que no aportan solidez al desarrollo del hombre; que, todo lo contrario, traen consigo putrefacción a la sociedad. Santillán, en su tesis de maestría, dijo que Elena Rivas no tendría que ser interpretada, únicamente, como *femme fatale* sino que el entendimiento, sobre este personaje, tendría que ser ampliado a través de los preceptos de “mujer moderna” (Santillán, p. LXXIV). Sin embargo, el personaje de Elena Rivas, Salamandra, es poco convencional, pues no encaja en ninguno de estos caracteres. Considero también que Elena Rivas se trata, más bien, de una mujer que manifiesta comportamientos masculinos propios del ocio, los de la recreación y los del quehacer público, así como los del desenfado al momento de expresar sus opiniones. Por ello, Elena Rivas responde, aunque con recelo, a la modernidad. Salamandra, en cambio, al mito.

Motivo principal por lo que, a partir de aquí, analizaré en forma paralela el mito de Salamandra y el personaje Elena Rivas, dado que, a mi parecer, no se han delimitado las características y diferencias que se dan entre Salamandra y Elena Rivas. Ambas han sido analizadas y leídas equivocadamente como un personaje unificado, como habré de probar en el presente capítulo. Elena Rivas ha sido calificada como *femme fatale*; y, arriba yo mostré que Salamandra es un ser mítico asexual, que, por alimentarse de fuego, puede cruzarlo sin herirse; sirve de veneno, aunque también de antídoto; hiere a quien la toca; su nombre, así, ha sido empleado como sinónimo de maldad; su cuerpo genera y extingue al fuego de la pasión y es tan fría que no se consume entre las llamas del deseo.

La separación entre Salamandra y Elena Rivas debe estudiarse a partir del entendimiento de que Salamandra es un mito, y, como tal, trae consigo una enseñanza y una tradición literaria. Con esto me refiero a que la intención de Rebolledo fue que el mito de Salamandra fuera reconocido y que fuera éste el que sobresaliera por encima de su protagonista. El mismo título de la obra nos señala, a través de un ejercicio modernista, qué es lo que hay que rescatar; y, por otro lado, es Elena Rivas la mujer que lleva a cabo la enseñanza del mito, por lo que tendría que valorarse desde una perspectiva social, dado que Rebolledo la colocó en un contexto muy atípico, casi inusitado, y, por esta razón, su presencia resultó incómoda al lector.

2.1. Elena Rivas no es mujer moderna

La emancipación femenina tuvo origen en Europa con la actuación femenina en la Revolución Francesa y especialmente con el decreto al derecho del voto femenino. La primera ola feminista en México es compleja de definir. Incluso, este término no fue identificado y reproducido sino hasta mediados del siglo XX. Ahora bien, la expresión “feminista” por sí misma es difícil de esclarecer ya que actualmente sus connotaciones son muy diversas; pero, a simple vista, se puede apreciar que cuando se trata del feminismo de principios del siglo XX se habla del requerimiento sobre la igualdad entre ambos sexos con relación a la capacidad intelectual, los derechos educativos de las mujeres, la dignificación del rol de esposa y madre así como de su autonomía individual.

Me gustaría ahondar en que la emancipación femenina surgió, al menos de manera oficial, con la autenticación del término “ciudadano” que el gobierno carrancista —1917-1920— fortaleció al darle protección a los diferentes sectores marginados que la revolución y el gobierno porfirista dejaron. Sin embargo, es importante mencionar que, para el año 1893, autores de la *Sociedad Científico Literaria Cuauhtémoc* —a la cual pertenecía Rebolledo— ya discutían sobre la educación de la mujer. En breve, las mujeres tradicionales no pertenecen a la modernidad. También de 1903 a 1905 apareció en México la revista mensual *La mujer mexicana: revista mensual científico literaria consagrada a la evolución, progreso y*

perfeccionamiento de la mujer: que trataba de la mujer mexicana moderna y con ella algunos movimientos, publicaciones y clubes que se acercaban más a la idea de la emancipación femenina. No obstante, pienso que dentro de las legislaciones a favor de la mujer en México, la más importante fue la que permitió el divorcio en 1915. En este punto considero pertinente aclarar que, si bien el divorcio no es el tema principal en *Salamandra*, Elena Rivas estaba divorciada, y este hecho ha llevado a suponer que el personaje pertenece a la modernidad, pero el divorcio por sí mismo no es suficiente para tal definición.

Planteo también que la dualidad sexual de Salamandra —su “masculinización”— generó que el personaje fuera relacionado con la lucha femenina, que era como se referían a todo lo que tenía que ver con dicha emancipación. No obstante, la relación que Elena Rivas podía haber mantenido con la noción de esta emancipación no me parece real, ya que Rebolledo no la colocó en una postura de lucha o de identidad; todo lo contrario, Elena Rivas es una mujer muy privilegiada que pudo siempre desenvolverse en total libertad puesto que no padeció nunca la sumisión de su género. Rebolledo se aseguró de que el lector supiera que Elena Rivas no era una mujer mexicana tradicional pues dice de ella: se educó en los Angeles, donde adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de los Estados Unidos (S., 1919, pp. 17, 18).

Hasta ese momento el rol de la mujer en la literatura mexicana de principios de siglo XX había sido de subordinación, y con la llegada del modernismo esta postura se modificó: ya no era primordial la presencia del hombre como protagonista; aquella imagen de las mujeres frente a la debilidad y sometimiento cambió. Considero entonces que el papel modernista de la mujer, más allá de ser vinculado al cambio del protagonismo, en la literatura, tendría que relacionarse con el beneficio real que ésta aporta en la calle, así como en su participación pública y activa dentro de la sociedad. Por este motivo, Elena Rivas no es una mujer moderna. Su personalidad no encaja en la preocupación que la sociedad tenía sobre la masculinización de las mujeres como resultado “natural” de esta corriente; los otros personajes que la rodean no se muestran extraños o incómodos a su dualidad, como ocurría en las calles con la mujer moderna.

¿Qué significa entonces ser una mujer moderna?

De acuerdo con Jordi Luengo, la mujer moderna se divide en dos grupos: el primero asociado a la “nueva mujer”, el segundo a la *flapper* —término utilizado con mucha frecuencia en la crítica hacia las mujeres que llevaban falda corta y maquillaje. Éstas ya no llevan corsé y se les caracteriza por tener un corte de cabello denominado *bob cut*—, y ambos conceptos encajan en la emancipación femenina. El planteamiento de nueva mujer fue vinculado a los diferentes movimientos políticos feministas, mientras que la *flapper* se aseguró de contribuir a la emancipación por otros medios. Hay una clara distinción entre la *flapper* y la nueva mujer: la *flapper* es una forma diferente de expresar el feminismo, es la apropiación de la diversión y de los espacios recreativos designados únicamente para el género masculino, pero que ella utilizaba para bailar al ritmo del *jazz*. Estas mujeres fumaban, consumían drogas, practicaban deporte, conducían e incluso tenían intimidad, o no, con quienes ellas decidían. Sin embargo, aunque buscaban autosuficiencia, en su mayoría dependían económicamente de algún hombre y vivían de manera frívola (Luengo, p. 17-20).

En este sentido, Elena Rivas no puede ser considerada *flapper*, pues es “libre”, vive en su propio hotel, decide quién entra y sale de su casa, se viste como desea y muy de cerca se puede contemplar su independencia monetaria, aunque dicha solvencia no es sino herencia familiar. Por otro lado, si bien Rebolledo dice que es una mujer instruida, tampoco ejerce en la participación pública, ni es madre de los hijos de la patria. Por tanto, cómo no encaja en el paradigma que concuerda con la “nueva mujer”, no se puede afirmar que Elena Rivas sea mujer moderna. Sin embargo, sí se puede apreciar modernismo en *Salamandra*, ya que durante este período, en la historia de México, ya empezaba a formalizarse una reconstrucción nacional que efectivamente albergaba un nuevo prototipo femenino, y Elena Rivas sí cuenta con algunos rasgos que forman parte de dicha reconfiguración.

El modernismo alimentó, a través del cine, de la música, de la novela corta, de la moda y de las ilustraciones sobre la “nueva mujer”, un cambio evidente en la organización social y en la

vida habitual. En *Salamandra*, a través de Elena Rivas, se pueden leer rasgos del modernismo por asociación con el *art nouveau*, término que apareció por primera vez en la revista belga *L'Art Moderne* en 1884 haciendo referencia a un grupo de escultores, diseñadores, escritores y pintores de mentalidad reformista. El espíritu del nuevo movimiento se extendió rápidamente por toda Europa, y su nombre pronto se tradujo a varios idiomas como *Jugendstil*, *Modernismo*, *Secession*, *Stile Floreale* y términos similares. Volviendo a Elena Rivas, ésta es consumidora del arte cotidiano, pues, en general, el *art nouveau* significó para la sociedad hispanoamericana un progreso sólido, inspirado principalmente por la vida bohemia, cuyo motor principal era el entendimiento de la belleza cotidiana. A su vez, los representantes del modernismo buscaron evolucionar el lenguaje para que éste fuera testigo del avance ideológico; se dejaba atrás la antigüedad y el conservadurismo de la estética relacionada al formalismo y la academia. Se entiende entonces que los escritores modernistas fusionaron elementos clásicos —como el mito— con este “nuevo” lenguaje para darle estructura al arte nuevo. Se trataba de dar fiabilidad a los cambios profundos que el fin del siglo trajo consigo, e incluso de abrir la posibilidad de hacer surgir nuevas propuestas que promovieran el estilo juvenil y original del *art nouveau*.

A lo largo de la novela, Elena Rivas se desenvuelve en un contexto novedoso, y la ciudad parecía ser el perfecto paisaje que los escritores modernistas buscaban plasmar en sus obras. La mancha urbana ofrecía un panorama sofisticado que favorecía el crecimiento de la ola humana y las multitudes en lugares públicos; la presencia de las masas produjo un espectáculo fresco y novedoso que, poco a poco, se integró a la vida cotidiana del hombre promedio. La gente que trabajaba y vivía en la ciudad pasaba buena parte de su tiempo libre en la calle o en el nuevo concepto de taberna y cafetería. Rebolledo, en casi toda su *Salamandra*, plasmó estos recientes escenarios con las peculiaridades propias de estos nuevos paisajes. Del movimiento colectivo surgieron experiencias nuevas que permitieron disfrutar diferentes apreciaciones del arte, y Elena Rivas es partícipe de estas nuevas sensaciones. Además, con la llegada del modernismo y con el crecimiento apresurado de las ciudades, la reproducción fiel de la naturaleza y del comportamiento humano ya no era válida; la dinámica de la creación artística era muy diferente.

Se trataba de plasmar el movimiento y se entendía que, como eje central, los modernistas apostaron por la unidad de todas las artes y asumieron que integrar el arte a lo cotidiano era la mejor forma de elevar la condición humana.

Rebolledo ubicó a Elena Rivas en medio de estas nuevas actividades, y, casi en cada capítulo, la sumergió en estos círculos sociales. Así, por ejemplo, hace que Bermúdez la sitúe, un domingo, en el cabaret de Chapultepec (S., 1919, p. 21), y otras veces la buscaran en el bosque, a la hora del desfile en la avenida del Rey, y “todos los días en *Sanborn's*, en el teatro, dondequiera que acudía la gente conocida” (S., 1919, p. 32-33), también cuando Eugenio León la visita en su casa, rodeada de gente, bailando al ritmo de la vitrola “lánguidos compases de *Poor Butterfly*” (S., 1919, p. 39), y del mismo modo durante el “baile en beneficio de los aliados que se daba en el Hotel Imperial” (S., 1919, p. 47), donde bailaba “en medio del tropel de gozosas parejas que se cruzaban con rapidez de Quinta Avenida” (S., 1919, p. 48), tanto más en la casa de Madame Ratto, donde Elena Rivas se probó un traje de sastre y pasó además por la Perfumería Exótica para degustar costosos perfumes exhibidos en frascos de formas caprichosas (S., 1919, p. 58), incluso en la noche de Ópera en el teatro Arbeu (S., 1919, p. 48). Rebolledo buscó que Elena Rivas dominara el espacio y el lenguaje de esos sitios, y consiguió que su presencia no pareciera extraña o incómoda.

Además, Rebolledo incluso describe a Elena Rivas con “un vestido de tarde color azul pardo”, como semejando una obra de arte. Y ella parece siempre dispuesta a camuflarse con la belleza nueva que la ciudad arroja; no se siente ajena; es como si ella misma fuera el objeto del *art nouveau*, pues, por ejemplo, desciende “de un auto que se detuvo ante la fachada de lucida azulejería y marcos de labrada chiluca”, y dilata sus “ojos en derredor, sintiendo una impresión de alivio al ver” como las columnas se alzan en esbeltez junto a “los marcos de rebelde cantera esculpidos como si fueran de blando cedro”; además, el adorno en plata de las puertas altas que hacían juego con la fuente seca mas adornada “con el primor de una hornacina”; y a lo lejos se vislumbra con broche de China el barandal del segundo piso que se reflejaba en los “preciados

azulejos de Puebla”, los cuales formaban “caprichos de figuras alicatadas”; sin olvidar los frisos de ventanas y puertas que esmaltaban los techos y las inclinaciones de los “peldaños de la escalera” llenos de flores (S., 1919, p. 33).

