

3
2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DONADA POR
D. G. B. .. UNAM

LA CARNE VICTORIOSA (EROS Y DECADENCIA
EN LA POESIA DE EFREN REBOLLEDO)



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P r e s e n t a :

Francisco Javier Elorriaga Barraza

México, D. F.

1982



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.

I N D I C E

INTRODUCCION	I
PRIMERA PARTE: LA ESTETICA MODERNISTA	
Capítulo I	
El mal del siglo XIX: la agonía romántica	1
Capítulo II	
Demonio y carne	20
Capítulo III	
El esteticismo modernista	42
SEGUNDA PARTE: EFREN REBOLLEDO, POETA DEL MODERNISMO	
Capítulo IV	
Porfirismo y poesía: los modernistas mexicanos	58
Capítulo V	
Efrén Rebolledo y los modernistas	75
Capítulo VI	
La carne victoriosa (El erotismo transgresor)	92
Capítulo VII	
Veinticuatro sonetos gozosos: Lugones y Rebolledo	116
APENDICE	
Salamandra o el verdadero fin del sueño modernista	124
Conclusiones	129
Bibliografía consultada	133

INTRODUCCION

¿ POR QUE EFREN REBOLLEDO ? ¿ Por qué un poeta considerado menor ? Efrén Rebolledo (1877-1929) es un caso difícil de considerar. Fue un poeta del modernismo más excesivo y obsesivo. Si en verdad el modernismo mexicano fue conjugación de estilos e individualidades, Rebolledo representa un caso singular dentro de esa vital poesía. En definitiva, no se trata de un poeta menor, sino de un poeta marginado, como lo identificó Carlos Monsiváis. La personalidad de Rebolledo muchas veces es semiolvido y sombra.

Además, nuestro poeta expresó todos los excesos, todos los vicios de una etapa que histórica y socialmente había ya concluido. Rebolledo continuaba prolongando una estética que para la segunda década del siglo XX, en plena revolución, era considerada fuera de tiempo. Prolongaba con agonía temas que habían sido escándalos en años de Porfirio Díaz, aunque la moral y la censura seguía tan rígida en días de Venustiano Carranza. El erotismo en fermizo, vampirismos, diablismos, fetichismos, todavía en 1916 seguían mencionándose en endecasílabos y en prosa. La retórica deñ más refinado glamour seguía utilizándose. Rebolledo animaba a continuar la orgía después de la orgía. Pregonaba los acentos

y los tópicos que cualquier poeta, ya vanguardista, ya post-modernista, consideraba viejos, superados e innecesarios, además de arcaicos, obsoletos, en fin, decadentes.

Sin embargo, esa obsolencia, esa absoluta y real decadencia, ese cierre tardío, glamoroso y embriagante, fue necesario para necesario para marcar un hito en las letras mexicanas. Junto a la obsolescencia y la decadencia de un estilo, está la originalidad y la memoria de una literatura. Un filón de poemas y unos textos en prosa que merecen ser atendidos no solamente como parte necesaria de una antología, sino para complementar las piezas extrañas de un polémico cuadro extravagante que fue el modernismo. Una pieza, fascinante y fantástica, relevante y atrevida, es la poesía de Efrén Rebolledo. No sin escaso mérito se le ha visto como el poeta de la pasión erótica, el más erótico. Y si bien este es un lugar común, es porque resalta en el vasto campo de la poesía mexicana, donde la solemnidad y la seriedad abstracta parece ser la actitud predominante, por lo menos hasta los tiempos de Rebolledo.

Estructura del trabajo

El título de esta tesis no se refiere exclusivamente a los doce sonetos eróticos que Rebolledo publicó en 1916 bajo el nombre de Caro victrix. Hemos tomado como título esa frase por lo repre-

sentativo y revelante, aparte del mínimo homenaje que se le pudiera rendir a la memoria de Rebolledo. El contenido de la tesis tampoco quiso limitarse a esos sonetos que hicieron historia. Limitarse a la obra de Rebolledo sería limitar al propio poeta, sería dejar a un lado todo el medio donde se desarrolló. Los círculos y las ideas estéticas del modernismo siempre requieren hablar de situaciones y contextos claves para la literatura. Además, se necesita explicar una influencia cultural y colonial, un influjo europeo que repercutió no sólo en el quehacer poético, sino en los momentos más cotidianos del porfirismo.

Por estas razones, sin dejar la visión del porfirismo y la del fin del siglo XIX, el trabajo está dividido en dos partes generales:

I Parte: El mal de siglo (Mundo, demonio y carne)

II Parte: Efrén Rebolledo, poeta del modernismo.

En la primera parte se trata de mencionar los aspectos de una razón social de "la decadencia" y "el mal del siglo", que tanto afectó la creación de los artistas. Baudelaire es el modelo estético, el poeta que para este caso, mejor explica l'ennui, la destructividad maldita y posesionada.

Esa actitud frente a la vida y la sociedad, que al mismo tiempo generó una retórica aristocratizante (l'art pour l'art) y muchas contradicciones, acabaron por importarse a América

El problema del esteticismo es subrayado como cierta imitación que a veces fue generadora de una auténtica y renovadora poesía, que vitalizó la lengua, y otras tantas fue reforzadora y cómplice de un régimen autoritario y déspota.

En la segunda parte está la verdadera intención de la tesis. Porfirismo y poesía, los modernistas presentados en sus contradicciones. Los poetas como individuos integrados y desintegrados a una sociedad a la que pertenecen y prestan servicio. En ese contexto, entra Efrén Rebolledo, como un poeta surgido entre los quehaceres diplomáticos, que le valió un desarraigo profundo. Y la estrecha relación literaria y amistosa que sostuvo con los modernistas.

La cauda de motivos que tuvieron furor atrás vuelven a un primer plano en Caro victrix. La distancia y la cercanía que pudiera haber entre otro poeta del modernismo, nada más que argentino, Leopoldo Lugones, son los motivos de comparación entre Doce gozos y Caro victrix que arrojan entre sí semejanzas y diferencias para establecer identidades en el paso de los años.

Por último, Salamandra contiene un poema que revela el fin del spleen y el de toda una época a la que incluso el propio Rebolledo reconoció como pasada. A esta noveleta dedico un apéndice, como broche y despedida del modernismo.

Método y bibliografía

El presente trabajo es un ensayo. Es un escrito en el que se citan diversas fuentes autorizadas y especializadas en la materia de erotismo, decadencia, modernismo y esteticismo. Por eso, la concurrencia de diversos escritores ha arrojado diversas y ricas interpretaciones sobre los temas. La idea fue tener un amplio panorama sin perder elementales puntos de vista necesarios para comprender y explicar el momento cultural que abarca el caso Efrén Rebolledo.

Para esto, se partió de lo general a lo particular. De Baudelaire a Rebolledo, de los postulados del arte por el arte francés al modernismo mexicano, de los flâneurs a los "lagartijos", de la burguesía francesa a Porfirio Díaz, todo en una relación de influencia colonial de la cultura "moderna". Todo envuelto en una atmósfera "decadente" y sintomática de una nueva sociedad pragmática e interesada, que bien podría ser la parisina o la ciudad de México. Los textos directos constituyen la principal fuente de explicación y la principal materia prima de estudio. La poesía entonces, necesario venero crítico social.

Consideraciones

En cierta forma, esta tesis establece que cualquier poeta para su explicación, necesita ubicarse dentro de un tiempo muy de-

terminado, y además, situar a esa época en un contexto más universal. Así como también puede interpretarse a un poeta dentro del universo que ha creado su poesía. Sumados tanto espacio interior como exterior brindan una doble perspectiva que amplía y considera nuevos motivos para seguir estudiando al escritor y su obra. Así, Efrén Rebolledo, poeta del modernismo, el modernismo como expresión que tiene lugar en el porfiriato, el porfiriato como medio y época influenciada por las sociedades europeas en desarrollo industrial y político. La poesía de Rebolledo, rebosante de erotismo y obsesiones, de libertinaje y fantasía, de endecasílabos delirantes y dolientes.

Agradecimientos

Por último, el autor de esta tesis quisiera agradecer y reconocer la asesoría académica y la amistad de los maestros Margarita Peña, Héctor Valdés y Alonso Maldonado para la elaboración de este trabajo.

México, D.F. marzo de 1982.

I P A R T E

LA ESTETICA DEL MODERNISMO

Je suis de mon coeur le vampire ...
-Ch. Baudelaire

PRIMERA PARTE: LA ESTETICA MODERNISTA

CAPITULO I

EL MAL DEL SIGLO XIX: LA AGONIA ROMANTICA.

Je suis la plaie et le couteau ...
- Ch. Baudelaire

Arte y capital

La segunda mitad del siglo XIX es considerada, en términos generales, una época histórica de concretas consecuencias. Fue el amplio marco de una aparente paz mundial donde los avances científicos y técnicos asombraban al mundo occidental. Se había gestado la vida moderna con características artificiales y mecánicas. Por lo tanto, las sociedades se tornaron más problemáticas y más tensas. Las potencias económicas europeas - Inglaterra, Francia, Alemania- se reconocían como verdaderos imperialismos y sus extensiones territoriales en Asia, América y sobre todo en Africa, como colonias.

En esos países, la burguesía surgió como la clase más poderosa y absolutista. La aristocracia y su poder palaciego experimentaba el principio del fin. Los reyes habían muerto, había nuevos reyes. Los burgueses eran los nuevos amos y señores únicos de los

bienes de producción, lo que les permitía dominar con arrogancia las relaciones sociales. Frente a este nuevo orden, el artista, - considerado sospechoso, frívolo y misterioso, continuaba la protesta del romántico de la primera mitad del siglo, pero ya no de una manera apasionada e individualista contra las estructuras establecidas, sino de un modo más destructivo y endemoniado, maldito. El mal también había sido invocado y creado como poderosa - fuerza antagónica. William Blake (1757-1827) había entendido que sin contrarios no hay progreso. Oscar Wilde (1854-1900) afirmó - que el descontento de un pueblo delata un progreso.

José Emilio Pacheco señala en la introducción a la Antología del modernismo:

El mal del siglo es el spleen, destructor del ideal: mezcla de tedio y melancolía del hombre que transforma la naturaleza y al hacerlo - sustituye lo orgánico por lo inorgánico.1

"El campeonato del tedio" era disputado por el spleen británico y l'ennui francés. Los tedios de los pueblos acentuaban su progreso en razón directa. Las sociedades europeas ya alienadas empezaron a pagar el alto costo de los progresos.

El artista, elemento vital, crítico y disidente, tenía ya otro enemigo social, más organizado y más complejo: el capitalismo y al llegar a la era capitalista, según Ernst Fisher "se encontró en una condición muy peculiar. El rey Midas convertía en oro todo

lo que tocaba, el capitalismo todo lo convertía en mercancía".²

La burguesía se había levantado como un mundo feo, banal, inhumano, según adjetivos de Fisher. Frente a ése, debía levantarse otro más fuerte, más iracundo, totalmente opuesto para -
3
condenar y arrasarlo. Tenía que ir más allá de la patología romántica, aunque partiera de ella. El arte corría graves riesgos. Entonces, hubo de surgir una actitud llamada "decadente", un estilo y una conducta que se oponía ciento ochenta grados a cualquier intento de vulgarización que corrompiera la creación artística. La producción en serie se oponía a la originalidad y al quehacer artístico que tenía que mantener determinados - principios. El mercader, que nada sabía de arte y mucho de negocios, traficaba con los productos artísticos. El artista, - ya desprotegido por la aristocracia, padeció marginalismo y todos los problemas de la supervivencia en una sociedad cambiante y utilitaria.

Con el advenimiento del siglo XIX, el artista había abandonado el mecenazgo de la aristocracia. Ya no producía más para las cortes y el único público que tuvo en adelante fue, como anota Pacheco " el burgués recién alfabetizado por la enseñanza democrática".⁴

Pero el arte "no compensaba". Es decir, siguiendo con Fisher, " el capitalismo se caracterizaba por el cálculo sobrio y

5

por la regla puritana". Idea y práctica que hasta el momento es considerable. ¿ Cuál había sido la actitud de los románticos frente a los gastos excesivos, frente a las riquezas volátiles y expansivas ? El producto artístico -un poema, una novela, una partitura, un cuadro- no podía pasar como una vulgar mercancía más. El capitalismo fomentó la corrupción, el abaratamiento y el menosprecio. La condición del artista alcanzaba la marginalidad. Pero el artista podía, junto con otras fuerzas sociales, alterar el orden. El arte actuó como vehículo y como arma inteligente y además como agente subversivo. El arte y el orden económico tuvieron su enfrentamiento dentro del contexto social recién industrializado. Los artistas de la segunda mitad del siglo XIX debieron de adoptar una nueva estrategia de lucha, en legítima y urgente defensa de las creaciones. Un nuevo estilo para la supervivencia y la renovación del mismo arte.

Los románticos, vanguardias de aquellas épocas, primeros rebeldes, iniciaron protestas caracterizadas por la pasión y la contradicción. La improvisación y la desmesura, el capricho y el arrebató sentimental, hubieron de ser controlados. A mediados de siglo, surgió Le Parnase Contemporain, recueil des vers nouveaux (1866-1876). Charles Baudelaire (1821-1867) fue la principal figura y el principal "mal de siglo". Todo lo que poetizaba, contrafía "el mal". El mal, entendido como total sufrimiento, repulsión y

¿No soy un falso acorde
en la divina sinfonía,
gracias la voraz ironía 6
que me zarandea y que me muerde ?