La estructura de que el autor se valió para que estas descripciones fueran ágiles son evidentes rasgos de modernismo; quiero decir que Rebolledo, con la construcción de estas escenas, promovió también la ampliación del lenguaje al ejecutarlo con soltura y elegancia. Integró en el desarrollo de la novela acciones que fomentaron la rapidez de las escenas a pesar del énfasis que hizo en las descripciones de los objetos y espacios. Esto hace hincapié en que la “evolución” del lenguaje se inclinó hacia su propio embellecimiento con el favor del cambio ideológico, económico y social por el que México atravesaba. Aun así, la utilización del término “moderno” no parece ser exclusivo o suficiente para describir a Elena Rivas, porque su posicionamiento en la novela es más bien el reflejo de un gusto general por los nuevos procesos de reinterpretación social. Digo que el modernismo abrió el surco para que las protagonistas femeninas dejaran de ser idealizadas, pero con ello se favoreció también que las mujeres se convirtieran en objeto valioso del deseo masculino; esto es, con la apropiación del lenguaje y del espacio masculino, las mujeres ganaron una nueva forma de interpretación, asociada incluso a modelos extranjeros de belleza y sofisticación, y Elena Rivas fue posicionada por Rebolledo en el centro de este deseo sin más mérito que el de su belleza física. Ahora bien, sabemos que la posición de los modernistas, ante la figura femenina, sirvió de estandarte para un nuevo modelo de vida de la mujer, dado que su cuerpo trajo consigo, a principios del siglo XX, un nuevo consumo sexual. Existe, de hecho, una gran recolección de imágenes de figuras femeninas de principios de siglo en donde la mujer fue dibujada e incluso retratada, simulando, de manera misteriosa y peculiar, a las musas griegas. Con lo cual, se entendía un enlace evidente con el estereotipo clásico de belleza, y se puede apreciar que, si bien los modernistas llevaron a la “nueva mujer” a un posicionamiento novedoso, fue gracias a su encanto y belleza representados como seres sublimes, inalcanzables y mortíferos, de donde el personaje de Elena Rivas fue confundido con una *femme fatale*.

2.2. Elena Rivas: representación estética de la *femme fatale*

Actualmente, el uso del término *femme fatale* está al alcance de todos. Es posible que, para el lector actual, su definición ya no cause intriga o temor, pues su comportamiento y figura han sido muy bien trazados por múltiples escritores; incluso el diccionario de *Oxford* del siglo XIX explica que se trata de una “mujer muy hermosa que los hombres encuentran sexualmente atractiva pero que les trae problemas o infelicidad” (Bornay, <https://>); lo anterior originó que la iconografía que surgió, a partir de este concepto, no favoreciera a la mujer, dado que éstas eran dibujadas como seres extremadamente sexuales, con formas voluptuosas, cabellera larga, ojos verdes y algunas veces acompañadas o poseídas por aves nocturnas, reptiles y felinos. Sin embargo, la apariencia física de la *femme fatale* principalmente estuvo basada en la figura de Lilith, primera esposa de Adán, la cual abandonó el paraíso al no dejarse someter por él, pues al haber sido creados de la misma manera, ella prefirió no ser montada. Por ello, su figura, al ser tan emblemática, se ha podido mantener hasta el momento. No obstante, me parece fundamental recalcar que más allá de su belleza, fueron sus rasgos psicológicos los que sirvieron como motor principal para que el hombre se convirtiera en presa de su perversidad. Con lo anterior me refiero a que la base primordial de la *femme fatale* es su capacidad intelectual, así como la capacidad de aprovechar su naturaleza sexual privilegiada. La cultura social europea de finales del siglo XIX resultó ser la que dio proyección a la *femme fatale*, debido, en gran medida, a la crisis económica por la que atravesaba la mayoría de sus habitantes, y, por causa de la cual, innumerables mujeres ejercieron la prostitución como único medio de sustento, de donde, sin duda, surgió el aumento considerable en la propagación de la sífilis. Todos estos elementos provocaron que la mujer moderna fuera vista como enemigo de la evolución social. Gracias a estos sucesos, más la apertura sexual del siglo en curso, la *femme fatale* se convirtió en un personaje clásico de la literatura europea, pues logró definir el rumbo de este nuevo modelo femenino, modelo que, gracias a sus réplicas, ya empezaba a parecer apresurado; su aspecto físico respondía, muy efectivamente, a las fórmulas estereotipadas. Quiero decir que su contribución en la literatura, basada únicamente en su belleza, no parecía proponer nada

novedoso, dado que sus “creadores”, todos masculinos, fueron los que impulsaron la imagen de la mala mujer; y, de hecho, empezó a suponerse que la sexualidad femenina estaba íntimamente ligada a la crueldad. Sin embargo, según mi opinión, su definición no es otra sino la lucha del posicionamiento femenino en el ámbito social. Asimismo, no hay que olvidar que a través del movimiento femenino, de aquella época, se lograron publicar muchos textos que apoyaban dicho planteamiento como causa justa y en donde, por primera vez, las mujeres pedían que los privilegios masculinos fueran compartidos con la mujer de manera más equilibrada. Es probable que, gracias a estas iniciativas, la *femme fatale* haya adquirido mucha popularidad, pues, contrario a lo que señala el diccionario, este personaje parecía ser un gran imán que no sólo atraía a hombres y a mujeres, sino que el temor a él era la fuente de donde la literatura accedía al morbo y a la perversidad. Y, por otro lado, el miedo a la mujer no se limita a este período en la historia; todo lo contrario, desde el origen del mito hubo mujeres que fueron descritas como culpables de la corrupción y de la depravación en la sociedad. La mera expresión *femme fatale* terminó por definir con claridad el objetivo de esta necesidad. Pero, para la época del modernismo, como personaje literario estuvo sujeta al lujo, a la exquisitez y a la extravagancia; y, gracias a la publicidad y a la propaganda que se encontraba en ascenso en aquella época, el estereotipo de mujer frívola se comercializó. De este modo, a la nueva mujer se adjudicó un esquema convenientemente ambiguo, según el cual ella albergaba inquietud genuina por la posible alteración del sistema de valores. Entonces, la fascinación masculina hacia la sexualidad femenina fue expresada en diferentes obras literarias y gráficas, evidenciando una clara aversión por esta mujer sensual, pues, como ya mencioné, la *femme fatale* fue descrita como devoradora de todo lo puro y honesto, pero sobre todo, de lo racional, sólido y elocuente. De tal forma, el erotismo y la sexualidad se vieron ambientados en contextos nocturnos, aunque éstos ya se encontraran bajo la luz artificial del modernismo. Así, a mi parecer, la definición de *femme fatale* trasciende el concepto de mujer siniestra dado que su injerencia en el dominio popular responde, eficientemente, al origen del amor malsano, al sentimiento de intriga provocado por el otro, aquel que es encabezado y llevado a cuevas por la mujer “moderna”.

Con respecto a la interpretación y funcionamiento de la *femme fatale* en Hispanoamérica, no se puede dejar de lado que este concepto no es sino herencia de la estética proveniente del decadentismo europeo. El auge de este tópico proviene de la cúspide literaria de dicha estética dado que la podredumbre, lo desconocido y el desamparo fueron las principales causas para que a la mujer se le otorgaran nuevos atributos de belleza, aquellos donde la degradación y la imperfección liberaron nuevas formas de sensibilidad y al mismo tiempo el goce de ésta. En Hispanoamérica, el personaje de la *femme fatale* representó nuevas percepciones ya que la sexualidad estuvo jerarquizada por normas tradicionales y, en todo caso, raciales. De tal suerte que el hombre, como era costumbre, formó sociedad con la lujuria y la violencia, por lo que la mujer, al manifestar prácticas sexuales como señal de superioridad, aplazó su posicionamiento natural en la escala social antes establecida. De este modo, la decadencia europea formalizó, con este personaje, la entrada a la modernidad. Sin embargo, el tópico mantuvo su gran misticismo, sus grandes perversiones, su sofisticación, además de su gran dominio del hombre, por lo que el personaje, en Hispanoamérica, no necesitó ratificación social.

Erika Bornay, —escritora especializada en la iconografía de la mujer en el arte— en su libro *Las hijas de Lilith*, indica que, a través de la tendencia evolutiva de este personaje, ocasionada por diversos antecedentes literarios, actualmente se puede contar con una clasificación muy bien detallada de este tópico. La primera clase en donde aparece la *femme fatale*, según ella, es en la mitología clásica, en cuyos relatos se ha podido encontrar un lazo entre la belleza maldita de la mujer y la destrucción de la humanidad; estas mujeres fatales se han distinguido muy bien del resto, ya que en su mayoría se trata de deidades que explotan su físico como herramienta mortal, y entre ellas se ubica Pandora, Medea, Helena de Troya, Circe y muy especialmente Venus, pues esta última, aunque no cumple con los “requisitos” de la *femme fatale*, ha servido, con su pictografía, como referencia para las mujeres malditas debido a la opulencia de su lujuria y belleza. La segunda concentra a las mujeres fatales que han aparecido en pasajes bíblicos, como Salomé, Judit, Dalila y Eva, dado que su participación en la *Biblia* ha servido como referencia para catapultar, sobre el hombre, el gran poder sexual femenino; aquí, la

femme fatale se ha definido como el poder primario que ha dominado al hombre desde los inicios de la humanidad, y su referente máximo es Eva, pues no sólo es ubicada como la gran transgresora e iniciadora del pecado original, sino que en varias de sus representaciones fue dibujada como concedora de su belleza y del poder que de ella deriva; por ello, la perdición del hombre, ante tal poderío, fue inminente. La tercera clase se deriva de algunos personajes literarios como Salambó, Lorelei, Sidonia von Bork y de *Le Belle Dame Sans Merci*, cuyos autores abordaron más audazmente el simbolismo de la *femme fatale*. Un claro ejemplo de lo anterior es Flaubert en *Salammbo*, que retoma de forma muy osada la “relación” de la *femme fatale* con una serpiente pecadora:

El frío, tal vez el pudor, hizo vacilar a la joven; [...] la pitón se aplanó, y dejándose coger por la mitad del cuerpo, formó de cabeza a cola como un collar, [ella] se la ciñó a las caderas, la puso bajo sus brazos, entre sus rodillas; tomándola después por las mandíbulas, [...] con los ojos medio cerrados, se cimbreado a los rayos de la luna [...] la serpiente apretaba a Salambó con sus negros anillos moteados de oro. Jadeaba la joven con este peso excesivo, doblaba los riñones, se sentía morir, en tanto que la pitón le golpeaba suavemente el muslo con la punta de la cola. Al fin cesó la música y la serpiente se desenroscó y cayó (Flaubert, pp. 193, 194).

Bornay sugiere que muchos autores se centralizaron en la fórmula seducción-capturamiento de la mujer malsana como método para asegurar la caída del hombre ingenuo, en donde el tema amoroso tuvo como resultado la muerte del inocente. La cuarta relaciona este tópico con personajes históricos, como Cleopatra, Mesalina y Lucrecia Borgia; es importante resaltar que la presencia de estas mujeres en el escenario político, significó la degeneración y declive de sus respectivos reinos e imperios. El antecedente histórico más sobresaliente es sin duda Cleopatra ya que demostró, entre muchos atributos, inteligencia bélica, encantos corporales, belleza inalcanzable y amores sobresalientes; pero sobre todo se le adjudicaron ciertos asesinatos sin resolver. Lo anterior significó, para esta cuarta clasificación, que el modelo de mujer mortal tuviera un enfoque todavía más realista como resultado del temor a la dominación política femenina. Fue la gracia y complejidad de este personaje lo que en gran medida redujo, pese a su fuerza y masculinidad, el poder del gobernante. Los acontecimientos notables y casi insólitos en

la biografía de Cleopatra, como sus baños cotidianos en leche de cabra, la incursión del maquillaje para conservar su juventud o la magia de la que se valía, fueron los que potencializaron la creencia de que sus actos estaban vinculados con el esoterismo. De ahí la creencia sobre su gran capacidad para sobrepasar al hombre. Lo cual no resulta extraño para la época del modernismo, que veía en estas herramientas una posibilidad muy certera al momento de la creación de ciertos tópicos literarios. En gran medida, las grandes gobernantes, por su trayectoria sexual, fueron consideradas cortesanas por excelencia; lo que nos remite a la quinta clase ya que indudablemente el desempeño público sexual de las mujeres ocasionó que éstas fueran tema recurrente en la vida cotidiana del ciudadano “moderno”. Aquí, es importante mencionar que para el siglo XIX la vida común de las rameras se convirtió en el motivo preferido de los prerrafaelistas²⁴ cuyo motivo principal, al escribirlas, pintarlas y esculpiras, fue endulzar el placer sexual fuera del lecho matrimonial. Con esto, Bornay asegura que las prostitutas de la época refinaron el significado del tabú sexual, por lo que el temor a la *femme fatale* tuvo mayor repercusión por su simbolismo que por su apariencia. La vida cortesana provocaba una evidente irritación social. En páginas anteriores hice mención sobre el incremento en enfermedades de transmisión sexual, cuyos efectos sociales provocaron que las prostitutas fueran descritas con eufemismos para disminuir o aliviar el impacto que producían; sin embargo, las cortesanas contaban con un grado superior, me refiero a que la influencia de estas mujeres recaía más en el ámbito erótico que en el sexual, dado que su estatus estaba íntimamente ligado al poder y al dinero. Al parecer, este diálogo influenciaba la forma en la que esta clase de *femme fatale* se movía socialmente. Estaba casi permitido desenvolverse en este medio, siempre y cuando se contara con el cobijo de un hombre poderoso, belleza extraordinaria y un par de medias de seda. Como ejemplo de esta clasificación aparecen Olympia y Nana del pintor impresionista Édouard Manet en el siglo XIX. Finalmente, Bornay reúne en la última clase a las mujeres-bestia que, en

²⁴ El prerrafaelismo es un movimiento artístico fundado en Reino Unido a mediados del siglo XIX, sus pertenecientes rechazaban el academicismo y los temas convencionales pues optaban por la creación de lienzos y textos con ideas realistas, y para las cuales era necesario observar con minuciosidad la naturaleza y el comportamiento humano con el fin de reproducirlos, en conjunto, lo mejor posible.

comuni3n con la tradici3n literaria que las antecede, son portadoras de enigmas y acertijos. A estas mujeres tambi3n se atribuyeron caracter3sticas mitol3gicas perturbadoras, esencialmente las que estaban relacionadas a las atrocidades del modelo de mujer fatal; pero, en esta ocasi3n, las mujeres-bestia contaban con una sutileza superior cuyo m3rito fue descrito como est3tica envenenada. Es probable que esta clasificaci3n de *femme fatale* haya sido la que m3s miedo caus3 a la humanidad, ya que su figura, casi siempre entrelazada con bestias, arrojaba un ser h3brido que conten3a peligros nunca antes expresados. Diversos artistas, pintores ante todo, despojaron a esta mujer de aquellos rasgos que la asemejaban a bestias; sin embargo, sus cualidades segu3an aludiendo al erotismo femenino; pero esta vez, de forma agresiva y cruel. La esfinge, con cuerpo de le3n, alas, pecho y rostro de mujer y enormes garras abusaba sexualmente de hombres ingenuos; medusa, que tambi3n era un monstruo alado, con afiladas garras y con serpientes en su cabeza en lugar de cabellos, convert3a a los hombres en piedra, incluso despu3s de que le fuera arrancada la cabeza. Las sirenas, que tambi3n forman parte de esta clase, en principio, se figuraban con pecho y rostro de mujer pero cuerpo de ave; sin embargo, no se sabe con exactitud cu3ndo la mitad de su cuerpo fue relacionada con escamas, adem3s de que su nombre se traduce como *canto mortal*, cuyo objetivo fue conducir a los nav3os a su fin. Hasta aqu3, cada una de estas mujeres-bestia tuvo un ejecutor, y fueron 3stos —Edipo, Perseo y Ulises, respectivamente— quienes pusieron fin al enigma que representaban. Dentro de esta clase, por 3ltimo, se encuentra la mujer vampiro, que arrastra un acervo un poco m3s expl3cito. Con las otras, la muerte del otro no parec3a tan escalofriante: el acto de sorber la sangre parece equivaler, ante los ojos del modernista, a la ambici3n que la mujer maldita tiene de poder, de sexo y de dinero. De lo anterior se desprende que el t3rmino “vampiresa” fue adjudicado con frecuencia a la mujer moderna, la cual se garantizaba la supervivencia con los beneficios obtenidos a trav3s de placeres sexuales.

A lo largo de las clasificaciones de la *femme fatale* expuestas aqu3, se puede contemplar con mucha m3s claridad la fascinaci3n que el hombre albergaba por el gran desfile lujurioso que ella establec3a. La b3squeda de perversiones raras o extravagantes daba pie a un evidente sometimiento masculino; parec3a como si hubiera sido creada por el hombre para sucumbir, con

su propio consentimiento, a un puñado de curiosidades perversas. Ninguno de los matices de esta belleza femenina incrementó el valor real de la mujer; por el contrario, éste, el valor real de la mujer, la alejó del seno familiar (que era, en gran medida, el único puente entre el estigma de la mujer y la realidad), y, en la narrativa y en la poética, fue expuesta como el gran transgresor de la identidad masculina. Ahora bien, considero que este personaje se volvió, a través del tiempo, un recurso literario en donde el lector contemporáneo ha podido encontrar un patrón cultural masculino. Además, *femme fatale* se ha vuelto lugar común mediante el cual se simulan perversiones masculinas, como son el placer sexual, el morbo, la lujuria, sin omitir los ojos verdes, las bocas rojas, los senos firmes, las cabelleras rojizas y los sexos ardientes; lo cual dio pie a la constante repetición de este recurso literario. Por ejemplo:

La luz amarilla de los candelabros se refleja en el espejo, y las llamas rojizas de la chimenea juegan majestuosas sobre el terciopelo verde, sobre la sombría cebellina de la capa, sobre la piel blanca y lisa, sobre la cabellera de tonos de fuego de la hermosa mujer, que vuelve hacia mí su cara fría y clara, dejando caer la mirada de sus ojos verdes (Leopold, p. 54).

Con este texto, tomado de *La Venus de las pieles* de Leopold von Sacher-Masoch de 1870, se confirma la gran influencia de este tópico en el erotismo que enalteció la literatura de la época. No es casualidad que la sexualidad femenina haya sido vinculada al artificio, por lo que se supone que estas mujeres fueron también construidas para aleccionar al hombre; sin olvidar que la literatura modernista se encargó de disfrazar al estereotipo con mujeres coquetas, sonrientes, seductoras e incluso amorosas; pero, sobre todo, inteligentes y muy capaces de sorprender la imaginación del hombre. Con Elena Rivas, Rebolledo pretende engañar al lector, al describirla tanto bella cuanto malvada, de ojos claros, cabellera larga, busto alto y figura armoniosa, con que empataría a la *femme fatale*. A la letra, Rebolledo dice:

De pelo tan negro como el de una japonesa, pero más fino, ligeramente ondulado en vez de ser liso y mucho más abundoso. Su carne pulida, firme y de tonos dorados, en ninguna parte dejaba señalarse los huesos. Su busto era alto y rica su cadera. [...] No es posible definir el color de sus ojos, como no es posible definir el color del océano, pero eran más bien oscuros (*sic*), y cuando

no los cambiaba la coquetería eran duros como los de las aves de presa (S., 1919, p. 19).

Sin embargo, a mi parecer, las características físicas de Elena Rivas no son suficientes para dicha vinculación, pues su comportamiento en *Salamandra* nos indica una visión diferente del erotismo. Me refiero a que Elena se burla del otro con la misma fuerza que Salamandra de la pasión amorosa, y esto es irresistible para el que ama. El desenvolvimiento de Elena Rivas, a lo largo de la novela, dice más que un personaje meramente sexual; Elena Rivas lleva consigo un propósito: confirmar que la muerte, a través de la pasión desmedida, es hermosa. Ella muestra absoluto control sobre sí misma y sobre su entorno, pero también es movida por algo más profundo y genuino que la sexualidad decadente que la *femme fatale* enaltece. Elena no es vulgar. El título *Salamandra* releva todavía lo contrario a una *femme fatale*. En éste se halla una tradición literaria que recoge otro tipo de connotaciones, aquellas que no sólo revelan el ánimo ingrato, la envidia o el engaño, sino también el sufrimiento divino provocado por el fuego de la pasión. El personaje de Elena Rivas sí fue dibujado, por Rebolledo, a través de un modelo de belleza clásico, mismo que, como he mencionado, tiene poquísimas variaciones, y que además estaba de moda. Pero Salamandra se rige por implicaciones que, como hemos visto, son diferentes de las de la *femme fatale*, dado que sus actos no son reflejo de su sexualidad desbordada, ni ella misma parece ser un personaje realizado a imagen y semejanza del hombre para justificar sus ansias, sino una evocación eficiente del monstruo literario.

Elena no busca, por sus manos, el fin del otro; sus determinaciones son convicciones provocadas por el anhelo de Eugenio León mismo. Ella, sin duda, se mantiene en un plano superior, y Rebolledo lo dice:

Después de repetir una y otra vez los dos últimos versos [de “Un raudal de promesas”], permaneció un instante pensativa, mostrando al sonreír las filas de sus dientes blancos y menudos, y desperezándose con más indolencia que el felino sobre cuya piel estaba de bruces.

En seguida exclamó, ufana de dar forma a un pensamiento impreciso:

—No está mala esta poesía, sobre todo la última estrofa, y una muerte digna de un poeta. Yo haré que poniendo en práctica esta idea realice su más bella obra de arte (S., 1919, p. 27).

Elena no dice que va a matar a Eugenio, pero sí regala a éste la enseñanza del mito además de la belleza de la muerte, y, con voz contundente, confirma el origen de su desenlace: “yo haré que realice su más bella obra de arte”, palabras con que predice, desde luego para el lector, el final de Eugenio. Además, demuestra tener consciencia del poder de esos versos. Qué mejor forma de llevar a cabo, ella, la enseñanza del mito que con la voz propia del poeta:

Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca
Es tu lóbrego pelo; más²⁵ tanto me fascina,
Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,
Me daría la muerte con su seda asesina.
(S., 1919, p. 26)

Quizá, si Eugenio no hubiera escrito el último verso de esta estrofa, tampoco habría dado a conocer a Elena su desbordada pasión, y ésta no habría tenido la oportunidad de enseñar el mito, el de la belleza de la muerte. De este modo, nadie habría resultado herido. Pero, como el lector sabe, Elena corroboró, con el suicidio de Eugenio, que la muerte a través de la pasión ardiente sí es perfecta. Naturalmente, he de retomar este tema en el capítulo tercero. Finalmente, concuerdo con el interés que la mayoría de los estudiosos ha puesto en el enfoque sexual de Elena, así como en el esfuerzo de Rebolledo por intentar hacernos creer que Elena Rivas efectivamente es una mujer moderna; no obstante, en el texto se puede comprobar que Elena no es una mujer moderna y mucho menos sexual; Rebolledo mismo aseguró que, aunque eran muchos sus pretendientes, no la hizo compartir el lecho con ninguno:

Tentalizaba a todos con sus miradas; pero nadie se había puesto de bruces para beber en los profundos manantiales de sus ojos. Aunque incitaba a todos con la opulencia de su cuerpo, ninguno había bogado rumbo hacia Citeres empuñando los pulidos remos de la galera de marfil (S., 1919, p. 57).

Con lo cual, se debe de dar por terminada la cercanía que ha mantenido Elena Rivas, hasta este momento, con el estereotipo de *femme fatale*.

²⁵ más. Sic.

2.3. La reafirmación de Salamandra a través de citas literarias

En páginas anteriores mencioné que tanto Elena Rivas como Salamandra tendrían que analizarse de manera individual, ya que Elena responde a la modernidad; Salamandra, al mito. A lo largo de cada capítulo de *Salamandra* se puede constatar cómo Rebolledo se esforzó en describir a Elena Rivas no sólo específicamente por su gracia y belleza, sino también por su carga moral. Hasta aquí, he demostrado que Elena por sus atributos y descripción física encaja muy bien en la modernidad y con mucho decoro en el modernismo. También ya he recopilado y explicado la gran tradición literaria que arrastra Salamandra. Me parece oportuno, entonces, profundizar en la construcción que, de Salamandra, Rebolledo hizo a lo largo de la novela. A mi parecer, su objetivo se centró en dar a conocer el mito de Salamandra a través de Elena Rivas, pero no se descubre que haya tenido la intención de hacer que ella nulificara al mito, a pesar de que sí lo nulificó. Ciertamente, Rebolledo creó ambos personajes como si caminaran en dos líneas paralelas, por dos caminos diferentes; pero en algún momento de la historia esos caminos se cruzaron. En seguida daré ocho ejemplos donde se prueba que el autor sí referenció la enseñanza del mito así como el origen ígneo del mismo:

El primer ejemplo es la definición de la salamandra tomada de Plinio el Viejo, y puesta a manera de epígrafe al inicio de la novela (véase p. 37). Es oportuno recordar que Plinio antepuso sus gustos a la realidad, además de que se concentró en el comportamiento “misterioso” de la salamandra y no en sus atributos físicos; sin olvidar que fue gracias a la descripción venenosa que Plinio hizo de la salamandra que a su alrededor se germinó un sentimiento de cautela.

El segundo ejemplo es el siguiente epígrafe donde a manera de advertencia Rebolledo devela una anécdota de Benvenuto Cellini (véase p. 49) que habla del origen ígneo de la salamandra y del miedo que provocaba encontrarse con ella. Esta anécdota indudablemente verifica el profundo conocimiento que tenía Rebolledo sobre la procedencia ígnea de la salamandra y de su tradición en la literatura. Acaso, así como Cellini nos previno del sufrimiento

provocado por la salamandra, Rebolledo, mediante los labios de Elena, replicó la misma advertencia con la siguiente cita: “yo haré que realice su más bella obra de arte”. Con estas palabras premonitorias se confirma que Rebolledo jugó e intercambió la enseñanza del mito con la voz de Elena; me refiero a que, a través de la presencia de Elena en el México de principios de siglo, Rebolledo introdujo en la modernidad el mito de Salamandra.

El tercer ejemplo reúne, además de la enseñanza del mito —al exaltar la dolorosa delicia que experimentaba Eugenio al ser azotado por el huracán de fuego—, el hecho de que Rebolledo incluso conjuntó a Salamandra con Elena Rivas en el modernismo, mediante el uso de descripciones muy bien elaboradas. Por ejemplo:

A los jocundos acordes de una orquesta de *banjos*, cuya batería bulliciosa y polífona estallaba con frenesí de regocijo africano, y en medio del tropel de gozosas parejas que se cruzaban con rapidez de Quinta Avenida, lo enlazó con su fino brazo [...] Por la delicia dolorosa que experimentaba, Eugenio se creía en el círculo del infierno, azotado por un huracán de fuego, donde pone a los lujuriosos el vidente de Florencia (S., 1919, p. 48).

En el cuarto ejemplo, se refiere a Elena como el fuego que “enardecía a sus cortejantes para estudiar en ellos los efectos de la pasión” (S., 1919, p. 17), y aquí, no sólo confirma su conocimiento sobre la naturaleza del mito, sino que hace que Salamandra lleve consigo el mismo origen ígneo que el anfibio salamandra de Othonis Vaeni en el siglo XVI (véase p. 46), al cual éste se refiere como el amante profano que arde continuamente en las llamas del amor que no consumen, sino vivifican, y, sin embargo, pueden conducir a la destrucción. De cierto modo, al igual que la “víctima” del amante profano cede a sus pasiones, Eugenio también se muestra débil ante el fuego implacable que Salamandra genera.