("El Heautontimorumenos")

Baudelaire, según Walter Benjamin, hizo por primera vez de París protagonista de la poesía lírica. La actitud y la sensibilidad empezaba a expresar un cambio estético. Una ciudad, la más conflictiva, la de los Luises, la de la Bastilla, la de las guillotinas, la de Napoleón, la de las barricadas, la de la Comuna, fue capital no sólo de una nación, de una cultura o civilización, sino de todo un siglo, consideró Benjamin respecto de Baudelaire. El autor de Les fleurs du mal fue su principal alma, su principal poeta.

A decir de Benjamin, "los intelectuales entraron en el mercado como flâneurs ⁷. Ellos pensaron que iban para observarlo --
en realidad fue para buscarse un comprador" ⁸.

La musa enferma

El flâneur o el intelectual en el mercado, como lo llama Benjamin, es un ser que ha contraído un mal. El siglo XIX es el de los males que no discrimina burgueses de artistas. Las enfermedades, males biológicos, parecieron cebarse y cobrar fama con los artistas. Epidemias de cólera, sífilis, tifoidea, malaria y peste menguaban las poblaciones europeas. El ciudadano no bien nacido, adquiría ra

pidamente un mal, cualquiera, para llevar una vida plagada de sufrimientos y delirios hasta tener una muerte esperada por la agonia. Los males se adquirían también por voluntad. En el siglo XIX, época de los avances médicos, todos padecieron de por vida, un mal.

Los románticos iniciaron las esquelas del suicidio y las muertes trágicas por males del siglo. Edgar Allan Poe encontró su fin en las calles de Londres. Fue un alcohólico hasta el suicidio. Leopardi murió de cólera en Nápoles en 1837; la tuberculosis terminó empapando de sangre los pulmones, los pañuelos y las sábanas de encaje de Chopin; Rimbaud, l'enfant terrible, falleció a consecuencias de una amputación de la pierna izquierda, extremidad enferma de un tumor canceroso de origen reumático y sifilítico; Tchaikovski no tuvo un final menos triste y doloroso: contrajo la sífilis y el cólera al igual que mucha gente del pueblo ruso; Toulouse-Lautrec y Van Gogh desfallecieron en un asilo de lunáticos; Verlaine acabó pudriéndose en un hospital de caridad. Mariano José de Larra, frente a un espejo, se disparó un tiro en la sien por un desdén femenino; nuestros Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera fueron víctimas de fuertes congestiones alcohólicas que desbarataron su vida de bohemios.

La lista de sucesos trágicos y famosos es interminable. Parte de la enfermedad y cáncer incurable fue "el cansancio mortal de la vida", explicable por la razón del tedium-vitae. El dolor

cósmico del romántico fue invocado en medio de una gran soledad - que agotaba voluntariamente una casta de creadores. Pero los males no terminaban en los virus y bacilos del cólera o del tifo. Los males, el verdadero "mal" no solamente germinó en los cuerpos cansados y agónicos. También floreció en la misma creatividad artística, en la inteligencia expresiva -origen de todos los males- en actitud contradictoria y absoluta del bien. ¿Quién que fue artista o pensador no experimentó vicios seductores, anárquicos y enfermizos? ¿Quién no se maldijo? Las enfermedades son sinónimos o hijas predilectas de un mal. La salud, sinónimo de mens sana in corpore sana, era un estado al que se combate ingiriendo venenos y cometiendo impurezas. Nietzsche contrajo la sífilis al tener contacto sexual con una joven prostituta. Con ese acto inició una lucha física y moral contra la burguesía que se autoconsideraba inmaculada. La burguesía temía contaminarse y conservaba en apariencía su aspecto inmune y virginal. El origen de muchos males también estaba en el capital, vigoroso e indestructible virus de la corrupción.

Sin embargo, dentro de la actitud decadente que poseía los espíritus enfermos, la única cura a este mal secular, la libertadora de todos los males de este mundo, sobre todo para los románticos en agonía, fue la muerte, tema y poción sobrenatural, extraordinaria, tópico obligado y obsesión morbosa, asunto imprescindi

ble en la gran poesía de románticos, parnasianos y simbolistas.

¡Oh Muerte, capitana, es tiempo ya! ¡Levemos!

¡Este oasis nos pesa, oh Muerte! ¡Aparejemos!
Si negros como tinta son el cielo y el mar,
¡Tú conoces nuestra alma y la ves irradiar!

¡Escancia tu veneno pues nos reconforta!
Llegaremos, en tanto nos abrasa tu fuego,
al fondo del abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?

¡Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo!

("El viaje")

El último viaje del flâneur es la muerte. Su finalidad: lo -
nuevo. Benjamin interpreta así este importante verso para entender
las actitudes delirantes en el pasado siglo:

La novedad es una cualidad que no depende del valor de uso de la mercancía. Es la fuente de la ilusión que pertenece inalienablemente a las imágenes engendradas por el inconsciente colectivo...10

Frente al tedium-vitae y la monotonía del progreso marcada por el inicio de una sociedad consumista e industrializada, dividida en clases sociales, la novedad asume la importancia, cierta razón de existir, aunque en ella se les vaya la vida a los poetas. El suicidio romántico, la sífilis -enfermedad antiburguesa- y otros males mayores, fueron en cierta forma un método para experimentar lo nuevo, lo desconocido, lo misterioso, dejando atrás lo

vulgar y lo cotidiano. Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Mallarmé son - nombres en la búsqueda de lo nuevo. Después, esa novedad, que - - Benjamin llama "cualidad y fuente de la ilusión", dentro de un pro- greso y sobrevaloración de la mercancía fetiche-objeto, se aliena- ría. La novedad para el mundo burgués superindustrializado esta-- ría en el valor de uso de la propia mercancía, sobre todo en la actualidad.

Nihilismo y decadencia

Otro mal también intelectual y no meramente fisiológico, también poderoso y cancerígeno que genera células que con vehemencia da-- ñan los organismos vivos, fue la filosofía del nihilismo.

El nihilismo radical -escribió Nietzsche- significa la convicción de que la existencia es ab- solutamente insoportable ... El nihilismo es un es- tado patológico intermedio (la generación colosal, la conclusión de que nada tiene sentido es puramen- te patológica) tanto si se debe a que las fuerzas productivas no son todavía lo bastante fuertes co- mo si se debe a que la decadencia es todavía vaci- lante y no ha encontrado sus medios auxiliares ... El nihilismo no es la causa, sino, únicamente, la lógica de la decadencia.¹¹

Al afirmar Nietzsche que el nihilismo es "la lógica de la deca- dencia", todo el mal del siglo se inscribe en el término decaden- cia. Pero esta palabra, como fenómeno secular y verdadero mal, de- nota varios significados y diversas interpretaciones.

Decadencia -para Arnold Hauser- es declinar de la cultura y sentimiento de crisis. Nihilismo es sinónimo o efecto de decadencia. Decadencia, momento y vitalidad menguada por la crisis o situación del artista creativo. 12

Los motivos del decadente son múltiples y variados: el exceso de cultivo, la degeneración de las formas, la idea de una aristocracia especial, la auténtica embriaguez del alma, es abismo. El escepticismo, otra actitud decadente derivada del nihilismo, tiene un lugar predominante en los temas de fin de siglo por ser una manifestación muy concreta.

Middleton Murry explica así el concepto decadencia:

Decadencia es, en primer lugar, un término histórico: se aplica a un período en la historia de una sociedad cuando sus viejas instituciones decaen y las nuevas no se han formado todavía, a un período de transición entre una estructura o idea social y otra. El historiador contempla, desde la cima del viejo orden, el valle de la destrucción. 13

Este concepto sería para ubicar a la palabra decadencia en propia historia. En el sentido literario, significa, siguiendo con Middleton Murry

El segundo sentido claro de la decadencia es estrictamente metafórico. El crítico literario emplea decadencia para descubrir un período de literatura en que hay visible transición entre un ideal, o sistema de normas y otro. Así, hubo decadencia literaria en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII. 14

Entonces, decadencia social y decadencia literaria no necesariamente corresponden. Es, luego, la necesidad de la contradicción. La fuerza de los contrarios: atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, el bien y el mal. Todos estos elementos en pugna son necesarios a la existencia humana, profetizó Blake. Ejemplo de contrarios - decadencia social y esplendor artístico- en la literatura española es el barroco, Felipe IV y Velázquez. En el siglo XIX, la fuerza de los contrarios está en la desesperación de los decadentes, en el mismo placer de la destrucción, en la pasividad frente a la seguridad y el orgullo de la afirmada burguesía que todo lo construye y lo ordena imponiendo valores monetarios y pragmáticos.

Si existe un rasgo innegable en la decadencia, éste tiene que ser la pasividad. La abulia y la apatía son las hijas consentidas y enfermizas del hastío. El ser pasivo de los decadentes corresponde a conductas marginales, a espacios abismales, extraños y alambicados, reducto misterioso en su acelerada fuga. Todos los comportamientos observables en un decadente, conducen a la negatividad, en un siglo que exigía laboriosidad, optimismo y esperanza, ideales a los cuales combatió y destruyó Nietzsche y la inteligencia calificada por estas razones, "haber caído en una embriaguez de ruina".

La bohemia

Para entonces surgió una personalidad y una actitud decadente:
la bohemia.

¿ Qué fue la bohemia sino un estilo frente a la vida ?

El bohemio no solamente considerado en el lugar común del soñador o del hombre en evasión, en el del caludicante, sino en el sueño no solamente impregnado a alcohol, a hachís importado, o a ajeno rebosando el hígado, el corazón y el cerebro, sino un estilo aristocrático, de dandy, frente al arte y la creación.

De acuerdo a Hauser, existieron dos actitudes "extrañas" del artista frente a la sociedad establecida:

1.- Los bohemios de la huida interior.

2.- Los "fugitivos" y los "exiliados". (Huida real, exterior). 15

Ambas fugas son resultados de un mismo sentimiento de rechazo al mundo, el malestar en la cultura, expresión de Freud, y provienen, según Hauser, "del individualismo y el irrealismo románticos" 16
El siglo XIX fue el siglo de la afirmación del "yo" individualista. El romántico decadente tuvo una preocupación absoluta por el ideal de la libertad creadora y fantástica. La primera persona del singular, principal personaje narrador, fue la voz siempre adolorida.

El artista de fin de siglo fue siempre enfatizador de esta situación, y aunque muchos de ellos fueron de extracción burguesa (Flaubert, Baudelaire) o aristocrática (Toulouse-Lautrec) no dejaron de ser presas de una crisis al saber que su condición de artista era menospreciada frente a la producción en serie y que una vulgarización se estaba apoderando de los gustos. Frente a la procazidad, el refinamiento; frente a lo trivial, lo extraño; frente al común de la gente, los bohemios.

En Francia, la bohemia fue vasta y variada. "Un fenómeno des uniforme y nada definido", según Hauser. Iba desde Puccino -frívolo y amable- hasta la personalidad infernal de Rimbaud pasando por Verlaine y el dandy Barbey D'Aurevilly.

Para Hauser, " los bohemios eran auténticos románticos que querían ser originales y extravagantes, porque arte y poesía entendían algo original y extravagante".

En síntesis, el paradigma del bohemio es:

- 1) Habitan en un inframundo.
- 2) Extravagantes y exóticos.
- 3) Jóvenes estudiantes y desconocidos.
- 4) Hijos de gente con cierto poder adquisitivo.
- 5) Poseen un "alto espíritu de contradicción".
- 6) Practican un estilo diferente al de sus progenitores.
- 7) Burgueses que podían volver a la burguesía cuando el fastidio los acabara, si es que no se habían suicidado.

Por ejemplo, el inframundo de Baudelaire fue la huida interior. El alcohol, el hachís y la sífilis se contaron entre los vehículos utilizados para su destrucción conciente. Rimbaud personificó " la huida real", al exterior. Mientras que el autor de Les fleurs du mal fue la pura catarsis interior, Rimbaud fue el proscrito, el exiliado. Los dos emprendieron un viaje: uno hacia la introspección, y el otro hacia un país exótico, colonizado.

Baudelaire:

O mort, vieux capitaine, il est temps
levons l'ancre ...

El viaje de Baudelaire indicaba hacia un lugar desconocido, pero la muerte, simbólicamente, es el capitán del barco. Rimbaud, en cambio, dejó el oficio de poeta maldito para viajar al Africa. Los viajes del bohemio son el abandono de la tierra natal. Recha-
zo y fuga necesaria, pero los dos regresaron al mismo punto de par-
tida; su desesperación. Angustiados y exaltados, destruyeron en sí
mismos todo lo que pudiera ser útil a una sociedad que rechazaban
y que los rechazaba. Por voluntad fueron inútiles a los demás y
constituyeron un peligro para ellos mismos. Practicaban la infeli-
cidad porque la felicidad no fue y no es fácil. La neurosis, mal
citadino, fue su pasaporte que los identificó entre una vida mo-
nótona y absurda, según su propia consideración.

Enfermos por la vida, la muerte, "viejo capitán", es invocada en todo momento. Pacientes del mal del siglo, la sífilis parecía un mal menor comparado con la furia de los bohemios. Y enfurecían por los mínimos actos de la vida cotidiana; experimentaban todo tipo de vicios porque el embotamiento urbano también los aniquilaba. La neurastenia, alimento diario, los hizo malignos, endemoniados, peligrosos, intratables, incluso entre ellos mismos la intolerancia era un rasgo muy marcado. Recuérdese la relación entre Van Gogh y Gauguin, la amistad Verlaine-Rimbaud.

Tedium-vitae

Principio pregonado por el bohemio fue el tedio. Tedio de los enfermos cansados, fastidio de los sin fuerza para combatir un mal que se ha posesionado de ellos. Cierta placer de contemplarse impotentes, inútiles, incapaces de desinfectar lechos de sopor, levantarse, dar uno, dos pasos y echarse a caminar, lavarse y quitarse el tufillo que los impregnaba.

En plena época de progreso y expansionismo de las grandes naciones europeas, el tedium-vitae (muy "chic" expresaban los bohemios) fue el contrapeso cultural del avance económico y colonialista. El pesimismo explicado y practicado por el artista cumplió la función de duermevela. El sopor, la pereza vital, fueron actitudes de unos hombres desenfadados que rechazan toda manifestación de vida. Las ganas endemoniadas de echar todo al caos y a la basu-

ra porque todo es caos y basura. El sueño que Fernando Pessoa en contró igual o peor que la realidad, Baudelaire ya lo presentía:

Resígnate, alma mía; duerme un sueño pesado...

Este verso, que aparece en Spleen et Ideal, señala al lector como cómplice (hermano mío, gritaba el poeta desde su soledad), el dormido como agonizante, el sueño, antesala de la muerte, y en el final del sueño

Ay, porque nuestra alma no es bastante atrevida

En esta abulia, nada es susceptible de fugacidad o tregua. El sueño del tedio es el patíbulo, la cabeza cercenada, capaz de tragarse al mundo de un solo bostezo.

¡ Es el tedio ¡ De llanto involuntario
llena la mirada, su pipa fuma y sueña patíbulos.
¡Tú le conoces, lector, a este monstruo delicado,
-hipócrita lector- mi semejante, mi hermano ¡ 18.

("Al lector", prólogo

a Spleen et Ideal)

Peces raros, los llamaba Chéjov, faltos de fe en sus obras. Aburridos hasta la asfixia, miserables, mohosos, sofocantes, los bohemios de fin de siglo "ya ni siquiera tenían colores -observa Hauser- ya no son tan interesantes como los impresionistas de mediados de siglo o los primeros románticos ilusionados".

Para fines de siglo, el arte no embriagaba más, sólo narcotizaba. La vida se había convertido en un infierno descubierto por la desesperación de los bohemios. No fue que la vida acabara con ellos, sino ellos habían intentado acabar, exterminar todo rastro de vida.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?²⁰

("Le gout du néant").

NOTAS AL CAPITULO I, PRIMERA PARTE (EL MAL DEL SIGLO XIX ...)

- 1) José Emilio Pacheco, Antología del modernismo, p. xxiv.
- 2) Ernst Fisher, La necesidad del arte. p. 57.
- 3) Cfr. E. Fisher, op. cit., pp. 80-84.
- 4) J. E. Pacheco, op. cit., p. xix.
- 5) E. Fisher, op. cit., p. 58.
- 6) Charles Baudelaire, Obra completa en poesía, p. 214.
- 7) Walter Benjamin, París, capital del siglo XIX, p. 39. Flâneur, explica el traductor José Emilio Pacheco, es "el paseante que camina por las calles, avenidas y bulevares, sin rumbo y sin más objeto que observar la multitud y dar una ojeada a los escaparates. Así, pues su definición no corresponde exactamente a la de "callejero", "gandul", "vago", que dan los diccionarios españoles. Término intraducible (ya que "flanero" es el molde en que se cuaja el flan) dio origen a dos galicismos que han caído desde hace mucho tiempo en desuso: flanear. Su equivalente mexicano fue más o menos el lagartijo del porfiriato, aunque éste prefería la inmovilidad a la errancia característica del flâneur. El "lagartijo", para forjarse la ilusión de que estaba en París, llamaba a las calles de San Francisco y Plateros precisamente " el bulevar".
- 8) W. Benjamin, op. cit., p. 43.
- 9) Ch. Baudelaire, op. cit., p. 372.
- 10) W. Benjamin, op. cit., p. 43.
- 11) Frederich Nietzsche, La voluntad de poderío, p. 1166.
- 12) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, T. III, p. 223.
- 13) J. Middleton Murry, El estilo literario, p. 7.
- 14) M. Murry, op. cit., p. 8.

15) Cfr. A. Hauser, op. cit., pp. 226-232.

16) Ibidem, p. 227.

17) Ibidem, p. 231.

18) Ch. Baudelaire, op. cit., p.28.

19) A. Hauser, op. cit., p. 231.

20) Ch. Baudelaire, op. cit., p. 209.

CAPITULO II

DEMONIO Y CARNE

O Satan, prends pitié de ma longue misère !
- Ch. Baudelaire.

El diablo en la poesía

De acuerdo a la literatura, y sobre todo a la llamada "decadente", se podría afirmar que todo acto humano revela determinados rasgos satánicos. André Gide, vanguardista, afirmó que "no hay obra de arte sin la colaboración del demonio". Esta idea de acción y hechizo, aceptada y pregonada por varios escritores del siglo XX, tiene su razón y su raíz en los simbólicos temas del más fantástico y agónico romanticismo estetizado una centuria anterior.

Pero el Diablo, el Demonio, Belcebú, Luzbel, Satán, es un viejo protagonista que aparece en la literatura desde Petronio. A lo largo de la historia de la literatura universal ha experimentado estéticas transformaciones en su personalidad. Mario Praz, en su notable libro La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, describe las metamorfosis de Satanás, que se observan desde "la horripilante máscara medieval, semejante a la de un guerrero japonés" en el Satanás de la Jerusalén libertada de Torcuato Tasso, hasta los "endulzados galanes" de Lord Byron. En clásicos ejemplos, Praz explica los cambios en la personalidad de Satã

nás: el de John Milton, "asume en forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la - muerte (majestic tough in ruin), la fascinación del rebelde indómito, que ya poseían el Prometeo de Esquilo o el Capaneo de Dan-
1
te", que según Percy B. Schelley

. ... nada puede superar a la energía y esplendor del carácter de Satanás, tal como se encuentra expresado en El paraíso perdido. Es un error que pueda haber sido concebido como la popular personificación del mal. 2

Como Satanás que es, ha utilizado varios rostros y máscaras que Praz quita: de la siniestra fascinación al tipo tradicional del bandido generoso, del delincuente sublime de Schiller en el siglo XVIII. Pero la perfección del tipo del rebelde es el Satanás de Lord Byron en el XIX, que a la vez estaba en deuda con René de Chateaubriand.

La presencia de Satán, como ángel caído, en la literatura - cristiana de occidente es imprescindible y dialéctica, dentro de la concepción generalizada del "bien" y del "mal. Satán, entonces, representa a un gran rebelde, un gran romántico. Según Margo - Glantz la invocación a Satán es necesaria para la libertad del hombre.

... acudir a Satán para liberarse de la muerte es también liberarse de las ataduras que Dios le impone al Hombre. Satán es el gran rebelde y su figura ocupa un lugar destacado en el universo cristiano. 3

Por esta idea, la figura de Satán para la literatura radica en la concepción de la belleza y el arte mismo. En los Diarios íntimos, Baudelaire centraba a Satán como el principal tipo de belleza:

... se piensa que me sería difícil no llegar a la conclusión de que el tipo más perfecto de Belleza viril es Satanás - a la manera de Milton. 4

Entonces, con Baudelaire, resurgió el Satanismo. Diablo y demonios y lo referente a la retórica negra y maldita cobraron un auge que inclusive llegó a ser una obsesión en Europa y con prolongaciones en América. No hubo poeta que no fuera seducido por ideas endemoniadas, a la vez rebeldes y estéticas.

Satán se opone a la idea de un Dios cristiano, esto es, el Mal contra el Bien y sus respectivas variaciones: el dogma de Sofía, la divinidad en desgracia frente a la virgen María, los anticristos. Oposiciones que son en sí reveladoras y elementales para la comprensión de muchos conflictos que el universo cristiano sustenta. Si Satán es la figura más rebelde, la actitud de los poetas - "endemoniados" o "poseídos" en el sentido de Baudelaire o Dostoyevski, está referida a una lucha abierta contra un orden que pre

senta una divinidad establecida. El título Les fleurs du mal, libro poético, revela una blasfemia. El Vals Mefisto también señala abiertamente una posesión.

La revisión de los gustos y los placeres fueron radicales en la segunda mitad y en los finales del siglo XIX. El romanticismo había libertado, por medio de los sentidos, la imaginación y los estilos. La libertad, idea fundamental y raíz poderosa del romanticismo, encontró en el horror, su principal goce y deleite. La fascinación por el horror y lo terrible -gustos satánicos- llevaba a los artistas a buscar bellezas y explicaciones estéticas en todas las manifestaciones repugnantes y oscuras. Lo grotesco y lo escalofriante fueron nuevos motivos para tratar de sacudirse el tedium-vitae. "Belleza medusea" llama Praz a las descripciones bellas por horribles. Para esto explica un cuadro (La cabeza de Medusa) para referirse a un poeta romántico, Percy B. Shelley.

El satanismo o doctrina de Satán, como novedad transgresora, constituyó otra fascinación para los decadentes del siglo XIX. Y no fue solamente lo feo, lo repugnante, sino también lo temible, lo aberrante, lo extraordinario. (Edgar Allan Poe, por esta razón es el poeta preferido por Charles Baudelaire)!

Baudelaire estableció la diferencia y los servicios que el propio Satán puede prestar como consejero y amigo. "Sagaz decano" lo llamó el poeta.

Esta diferencia existe entre el Demonio de Sócrates y el mío; que el de Sócrates no se le manifestaba sino para defender, avisar o impedir, y el mío se digna aconsejar, sugerir, persuadir. El pobre Sócrates no tenía más que un Demonio prohibitivo; el mío es gran afirmador, el mío es Demonio de acción, Demonio de combate. 5

Lo anterior explica además la razón de lucha del poeta en su medio. El ángel de Sócrates no podía ser el mismo que el de Baudelaire. La gran diferencia y la metamorfosis estuvo en la libertad de otro siglo y en el deseo de conquistarla de una manera más apasionada. La libertad ofrecida por un ángel caído que en su propia experiencia creó el Infierno. Así, a imitación y consejo, la poesía y el poeta creaban otro infierno.

Sin embargo, como lo demostró Praz, las verdaderas transformaciones del Diablo son obra y genio de los propios poetas. El genio diabólico de Baudelaire supuso que "la más bella astucia del demonio es la persuadirnos de que él no existe". Para Giovanni Papini, "Baudelaire nunca cayó en su acechanza y los poetas nunca se dejaron sorprender por las emboscadas de Satanás y se cuidaron de mantener viva su terrible figura delante de los ojos de muchachos".

La importancia de todo esto reside en atribuirle a Satán belleza y poesía. El propio Satanás es un capcioso enigma. ¿ Quiénes creen o pueden demostrar su existencia ? ¿ Quién explica su poder y sus efectos ? Solamente los que hayan resistido a las tentaciones y a la fuerza del infierno, como bíblicamente se cuentan las historias de santos y mártires del cristianismo. Pero también los que han aceptado pactar y obedecerlo. Es decir, los magos y las brujas, así como todas las manifestaciones y personificaciones que la imaginación delirante y la fantasía creadora han determinado. La poesía amplía estas expresiones.

El vampiro, figura demoniaca

La personificación y la duplicación de Satán en vampiro es vital. Sobre esta otra fantasía, Margo Glantz explica:

Vampiro es muerte y es satanismo. Es más, el vampirismo es uno de los símbolos tradicionales - que el hombre ha construido para explicar su ansia de inmortalidad. Ser inmortal no significa resucitar de entre los muertos el día del Juicio Final; aliarse con el diablo significa adelantar ese momento. El que sobrevive gracias a esa alianza sobrevive concretamente en esta tierra, pertenece al mundo de los vivos y no espera esa resurrección de la carne que se efectuará al final de los tiempos. El vampiro vive en el presente, un presente - que la sangre le compra y su vitalidad se adquiere a través del amor, aunque su amor destruya a los demás seres vivos. 7

La alianza entre el hombre y el diablo tiene como resultado el vampiro y la inmortalidad como "don" y las complicaciones amorosas. Esto significa la presencia y la importancia de la carne.

Lo demoniaco está asociado muchas veces con sexo y el vampiro es un mito en el que - el sexo se emboza mitigado por la negra capa que lo encubre y exacerba en la blancura de los colmillos afilados que lo revelan como - mito y lo ligan con la sangre. 8

El vampiro, imagen y semejanza de Satán, hace coincidir elementos violentos y prohibidos: la sangre y el sexo.

Las metamorfosis que las figuras demoniacas han experimentado a través de los siglos responden a interpretaciones de épocas. La literatura clásica es vasta en este tema. Pero el romanticismo agónico y fantástico explica cierta originalidad en estas metamorfosis. Los vampiros, aunque milenarios, con el romanticismo cobraron auge y vitalidad. También en tal invención cobraron fama los asuntos viejos, mesiánicos, como son la provocación del miedo y del horror. Tal vez por esa tendencia del siglo XIX por intentar regresar y encontrar la mirada en los paisajes lúgubres y oscuros de la Edad Media. Un vampiro-humano es un descendiente de castas aristocráticas de muchos siglos atrás. Un vampiro es un habitante solitario de un castillo construido en algún siglo lejano de la Edad Media. Se revela, así, cierta nostalgia y melancolía por tiempos pasados. Es la tristeza por la decadencia de la noble

za y los mecenazgos. La aristocracia reducida a las ruinas, a las sombras, al polvo y al olvido.

Para el espíritu decadente, estas personificaciones, más que metáforas, son símbolos hechos bajo el pretexto de la "fascinación por el horror", resultante de la búsqueda para eliminar el sopor y el aburrimiento. Estas creaciones vampírescas resultaban más atractivas si eran exageradas y amaneradas. En ellas debían de concurrir todas las desviaciones posibles. Desviaciones que no tenían otra fuente que la propia liberación de los sentidos. Los antecedentes no solamente los registra la literatura, sino también la historia: el monstruoso Gilles de Rais en la Edad Media, y el Marqués de Sade en el siglo XVIII.