En el quinto ejemplo, se puede dar crédito a la superioridad de Elena sobre Eugenio al dar, de forma consciente, “pábulo a la pasión en que Eugenio se abrasaba”, y que, por el contrario, “ella se debatía impunemente en la llama escarlata” (S., 1919, pp. 56, 57). Aquí, con

un lenguaje muy audaz, Rebolledo puntualizó los favores ígneos que Elena compartía con Salamandra.

Mejor aún, en el sexto ejemplo, reveló a Elena como Salamandra, pues de ella escribió, recordando nuevamente a Plinio, que “no era macho ni hembra [...] era una salamandra” (S., 1919, p. 57). Con lo que Rebolledo nos vuelve a indicar que Salamandra carece de sexo, y, en consecuencia, Elena es incapaz de sentir atracción, pues el objetivo de las de su especie es golpear la consciencia del hombre.

En el séptimo ejemplo, califica a Elena como “flama maldita”. Su propio hermano tuvo que expatriarse para no sucumbir ante tal candor, dando por entendido, con plenitud, la cercanía de Elena con su origen ígneo, asociación que no parece azarosa bajo la definición de “flama maldita” (S., 1919, p. 57).

Finalmente se encuentra el octavo ejemplo, en el que se enmarca la figura de Elena a la mitad del gran teatro Arbeu —como muestra de la audacia de Rebolledo al ubicar a Elena en el centro de la imagen simulando una pintura modernista— con “un hermoso vestido color de fuego” (S., 1919, p. 78). Ratifica, así, su nexos con el amante infame, dado que, al verla vestida de color fuego —que no es el mismo que el del amor—, Eugenio no resistió los celos ardientes que Elena le infundió, provocándole, con este último pormenor, pasión malsana, misma que lo condujo a la devastación. El color fuego en *Salamandra* no es equivalente al del amor: el fuego de Salamandra no transmite calidez o comodidad, no es capaz de remontar al lector a un lugar seguro; todo lo contrario, ese fuego es indolente a la misericordia. La pasión que provoca el color fuego es inmundicia y ahora sabemos que Salamandra, sin tocar, enardece.

De esta manera se comprueba la aportación que Rebolledo hizo al mito, pero no a la mujer moderna; considero también que Elena Rivas fue el medio del cual Rebolledo se valió para demostrar que un emblema clásico tiene cabida en la modernidad. Me refiero a que, una vez desvinculado de Salamandra, el personaje Elena Rivas aportó, de forma individual, solidez a la

novela modernista al mutilarse la cabellera: el personaje modernista adivinaba que Eugenio León podría cumplir con la enseñanza del mito y que de ninguna otra forma sería posible rendir honor al arte. Aquí, Rebolledo enseñó el significado del arte por el arte, y Elena lo confirma:

—Es un enorme sacrificio, murmuró, pero me consuelo pensando que lo hago [mutilarse la cabellera] en aras de una hermosa idea (S., 1919, p. 60).

Capítulo tercero.

La tradición literaria como clave para una nueva lectura de *Salamandra*

Para poder entender la importancia de la tradición literaria, es fundamental comprender que para cada individuo la connotación de un concepto puede no significar lo mismo que para otra persona. Quiero decir que la forma en que la tradición oral hace mella, al momento de expresar testimonios permite ser interpretada de formas muy diversas. Lo anterior se debe principalmente a que cada individuo cuenta con herramientas diferentes con las que expresa su propio entendimiento del universo. Dicho esto, se puede apreciar, con más definición, que los relatos orales pertenecen específicamente al pasado y que la forma en que su apreciación pueda ser eficaz para el futuro, depende, en su mayoría, del conocimiento individual. De forma involuntaria “a diario nos narramos el mundo” (Pimentel, p. 7), así como también hacemos reflexión sobre las narraciones que los otros hacen del mismo. Además, no fue sino hasta que la escritura se extendió, que el conocimiento literario se formuló a través de sus tradiciones orales. No obstante, no todos estos relatos perduraron tan largo tiempo, de modo que ni siquiera los alcanzó la escritura. Me parece prudente aclarar que su permanencia en la historia se debió, principalmente, a la aceptación o identificación que el individuo tuvo con ellos en su época. Hoy en día, pueden considerarse como grandes obras clásicas literarias algunos de estos relatos, tales como las escrituras religiosas, la poesía épica griega, los tratados de guerra del Oriente, o bien, los mismos manuscritos que he citado en el primer capítulo de este trabajo, donde en su mayoría, a todo lo que el hombre de la época pudo ver e imaginar, se le concedió un nombre y una clasificación.

Como sabemos, al momento de llevar a cabo el proceso de escritura —y más formalmente el de la literatura—, ésta se validó con el recibimiento y aceptación de las costumbres que en ese momento persistían. Es razonable que el proceso de la práctica literaria provenga del conjunto de tradiciones orales, y que su retribución se haya generado a través del interés de sus espectadores. Además, la selección de los temas recurrentes es reflejo de nuestra memoria y de la forma en que construimos nuestros propósitos; por lo que, en su mayoría, el

gusto por ciertos temas es en gran medida producto de la consciencia individual, dado que a través de estas percepciones, configuramos nuestra posición en el universo.

Ahora bien, bajo una lógica de “representación” es fundamental comprender que la mejor tradición literaria es aquella con la que se identifica el lector, aquella en la que no es necesario centralizar la máxima atención. Digo que no todos los autores nos representan, de manera que la labor de la tradición literaria es acercarnos a lo que percibimos o identificamos en la obra.

3.1. La reafirmación del mito de Salamandra en la segunda edición de *Salamandra*

Rebolledo, repito, realizó dos ediciones de *Salamandra*: la primera de quinientos ejemplares en la Ciudad de México por Talleres Gráficos del Gobierno Nacional en 1919; y la segunda, por Det Mallingske Bogtrykkeri en 1922 con mil ejemplares en Noruega.

Hoy, es muy común que los autores reimpriman, es decir, sin cambios, sus obras gracias al éxito comercial de la edición. No obstante, la intención de Rebollo, no al reimprimir sino al reeditar *Salamandra*, más que engreído por su éxito fue dar a conocer su obra a un público más numeroso. Según se desprende de la erudición correspondiente, a Rebollo disgustaba la idea de que su obra “terminara guardada en una bodega en Cristianía” (Santillán, p. XI). Sin embargo, yo veo que Efrén Rebollo no estaba complacido con su edición mexicana, suposición que está fundada en la gran cantidad de variaciones que se pueden comprobar cotejando las dos ediciones. En esa comparación se observan cambios muy relevantes tanto en la descripción de la personalidad de Elena como en la especificación de su entorno. Es obvio, tras esa comparación, que Rebollo acreció sus narraciones, o las modificó sutilmente, o las hizo más eróticas y más puntuales. Por ejemplo, enfatizó la audacia sensual de Elena, es decir, su malignidad. Además, considero que con estas modificaciones se confirma efectivamente el mito de Salamandra, como se puede ver en la siguiente comparación de las únicas ediciones conocidas:

COMPARACIÓN DE LA SEGUNDA EDICIÓN CON LA PRIMERA

Edición 1919, p. 48:

lo enlazó [Elena] con su **fino** brazo de tonalidades venecianas, **entregándole su cuerpo** al través de su vestido color carne y **haciéndole aspirar sus cabellos**, tan frescos y **perfumados** que sugerían la maravilla de un ramillete de rosas negras.

Edición 1922, pp. 61, 62:

enlazó **a Eugenio** con su **mórbido** brazo de tonalidades venecianas, **parmitiéndole (sic) sentir**, al través de su vestido color de carne, **su busto prominente y elástico, sus muslos gruesos y redondos que se antojaban las columnas del peristilo del edén, acercando a su mejilla la suya de fragancias de azucena, y enloqueciéndolo con la caricia de** sus cabellos tan frescos y **tan suaves** que sugerían la maravilla de un ramillete de rosas negras.

Este agregado sugiere que el control que Elena ejerce sobre Eugenio se debe principalmente al deleite carnal que él sentía al tenerla cerca, cuyo énfasis en esta cuestión se describe de la siguiente manera:

Edición 1919, p. 48:

Guardó en su memoria como en un joyero la añoranza de aquel baile, y cristalizando las impresiones que había recibido, escribió **a poco** un ensayo acerca **de la importancia** de la dádiva en el amor.

Edición 1922, p. 62:

Cuando volvió a su casa acarició y acarició como si fuera la túnica de seda de Elena, el recuerdo de aquellos raudos minutos de deleite, y dando vado a sus ideas, escribió al día siguiente un ensayo acerca de la dádiva en el amor.

Creo, con todo, que en la segunda edición Rebolledo facilitó al lector el entendimiento de los celos ardientes de Eugenio. Incluso, a mi parecer, justificó con decoro sus actos “irracionales”. Eugenio, al verse convencido de la correspondencia amorosa de Elena, hizo que sus acciones comprobaran el gran poderío emocional que Elena ejerce sobre sus “amantes”. Por ejemplo:

Edición de 1919, p. 50:

Después de servirlo con todo el refinamiento de sus maneras, le enseñó sus obras ricamente encuadernadas, diciéndole que desde hacía tiempo era su admiradora y enseñándole varios subrayados. Luego lo **hizo hablar de todo, oyéndolo con atención y haciendo observaciones inteligentes, logrando** que Eugenio la admirara no solamente por su belleza sino por su **talento.**

Como recordaba que no le gustaba recitar, se levantó con sencillez, y sentándose al piano, cantó a media voz canciones de Paul Verlaine y de Rodenbach.

Edición 1922, pp, 65-66:

Lo acogió con gentileza, y después de algunos momentos de frívolo diálogo le confesó que desde hacía tiempo era su admiradora. Mire usted, exclamó, enseñándole sus obras espléndidamente encuadernadas. Como observará usted, soy una lectora que lee con atención, añadió, mostrándole algunas líneas subrayadas con lápiz rojo.

Luego lo **provocó a hablar de distintos asuntos y animándolo con réplicas pertinentes, consiguió** que Eugenio la admirara no solamente por su belleza sino por su **ingenio.**

En un instante de silencio, se levantó con encantadora naturalidad, y sentándose al piano cantó a media voz una canción de Paul Verlaine: «Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête Toute sonore encore de vos derniers baisers;»

Además, es fundamental reconocer que en la segunda edición, se agudizó la belleza física de Elena, aunque la descripción de sus facultades fue mucho más explícita. Se profundizó su postura maligna, lo cual considero excepcional, pues ya no cabe duda de que la voluntad de Elena es irreductible, lo vemos a continuación:

Edición 1919, pp. 19, 20:

De pelo tan negro como el de una **japonesa**, pero más fino, ligeramente ondulado **en vez de ser liso** y mucho más abundoso. Su carne **pulida**, firme y de tonos dorados, en ninguna parte dejaba **señalarse** los huesos. Su busto era alto y **rica** su cadera. Gracias al traje moderno que desviste tan **bien** a las mujeres, **mostraba** la redondez de sus brazos al través del tul de las

Edición 1922, pp. 22, 23:

De pelo tan negro **que tenía tonos azules**, como el de **las japonesas**; pero más fino, ligeramente ondulado y mucho más abundoso. Su carne firme y de tonos dorados en ninguna parte dejaba **adivinar la presencia de** los huesos. Su busto era alto y **rotunda** su cadera. Gracias al traje moderno que desviste tan **admirablemente** a las mujeres, **permitía ver** la redondez de

mangas, **el arranque de los hombros, y oprimido** por el tubo de la bota el **delgado** tobillo que se ensanchaba **bruscamente bajo la malla tirante** de la media, **realizando esa forma de pierna tan preciada, que en la jerga masculina mexicana se llama champañera**. No es posible definir el color de sus ojos, **como no es posible definir el color del océano**, pero eran más **bien** oscuros, y cuando no los **cambiaba** la coquetería **eran duros** como los de las aves de presa. **El timbre de su voz era armonioso, con un leve matiz** de burla que acentuaba la impertinencia de sus frases, y su risa breve, aguda, cruel, confirmaba la opinión de Dostoiewsky (*sic*) **que observa en la Casa de los Muertos que para conocer a una persona se estudie su risa**.

Además de hacernos creer a Eugenio de actitud inocente —gracias a la calidez que el fuego de la pasión le brinda—, creo que con las modificaciones y añadiduras anteriores, se acreció también la imagen de la mujer mexicana; y, aunque Elena tiene más rasgos físicos y emocionales extranjeros, su belleza no deja de ser un ícono clásico; por lo que Rebolledo incrementó su misticismo y elegancia. Esto se puede observar con las siguientes modificaciones:

Edición 1919, p. 78:

Llevaba un hermoso vestido color de fuego, con un escote muy osado, que pendía de sus hombros de dos cintas de seda, y estaba espléndidamente enjoyada, más **bella** que nunca.

sus brazos al través del tul de las mangas y **ceñido** por el tubo de la bota, el **cenceño** tobillo que se ensanchaba **como una botella de Champagne**, estirando la malla de la media. No es posible definir el color de sus ojos, **aunque** eran más bien oscuros, y cuando no los **suavizaba** la coquetería, **altaneros**, como los de las aves de presa. **Poseía una voz armoniosa**, con un leve **timbre** de burla que acentuaba la impertinencia de sus frases, y su risa, breve, aguda, cruel, confirmaba la opinión de Dostoiewsky, **quien observa en la «Casa de los Muertos» que la risa es signo infalible para conocer el carácter de una persona**.

Edición 1922, p. 109:

Llevaba un hermoso vestido color de fuego, con un escote muy osado que pendía de sus hombros **de mármol** de dos cintas de seda, y estaba espléndidamente enjoyada, más **seductora** que nunca, **esgrimiendo con la fina mano cuajada de sortijas, un abanico rojo que de tiempo en tiempo languidecía reposando el ala en el seno nevado**.

En la segunda se anuncia, anticipadamente, que Eugenio León no fue el primer afectado por la pasión ardiente de Salamandra, y se insiste en la precaución que se le debía tener, así:

Edición 1919, pp. 17, 18:

Nació en Sonora, y, siendo hija de un rico ganadero, se educó en los Angeles (*sic*), **donde adquirió** esa independencia que distingue a las mujeres **de los** Estados Unidos. Durante la revolución, su padre sufrió enormes pérdidas en sus propiedades, **y no sintiéndose seguro** en su provincia, vino a radicarse en la capital, **siguiendo el derrotero** de toda la gente acaudalada de la República.

A instancias de su espíritu aventurero, más bien que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia. Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, **continuó viviendo** en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que **se mantenía encastillada en** las costumbres del tiempo de los Virreyes.

Edición 1922, pp. 20, 21:

Hija **de un rico ganadero de Sonora**, se educó en los Angeles (*sic*), **adquiriendo** esa independencia que distingue a las mujeres **yanquis**.

Acababa de llegar de Estados Unidos, **despertó una pasión en su único hermano, que se expatrió para no sucumbir a esa llama maldita, y su primer novio provinciano, que la amó con todo el fervor de la adolescencia, murió de melancolía al verla coquetear con todos los muchachos de Hermosillo**.

Durante la Revolución, su padre sufrió enormes pérdidas en sus propiedades, **y temiendo ser víctima de alguna violencia en su provincia**, vino a radicarse en la capital, **a ejemplo de toda** la gente acaudalada de la República.

Movida por su espíritu aventurero, más que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia. Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, **se instaló** en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana que **seguía las** costumbres del tiempo de los Virreyes.

La introducción temprana del primer deceso, en la segunda edición, apunta a que el autor resaltó con detalles específicos el ambiente malsano que ya se germinaba en el comportamiento de Elena. Parece como si las advertencias, a manera de epígrafe de Plinio y de Cellini, en la primera

edición, no hubieran sido suficiente evidencia para anticipar un deceso doloroso. Además, se agregaron detalles sobre la muerte del esposo de Elena, que si bien no fueron ejecutados a mano de ella, sí fueron secuelas de su maldad:

Edición 1919, p. 57:

y su marido, desesperado de no conseguir la reconciliación, **marchó** para el Norte (*sic*) a hacerse matar por las tropas de Villa.

Edición 1922, p. 75:

Su marido **fue su próxima conquista.**

Vuelto a la capital después de una venturosa campaña contra los rebeldes de Morelos, tornó a ser esclavo de los hechizos de Elena, y desesperado de no conseguir una reconciliación, partió para el Norte (*sic*) a hacerse matar por la tropas de Villa.

Es notable el ánimo por volverla “más letal”, “más peligrosa”: ya muchos, antes de Eugenio, también se habían quitado la vida a causa del desprecio de Elena. Más adelante, se dejó en claro la necesidad que del antídoto de Salamandra el amante tiene, así:

Edición 1919, p. 49:

“Es un pecado contra la misericordia no dar de beber al sediento, y una crueldad ministrarle la bebida gota a gota.”

Edición 1922, p. 63:

«Es un pecado contra la misericordia no dar de beber al sediento, y una **refinada** crueldad ministrarle la bebida **que ha de aplacar su fiebre,** gota a gota.»

Este agregado reafirma el motivo de alivio que produce el antídoto Salamandra, similar a la interpretación que hacen los autores clásicos; por ejemplo, la que en su momento hizo Wurffbainii en su libro *Salamandrología* al dedicar un capítulo entero al uso médico de la salamandra (véase p. 54).

En otro lugar se incorporaron diálogos que reflejan, por parte de Elena, clara apertura para vincularse más estrechamente con Eugenio, acaso más natural, como en seguida se muestra:

Edición 1919, p. 35:

—Tendré mucho gusto de verlo a usted en casa. Estoy todos los viernes; pero es mejor que me **prevenga** por teléfono.

Edición 1922, p. 44:

—Tendré mucho gusto de verlo a usted en casa; estoy todos los viernes, **o si prefiere usted venir otro día, hágame favor de prevenirme** por teléfono.

Por su parte, el epígrafe 7 también sufrió cambios considerables para un mejor entendimiento —al momento de analizar la postura maligna de Salamandra— del mito. Las expresiones de esta segunda edición, a las que me refiero, son más “concisas”, más “reales” y más acordes al propósito de anunciar una pronta tragedia. Se muestra de esta manera:

Edición 1919, p. 45:

La araña tejiendo su tela

Edición 1922, p. 57:

Tejiendo **la** tela **en que había de tomarlo cautivo**

Este agradable cambio nos alertó con más precisión de que algo iba a suceder; pero, con descripciones más amplias, se perfeccionó la trampa en que Eugenio habría de caer:

Edición 1919, p. 47:

cada vez que lo encontraba, tendía un hilo de la red en que había de hacerlo **prisionero**.

Edición 1922, p. 59:

cada vez que lo encontraba, tendía un hilo de la red **sutil e invisible** en que había de **tomarlo cautivo**.

Ahora bien, en una lectura más alejada de la búsqueda de la reafirmación del mito, en la segunda edición, pude encontrar la disminución considerable del uso de anglicismos; supongo que este cambio se debió a que en España no existe la misma influencia cultural de los Estados Unidos que tenemos en México. A su vez, considero que la responsabilidad de enaltecer el progreso de la nueva Ciudad de México, ante el continente Europeo, debió significar un gran reto, y mediante sus narraciones, los paisajes urbanos de *Salamandra* reflejaron con mucha elegancia la modernidad de nuestro país. Lo vemos enseguida:

Edición 1919, pp. 75, 76:

Un domingo **la columbró** en Chapultepec, **notando que al verlo** cambió algunas palabras con Lola Zavala

Edición 1922, pp. 104, 105:

Al fin la distinguió un Domingo en Chapultepec, **a la hora breve en que el torrente de automóviles que se precipita por la calzada de la Reforma, aquietándose de súbito después de arremolinarse a la entrada del bosque, se encauza y marcha pausadamente a lo largo de la frondosa arboleda de la Avenida del Rey.**

En cuanto lo divisó, Elena cambió algunas palabras con Elena (*sic*) Zavala

O bien, cuando extendió la ornamenta de la Casa del conde de Orizaba, como nuestro aquí:

Edición 1919, p. 33:

Dilató los ojos en derredor, **sintiendo** una impresión de alivio al ver las columnas de arábica esbeltez; los marcos de rebelde cantera esculpidos como si fueran de **blando** cedro; las puertas **labradas** como obras de platería; la fuente, trabajada con el primor de una hornacina, de donde estaba ausente el líquido fresco y gárrulo; el barandal del segundo piso de bronce de China, y los preciados azulejos de Puebla, que formando caprichosos alicatados, cercaban los marcos de ventanas y puertas; componían frisos; esmaltaban techos y revestían **los peraltes** de los peldaños de la escalera.

Edición 1922, p. 41:

Esparció los ojos en derredor, **experimentando** una impresión de alivio al ver las columnas de arábica esbeltez; los marcos de rebelde cantera, esculpidos como si fuesen de **dócil** cedro; las puertas **grabadas** como obras de platería; la fuente, **de donde estaba ausente el líquido fresco y gárrulo**, trabajada con el primor de una hornacina; el barandal del segundo piso de bronce de China y los preciados azulejos de Puebla que, formando caprichosos alicatados, cercaban los marcos de ventanas y puertas; componían frisos; esmaltaban techos y revestían **hasta los mismos** peldaños de la escalera.

Incluso, me parece que la segunda edición es de lectura más ligera, quiero decir que en ella se hallan descripciones más gentiles, tales como el más detallado retrato del jardín de la casona El Retiro:

Edición 1919, p. 69:

El jardín, encuadrado por los anchos corredores de la casona, abundaba en geranios que decoraban los muros con sus corimbos rosmarinos, y violetas que escondían entre las hojas sus diminutos frascos de amatista llenos de perfume.

Edición 1922, p. 94:

En los tiestos que guarnecían los corredores de la casona, begonias, aretes y claveles rivalizaban en fragancia; revestían las madre selvas las altas y robustas pilastras, y escalaban los geranios el muro hasta asomar en el tope sus corolas rosmarino, en tanto que en el jardín descollaban las rosas de soberana frescura, y recatadas en sus estuches de hojas, destapaban las violetas sus diminutos perfumeros de amatista.

Del mismo modo, se entiende con más claridad el lazo “amoroso” que entre Elena y Eugenio se formó:

Edición 1919, p. 51:

—A una Armida artera e irresistible que **no existe** sino en la isla de mi fantasía, le contestó Eugenio

Edición 1922, p. 67:

—A una Armida artera e irresistible, que **antes de conocer a usted solo existía** en la isla de mi fantasía, le contestó Eugenio

Con este agregado se confirma que, a través de las palabras de Eugenio, Elena existe; su presencia valida la pasión de los versos de Eugenio. Es a través de las palabras de Elena que el mito cobra vida. Aquí lo vemos:

Edición 1919, p. 27:

—**No está mala** esta poesía, sobre todo la última estrofa, y **una** muerte digna de un poeta.

Edición 1922, p. 34:

—**Me gusta** esta poesía, sobre todo la última estrofa, y **la** muerte **que describe es** digna de un poeta.

La oración anterior es crucial para el entendimiento apropiado de *Salamandra* y para el propósito de este trabajo de investigación. Las palabras que enuncia Elena son decisivas; ella es dueña de lo venidero, del porvenir de Eugenio; Elena, al leer la poesía de Eugenio, anticipa que en sus manos se encuentra la reafirmación del mito. Ahora, con lo que sabemos, ya es evidente que la muerte de Eugenio es voluntaria. Salamandra, en el entrecruzamiento con Elena, del que ya he hablado, decide que Eugenio, a través de su propia poesía, merece la mejor de las muertes: aquella que sólo se puede alcanzar mediante la pasión ardiente. Qué mejor muerte que la que se desea a un poeta.

Por todo el texto encontré pistas, algunas muy sutiles, otras avasalladoras, que efectivamente hacen referencia al mito. El autor demuestra conocimiento profundo sobre las implicaciones de éste, razón por la cual los cambios mínimos o sutiles suman información a la intención de confirmar la enseñanza del mito. Es decir, estos cambios no son adornos, su objetivo no es embellecer a Elena, sino volverla más clara ante la representación del mito. Por ejemplo, en la siguiente modificación se utilizó el sustantivo “daga”, que acompañado del adjetivo “frío” indica que la herida provocada por la indiferencia de Elena hiere de muerte. Aquí:

Edición 1919, p. 78:

hizo instintivamente un mohín de disgusto, **asestándole** luego los gemelos **con impertinencia y escarneciéndolo con su sonrisa de soberano desprecio.**

Edición 1922, p. 110:

hizo instintivamente un mohín de disgusto, **y luego le asestó** los gemelos **insolentemente, hiriéndolo como con una daga fría (sic) con su sonrisa de burla.**

El uso del adjetivo “frío” tendría que recordar al lector las características emblemáticas de Salamandra. Pienso que este cambio, eficientemente colocado, indica que la frivolidad o la indiferencia del personaje protagónico no es inventiva del autor, sino producto de su gran trayectoria literaria. Digo que, si Salamandra es fría, tan fría que con su presencia se extingue el fuego, la “daga fría” de la indiferencia de Elena, extinguió el fuego de la pasión de Eugenio. En esta segunda edición se observa una intención sólida por convertir a Elena en una representación mucho más emblemática: “daga fría”, fría, calculadora, consciente de sí misma, ella va “tejiendo la tela en que había de tomarlo cautivo” (S., 1922, p. 57).

Al leer la segunda edición, pude verificar que, además de otorgar más “consciencia” a Elena, también se nos adelanta un final de novela mucho más funesto. Vemos cómo Elena se revela como Salamandra al “contemplar” y no únicamente “observar” el dolor del amante:

Edición 1919, p. 79:

observando el efecto que producía en su víctima

Edición 1922, p. 110:

contemplando el sufrimiento de su víctima

Con la modificación anterior se sugiere que Elena no sólo es testigo del efecto que produce en sus víctimas, sino también ahora “contempla” tal efecto. El cambio de verbo enaltece la actitud de Elena, confirma que sus actos fueron plenos; ella actuó en aras de un solo resultado.

Ahora bien, si se analiza el cambio que sobre la noticia de la muerte de Eugenio se hizo en el periódico, se observa cómo, de “lacónico”, es decir de breve, lo llevó a “largo reporte”, aquí se muestra:

Edición 1919, p. 85:

Decía el suelto con elocuente laconismo:

Suicidio de Eugenio León.

“Ayer en la mañana fue encontrado muerto en el cuarto de una modesta casa de vecindad el poeta Eugenio León, que se suicidó ahorcándose en la barra de su cama con una cabellera negra.”

Edición 1922, p. 120:

En un largo reporte, interrumpido por macabros dibujos, en que el afanoso noticiero alardeaba de galas literarias, se impuso Elena con avidez de que la víspera, el poeta Eugenio León se había suicidado ahorcándose en la barra de su cama con una cabellera negra.

En la primera edición, el obituario es breve porque se detiene en la indiferencia del personaje protagónico; pero en la segunda edición, la muerte del poeta se ve lúgubre, lo cual se suma a todo lo que el lector ya adivina de Elena como Salamandra. Rebolledo transforma el ambiente, lo vuelve perverso; se podría decir que, incluso por primera vez, es tétrico. Se dicta que el final de la novela debe ser funesto, y la diferencia de la nota en el periódico es prueba de lo anterior.