Por eso, los actos de un vampiro son solazamientos orgiásticos y excesivos sobre el tedium-vitæ. El vampiro succiona sangre, la vida para sobrevivir, continuar en la inmortalidad. Es un ser, "ave de las tinieblas", y la seducción y posesión de vírgenes doncellas son necesidades imperiosas, como la misma virginidad de una niña adolescente. Ritual y exigencias demoniacas, exigencias y necesidades culturales. La inocencia y la pureza -condiciones reclamadas por el hombre- son los estados ideales que aman Satán y Drácula. Esto proporciona mayor fuerza y deseo, vitamina lujuria y satisfacción en la posesión sexual.

El diablo en la mujer

Degradada en su vitalidad, la antigua virgen perdió no solamente lo que es su "principal razón de ser" o su "único atributo humano" ("la pureza", como mito religioso), sino también pierde todo indicio de voluntad. Las doncellas que han sido seducidas o violadas por cualquier sujeto demoniaco -llámese vampiro, Satán u hombre- de la noche (escenario lúbrico) a la mañana son unas auténticas "muertas en vida". Entonces, de inmediato pasan a formar parte de las filas del supremo tirano que es el Diablo. Despojadas de la voluntad, infinitamente serán siervas, dóciles, sin mayor sentido que contribuir en el mismo ritual de otras vírgenes. Dentro de nuestra cultura de occidente, todo esto parece una inocente alegoría de las estructuras familiares y sociales, que, como seres nocturnos, misteriosos, están ocultas como cualquier vulgar vampiro, que a la luz del día resulta fenecer, debilitado en su visión y en sus poderes.

La inversión de los decadentes es subversiva. La figura de Satán-Vampiro, con su poder ilimitado y capacidad de metamorfosis, puede aparecer con cuerpo de mujer. Nada más invertido que esta metamorfosis. Así como la mujer es susceptible de ser poseída y violada por demonio, el cuerpo femenino, para los decadentes, es una tentación demoniaca. Aunque el vampiro suele revestir la figura masculina, abundan también mujeres que ejercen ese

oficio y éstas son las brujas y las vampiresas, tan presentes en los primeros años de la cinematografía. El cuerpo de mujer, fuente privilegiada de placer, deseo eterno e inmediato, es, en el sentido decadente y obsesivo, una transformación carnal más del demonio. De aquí las diabólicas y todo lo que estas figuras pudieran arrebat^{ar} o esclavizar: lujuria, lascivia, goce, dolor, desesperación, arrebat^o, fuego, y sobre todo, la muerte.

Las clásicas mujeres fatales como Circe, Salomé, Judith, regresan con más venganza y odio que nunca. Para los decadentes, resultan un vicio obsesivo. El inglés Aubrey Beardsley (1872-1898) y el mexicano Julio Ruelas (1870-1907) son dos dibujantes que ilustraron ese tema tan esencial en la decadencia de fin de siglo.

La carne, cuerpo de la decadencia

Además, la figura de la mujer es primordial en la literatura romántica y en las revisiones del parnasianismo, simbolismo y prerafaelismo. El tema de la mujer fatal, tan arcaico y tan bíblico, como el de Satán, en el fin del siglo XIX se interpretó de acuerdo al estilo del poeta o del novelista. Ejemplos clásicos son: Las diabólicas, de Jules Barbey D'Aurevilly; Salambó y Madame Bovary, de Gustave Flaubert; La presidenta, de Teófilo Gautier; Salomé de Oscar Wilde. En nuestra literatura, y muy tardíamente, se escribió Salamandra, del mexicano Efrén Rebollo.

Lo satánico en el cuerpo de la mujer y del hombre tiene su manifestación en la carne. La idea de la toma de la posesión absoluta implica una disputa contra el alma. La disputa entre el cuerpo y el alma es también milenaria, muy especialmente en la tradición cristiana de las letras españolas. En la antigua poesía española lírica de los siglos XI y XII, plena Edad Media, se localizaron versos donde el ánima replica al cuerpo:

Cuerpo maldicto de gran traycion,
Commo desvarias en tu departir ;
Ca si tu quissiesses la verdad dezir,
Bien sabes qual fue la mi entinçion.
Tres contrarios de mala perdiçion
Fexistes en mi muy gran dañamiento
El diablo, el mundo e tu el cimientto 9
Trayades me puesta en vuestra prision

(vs. 89-96)

(El diablo, el mundo y tú, que eras el principal, todos tres me tenías puesta en vuestras prisiones).

Desde entonces el cuerpo ha sido aliado del diablo y junto con el mundo capturaron a quien hablaba por el alma del hombre. En otros versos, se mencionan los pecados capitales:

VI De Dios e del mundo pavor perdiste
Pasaste tu ley e sus mandamientos.
Incredulo fuste en tus pensamientos,
Juraste en vano falsaste e mentiste,
A pobres cuytados sienpre corriste.
Por tu gran gula, luxuria, avaricia,
Acidia, homicidia, invidia, cobdicia, 10
Do yo era linpia gran mal me feziste.

(vs. 41-48)

(Me hiciste graves daños con tu gran gula, lujuria, avaricia,
11
pereza, sed de sangre, envidia y codicia.)

De acuerdo a estas líneas de arcaica extracción popular, el alma es "prisión" y además, el receptáculo de los pecados capitales. Cada pecado capital es un acto corporal con cierta intención asesina y temible. El cuerpo resiente cada tentación, cada acto considerado como pecado y culpa que "duele en el alma". Enfermedades seculares, epidemias y males mayores como la peste bubónica y la sífilis, hasta el siglo XIX, eran atribuidas directamente a la presencia de Satán en un determinado lugar. Las ratas, agentes transmisores de rabia y peste, hasta la fecha, son vistas como "animales del demonio". Entre ingenuidad y fantasía se movía la idea principal. La imaginación y el delirio por el cuerpo, entre otros elementos, es por la carne, principal pretexto y vehículo transmisor de todos los males del mundo. Durante muchos siglos, se vino repitiendo el esquema cuerpo-carne (creación del diablo), frente al alma-espíritu (creación divina):

Cuerpo - Alma
(Satán) (Dios)
(Mal) (Bien)

William Blake en The marriage of Heaven and Hell señala que "todas las biblias o códigos sagrados han sido la causa de los errores de que el hombre posee dos principios reales de existencia".

Es decir, nada más el cuerpo y el alma. A la energía, término empleado por Blake, se le llamaba "mal", y que sólo nace del cuerpo. La razón, llamada bien, sólo del alma. El poeta inglés rechazó tales ideas primitivas.

Mas los Contrarios siguientes son Verdaderos:

- 1.- El Hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma; pues lo que llamamos Cuerpo es una porción de Alma discernir por los cinco sentidos, las puertas principales del Alma en esta edad.
- 2.- La Energía es la única vida y nace del cuerpo; y la Razón es el límite o la circunferencia periférica de la Energía.
- 3.- Energía, Eterno deleite. (Energy is Eternal Delight)¹³

Estas "verdades" pertenecen a la voz del diablo, que se dejó escuchar y sentir en la actividad surgida que Blake llamó energy, esto es, el mal, y bien es lo pasivo que obedece a thereason (la razón). Sin embargo, el deseo es reprimido por un elemento (razón) y condenado hasta convertirlo en sombra propia, según el propio Blake. Con estas ideas, Blake señaló otras posibilidades no sólo para entender la poesía, sino la moral cristiana, tan dominante en las sociedades occidentales.

Además, la unión de los cuerpos es una doble cópula:

- la de la carne
- pacto con el Diablo

Porque copular, uso exclusivo y necesario de la sexualidad, es, de acuerdo a la consideración de los románticos y de la cultura de occidente, un acto maldito, diabólico, un pacto que cuenta con la absoluta protección y magia de Satán. Los actuantes en la cópula (endemoniados) pagan un alto precio por el goce de este ritual prohibido (erotismo), y adquieren no una, sino varias enfermedades entre las que está el amor -también considerado como mal, como sufrimiento- y la sífilis. La posesión es el objetivo último de las almas. Se retorna a la réplica y al reproche del ánima contra el cuerpo:

Do yo era linpia gran mal me feziste

Esto es, la visión de Blake. El hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma. La energía es la única vida y nace del mismo cuerpo. Un siglo después, Sigmund Freud determinaría en el psicoanálisis a esa energía llamándola libido.

El erotismo o el goce de lo prohibido

A partir de Blake, la imaginación llegó hasta lugares sólo experimentados y puestos en práctica por el Marqués de Sade. Las perversiones, a fines del siglo XIX, se volvieron lugares comunes y el erotismo fue el tema tirano en todo el arte finisecular. Poesía, pintura, escultura y la incipiente fotografía, recurrieron al erotismo y de ahí a descubrir los goces de lo prohibido, no

obstante la moral burguesa que todo lo reprime porque fue y es la razón en el poder.

En el libro Erotismo fin de siglo, Lily Litvak se refiere a esta literatura y al arte iniciada en el goce de lo prohibido:

Una época que parecía obsesionada por una nueva moral basada en una nueva perversidad. Onanismo, homosexualismo, necrofilia, incesto, sadismo, fetichismo, sodomía, canibalismo, flagelaciones, aparecen como constantes en una literatura donde ya no existen tabús.¹⁴

Toda aberración, toda conducta anti-cristiana, apareció versificada, prosificada y dibujada. Todo en clandestinidad elitista, de dandy, secreta, misteriosa, marginal. Los años de la reina Victoria de Inglaterra son los años de Oscar Wilde, de Beardsley, de Whistler, de los prerrafaelitas Swinburne y Rossetti, de las fotografías impúdicas. Es una época de gran imaginación, creatividad y colorido impresionista que comenzaba a palidecerse.

El cuerpo, en su totalidad erótica, se rebela contra todo lo que implica división en normas o categorías (matrimonio, heterosexualidad, monogamia). Se abre un tentador laberinto de personalidades ricamente discontinuas... El placer parece inagotable, apto para superarse indefinidamente. La transgresión de las prohibiciones aún incrementa el placer y lo varía. De hecho, el placer sólo es válido cuando viola algunos límites ...

Mucho tiene de verdad decir que toda literatura es erótica, y la de mayor valor es, pues, la de los temas eróticos. La liberación de los sentidos, la desinhibición, la contemplación y el goce, son conquistas exclusivas e irreversibles del arte. El arte clásico de griegos y romanos, el renacentista, nutrieron la vena erótica de los decadentistas del XIX, pero el verdadero modelo se manifestó en la transgresión contra la moral en el poder. Les fleurs du mal y Madame Bovary afrontaron la censura judicial y la condena social. Era la misma censura que quemaba con leña verde, "todo libro indecente, impuro, de cristianos negativos". Aparte de Baudelaire y Flaubert, el caso más perseguido y agravado por la moral fue el de Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde.

La respuesta de los artistas muchas veces fue violenta. Inclusive la calidad literaria pudo sufrir los riesgos del abarataamiento. Varios escritores se dedicaron a la publicación de libros con abiertas intenciones pornográficas o a delatar vicios y secretos que sólo la literatura en cierta forma podía decir. Teófilo Gautier y Guillaume Apollinaire son dos nombres.

Además, el amor en condiciones normales, impuestas, dejó de atraer a los cerebrales de fin de siglo. Se buscaron raros y nuevos placeres, se propiciaron extrañas circunstancias con decorados sofisticados que sacaran al hombre de esa época de la realidad cotidiana y cansada. A fines del siglo XIX, el burdel eleganc-

te y perfumado cobró un auge y adquirió una función social. La seducción costosa, el lujo exótico, el glamour, los numerosos adornos, y otros objetos y fectiches, describen y señalan una nueva era industrial, la que inició el consumismo.

Las creaciones artísticas siempre fueron una respuesta a veces arrogante y aveces abiertamente transgresoras. Las primeras -fotografías, arte nuevo de la época victoriana, fueron tan perseguidas y codiciadas como cualquier libelo pornográfico. El arte, entonces, se tornó subversivo, desafiante, necesario.

La carne como mercancía

Lo Duca, en La historia del erotismo, menciona el hecho y la función de la prostitución. La moral oficializada, por ejemplo, insistió velada y tolerantemente en que generaciones enteras -incluyen₁₆do nuestros días- fueran iniciadas en el amor con prostitutas. Ese mundo, señala Duca, "educado sexualmente por las prostitutas, no tolera El baño turco, de Ingres; Las amigas de Corbet; La danza₁₇ de Carpeaux; El almuerzo sobre la hierba, de Manet". Esta actitud contradictoria de la corrupción fomentó los vicios amanerados de la educación y la enseñanza.

La censura por la escultura, la poesía o la pintura y la tolerancia de los burdeles y demás prostíbulos fue el juego fundamental de una moral impositiva que dominó las relaciones culturales de las sociedades modernas. El prostíbulo funcionó como centro de mercado

de carne, la carne como mercancía de primera o quinta calidad; la prostituta, mercancía y vendedora al mismo tiempo, valor de uso y de cambio al mismo tiempo. Eso inició la real prostitución.

Baudelaire y la idea de la prostituta

La respuesta, se había señalado, fue desenfadado y enérgica. Baudelaire, por citar la personalidad fuego más polémica y además - reprimida, en los Diarios íntimos hizo mención a un representante de la búrquesía, a un director de un museo que no contaba con su simpatía, pero sí con su odio y repulsión:

Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin cesar las palabras: inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte y otras es tupideces por el estilo, me hacen pensar en Luisa Villedieu, puta de a cinco francos, - quien acompañándome una vez al Louvre, adonde nunca había ido, sonrojándose, tapándose la cara y tirándome de la manga a cada momento, me preguntaba ante las estatuas y cuadros inmortales, cómo se podían exhibir públicamente semejantes indecencias.