Finalmente, la novela se cierra con un cambio poderoso: Bermúdez manda a Elena un manojo de rosas, que ella apenas nota. Este ramo de rosas en la primera edición es un “presente” que no causa mayor interés que cualquiera de sus otros pretendientes; sin embargo, en la segunda

edición, el autor se refiere al mismo ramo de rosas como una “ofrenda”, dando pie al motivo sublime de Salamandra. Con estas sutilezas, se entiende que se rinde homenaje a Elena Rivas, dado que culminó la enseñanza del mito. Lo vemos aquí:

Edición 1919, p. 85:

Bermúdez, que le enviaba **el presente**,
no le inspiraba más interés que
cualquiera otro de sus pretendientes;

Edición 1922, p. 86:

Bermúdez, que le enviaba **la ofrenda**,
no le inspiraba más interés que
cualquiera otro de sus pretendientes;

Para ahondar en la reivindicación del mito me parece absolutamente necesario verificar que, si bien estas modificaciones fueron concebidas para satisfacer el gusto del autor, se debe observar con muchísimo cuidado su verdadera intención. Éste, no parece ser un escritor que deje cabos sueltos o que haya sido apresurado al momento de llevar a cabo dicho ejercicio, incluso al mover una sola palabra. Además, cada una de estas modificaciones representa un obstáculo menos para una correcta interpretación del mito, o bien, para dejar de creer que *Salamandra* alberga la historia de una mujer sexual moderna y, al mismo tiempo, la de una *femme fatale*, como ya he comprobado en páginas anteriores.

3.2. Lectura final de *Salamandra*

Una de las principales aportaciones de mi tesis, repito, consiste en esclarecer, en la medida de lo posible, el significado del título de la novela. Todavía no he encontrado, de hecho, ningún estudio en que se analice el mito de Salamandra, ni, por lo tanto, el conocimiento que Rebolledo tenía acerca de él. Sin embargo, previo a este trabajo, algunos expertos sí han mencionado el vínculo que el anfibio salamandra tiene con el fuego y con la frialdad reptiliana. Así, la ausencia del estudio del mito en *Salamandra* es lo que ha llevado a que la figura de Elena Rivas se encuentre encasillada en el término *femme fatale*. En cambio, una nueva lectura de *Salamandra* que tome en cuenta el mito, nos llevará a resignificar tanto al personaje de Elena y Eugenio, así como a la novela misma.

Desde mi perspectiva, entender que Elena es una *femme fatale* o una mujer moderna es una lectura limitada. Para probar lo cual, he releído el texto varias veces y con esmero, tomando

en cuenta, hasta donde pude averiguar, por primera vez, la enseñanza del mito. No solamente he dicho que éste, el mito, se asoma en los epígrafes clásicos o en las referencias literarias —producto de la erudición de Rebolledo—, sino también que fueron las palabras de Elena, la poesía de Eugenio y el mismo título los que nos abren camino a un nuevo entendimiento del personaje emblemático. También, con la segunda edición, considero que Rebolledo logró lo que con la primera no pudo; me refiero a que fuera explícita la advertencia sobre el temor que se le debe tener a Salamandra, y que este miedo no se enfocara en la referencia de la mujer malvada y cruel, sino en el florecimiento del personaje emblemático con una larga tradición literaria. El título, *Salamandra*, no debería asociarse a los adjetivos vulgares que se ha dado a las mujeres que llevan su vida sexual bajo estándares morales. Entonces, ¿a qué tipo de mujeres se llama salamandra?, ¿a las mismas que se llama zorras, perras o víboras? ¿Por qué Rebolledo nombró *Salamandra* a su novela y no la *Casquivana de la colonia Juárez*? Pienso que la respuesta se encuentra en el título, y que la lectura final de *Salamandra* tendría que comenzar desde aquí, desde el título mismo. Siendo así, ¿a qué se refería Rebolledo a la asociación con Salamandra?

A partir de este momento y bajo cualquier precepto o interpretación, tener consciencia de la existencia del mito, con el fin de comprender el alcance que tiene este personaje femenino, es fundamental. Las lecturas y los estudios de la novela que he conocido, se enfocan en vislumbrar en Elena a un personaje terrenal. En cambio, yo pretendí probar lo contrario: que Elena Rivas es emblemática, sublime, consciente de sí misma. Por lo tanto, su lenguaje sería aún más trascendental para el análisis de la literatura mexicana.

Comprendido lo anterior, ahora ya se podría realizar una lectura final de *Salamandra*, con el fin de identificar, con soltura, qué papel desempeña cada personaje. Si Elena Rivas se identifica como la portadora del mito, entonces Eugenio León no debería ser interpretado como figura endeble o enajenada ante la belleza femenina, sino personaje “puro” frente a su obra de arte. Considero que la novela se debería comprender como cíclica dado que recae sobre sí misma, y me refiero con ello a lo siguiente: la novela *Salamandra* ha sido clasificada como modernista, porque el texto lleva consigo una de las premisas más importantes de dicha corriente: “el arte por el arte”. Es decir, que bajo esta nueva lectura, realmente es Eugenio quien atrae a Elena. Digo, es

él quien, bajo la influencia del mito, ejerce la pasión que su propia poesía expresa. La relación del mito con el arte se comprueba en el texto por el hecho de que Elena no le tiene que decir a Eugenio qué hacer con el gran estuche de terciopelo blanco que le regaló (S., 1919, p.66). Lo evidente es que entre ambos existe un lenguaje que sólo ellos entienden. Luego entonces, por la naturaleza de ambos personajes, la obra recae sobre sí misma. “Un raudal de promesas”, poesía de Eugenio, es la llave para entender la importancia del arte por el arte en *Salamandra*, puesto que Elena, como ya he mencionado, solamente existe a través de los versos de Eugenio. Sin uno no persiste el otro: sin Eugenio no existe Elena, sin Elena no existe Eugenio; por lo cual, la ausencia de cualquiera comprometería la supervivencia del mito. En “Un raudal de promesas” se invoca la incandescencia de la pasión por Salamandra, como si Eugenio pidiera para sí mismo su final aciago. He aquí el poema:

UN RAUDAL DE PROMESAS

Un raudal de promesas son tus lánguidos ojos,
Y un jardín de jazmines son tus mórbidos brazos;
Más tú eres un abismo de peñascos y abrojos
Que las almas atraes para hacerlas pedazos.

Tu cuello, delator de tu oculta blancura,
Como un lirio se yergue despertando ansias locas;
Pero en vano el deseo como el mar se tortura,
Azotando y besando de tus senos las rocas.

Tus besos son más dulces que la miel de las flores,
Más sabrosos que el juego que destilan las cañas;
Pero infeliz quien pruebe tus labios tentadores,
Porque una sed perenne quemará sus entrañas.

Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca
Es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina
Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca
Me daría la muerte con su seda asesina.

(S., 1919, p. 26)

Bajo la nueva lectura, ambos personajes, Elena y Eugenio, tendrían que analizarse con la misma medida, y no más como víctima él, y verdugo ella. Entonces, es preciso detenernos a reflexionar sobre la influencia que ambos personajes ejercen entre sí.

Rebolledo no contó la muerte de un hombre cualquiera. Relató el deceso de un poeta. Y aunque narró otros fallecimientos dolorosos, ninguno fue vinculado con fin ardiente. Con el sacrificio de tal poeta, se puede prever una nueva misión por parte del autor: demostrar que el arte por el arte sí tiene cabida tanto en personajes modernos como clásicos. Consciente del mito, el autor utilizó dos personajes, cada uno con su propia misión: el primero, bello clásico femenino; el segundo, modernista, dandy²⁶ y poeta. Por lo tanto, gracias al entendimiento de que Salamandra, efectivamente, es un mito literario, podemos suponer que el autor no es el sujeto de la narración.

El mito Salamandra, frente a la nueva lectura que, de la novela, propongo, se explica por sí mismo. Se trata del goce del sufrimiento provocado por la combinación letal de la pasión y el tormento, de la piedad y la crueldad, del hombre y la mujer. *Salamandra* logra conjuntar estos elementos con sutileza efectiva.

Me atrevo a decir que si Eugenio no hubiera escrito “Un raudal de promesas”, Elena no habría conocido la desbordada pasión del poeta. Y ella no habría tenido la oportunidad de enseñar la importancia del mito, ni de demostrar la belleza de la muerte encendida.

3.3. Comparación de *Salamandra* con otras obras literarias

Para realizar esta comparación, me di a la tarea de buscar diferentes obras, en la literatura mexicana, que tuvieran alguna similitud con el título *Salamandra*, y poder confirmar su gran

²⁶ La RAE se refiere al término dandy con la siguiente descripción: “hombre que se distingue por su extremada elegancia y buenos modales”. No obstante, este arquetipo encierra otras connotaciones que resultan mucho más trascendentes. El dandy, en principio, debía provenir de una familia acaudalada o, en su defecto, de linaje real. Este hombre debía poseer personalidad sobria, así como celebrar los avances científicos y económicos que la Revolución Industrial trajo consigo. Al paso del tiempo, el dandy se convirtió en un referente para la época, ya que la vestimenta masculina, sin dejar de ser elegante, se alejó del adorno y opulencia de la clase privilegiada, dado que la Revolución facilitó la posibilidad del uso de colores, tejidos y adornos. El mayor logro del dandy se concentraba en su sed de conocimiento, pues se dedicó a trabajar equilibradamente tanto en su comportamiento como en su imagen sobresaliente.

en la testa del himno
 reina escarlata 65
 (y muchacha de medias moradas
 corriendo despeinada por el bosque)

Salamandra
 animal taciturno
 negro paño de lágrimas de azufre 70
 (Un húmedo verano
 entre las baldosas desunidas
 de un patio petrificado por la luna
 oí vibrar tu cola cilíndrica)

Salamandra caucásica 75
 en la espalda cenicienta de la peña
 aparece y desaparece
 breve y negra lengüeta
 moteada de azafrán

 Salamandra 80
 bicho negro y brillante
 escalofrío del musgo
 devorador de insectos
 heraldo diminuto del chubasco
 y familiar de la centella 85
 (Fecundación interna
 reproducción ovípara
 las crías viven en el agua
 ya adultas nadan con torpeza)

Salamandra 90
 Puente colgante entre las eras
 puente de sangre fría
 eje del movimiento
 (Los cambios de la alpina
 la especie más esbelta 95
 se cumplen en el claustro de la madre
 Entre los huevecillos se logran dos apenas
 y hasta el alumbramiento
 medran los embriones en un caldo nutricio
 la masa fraternal de huevos abortados) 100

La salamandra española
montañesa negra y roja

No late el sol clavado en la mitad del cielo
no respira
no comienza la vida sin la sangre 105
sin la brasa del sacrificio
no se mueve la rueda de los días
Xólotl se niega a consumirse
se escondió en el maíz pero lo hallaron
se escondió en el maguey pero lo hallaron 110
cayó en el agua y fue el pez axólotl
el dos-seres

y “luego lo mataron”

Comenzó el movimiento anduvo el mundo
la procesión de fechas y de nombres 115
Xólotl el perro guía del infierno
el que desenterró los huesos de los padres
el que coció los huesos en la olla
el que encendió la lumbre de los años
el hacedor de hombres 120
Xólotl el penitente
el ojo reventado que llora por nosotros
Xólotl la larva de la mariposa
del doble de la Estrella
el caracol marino 125
la otra cara del Señor de la Aurora
Xólotl el ajolote

Salamandra

dardo solar
lámpara de la luna 130
columna del mediodía
nombre de mujer
balanza de la noche
(El infinito peso de la luz
un adarme de sombra en tus pestañas) 135

Salamandra

llama negra

heliotropo	
sol tú misma	
y luna siempre en torno de ti misma	140
granada que se abre cada noche	
astro fijo en la frente del cielo	
y latido del mar y luz ya quieta	
mente sobre el vaivén del mar abierta	
Salamandra	145
saurio de unos ocho centímetros	
vive en las grietas y es color de polvo	
Salamandra de tierra y de agua	
piedra verde en la boca de los muertos	
piedra de encarnación	150
piedra de lumbre	
sudor de la tierra	
sal llameante y quemante	
sal de la destrucción	
y máscara de cal que consume los rostros	155
Salamandra de aire y de fuego	
avispero de soles	
roja palabra del principio	
La salamandra es un lagarto	
su lengua termina en un dardo	160
su cola termina en un dardo	
Es inasible Es indecible	
reposa sobre brasas	
reina sobre tizones	
Si en la llama se esculpe	165
su monumento incendia	
El fuego es su pasión es su <i>paciencia</i>	
Salamadre	Aguamadre
	(Paz, pp. 92-97)

Como sabemos, la poesía de Octavio Paz ha sido descrita, con regularidad, como ejemplo de la búsqueda constante de la perfección del lenguaje. Incluso, algunos críticos la han catalogado

como obra sin precedentes, pues parece estar fundada en la búsqueda constante de la definición de la condición humana. Tras esta sencilla síntesis, se puede sugerir que la forma en que utiliza el lenguaje —sugiero— es pauta para la proyección de lo subjetivo y efímero, por lo que el poema anterior es difícil de comprender. La comunión entre la sensualidad y la figura de la mujer ha sido tema recurrente en la obra Paz, y “Salamandra” no parece ser la excepción. En este complejo poema, el autor utiliza la estructura física y emblemática de la salamandra anfibio para formar una alegoría de la femineidad.