Las hojas de parra del señor Nieuwerkerke. 18

Baudelaire denunció a la burguesía como la gran prostituta, y no tanto el misoginismo enfermo que él mismo afirma en desesperados y amargados aforismos:

- La mujer es natural. es decir, abominable. Además, es siempre vulgar. Es decir, lo contrario del dandy. Debe producirle horror. 19
- ¿ Por qué al hombre de espíritu le gusta la prostitución más que las mujeres de mundo, a pesar de ser éstas igualmente idiotas ? 20

George Sand (Aurore Dupin, 1804-1876), "quien acumuló con as pereza los papeles de la mujer viril y de la amante en nombre de la poesía y de la música", representa otro odio concreto de Baudelaire, quien en términos menos líricos la llamó "la puta", "esa letrina".

La mujer Sand es el Prudhomme de la inmoralidad. Siempre ha sido moralista. Aunque practicaba antes la contra moral. Tampoco ha sido nunca artista. Tiene el famoso estilo fácil, caro a los burgueses. Es bestia, es pesada, es charlatana. En ideas morales, tiene la misma profundidad de juicio y la misma delicadeza de sentimiento que las porteras y las prostitutas... 21

Sand, figura romántica, flor del bien, negaba el infierno para los verdaderos cristianos; pregonaba el amor a los obreros; fue símbolo de ruptura y revisión de los parnasianos. Aunque, para Baudelaire, el ser más prostituido por excelencia es Dios, por ser "el depósito común, inagotable del amor", Sand fue "la gran idiota, la estúpida criatura que hacía estremecer de horror".

El amor para Baudelaire era la necesidad de salir de sí mismo. Sostenía la idea de que todo amor es también prostitución. Dentro de sus confesiones, quizá la más revelante porque sintetiza la soledad del genio del XIX, es la relacionada con la carne. Toda la ortodoxia y desesperación de l'ennui está expresada en la siguiente sentencia:

Cuanto más el hombre cultiva las artes,
menos coge.
Entre el espíritu y la bestia se produce
un divorcio cada vez más sensible.
Sólo la bestia coge bien y la fornicación
es el lirismo del pueblo.
Coger es aspirar a entrar en otro, y el
artista jamás sale de sí. 22

Mallarmé también lo expresó en verso:

La chair est triste, hélas; et j'ai lu tous les livres 23

("Brise Marine")

NOTAS AL CAPITULO II (DEMONIO Y CARNE)

- 1) Cfr. Mario Praz, La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, pp. 75-101.
- 2) M. Praz, op. cit., p. 80.
- 3) Margo Glantz, "Las metamorfosis del vampiro", en Revista de Bellas Artes, p. 2.
- 4) Charles Baudelaire, Diarios íntimos, p. 31.
- 5) Charles Baudelaire, Pequeños poemas en prosa, p. 73.
- 6) Giovanni Papini, El diablo, p. 179.
- 7) M. Glantz, art. cit., p. 28.
- 8) Idem.
- 9) "Disputa del alma y del cuerpo", en Antigua lírica española, p. 140.
- 10) Ibidem, p. 138.
- 11) Según la idea del transcriptor Manuel Alvar, el homicidio es sinónimo de sed de sangre, lo que lo emparenta con la actitud del vampiro. Succionar sangre satisface la sed del vampiro y esto es un homicidio. En la muerte se ama a Satanás. En cualquier caso, el homicidio o la "sed de sangre" son pecados capitales.
- 12) William Blake, "El matrimonio del Cielo y el Infierno" en Visiones, p. 107.
- 13) Idem.
- 14) Lily Litvak, Erotismo fin de siglo, p. 85.
- 15) Ibidem, p. 86.

- 16) Cfr. Lo Duca, Historia del erotismo, p. 148. Este autor menciona que en el Londres del inicio del victoriano, hacia la mitad del siglo XIX, había novecientos treinta y seis burdeles, ochocientas cuarenta y ocho casas ambiguas, sin contar los establecimientos especializados en la flagelación y las ninfetas y los clubes sodomitas.
- 17) Ibidem, p. 149.
- 18) Charles Baudelaire, Diarios íntimos, pp. 90-91. (M. Nieuwerkerke, escultor, senador y director de Bellas Artes de París).
- 19) Ibidem,...p. 60.
- 20) Idem.
- 21) Ibidem, p. 62.
- 22) Ibidem, p. 84.
- 23) Stéphan Mallarmé, Poesía completa, p. 94.

CAPITULO III

EL ESTETICISMO MODERNISTA

What is now proved
was once only imagin'd
- W. Blake, Proverbs of
hell.

El modernismo hispanoamericano, amalgama de esteticismos

El modernismo hispanoamericano, movimiento literario objeto de nu merosos estudios y centro de polémicas, se caracteriza, de acuerdo a consideraciones generales y comunes por ostentar en su estilo "el afán perfeccionista de las mismas artes", "en la idealización de las formas puras del arte", y "en la creatividad de la ex presión de las formas, en su sentido más artístico." Esto supone "un arte exclusivo, refinado, exótico, y cultista", amalgamado de los principales ismos esteticistas importados de París y de Londres en el final del siglo XIX: impresionismo, parnasianismo, simbolismo, prerrafaelismo y todos los posibles siempre y cuando ostentaran "pompas vanas".

El modernismo intentó abarcar todas las expresiones esteticistas, por lo que terminó siendo otro esteticismo nada más que en lengua española y en otros países donde las condiciones históricas y sociales eran muy diferentes a las europeas.

Cualquier esteticismo es una doctrina exquisita y refinada, pulcra que sustenta la perfección de las artes y se erige como vestal, en dogma y religión que solamente admite a fanáticos sofisticados y selectos aristocratizados en la expresión poética. El esteticismo para los modernistas hispanoamericanos significó la depuración y la revisión necesaria para el idioma, que de esta manera se integraba a la cultura planetaria. Así, los modelos clásicos de Grecia y Roma, los del renacimiento y sobre todo los del neoclasicismo y los del siglo XIX en Europa, integraron las causas fundamentales de la expresión modernista y el arte surgido bajo estas normas tuvo que sostener prácticas poéticas "extrañas" a su propio medio.

Sin embargo, el modelo esteticista más imprescindible y más influyente fue el francés:

Amo más que la Grecia de los griegos,
la Grecia de la Francia, porque en Francia,
al eco de las Risas, y de los Juegos,
su más dulce licor Venus escancia.

Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte.
En París reinan el Amor y el Genio.
Ha perdido su reino el dios bifronte. 2

("Divagación", 1894)

Estos versos endecasílabos escritos por Rubén Darío (1867-1916), primera figura del modernismo hispanoamericano, revelan entre otros motivos, dos significados elementales: la síntesis del esteticismo universal-clásico en el francés, y el advenimiento del "mal de las Galias" en los temas culturales de la poesía más importante en español de fines del siglo XIX y principios del XX.

L'art pour l'art: un problema estético y social

El esteticismo francés, el de Baudelaire, Gautier, Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, expresaba una doctrina polémica que inclusive hasta la fecha se presta para la controversia sobre la naturaleza y la función estricta del arte: "el arte por el arte", l'art pour l'art.

Ernst Fisher, crítico marxista, entiende así este problema:

L'art pour l'art -la actitud adoptada por un gran poeta, por un poeta fundamentalmente realista, Baudelaire- es también una protesta contra el utilitarismo vulgar, y las ásperas preocupaciones mercantiles de la burguesía. Su origen radica en la decisión del artista de no producir mercancías en un mundo donde todo era mercancía. 3

Baudelaire, según Benjamin y Fisher, fue el primero en comprender que la burguesía estaba retirando sus encargos al artista, y quien "levantó la sagrada efigie de la belleza contra el feo mundo de la burguesía".⁴

De acuerdo a estas ideas, l'art pour l'art debe entonces entenderse como una protesta y una lucha organizada, estético. Sin embargo, fue "un intento ilusorio de romper unilateralmente con el mundo capitalista y burgués". Se trató de un movimiento artístico que, según Fisher, "llegó al vacío porque sus elementos negativos (la pasividad, la retirada silenciosa, 'el respiro de la pura nada') predominaron a medida que transcurrió el tiempo".

Esta relación social entre artista y sistema siempre ha revelado y presenta varias complejidades en el ámbito hispanoamericano. La situación bajo la cual surgió la poesía modernista estuvo determinada por los sustratos del feudalismo y por cierta incipiente burguesía. Por razones históricas, las naciones americanas se prestaron con facilidad a toda influencia colonial-imperial de los países industrializados y expansionistas con miras a ejercer a corto y largo plazo una absoluta dependencia económica y cultural. "El arte por el arte" en nuestras sociedades de fines de siglo y principios de otro presentaba otros problemas y otras contradicciones.

¿Cuál fue entonces la reacción de los modernistas frente a esa nueva situación del artista? ¿Cuál fue la relación del hombre de letras del modernismo hispanoamericano frente a una sociedad que definitivamente no iba a estar interesada en el arte?

... los modernistas reaccionaron contra la situación del artista en las nuevas condiciones creadas por el desarrollo del capitalismo, pero no desde un punto de vista a-- histórico y socialmente indeterminado, sino desde la perspectiva del escritor cortesano venido a menos. En efecto, dicho cuento no es otra cosa que la nostalgia del Mecenas perdido. 7

Françoise Perus se refiere directamente a Rubén Darío y a su práctica poética mencionada específicamente en un texto llamado - El rey Burqués. .

Rubén Darío y el arte "ácrata"

Rubén Darío es el poeta que en su oficio presenta un cúmulo de - contradicciones propias de una estética resultado de una situa--- ción muy especial. Darío, como principal personalida, y modelo es tético a imitar, manifiesta por sí solo experiencias únicas e im- portantes que dejan varios problemas en el camino de nuestra his- toria literaria. Además, el esteticismo modernista debe contem-- plarse y analizarse desde el punto de vista de las contradiccio- nes que presenta y que experimenta. El modernismo, arte supuesta-- mente "ácrata" como lo adjetivó Darío en sus palabras liminares a Prosas profanas (1898), no debía aceptar "la imposición de un modelo o código porque implicaría una contradicción". Al expre- 8 sarlo, Darío cayó en una contradicción. El arte "ácrata" que de-- seaba sustentar estaba de antemano imponiéndose un modelo o un - código que procedía de Versalles y de Francia.

Ciertamente, a los generadores teóricos de una primera generación - Darío, Gutiérrez Nájera, Del Casal- les fue imposible no caer en contradicciones al imponer para ellos y sus seguidores un modelo o código convencional para las creaciones, aunque este modelo tuviera variaciones y muchos signos dispersos. La búsqueda exótica en países lejanos significó una muy significativa dispersión en aras de un cosmopolitismo. Era la afanosa caminata por lugares fantásticos para encontrar un modelo o un código ideal, raro y muy propio. Gracias a esta dispersión, se abrieron múltiples opciones a la expresión poética en lengua española.

Sobre este punto a veces polémico y muy subrayado, Saúl Yurkievich escribió:

La poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo ... La crisis de la noción del hombre propulsa el nacimiento de la antropología, la lingüística y el psicoanálisis. 9

La crisis de la conciencia del artista hispanoamericano de aquellos tiempos tuvo efectos muy disueltos que rayaron muchas veces en la incomunicación y en la enajenación misma. ¿Qué significado pueden tener unos versos como "púberes canéforas te ofrenden el acanto"? Se puede aceptar cierto rompimiento a las normas y - una clara animadversión, pero toda poesía debe conservar un mínimo

de entendimiento y comunicación. El arte "ácrata" sugerido y practicado por Darío corrió los riesgos de lo artificioso y el confinamiento empolvado de los diccionarios.

La naturaleza imita al arte

Oscar Wilde rompió con la tradición de entender que "el arte imitaba a la naturaleza", idea que hasta los románticos habían asimilado. Sustentó brillantemente que "el arte no imita la naturaleza sino la naturaleza imita al arte". El arte, hasta finales del siglo XIX, era entendido y considerado como copia fiel o semejanza de la vida, llegando incluso hasta cierta utilidad banal u ociosa al servicio de una élite aristocrática que pagaba, mantenía y protegía políticamente al artista, quien a su vez limitaba muchas veces sus creaciones a los caprichos del Mecenas, al marqués o al conde, y cuando corría con suerte, al propio monarca. El arte estaba restringido a un servicio cortesano, tenía un fin pragmático, servía. En el siglo XIX, la aristocracia desmembrada y derrocada, no pudo continuar utilizando los servicios del artista. El artista empezó a sentir, por esta razón, melancolía. Cuando surgió el burgués y una nueva clase poderosa, materialista y vulgar, el arte cayó en desgracia, ya no sirvió. Tuvo que afrontar la producción en serie, las mercancías con cierto valor rentable, la industrialización. El mundo se inundó de nuevos objetos y fe-

tiches, que menospreciaba la auténtica calidad. Entonces surgió la actitud de rechazo al progreso. Así como Moliere dirigió su saña contra los médicos, Voltaire contra los clérigos, Rousseau contra la nobleza, los escritores del XIX como Balzac, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey D'Aurevilly la emprendieron contra la burguesía. A imitación y causa, el modernista hispanoamericano también se formó una imagen de esteta delicado, aristócrata en desgracia, desequilibrado, endemoniado, dandy, en el sentido y en la manera de Baudelaire.

Al liberarse de imitaciones y considerar el arte como única religión, también se impuso el arte verdadero al arte falso, la dignidad frente a la corrupción, la bohemia frente a la sociedad, la ociosidad frente a la productividad, el neoidealismo frente al positivismo, el subjetivismo frente al objetivismo. La lista de oposiciones originadas por la nueva concepción del arte es larga y arrojan una serie de contradicciones que muchas veces fueron razón de ser del propio modernismo.

La máquina de hacer versos

Darío, por ejemplo, que "detestó la vida y el tiempo en que le tocó nacer", en su primera ley de la creación artística cayó en una estética contradicción. Su personalidad de liróforo celeste, de vestal admirador de Verlaine, de pudoroso americano, de gnomo de visión encantado, contrastaba por ser una máquina perfecta, paten

tada para hacer versos y sonidos musicales. Rubén Darío, padre del modernismo, fue una máquina que diseñaba nuevos estilos e innovaciones retóricas. De sus aceitados engranajes salieron nuevos moldes, novedosas estrofas, bien medidas, calibradas y supervisadas por un exigente capataz de exámetros. Cada libro suyo se puede - considerar un magnífico telar de endecasílabos dactílicos que lle van la marca registrada de la tradición greco-latina elaborada en París o en Esmirna. Material nada renovable e irrepetible, los eneasílabos y la adjetivación fueron revisados periódicamente por un maestro y por varios técnicos especializados en la polirritmia.

Si bien esta vulgar comparación resultara ser una parodia o una exageración de mal gusto, la época de producción del autor de Prosas profanas es contemporánea a la elaboración de máquinas fa-briles. La diferencia rubendariana si bien no fue fabril, sí fue febril y se dio el aristocrático y ensoñador gusto de trabajar no con proletarios engrasados, mal pagados y desfalleciente, sino con náyades, cisnes, gnomos, venus, héroes, semihéroes, dioses, semi-dioses en un mundo totalmente alejado, idílico, somnoliento, azul.

Noé Jitrik enfatiza este punto:

En este sentido podría decirse que además de "modernista" Darío es "moderno" en cuanto la máquina parece caracterizar la moderna manera de producir, o por lo menos, la ma nera de producir de una sociedad que encuentra en la "má-quina" un futuro. Y una conclusión: Darío no sería, de es-te modo, modernista porque adhiere ciertos principios re-tóricos que hacen funcionar ese movimiento sino porque -

concibe su actividad poética como "máquina" de hacer poemas; no son por lo tanto los principios retóricos -los elementos de sistema- los que preceden sino al revés, derivan de una actitud básica y desde allí se conforman como sistema.

Por otro lado, es bien sabido que la máquina es lo que canaliza las fantasías productivas de la nueva sociedad que ha dejado atrás, como una rémora que tarda en disolverse, el artesanado como posibilidad de competir así como una retórica que acompañaba el tipo de producción artesanal. 10

La manipulación del verso la ejerce un poeta que expresa formas estéticas. Un poeta modernista será alguien (aquí una aplicación del sentido moderno) que tenga oficio. Si bien los mismos poetas se consideraban artífices, labradores del verso -"artífice" llamó Nervo a Rebolledo- era porque rechazaban, contradictoriamente, la modernidad. Los artífices empezaban a disminuir a fines del siglo XIX para transformarse en obreros. El poeta tenía que suplir "estéticamente", en la superestructura, esa movilidad social y su producto sustituiría las artesanías para elaborar "artíficios".

El trabajo latente

Veamos en concreto el problema de la improductividad de los modernistas.

Los poetas de ese movimiento se consideraban a sí mismos unos "perezosos". El sentido de pereza no se interpretaba entonces como peyorativo, sino como un lujo. Era una actitud aristocrática, de dandy, de bohemio. Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), un dandy

a la mexicana del porfiriato, afirmaba que "la pereza es santa y
divina, era pudor y sobre todo virginal"¹¹. Esto hacía sostener que
"de la tierna pereza del amor nacieron los versos de Tibulo, las
odas de Horacio"¹². El "trabajo" del artista se reducía al sueño,
entendido como creador, y a la creación como trabajo. Pero el tra-
bajo de un artista se realizaba "cuando besa a una cabellera ru-
bia o cuando admira en la mitad del océano, una puesta de sol. A-
copia materiales, recoge líneas, aglomera colores"¹³.

La ociosidad era, pues, una virtud platónica, el "tra-
bajo latente":

La que llamáis pereza, es la prudente ninfa que sellan-
do sus labios con el dedo, dice a los impacientes:
¹⁴
¡ Aguardad !

Las razones, entre idílicas y líricas, expuestas por los mo-
dernistas finiseculares, no eran otra cosa que la defensa de los
pecados capitales. Un pecado capital sería el abandono a la inu-
tilidad. Si la industria tiene por principio la producción de co-
sas útiles, el artista la creación de obras "bellas", "estéticas"
y sus consecuentes opiniones. Desde entonces se separaba lo bello
de lo útil y de lo práctico. Esto explica también la falta de
pragmatismo de la obra de arte. Pero no significa que el arte sea
un ejercicio fácil. Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y todos los del
movimiento modernista combatieron el arte fácil, negaron su exis-
tencia. El arte fácil nunca ha podido demostrar su existencia.

La herencia del modernismo

El modernismo hispanoamericano pagó un alto precio por un colonizaje y por una influencia absorbente: el colonizaje se reprodujo en imitaciones y a veces en viles copias de arte francés, que con el paso del tiempo empezó a recuperar y recoger lo que con su esteticismo había sembrado. Por muchas razones, el modernismo no fue único, sino plural. Es decir, "no hubo modernismo, sino modernismos" utilizando una idea de José Emilio Pacheco. Los variados estilos marcaron no una sino muchas posibilidades expresivas. Aunque el predominante fue el francés, debe también reconocerse una multiplicidad de estilos, a veces muy profusos y muy densos.

... tal profusión de modelos es como un recipiente que no aguanta que lo llenen y se desborda hasta que la silueta misma del recipiente como tal está a punto de desaparecer. 15

Tal vez esta imagen hecha por Jitrik podría ser o indicar cierta ruptura o la imagen de otras rupturas (romanticismo y modernismo), lo que constituiría un aporte del modernismo y una característica esencial. Pero más que esto, se distinguió la profesionalidad del escritor -labor de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí- y su defensa frente a una inmediata alienación; se logró la libertad de la expresión, con naturales restricciones, el

arte erótico fue libre en cuanto arte; la lengua española cobró cierta fuerza y rescató valores que habían sido postergados desde el siglo XVII.

En las primeras décadas del siglo XX hubo post-modernismo y muchos de los poetas célebres que realizaron la gran poesía de nuestra época, se iniciaron en los últimos destellos modernistas, o cuando menos, su formación estuvo mínimamente influenciada por la poesía de Rubén Darío y otros. Pablo Neruda y César Vallejo sintieron enorme admiración lírica por los modernistas. Jorge Luis Borges por Leopoldo Lugones, Pablo Neruda por Darío ("Darío nos enseñó a hablar"), Octavio Paz por Tablada y por Ramón López Velarde, el vanguardista Tablada por el mismo López Velarde, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta por todos los "decadentes modernistas", Carlos Pellicer por Salvador Díaz Mirón.

Pero la profunda herencia y reconocimiento es aquella que menos pensaron los modernistas, y es lo que constituye su principal contradicción: su populismo. Los modernistas que trazaron e idealizaron el más elitista de los esteticismos, la experimentación verbal, el cultismo de la forma, la emancipación del lenguaje, los hallazgos de los sonidos verbales, las sensualidades exquisitas y aristócratas, terminaron con el paso del tiempo en lo que Amado Nervo imaginó: todo arte culto de hoy, mañana será vulgar.

Sobre esta contradicción, Carlos Monsiváis consignó:

Lo que resulta esencial -e inevitable- es la derrota del proyecto mismo: la modernidad -trasciende a los modernistas, su elitismo concluye siendo un populismo rítmico. 16

NOTAS AL CAPITULO III:EL ESTETICISMO MODERNISTA

- 1) Cfr. Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, pp. 11-34.
- 2) Rubén Darío, Prosas profanas, p. 19.
- 3) Ernst Fisher, op. cit., p. 80.
- 4) Ibidem, p. 81.
- 5) Idem.
- 6) Ibidem, p. 83.
- 7) Françoise Perus, Literatura y sociedad en América Latina: el - modernismo, p. 94.
- 8) R. Darío, op. cit., p. 9.
- 9) Saúl Yourkievich, Celebración del modernismo, pp. 18-19.
- 10) Noé Jitrik, Las contradicciones del modernismo, pp. 79-80.
- 11) Manuel Gutiérrez Nájera, Divagaciones y fantasías, p. 111.
- 12) Ibidem, p. 112.
- 13) Ibidem, p. 113.
- 14) Idem.
- 15) N. Jitrik, op. cit., p. 103.
- 16) Carlos Monsiváis "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX" en Historia General de México, T. IV, p. 313

II P A R T E

EFREN REBOLLEDO,

POETA DEL MODERNISMO.

... la noche lóbrega y eterna
- E. Rebolledo

II PARTE: EFREN REBOLLEDO, POETA DEL MODERNISMO

CAPITULO IV

PORFIRISMO Y POESIA: LOS MODERNISTAS MEXICANOS

El porfirismo, contexto del modernismo

Solamente una larga etapa de dictadura como la del general Porfirio Díaz (1877-1910), en seis períodos de reelección como presidente de la república, pudo ser el marco histórico y social de la poesía modernista en México. Tal época abarca las dos generaciones modernistas (1880-1895 y 1895-1910), según división de Enrique Anderson Imbert, en la Historia de la literatura hispanoamericana.¹

Una oligarquía como la del porfiriato sostenida en base a la explotación rural, el favorecimiento a la entrada de los grandes capitales europeos y norteamericanos, y el surgimiento de nuevas fuerzas económicas, garantizaba cierto progreso y una mayor estabilidad política (la paz porfiriana), perpetuada en el distanciamiento entre privilegiados y marginados. Esta época tuvo un efecto muy directo, un momento cultural bien definido, y al igual que el sistema, lleno de contrastes y dramatismos.

El régimen absolutista de Díaz no sólo importó capital, ciencia y técnica de Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos, países altamente desarrollados en la industria, sino que un colonizaje alcanzó, en su necesidad expansionista de imposición cultural, los influyentes renglones de la ideología y del arte. Se aceptó por necesidad urbana, la instalación del sistema eléctrico en la ciudad de México, se extendieron las vías del ferrocarril, se compró maquinaria para una industria incipiente, pero también a ver con idolatría la moda de vestir parisina o londinense. El culto y la adoración a los países extranjeros cobró un auge ideológico y colonial. Había llegado a México una cauda de sueños e imágenes que llenaron una fingida cultura aristocrática. Las modas denotan no solamente un proceso industrial, sino también una imitación que corre el riesgo del colonizaje.

La simbiosis porfirismo-modernismo sufrió la intervención de la ruptura con el inicio de la lucha armada en 1910, con la despedida de Díaz en el Ipiranga, y con la entrada victoriosa de los maderistas y zapatistas a la ciudad de México. Posteriormente, todavía hubo un intento de mantener esa continuidad: de febrero de 1913 a julio de 1914, durante el gobierno del general Victoriano Huerta, quien subió al poder mediante un golpe de estado contra Madero y Pino Suárez. En ese año y medio se trató de que el país -fallidamente- regresara a la sociedad porfiriana. Algunos de

los principales líderes del modernismo se inclinaron hacia la actitud política del usurpador Huerta. José Juan Tablada (1871-1945) ocupó la jefatura de redacción del diario huertista El Independiente, y colaboró en la también revista de sociedad huertista El Mundo Ilustrado. Federico Gamboa (1864-1939) fue nombrado Ministro de Instrucción Pública y posible candidato del Partido Católico, en las elecciones del 26 de octubre de 1913, comicios que al mes fueron declarados nulos. Enrique González Martínez (1870-1952) aceptó el cargo de subsecretario de Instrucción Pública en el mismo gabinete. Después, "el hombre del búho" habría de confesar que fueron "cien días de grave culpa que no han podido borrarse con cuarenta años de sincera contrición".

Estos son ejemplos de escritores que con el rápido y violento cambio de la situación política en el país, tuvieron que exiliarse forzosamente en los Estados Unidos y no regresar hasta tres años después, cuando Venustiano Carranza en su política de conciliación nacional, les concedió la amnistía y hasta su amistad. Sin embargo, regresaron cambiados no solamente en su actividad política, sino también estética.

El modernismo y toda una época cultural habían terminado de modo definitivo en 1914. El advenimiento de las vanguardias y los procesos históricos formaban los nuevos cuadros nacionales. El cisne -símbolo del ya lejano primer modernismo- que había sido es

trangulado en 1911, era ya un recuerdo y una nostalgia.

Sin embargo, volviendo tiempo atrás ¿ cuál fue la verdadera relación entre el porfirismo y los poetas modernistas mexicanos ?

Los modernistas y sus poemas, sostiene José Emilio Pacheco, "formaban (la cultura humanista y su utilería) el sostén de la - instrucción para las clases media y alta, y resultaba tan fami-- liar como ahora pueden serlo los persoanjes de las series de te-
3
levisión y los comics" . El oficio tenía su recompensa y podrían sostenerse económicamente gracias a otras actividades que brinda- ban más solvencia: el periodismo, el ejercicio de la abogacía - (Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, E--- frén Rebolledo, Ramón López Velarde). Además, tenían asignados un puesto burocrático que podía ser desde alto comisionado en las re- laciones exteriores (Tablada, Gamboa, González Martínez, Nervo), o soportar un obscuro puesto de auxiliar diplomático (Urbina, Re- bolledo). La jurisprudencia y su ejercicio eran sinónimo de soste- ner ese nombramiento que los mantenía lejos y ocupados, inclusive ignorantes y extraños a la verdadera situación política nacional interna. Por ejemplo, Gamboa, que fue un excelente conciliador de conflictos en Centroamérica, demostró cierta y comprobada extrañe- za cuando el país entró en convulsión interna.