Muy al estilo de Rebolledo —dado sus antecedentes con la representación de la mujer sensual-misteriosa—, el poema de Paz describe un escenario sumamente sexual, oculto en sus palabras, como “estallas como un sol, te abres como una herida, hablas como una fuente, vapor rojo, recta plegaria, corona de incendio” (Paz, p. 93), así como una realidad erótica, como en “condensación de la sangre, sublimación de la sangre, evaporación de sangre y muchacha de medias moradas corriendo despeinada por el bosque” (Paz, pp. 93, 94) . Y lo más importante es que en estos versos se puede percibir oculto el mito de Salamandra. Paz utiliza con similitud los recursos eróticos de Rebolledo, al momento de describir la naturaleza dual de Salamandra; por ejemplo, hace mención de la relación que ésta tiene con el fuego, así como de su frialdad maligna, simulando a una fémina que, a través de sus movimientos, convence al hombre de su fortuna, como puede probarse con los versos 12-16, 49-55, 90-93 y 103-106.

Con lo anterior he podido caer en la cuenta de que Paz sí describe la periferia del mito, aunque no lo define con exactitud. El fuego que traza, más que mitológico, es vislumbrado como metafórico, dado que el erotismo en el poema es palpable, o al menos se puede apreciar como motivo de escritura que la salamandra nuevamente nos regala. Pareciera como si Paz, más allá de brindar un homenaje a Rebolledo esculpiera, a su modo, su versión de Salamandra. Es innegable que en la obra de Paz, al menos, sí se asoman las líneas del mito. La Salamandra del poema que acabamos de leer también es mujer, y con su proyección del mito lo invisible resulta visible. La “Salamandra” de Paz también es generadora de luz y de oscuridad; sin olvidar que, además, el autor mezcla la salamandra anfibio con su tradición prehispánica mexicana. Sabemos que los reptiles, en este caso anfibios, han sido representados con frecuencia tanto en la artesanía como

en la literatura popular. Además, otros muchos autores, y me limito al canon mexicano, han incorporado en sus obras el ajolote, la especie mexicana de salamandra anfibio. Así, José Emilio Pacheco, en *El reposo del fuego* (1966), incluyó “El ajolote es nuestro emblema”, y, en *La edad de las tinieblas* (2009), “Acrosoma”; Juan José Arreola, en su *Bestiario* (1958), “El ajolote”; y Roger Bartra escribió *Axolotiada* (2011); Jaime Alfonso Sandoval, *El club de la salamandra* (1998), y Rogelio Guedea, *El canto de la Salamandra* (2017).

En tal caso, el poema de Paz parece ser el más importante para este proyecto, pues, a través de este trabajo de investigación, su “Salamandra” se podría explicar con más fluidez, y, gracias a las referencias del mito, este poema parece tener más elocuencia. Ahora bien, es fundamental añadir que gracias a la tradición literaria fue posible que cada uno de estos autores nos revelara su propia Salamandra. Sin embargo, y pese al vínculo que existe entre la enseñanza del mito y el poema de Paz, personalmente, me gustó no encontrar a Elena Rivas en dicha obra, porque de esta manera se confirma la desvinculación del personaje con el mito; quiero decir que de manera individual, tanto Rebolledo como Paz eran conocedores del origen de Salamandra y cada uno nos regaló su versión.

Conclusión

Me parece que el objetivo de esta tesis va en dirección opuesta a lo que se ha dicho de la *Salamandra* de Rebolledo, mas no porque las otras posturas estén erradas o incompletas, sino porque considero que, por el contrario, fue mi endeble capacidad de entender el significado del título lo que me llevó a descubrir la posibilidad de otros enfoques. Al desmenuzar las palabras de Rebolledo, comprendí que, para descubrir el mito dentro de *Salamandra*, el lector necesita enfocarse en su tradición literaria y que, además, funciona como principal elemento para armonizar el conocimiento individual con cualquier obra literaria. Entonces, bajo la interpretación primaria, pareciera como si todos los lectores coincidieran en que Salamandra es el reflejo de la maldad en una mujer, y que su figura es sinónimo de muerte y hosquedad, mas nunca símbolo de amor mortal; aquel que arde, redime y purifica al amor carnal. Lo cual me permitió encontrar un hilo de historia con infinitas vertientes que unifican en su totalidad al monstruo literario.

No me parece casualidad que Rebolledo haya elaborado la novela con epígrafes que hacen relación a la tradición que este anfibio mantiene con el fuego. Digo que la composición textual de la novela no es azarosa. Dejé citas y pistas que indudablemente nos llevan a considerar la posibilidad de que Rebolledo era un gran conocedor de este fantástico monstruo. Sin olvidar que, sobre el estudio de la obra del autor, han sido expertos los que apuntaron su crítica hacia la añoranza, hecho fascinante porque este elemento sí se puede distinguir en *Salamandra*, debido a que la novela se recarga en el emblema que representa Elena Rivas.

Ahora bien, no es secreto que la poesía de Rebolledo ha sido catalogada como erótica, y que su obra se aparta del pudor literario de la época; sin embargo, considero que ésta es más profunda que sexual, pues contiene pulcritud y erudición. No obstante, el autor ha sido reconocido mayormente por su poesía desmesurada, y es que en gran medida, el rol que juega la mujer, en su poética, es trascendental; lo contrario a Elena Rivas, donde es necesario resignificar el rol que desempeña este personaje en la literatura mexicana. Lo mismo ocurre con Eugenio León: desde mi perspectiva, Rebolledo lo disfrazó de “víctima” con el probable objetivo de que

el lector pudiera concentrar su aliento en el emblema femenino. Por lo cual, bajo la nueva lectura, se facilita la posibilidad de hacer un análisis alterno de *Salamandra*, en donde el sacrificio de Eugenio enaltece con plenitud la misión del mito literario. De tal manera que es importante reconocer que cuando menos en *Salamandra*, Rebolledo combinó deseo, angustia, ira, sufrimiento y celos, pero principalmente placer... Así, sugiero que el autor, repito, al menos en *Salamandra*, no exaltó el acto sexual como tema preponderante, sino que glorificó la pasión desbordada entre dos seres únicos. Eugenio, por un lado, experto en la elegancia e intensidad del amor; Elena Rivas, por el otro, se supo Salamandra.

Es curioso que ambos personajes hayan sido analizados desde una postura rauda, y tengo en cuenta que también dicha interpretación pudo haber sido producto de la poca credibilidad que el autor tuvo dentro y fuera del círculo literario; sin olvidar que su carrera diplomática se estancó debido a su obra erótica, y que su estadía en el extranjero limitó su difusión. Así, el estudio amplio de estos personajes, Elena y Eugenio, pudo haberse perdido en el desconocimiento o en la falta de opinión que los intelectuales tenían del autor. Encima, he podido constatar que esta novela ha sido calificada de incómoda, sin haber sido tachada de erótica, pues su contenido no se centra en la exaltación del amor físico; sin embargo, me parece que sí contiene la exhibición de los impulsos vitales del hombre; aquellos que no se pueden omitir de la esencia humana. Lo anterior reafirma que la asexualidad de Elena Rivas es pieza fundamental para entender que el personaje dúplex es una unidad completa, que no puede dividirse, igual que Salamandra ante el fuego de la pasión y la frialdad típica del reptil. Confirmando, entonces, que la carencia del deseo sexual está perfectamente asociada con la naturaleza mitológica de la Elena Salamandra, motivo por el cual analicé en forma paralela el mito y el personaje, puesto que en lecturas previas no se habían delimitado las características y diferencias que se dan entre ambas. Este argumento es fundamental para comprender que, debido a la ausencia del estudio del mito, *Salamandra* ha sido disminuida de un modo u otro.

Con base en lo anterior, pude concretar varios puntos que, a mi parecer, son el corazón de este trabajo de investigación, y que no encontré en otros estudios.

El primero, el más importante, considero, fue definir a Salamandra como monstruo literario; para lo cual, hube de rastrearla en la tradición literaria, y traducir, en consecuencia, algunos pasajes pertinentes al tema; y seguir su evolución gráfica a través del tiempo, no sin analizar sus emblemas más representativos.

El segundo, esclarecer que entre Elena Rivas y Salamandra hay diferencias claras, y que, aunque existe un vínculo evidente, ambas exigen ser analizadas paralelamente. Así, primeramente, definí a Elena como personaje que responde deficientemente a la modernidad, ya que se trata, con más exactitud, de una mujer que manifiesta comportamientos propios del ocio y de la recreación masculina. Ella no es una mujer moderna dado que su conducta es sinónimo del retroceso al progreso femenino. La verdadera mujer moderna es asociada con el beneficio real que aporta en la calle, así como con su participación pública y activa dentro de la sociedad. Y, segundamente, a Salamandra como mito que, como tal, trae consigo enseñanza y tradición literaria. Su nombre, así, ha sido empleado como sinónimo de maldad; su cuerpo, como generador y extintor del fuego de la pasión.

El tercero, desvincular a Elena Rivas del tópico *femme fatale*, pues como ya mencioné, ella se sabe consciente de la enseñanza del mito y de sí misma. Contrario al lugar común que, sin más, devora hombres sin piedad. Puntalicé, en el capítulo segundo, que una de las características más evidentes de la *femme fatale* es su actuar impulsivo y caprichoso, así como su necesidad sexual, y que, por el contrario, Elena solamente se revela sensible a la poesía de Eugenio, no al sexo.

El cuarto, reafirmar el mito, lo cual hice a través del análisis de los epígrafes y citas literarias. A lo cual añadí, cuando hacia el final de mi trabajo tuve oportunidad, la comparación de la primera edición con la segunda, donde se hace obvio que, la consciencia del autor frente a otros temas, fue, si no diferente, al menos esclarecedora: con precisión, expuse, a dos columnas, las correcciones y añadiduras que el autor hizo a la obra bajo el presumible propósito de exponenciar el carácter maligno de Salamandra.

El quinto, constatar que otros autores del canon mexicano coinciden con la interpretación maligna que Rebolledo hizo del monstruo literario; y corroborar que en ellos Salamandra se revela apenas como mujer sensual.

El sexto, devolver a Eugenio León el papel protagónico que el tiempo le quitó, puesto que Rebolledo no narró la muerte de un poeta por casualidad, sino que a través de sus palabras, Eugenio se reveló extraordinario ante Salamandra.

El séptimo, dar claridad al título *Salamandra* que, como ya he mencionado, de primera lectura, no me reveló nada. Así pues, opino que el motivo principal por el cual la novela lleva ese título es porque su nombre simboliza el fuego del deseo, de lo que se añora, de lo que atrae irremediablemente; ella es el fuego que nos quema a todos. Ahora ya sabemos que aquel que entre en contacto con Salamandra será envuelto en el pecado a través de un halo místico, aunque ella, por sí misma, no conozca el deseo.

Ahora bien, de esta manera se comprueba la aportación que Rebolledo hizo al mito a través de un ejercicio literario modernista. Confirmando también que Elena Rivas fue el medio del cual Rebolledo se valió para demostrar, muy a su estilo erótico, que el emblema clásico tiene cabida en la modernidad. Quiero decir que aunque la obra es modernista, utiliza el personaje clásico para educar al lector sobre la importancia y la consciencia del mito. Es importante que se tenga consistencia en la validez del mito, con el fin de colocar a la mujer en el lugar que Rebolledo proponía y no en el rol de *femme fatale*.

Este año, casualmente, se cumplen cien años de la publicación de la segunda edición de *Salamandra*, y esta tesis demuestra que la obra de Rebolledo sigue arrojando temas de análisis que se deberían continuar desarrollando. El autor supo armonizar atrevimiento con sensibilidad, y ésta, pese a que fue muy censurada, nunca fue juzgada vulgar u humorística (Meneses, p.117); por el contrario, es cosmopolita y adelantada porque, dejando atrás las texturas del modernismo, en ella predominan la libertad y la facultad con que los temas eróticos vieron la luz.

Amando Nervo había considerado a Rebolledo “más bien alto artífice que alto poeta... modernista de alma parnasiana”, pero hizo esta consideración cuando aquél era muy joven y apenas comenzaba con sus ejercicios de escritura; razón por la cual, sin duda, José Emilio

Pacheco sugiere que tal opinión acerca de la obra de Rebolledo quedó “estancada” (Pacheco, p. 289). Sin embargo, Pacheco también dice que la composición de Rebolledo cuenta, particularmente, con una dimensión distinta de aquella con la que con frecuencia se empareja; incluso señala que el modernismo tiene más “sentido” a través de la escritura de Rebolledo: “se trata, sí, de labrar el verso, cincelado, ataviado; hacerlo resplandeciente, suntuoso y durable como una joya; de dar a la materia del lenguaje los colores de la pintura, las calidades del bronce y el mármol; hacer cerámicas, camafeos, bajorrelieves, medallones, tanagras y esculturas, pero de carne y sangre” (Pacheco, p. 292).

Finalmente, y como consecuencia del análisis de la prosa de Rebolledo, todo lector de éste tendría que respaldarse en el estudio de su poesía para un entendimiento superior, porque parece que, en *Salamandra*, el autor refugió las acciones de sus personajes en la poesía inmersa en la novela. A través de ésta, Elena y Eugenio pudieron encontrarse y llevar a cabo la misión y la enseñanza del mito. De este modo se facilita comprender que no es coincidencia que el interés por la obra de Rebolledo se haya enfocado mayormente en su poesía en verso, y que, gracias al personaje de Eugenio, fuera posible entender que su poesía sobresale en *Salamandra*.