A pesar de esto, los artistas del porfiriato no gozaron todos los privilegios del sistema oligárquico. Opositores en su filosofía

idealista y neoplatónica a la oficial positivista, les valió estar en cierta manera fuera de las bendiciones del régimen. Aunque Justo Sierra (1848-1912), fue por antonomasia el intelectual del porfiriato y cultivó la amistad con los modernistas e inclusive llegó a publicar poemas, artículos y discursos en la Revista Moderna, su gran mérito estuvo en ser positivista. Los filósofos positivistas dominaron la atracción y el interés del gobierno de Díaz. El positivismo o doctrina científica de la experiencia iniciada por Augusto Comte, asentó las bases ideológicas del científicismo, que a lo largo del siglo XIX y principios del XX, tuvo su práctica concreta en los avances técnicos y científicos. La filosofía positivista, moda ideológica, adaptada y sostenida en México por Gabino Barreda (1824-1881) y por Justo Sierra, fue el poder intelectual tras el trono. Verdaderos "tlacaélels", los positivistas mexicanos, muy allegados a los círculos del gobierno, se preocupaban mucho en especular sobre los renglones económicos.

La mayoría de los intelectuales del régimen de Díaz -llamados positivistas, liberalistas, materialistas, modernistas- tuvieron por su afán fallidamente cosmopolita y extranjerizante, el cerebro y los pies posados y preocupados en una tierra lejana. El europeísmo cultural extravió su contacto con su propia realidad de país dependiente en todos los sentidos. A veces, la vaguedad fue como Amado Nervo(1870-1919) dormitaba:

Yo vengo de un brumoso país lejano,
regido por un viejo monarca triste ...
Mi numen sólo busca lo que es arcano,
mi numen sólo adora lo que no existe; 4

("Yo vengo de un brumoso país lejano",
Los jardines interiores, 1905)

La inteligencia que se enteró y especuló sobre las necesidades del país adoptando medidas de libre cambio y proteccionismo, es parte de la relación social que explica la ruptura total entre la oligarquía (entre ellos los positivistas) y el resto de la población. En seis períodos de reelección se observó un infranqueable abismo en la llamada cultura elitista.

La bohemia dorada, risas en francés y suspiros en latín

El pesimismo y el nihilismo también fue importado de Europa. En la balanza del progreso era necesario lo que Wilde había dicho: el tedio es una característica del avance y el orden social. Schopenhauer y Nietzsche empezaron a ser leídos y comentados en México gracias a la Revista Moderna. Pacheco juzga conveniente que las ideas filosóficas del nihilismo fueron la principal punta de lanza más afilada, la crítica más demoledora y analítica del porfirismo.
5

Frente a una falsa y fantástica ostentación -el estilo porfirista de paz y orden, orden y progreso, lemas positivistas - las

actitudes anárquicas de la pobreza y el desorden. Frente a las finas y exquisitas costumbres y modales, la bohemia, que a pesar de ser imitación de los poetas malditos franceses, pudo ser válida y legítima partiendo de cierta condición marginal y triste que podía presentar por aquel entonces un poeta. Tal vez de aquí parta la idea de que "poeta" es sinónimo de bohemio o inadaptado social.

Pero se llamaban "lagartijos" y no "flaneurs". No eran "les boulevards", sino las calles de Plateros y San Francisco. En un país y en una ciudad plena de contrastes y derroches, surgió una "bohemia dorada" como resultado también de una influencia extranjerizante. Entre la soberbia y la miseria, entre la gula y la desnutrición, en México surgió una bohemia durante el porfirismo. Esta bohemia la practicaron nada menos que los jóvenes poetas del modernismo, actitud que calificada de "decadente".

Los gustos y las conductas escandalosas y profundamente antiburguesas de Baudelaire, Rimbaud, el estilo del dandy, la relación genio-prostituta, los opiáceos, las libertades sexuales y las transgresiones, los diablismos y los exotismos, se pusieron de moda en el México porfirista de fines de siglo.

Tablada recuerda así lo que para la juventud de su generación fue el verdadero "Mal de las Galias" o la "epidemia Baudeleriana":

Incapaces de discernir el artificio en la des_ucarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos.

El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefaciente: "Los Paraísos Artificiales" iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis luciferiana y las transformó, a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística... Nada tiene de extraño que eso haya sucedido en México ... 6

En un paisaje de contrastes, los bohemios surgieron como unos personajes indispensables y dieron "al azul de la fuente, la nota discordante".

Porque no me seduce la hermosura,
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego,
ha caído un gran soplo de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego. 7

("Onix", 1893)

Gutiérrez Nájera fue un bohemio, un dandy. En las crónicas del Duque Job se propuso hacer una defensa de los pecados capitales. En El Partido Liberal y en El Universal afirmaba que "la pereza es santa", "el trabajo vino al mundo con el pecado: es un hijo del diablo".

Mientras que el hombre fue bueno, a semejanza del Creador, no trabajó. Adán, en el Paraíso, era un holgazán. Dios, pues, hizo al hombre para que fuera lo que hoy llamamos un ocioso. Se necesitó la intervención del diablo para convertir a aquel espíritu contemplativo en un ser laborioso. El trabajo, por consiguiente, es un castigo. 8

A imitación de Balzac, Baudelaire y Barbey D'Aurevilly, Gutiérrez Nájera escribía máximas y aforismos arrogantes de poca explicación. Aunque muchas veces las necesidades concretas entraban en contradicción con la escritura sagrada del Duque Job. Objetivamente hablando, Gutiérrez Nájera no podía ser un completo perezoso. Toda su corta vida la gastó escribiendo para diversos periódicos que malamente le pagaban de cinco a diez pesos por colaboración. El prototipo del bohemio en la persona de Gutiérrez Nájera adquirió características muy especiales. Productivo sí lo fue. Su obra es extensa (poesía y prosa) no obstante haber muerto como un auténtico bohemio: lleno de deudas económicas y con el hígado rebosando de alcohol. No había cumplido los cuarenta años.

Nervo, en una crónica titulada "Bohemios" escribió sobre este tema:

El bohemio de México es muy distinto al de París; se le parece en lo negligente ... y en lo pobre; pero se le diferencia entre otras muchas cosas. Algunas veces escribe; otras, ni aun sabe escribir. Transnocha sin objeto, vive con el día y lo caracteriza la falta absoluta de aspiraciones. En tanto que el hambre no lo agujonea, sonríe, y cuando el hambre lo agujonea, hace filosoffa. El principal componente del carácter bohemio es la negligencia netamente latina, y dicho está con eso que el bohemio mexicano se pinta solo para no hacer nada. 9

Nervo entendió al bohemio dentro de la familia de los snobs, al integrante de una clase muy numerosa de soñadores, a jóvenes que alientaban ideales vagos, que "amamantaban sueños indefinidos,

pero que nunca escribe, y viven y mueren pobres". La manera de Nervo se opone a de Gutiérrez Nájera. Mientras el autor de "La Duquesa Job" da explicaciones entre bíblicas y literarias, el de La amada inmóvil se muestra más moralista que humorista. La anterior cita textual vislumbra lo anterior. Sin embargo, el testimonio de Nervo es una descripción relevante y otorga una visión ociosa del bohemio:

El ¿ para qué ? sale a sus labios a todas horas.

- Trabaja.
- ¿ Para qué ?
- Pide un empleo.
- ¿ Para qué ?
- Ve al ministro.
- ¿ Para qué ?

Recuerdo haber encontrado una vez a un bohemio así, el cual, a mi pregunta de "¿ Qué te haces?", respondió:

- Me estudio para conocerme mejor. 10

En la misma crónica, Nervo señala que Balzac, que tuvo sus ribetes de bohemio, quería poner una lechería en los alrededores de París para hacerse rico. Sugirió que un bohemio mexicano era incapaz de pensar esto, que sólo soñaba en escribir un libro que establecería, en aras de la filosofía, una teoría definitiva, lo que vendría a coincidir con una teoría del Duque Job.

11

El propio Nervo tenía actitudes snobs:

En cambio, en ciertos viajes nos desquitábamos ampliamente, y , brazo con brazo, enredadas las diestras con una ternura que tenía mucho de fraternal, nos dedicábamos a ese flaneo deleitable de París, de Londres, de Bruselas, buscando el bibelot gracioso, deteniéndonos ante el deslumbramiento de los escaparates,

refugiándonos en los íntimos y perfumados rincones, donde los gourmets de buena cepa, como nosotros, compensaban tantas acritudes de la vida ... 12

Por lo menos, Nervo coincidía en gustos y placeres con la élite porfirista, a la que pertenecía, y a la que, al igual que otros de sus colegas y compañeros de oficio, también estaba muy integrado. Es fácil que los bohemios como Nervo, gourmets de buena cepa, no eran inmunes a los pecados de la gula. 13

Con certeza, los poetas modernistas no sufrieron la persecución ni el terror de la represión de la autoridad porfirista. Ninguno de ellos padeció el encierro de las tinajas de San Juan de Uluá. Tampoco tuvieron otros problemas de persecución política. A caso adeudos económicos o legales por causas personales, como en el caso de Salvador Díaz Mirón (1853-1928) que sostenía duelos de honor y justicia quedando siempre como presunto homicida. El régimen reconocía su creatividad y su influencia en la opinión pública. Además, las preocupaciones de los poetas modernistas fue absolutamente literaria.

Los decadentes mexicanos: una polémica literaria

Sin embargo, el lugar y el pretexto de censura y represión fue por la actitud de los poetas calificada de "decadente" por los círculos de la moral ortodoxa y policial del porfiriato. El primer caso lo presentó la publicación del poema "Misa negra" de José Juan Ta-

blada, en años del primer modernismo, cuando el estilo y el mal de siglo empezaba a desatarse. En ese poema se compara el acto sexual con un rito de brujas presidido por el Diablo.

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡ lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor ¡ 14

Este polémico poema publicado por primera vez en El País, el 8 de enero de 1893, en primera plana, molestó a doña Carmen Romero Rubio de Porfirio Díaz y el autor, sin saberlo directamente, empezó a tener problemas con los directores del periódico. Las protestas airadas se repitieron y llegaron hasta la indignación y el escándalo. Tablada lo refiere en sus memorias:

¿ Era posible que en nuestra República, en pleno siglo XIX, se reprodujeran aquellas intrigas palaciegas, dignas de una corte medieval? ... ¿ Era posible que la carrera de un hombre de letras estuviera a merced de remilgos femeninos y escrúpulos 15 de sacristía, exacerbados por una zurda intriga ? ...

Además, el movimiento modernista en México tuvo que enfrentarse a enemigos literarios que polemizaban contra ellos y criticaban abiertamente sus ideas estéticas llamándolas "decadentes", adjetivo que los modernistas nunca aceptaron y que siempre rechazaron con vehemencia.

Victoriano Salado Alvarez (1867-1931), escritor jalisciense y después secretario perpetuo de la Academia Mexicana de la Lengua,

representa el caso del anti-modernista más detractor. Definía así al estado de "decadencia":

Es el estado de un ser o institución que, después de haber llegado a su apogeo, en virtud de algún fenómeno histórico o por causas ignoradas baja de su primitivo nivel. 16

Y de la siguiente manera comentaba el esteticismo modernista:

... las naciones que decaen no se distinguen por el hecho de producir pocos individuos aptos para la lucha diaria de la vida, por lo cual los decadentes son siempre exquisitos, ávidos de sensaciones nuevas, deseos de probar cuanto anteriormente se reputaba prohibido ... son individuos preocupados por las minuciosidades de un estilo en que la unidad se pierde para dejar sitio a la independencia de la página en que la página cede su lugar a la frase y la frase se retira ante la palabra ... 17

En su diatriba, Salado Alvarez utilizaba las teorías de Hipólito Taine ("la literatura es reflejo del medio") y de Bourget (sobre Baudelaire y los Goncourt) para acusar de "falsificadores nacionales, corruptores de una juventud capaz de cosas mejores, extraviados, hombres corridos y pervertidos que nada tienen que ver con el proceso ni con el medio mexicano" a los modernistas. Incluso tachó al modernismo de "vago, que al fin, como todo acabará -
18
19
por envejecer y resultar inaplicable a la convulsión presente".

Tablada, el más polemista del grupo criticado, respondió:

El señor Salado Alvarez deja sentado que los modernistas somos decadentes y después de esto nos quiere hacer pasar como por un harnero por la teoría que Bourget ha aplicado a Baudelaire y a los de Goncourt; naturalmente nos quedamos en el harneo y no pasamos de ahí; pero eso no porque la teoría sea mala, sino por una razón muy sencilla: porque no somos decadentes. 20

Tablada terminó diciéndole que "razona menos y denigra más;
21
las razones le faltan, pero los denuestos le sobran". Lo eviden-
te fue que Salado Alvarez se comportó como un nacionalista patrio-
tero y exacerbado, un nostálgico de las chinas poblanas de Gui-
lermo Prieto y de las figuras idílicas de Altamirano, así como
de las bellezas sensuales y generosas de Manuel M. Flores. A consi-
deración de Luis Mario Schneider, compilador de esta polémica, se
concluye que "no defiende (Salado Alvarez) un nacionalismo au-
téntico sino encubre un espíritu reaccionario e insensible a las
22
transformaciones y aportaciones de la época".

Continuidad y ruptura

La anterior polémica presentada en los años centrales del porfiris-
mo, trajo como consecuencia dos apreciaciones generales sobre la
poesía modernista.

- 1) La consolidación y argumentación de las ideas del esteticismo
modernista en cuanto arte universal y ecléctico.
- 2) Según Luis Mario Schneider, la polémica iniciada por Salado Al-
varez contribuyó directamente a la fundación de la Revista Mo-
derna. Y con esto, "el movimiento modernista mexicano entra de
23
esta manera en su mayoría de edad".