De esta manera, *Salamandra* actualmente está catalogada como la primera novela que introdujo escenarios atípicos de la capital post porfiriana, y donde la influencia estadounidense se ve, por primera vez, materializada: con los coches, con la música, con las vacaciones de los personajes, con barbarismo como *clubs*, *one-step*, *revólver* y *dandy*. En vista de que, dentro del modernismo, esta obra utiliza todos los recursos estéticos propios del *art nouveau* de los cuales ya he hablado, la novela resulta ser una declaración del amor por la vida, aunque el desenlace, por increíble que sea, resulte en la muerte del amante apasionado, y además protagonista. Por tanto, este estudio llega a la siguiente conclusión: *Salamandra* tendría que ser analizada desde adentro, desde el comportamiento genuino de Salamandra, que previo a esta novela, por lo menos en las letras mexicanas, no se había pronunciado. Ella sólo había sido considerada objeto de deseo sexual ardiente, y esto inexactamente, pues, al contrario, como pretendo haber demostrado, ahora sabemos que vive más ampliamente, y que, para que algún varón fuera merecedor de su fuego, habría de ser, él, extraordinario. Pero si no solamente no lo mostré

suficientemente, sino que incluso supuse al autor fuera de la narración, al menos ahora estoy convencida de que *Salamandra* es el crisol en que Rebolledo funda el amor por la vida ardiente, y acaso tenga que sobreentenderse el suyo propio.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Efrén Rebolledo

La *Salamandra* de mi corpus:

- S., 1919 = Rebolledo, *Salamandra*, México, Talleres Gráficos del Gobierno Nacional, 1919.
- S., 1922 = Rebolledo, *Salamandra*, Cristianía, Det Mallingske Bogtrykkeri, 1922.

Las otras:

- *Salamandra, Caro victrix*, México, Premià Editora, S. A., Los Brazos de Lucas, 1979.
- *Salamandra, Caro victrix*, Pról. Luis Mario Schneider, Saludo de Enrique González Martínez, México, Factoría Ediciones, 1997.
- *Salamandra*, Est. prel. Christian Sperling, ed. Milenka Flores García, nts. Milenka Flores García y Karla Ximena Salinas Gallegos, México, UNAM, Novelas en tránsito primera serie, 2011.
- *Obras completas*, Intr. ed. y bibl. Luis Mario Schneider, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1968.
- *Obras reunidas*, Est. prel. cronol. y apénd. doc. Benjamín Rocha, México, Oceano - Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo - Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo - Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- *Caro victrix*, México, Imprenta de Ignacio Escalante en México, 1916.
- *Caro victrix*, ibídem, 1918.
- *Cuarzos*, Guatemala, Tipografía y Encuadernación de Arturo Siguere y Cía., 1902.
- *El águila que cae*, México, Imprenta Librería de la Viuda de Charles Bouret, 1916.
- *Estela*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1907.
- *Hilo de corales*, Guatemala, Tipografía y Encuadernación de Arturo Siguere y Cía., 1904.
- *Hojas de bambú*, México, Compañía Editora Nacional, 1910.
- *Hojas de bambú*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1925.
- *El enemigo*, México, Imprenta E. Dublán, 1900.
- *Joyelero*, Cristianía, Det Mallingske Bogtrykkeri, 1922.
- *Joyeles*, México, Imprenta de la Librería de la Viuda de Charles Bouret, 1907.
- *Libro de loco amor*, México, Imprenta J. Ballescá, 1916.
- *Libro de loco amor*, México, Imprenta I. Escalante, 1918.

- *Más allá de las nubes*, Guatemala, Tipografía y Encuadernación de Arturo Siguere y Cía., 1903.
- *Nikko*, México, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, 1910.
- *Rimas japonesas*, con dibujos de Shunjo Kihara, Tokio, Shimbi Shoin, 1907.
- *Rimas japonesas*, Tokio, The Tokyo Tsuji Typo Foundry, 1915.
- *Saga de Sigrída la Blonda*, Cristianía, Det Mallingske Bogtrykkeri, 1922.
- *Vislumbres*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2009.

Abreviaturas bibliográficas

- Aeliani = AELIANI *Natura animalium*, libri XVII. cum animaduersionibus Conradi Gesneri, et Danielis Wilhelmi Trilleri, curante Abrahamo Gronovio, qui et suas Adnotationes adjecit, Londini, MDCCXLIV.
- Agustín = SAN AGUSTIN, *La ciudad de Dios*, trad. Antonio de Rosys Roças, Madrid, por Iuan de la Cuesta. Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey, 1614.
- Aristóteles = ARISTOTELIS *Historia de animalibus*, Iulio Scaligero interprete, cum eiusdem commentarijs, Tolosae, Apud Dominicum & Petrum Bosc., MDCXIX.
- Catz = CATZ, Jacob, *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*, Rotterdam, 1627.
- Char.-Las., = CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo, el símbolo animal en la antigüedad y la edad media*, trad. Francese Gutiérrez, vol. II, Barcelona, Sophia Perennis, 1997.
- Covarrubias = COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, por Luis Sanchez, 1610.
- Díaz = CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales*, libros IX-XVII, trad. José María Díaz, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- Diderot = DIDEROT, Denise, y Jean le Rond D'Alembert, *L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert blason art heraldique. Récueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explications. Avec approbation et privilege du Roy, Paris*, Barcelona, Inter-livres, 1989.
- Flaubert = FLAUBERT, Gustave, *Salammbó*, trad. Augusto Riera, Barcelona, Casa Editorial Maucci. Mallorca, 226 y 228, 1901.
- García. Véase ARISTÓTELES, *Investigación sobre los animales*.
- Hernández = PLINIO el Viejo, *Historia Natural*, libros VII-XI, trad. Luis Hernández Miguel, Madrid, Editorial Gredos, 2019.

- Isidoro = SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. bilingüe, texto latino, versión española y nts. Jose Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Leopold = VON SACHER-MASOCH, LEOPOLD, *Las venus de las pieles*, México, Tomos clásicos, 2009.
- Luengo = LUENGO LÓPEZ, Jordi, *Gozos y ocios de la mujer moderna, transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008.
- Malaxecheverría = MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1986.
- Mc Culloch = MC CULLOCH, Florence, *Bestiarios medievales latinos y franceses*, EEUU, Estudios de Carolina del Norte en lenguas y literatura romances, 1962.
- Meneses = MENESES GÓMEZ, Félix, *Efrén Rebolledo, diplomático cosmopolita y poeta sublime del erotismo*, México, CONACULTA, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2004.
- Morales = MORALES MUÑIZ, M.^a Dolores-Carmen, *El simbolismo animal en la cultura medieval*, Philadelphia, Espacio, Tiempo y Forma, serie III, H.^a Medieval, t. 9, 1996.
- Nicandro = NICANDRI *Theriaca et Alexipharmaca*, trad. lat. Ioannes Gorrhaeus; trad. ital. Ant. Mar. Salvinus, Florentiae ex Officina Mouckiana, c1o 1o cc LXVIII.
- Pacheco = PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo 1884-1921*, Intr. selecc. y nts. José Emilio Pacheco, México, UNAM, Era, 1999.
- Pallí = ARISTÓTELES, *Investigación sobre los animales*, Intr. y trad. Carlos García Gual, trad. y nts. Julio Pallí Bonet, Madrid, Editorial Gredos, 1992.
- PAZ, *Salamandra* = PAZ, Octavio, *Salamandra*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990.
- ———, *Xavier* = PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia, en persona y obra*, México, FCE, 1978.
- Peñasco = PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra, *Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*, Coruña, Departamento de Filología Española e Latina Universidade da Coruña, 2015.
- Phipson = PHIPSON, Emma, *The animal-Lore of Shakspeare's time Including Quadrupeds, Birds, Reptiles, Fish and Insects*, London, Kegan Paul, Trench & CO., 1, Paternoster Square, 1883.
- Picinelli = PICINELLI MILANESE, D. Filippo, *Mondo simbolico o sia Uniuersità d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*. Milano, per lo Stampatore Archiepiscopale, Ad istanza di Francesco Mognagha, MDCLIII.

- Pimentel = PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM, Siglo XXI Editores, 1998.
- Scève = SCÈVE LYONNAIS, Maurice, *Dèlie, objet de plus haute vertu, poésies amoureuses*, Chez N. Scheuring. Libraire, MDCCCLXII.
- Serbat = PLINIO el Viejo, *Historia Natural*, libros I-II, Intr. Guy Serbat, trad. y nts. Antonio Fontán, Ana M.^a Moure Casas y otros, Madrid, Editorial Gredos, 1995.
- Plinio = C. PLINII SECUNDI *Historiae mundi libri XXXVII*, Lugduni Apud Petrum et Iac. Chovet, cIo Ioc XV.
- Ruy Sánchez. Véase PAZ, *Salamandra*.
- Ronsard = RONSARD, Pierre de, *Les meslanges*, avec privilege du Roy on les vend en la grand salle du palais en la boutique de Gilles Corrozet, près la chambre des consultations, París, 1555.
- Ripa = RIPA, Caesar, *Iconologia: or, moral emblems*, London, Benj. Motte, MDCCIX.
- Rollenhagen = ROLLENHAGIO, Gabriele, *Nucleus Emblematum Selectissimorum*, que Itali vulgo impresas vocant priuata industria studio singulari, undique, conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminibus illustratus Coloniae e Musaeo coelatorio Crispiani Passaei. Prostant Apud Ioanne Iansonium Bibliopolin Arnhemensem, 1611.
- Santamarta = *La ciudad de Dios*, ed. Santos Santamarta del Río, Miguel Fuertes Lanero, Victorino Capánaga y Teodoro Calvo Madrid, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- Schneider = REBOLLEDO, Efrén, *Obras completas*, Intr. ed. y bibl. Luis Mario Schneider, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1968.
- Santillán = SANTILLÁN BARRERA, Isaura Cecilia, *Su más bella obra de arte: edición crítica de Salamandra (1919-1922) de Efrén Rebolledo*. México, tesis de maestría, UNAM, 2020.
- Sebastián = SEBASTIÁN, Santiago, *El Fisiólogo, atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiario Toscano*, trad., del latín Francisco Tejada Vizuete y del catalán Alfred Serrano i Donet y Josep Sanchís i Carbonell, Madrid, Ediciones Tuero, 1986.
- Shakespeare = SHAKESPEARE, William, *Enrique IV*, (I y II partes), trad. Miguel Cané, Buenos Aires, Arnoldo Moen, Editor, 1900.
- Vaeni = VAENI, Othonis, *Emblemata, figuris aeneis incisa, batavolvgdunensis, antuerpiae, venalia apud auctorem, prostant apud Hieronymum Verdusten. M. DC. IIX.*

- Valeriano = VALERIANO da BOLZANO di BELLVNE, Giovanni Pierio, *Ieroglifici ovvero commentari delle occulte significationi de gli Egittij, & d'altre nationi*, Venetia, appresso Gio. Antonio, e Giacomo de Franceschi, MDCII.
- Wurffbainii = WURFFBAINII Joh Pauli, *Salamandrologia*, h. e. descriptio historico-philologico-philosophico-medica salamandrae quae vulgò un igne vivere creditur, SRJ Academiae naturae curiosis exhibitata, Norimbergae, sumtibus Georgii Scheureri, Typu Johannis Michaelis Spörlin, A.C. cIo Ioc LXXXIII.

Otras obras consultadas

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *El Zarco*, México, Coordinación General de Innovación en Tecnologías Educativas Biblioteca Digital, 2009.
- ARREOLA, Juan José, *Bestiario*, México, Boket México, 2015.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BARRERA BARRIOS, Susana Elena, *La mujer fatal en Salamandra de Efrén Rebolledo*, Hermosillo, tesis de licenciatura, Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes, Departamento de Letras y Lingüística, 2010.
- BARTRA, Roger, *Axolotiada, vida y mito de un anfibio mexicano*, México, FCE, 2011.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Océano-CONACULTA (Intemporales), 2001.
- CELLINI, Benvenuto, *Vida*, trad. y ed. Santiago R. Santerbás, Cátedra, 2007.
- GUEDEA, Rogelio, *El canto de la Salamandra*, México, Arlequín, 2017.
- MENDOZA VALENCIA, Rosa, *Tópicos de la femme fatale en Salamandra, de Efrén Rebolledo*, México, tesis de maestría, UNAM, 2012.
- PACHECO, José Emilio, *El reposo del fuego*, México, FCE, 1966.
- PACHECO, José Emilio, *La edad de las tinieblas*, México, Era, 2009.
- SANDOVAL, Jaime Alfonso, *El club de la salamandra*, México, Titivillus, 1998.

Páginas de internet

- Anónimo 1, https = <https://mitologia.fandom.com/es/wiki/Salamandra> (consulta 28/05/21).
- Anónimo 2, https = https://naturaleza69.rssing.com/chan-9249630/all_p6.html (consulta 13/07/21).
- Baquedano, https = BAQUEDANO MORALES, Teresa, “La Salamandra como motivo animal en la literatura francesa del siglo XVI”,

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/salamand.html> (consulta 15/10/21).

- Bornay, *Malditas*, https = BORNAY, Erika, “¿Malditas o poderosas? Relatos del arte moderno femenino”, conferencia en el Museo Carmen Thyssen Málaga el 7 de mayo de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=bOKMy8g-WxM&t=87s> (consulta 21/12/21).
- Coelho, https = COELHO, Fabián, “El significado del mito”, <https://www.significados.com/mito/> (consulta 20/05/21).
- *Dic... asturiana*, https = *Diccionario general de la lengua asturiana*, <https://mas.lne.es/diccionario/palabra/66880> (consulta 13/07/21).
- González, https = GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Juan José “El bestiario heráldico y vexilológico: las figuras quiméricas”, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/09/05gonzalez.pdf> (consulta 31/08/2021).
- Macía, https = MACÍA, Jorge G., “Bestiario (I): La Salamandra”, *Espada y pluma*, revista cultural independiente digital, <https://espadaypluma.com/2019/01/28/bestiario-i-la-salamandra/> (consulta 30/05/21).