Schneider resume así el hecho de porfirismo y poesía:

Ya no se trata de ser valientes, de confiar en sus postulados, de desafiar al medio, de contar con la buena voluntad del periodismo local para difundir su estética. Ahora cuentan con su propio órgano de difusión gracias al mecenazgo de Jesús E. Valenzuela. Parapetados en su revista, el triunfo es inmediato, no sólo dentro del ambiente nacional sino internacional. 24

Los poetas modernistas lucharon por una supervivencia artística y humana, aunque su destino personal haya sido, como sus estilos, muy diverso. Alguno se desesperó tempranamente (Bernardo Couto Castillo se suicidó a los veintiún años), unos modificaron en substancia su vida (Nervo, después de la muerte de su amada Ana Cecilia Luisa Daillez, se tornó asceta y meditabundo), otros reaccionaron notablemente frente a los cambios sociales (Tablada y Díaz Mirón). Uno más sucumbió ante los estragos del alcohol (Othón) y un resto aparece como semiolvidado (Jesús E. Valenzuela, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Rubén M. Campos, M. de Otaguibel, Efrén Rebolledo, Rafael López y Alfredo R. Placencia) y no aparecen más que en la lectura de los especialistas.

De manera velada e indirecta, los modernistas sirvieron al porfirismo y el ambiente del régimen les sirvió. Fue como una reciprocidad desintencionada, casi biológica: terminó el porfirismo, terminó el modernismo. La ruptura y la continuidad se presentaron con el inicio de la verdadera poesía contemporánea, con Ramón López Velarde (1888-1921) iniciado en el post-modernismo, con Tablada como vanguardista, en particular revisión de la poesía.

NOTAS AL CAPITULO IV (PORFIRISMO Y POESIA: LOS MODERNISTAS...)

- 1) Cfr. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispano americana*, T. I, pp. 343-397.
- 2) En sus Memorias, Tablada cita que el presidente Carranza le compraba vinos importados y sostenía con él pláticas sobre historia y literatura.
- 3) José Emilio Pacheco, op. cit., p. xlii.
- 4) Amado Nervo, Los jardines interiores, p. 125.
- 5) Cfr. J. E. Pacheco, op. cit., p. xl.
- 6) José Juan Tablada, La feria de la vida, pp. 243-244.
- 7) José Juan Tablada, Obras I-Poesía, p. 273.
- 8) Manuel Gutiérrez Nájera, op. cit., p. lll.
- 9) Amado Nervo, "Bohemios" en Cuentos y Crónicas, p. 91.
- 10) Ibidem, p. 92.
- 11) Idem.
- 12) Amado Nervo, La amada inmóvil, p. 5.
- 13) En el capítulo "Placer y soberbia" del libro El Porfirismo, historia de un régimen, (t. II, El crecimiento), José C. Valadés cita que en el Jockey Club, los que blasonaban de sangre azul o simplemente políticos o "colados", la champaña la hacían correr acompañando a los moles, los adobos, los chilmoles y los pipianes, para no agraviar los indigenismos. Sin embargo, ingerir manjares franceses, rusos, chinos o turcos, era signo de elegancia y buen gusto, porque la cocina mexicana y la española era considerada "vulgar" para la sociedad oficial.
- 14) José Juan Tablada, Obras I-Poesía, p. 270.
- 15) José Juan Tablada, La feria de la vida, p. 415.
- 16) Victoriano Salado Alvarez, De mi cosecha, Cit. por Luis Mario Schneider, Ruptura y continuidad, p. 122.

- 17) Idem. La polémica fue iniciada por la aparición de Oro y negro, (1897), primer libro de poemas del joven Francisco María de Olaguíbel (1874-1924), con prólogo en verso por Amado Nervo. Este libro, que había sido recibido con gusto por parte del círculo modernista, causó indignación en Salado Alvarez. Este escritor mandó una carta a Nervo para ser publicada en El Mundo. En ella despreciaba los versos de Olaguíbel y se declaraba contra el grupo. Nervo en un principio respondió con tranquilidad los ataques. Cuando la confrontación tomó largas, Nervo desistió argumentando que aquello requería tiempo y calma. Tablada, menos ecuánime, continuó la polémica. Después intervino Jesús E. Valenzuela (1856-1911) aportando ideas sobre el afrancesamiento y los procesos del idioma.
- 18) Idem
- 19) Idem
- 20) José Juan Tablada cit. por L. M. Schneider, op. cit., pp. 136-137.
- 21) Idem
- 22) L. M. Schneider, op. cit., p. 158.
- 23) Ibidem, p. 154.
- 24) Idem

CAPITULO V

EFREN REBOLLEDO Y LOS MODERNISTAS

(Notas para una biobibliografía crítica)

Consideración del poeta

Efrén Rebolledo, nacido en Actopan, Hidalgo, el 9 de julio de 1877, representa un caso sui generis para el modernismo y en especial para la poesía mexicana. "Lo asombroso es que Rebolledo pudiera individualizarse dentro de la corriente de moda", señala José Emilio Pacheco. Luis Mario Schneider aprecia que "pertenece a ese gran grupo de la historia literaria de una nación, que sin ser grandes creadores ni marcar puntos claves en el proceso estético, configuran, sin embargo, categorías valiosas dentro del panorama total"². Xavier Villaurrutia no consideró a Rebolledo un gran poeta de magnitud, pero lo reconoció como "un poeta muy distinguido"³.

La revisión y comparación en base a la bibliografía acerca de su obra en poesía y prosa, indica que se trata de un autor que casi puede pasar inadvertido. Rebolledo durante mucho tiempo permaneció en el semiolvido. No fue un líder de grupo, como Tablada, Nervo o González Martínez, y aunque desempeñó misiones diplomáticas, nunca un puesto de primera importancia o de ministro

plenipotenciario como Federico Gamboa o Genaro Estrada. Además, su producción literaria (ocho libros de poesía, ocho de prosa, varias crónicas dispersas y cinco traducciones conocidas) resulta breve en relación a la obra de los jefes del grupo que le correspondió pertenecer. Además, parece que nunca escribió crítica y la polémica es un tema extraño y desconocido para su literatura.

Estas consideraciones y otras consecuentes determinan a Rebolledo como un poeta marginal y semicondido de las letras mexicanas. Sin embargo, su nombre y sus sonetos son imprescindibles en cualquier antología del erotismo.

El estilo modernista de Efrén Rebolledo

El estilo de Rebolledo presenta los rasgos más marcados del más fantástico y excesivo de los modernistas. Si a los modernistas, se les consideraba "decadentes", Rebolledo es el más decadente de todos los de su grupo.

Las características más sobresalientes, como modernista y como "decadente", son, en términos generales, las siguientes:

1) Obsesiva perfección por el estilo. Cultista de la forma, Rebolledo adoptó, desde temprano, el dogma parnasiano. El culto a la artificialidad presenta en su poesía el uso constante de metáforas raras y extravagantes, arcaísmos, resultados de una fantasía particular y de una imaginación en pleno delirio finisecular.

2) La tristeza "fin de siglo". El hastío, la melancolía y la soledad se manifiestan de una manera lastimera y gritan desde la confesión, un deseo absoluto de muerte, desoladora. Si algún poeta modernista expresó una intensa desolación por su persona, ése fue Rebolledo.

3) Un fascinante y enfermizo deseo y goce por el erotismo en negro. Vampirismos, diablismos, perversiones sexuales, mujeres fatales, sado-masochismo, fetichismo son constantes en su obra.

4) Desarraigo y exotismo que modificaron toda una estética. El japonismo, por ejemplo, definió una influencia no sólo aceptada como modalidad retórica, sino como una vital ansia libertadora.

Pero por encima de estas generalidades, la creación de Rebolledo parece estar inscrita dentro de los temas de una primera generación modernista, aquella de Azul..., de Prosas profanas, de Hostas negras, de Perlas negras, que causaron furor en la última década del siglo XIX.

Pero Rebolledo prolongó con mucha agonía esos asuntos después de 1910. En esa obsesiva continuidad, imprimió un sello particular, plenamente decadente. Además, su estilo parece responsabilizarse por todas las extravagancias no sólo de un primer modernismo, sino por todos los excesos que pudiera haber manifestado una época importante de la historia de las letras mexicanas.

Primeras creaciones

Se sabe que la vida de Rebolledo en su etapa de juventud no fue nada afortunada. Nació y creció en la mayor pobreza. Pudo estudiar gracias a una beca otorgada por el Instituto Científico y Literario de Pachuca. Según la nota de Pacheco "se dio a conocer como poeta en 1899 cuando la Escuela de Jurisprudencia lo nombró representante en un homenaje a Emilio Castelar". "Marcha fúnebre" es el nombre del poema en endecasílabos escrito en aquella ocasión. Pero Rebolledo ya se había iniciado dos años antes como versificador.

Cuarzos fue el primer libro de poesías de Rebolledo. En esa edición por cierto impresa en la ciudad de Guatemala en 1902, reunió poemas elaborados de 1896 a 1901. Fue entonces cuando adoptó como epígrafe y como dogma la célebre cita de Teófilo Gautier:

Sculpte, lime, ciséle,

Que ton réve flottant

Se scelle

Dans le bloc resistant.

Labraba, así, su propia imagen por la cual fue conocido: como un parnasiano, que más que un poeta, "era un artífice" a decir de Amado Nervo. Pero el primerísimo libro fue El enemigo en edición de la Revista Moderna, en el México del 1900. El enemigo es una breve novela similar a El bachiller de Nervo. En esos relatos, el espí

ritu desesperado y mórbido de fin de siglo hacía que los escritores se ocuparan en asuntos de violaciones de novicias por parte adolescentes obsesionados en el deseo y en la posesión de cuerpos y almas "vírgenes y desposadas con Cristo". El castigo del torturante arrepentimiento y el enorme complejo de culpa los perseguía traumándolos por el resto de su vida.⁶

Efrén Rebolledo en la Revista Moderna

Antes de iniciar Rebolledo un largo transitar por diferentes legaciones mexicanas, había ya entrado en amistad con el grupo literario más creativo del modernismo del porfiriato: la Revista Moderna, publicación que marcó historia entre el primero de julio de 1898 hasta la segunda quincena de agosto de 1903, dentro de una primera época. Después continuó publicándose hasta 1911, ya con el nombre de Revista Moderna de México tratando temas no sólo de arte y ciencia, sino de política y otras informaciones.⁷

Efrén Rebolledo fue otro nombre que se agregaba en 1900 a la lista de colaboradores y redactores de la revista en su tercer año de vida. Junto con él, se agregaron Federico Gamboa, Francisco A. de Icaza, José López Portillo y Rojas, Porfirio Parra, Nicola Rubino y el argentino Manuel Ugarte. Estos escritores se sumaban a los que dieron vida a la empresa iniciada, a los siete aristitas y trovadores: Jesús E. Valenzuela (director y mecenas),⁸

Balbino Dávalos, Jesús Urueta (jefe de redacción), Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo y José Juan Tablada, sin olvidar al genial ilustrador Julio Ruelas. Además ya figuraban Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, Manuel Puga y Alcal, Manuel José Othón, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón y los pintores Leandro Izaguirre y Germán Gedovius.

Un fantástico cuadro

En el cuadro de Julio Ruelas La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna (1904) se conmemora la entrada de ese mecenas a la revista. En ese lienzo de aproximadamente un metro de largo, que a decir de Tablada, era "la vida bohemia y sin escrúpulos, sorprendida en uno de sus más íntimos aspectos quedó fijada en un delicioso interior, por el pincel indiscreto y realista del pintor", Rebolledo aparece transformado en un ser mitológico, en un centauro que comparte con Balbino Dávalos el mismo tronco y las mismas patas.

Tablada describe así esta alegoría zoomórfica:

En último término, por fin, se agrupa bajo el árbol un triunvirato formando inesperado foco trágico. Allí Ruelas que fue cruel, con los demás fue impío, definitivamente impío consigo mismo, pues no sólo se retrató en forma caprípede, con patas y cuernos, sino que se ahorcó en la rama arbórea. Y ajenos al drama, como si supieran que sólo se trataba de un artificio sin consecuencias, dos poetas, el muy culto Balbino Dávalos y el ardiente Efrén Rebolledo, suenan, aquél con cuerpo de

casoar, un caramillo pánida, y éste, como potrillo de centauro, un convexo a tambor. Y es cómica la total -indiferencia de Balbino y la muy leve curiosidad de Rebolledo, junto al pintor cabrío y ahorcado, con los ojos saltados, la lengua de fuera, las manos agarrotadas y las peludas piernas contraídas en el pataleo de reciente agonía. 11

En un estudio sobre Ruelas, la investigadora Teresa del Conde se refiere así a ese extraño cuadro, "que además de ser muy representativo para describir al grupo, está dotado de una vena humorística y a la vez trágica y amarga":

... el de la izquierda es Balbino Dávalos quien se encuentra percutiendo un timbal, y el de la derecha Efrén Rebolledo, tocando una cornamusa, el instrumento viene a simbolizar el aspecto erótico de la poesía de Rebolledo. A la vez es símbolo de homosexualidad. 13

En esa pintura, aparecen en primer plano Jesús E. Valenzuela en forma de centauro dando la bienvenida a un caballero del siglo XVIII -Jesús Luján-, el escultor Jesús F. Contreras (un águila), un loro en charola (Tablada), una figura infantil sosteniendo una lámpara encendida (Bernardo Couto Castillo), una serpiente antropocéfala con alas de sílfide o de libélula (Jesús Urueta), un robusto fauno apretando un talego de dinero (el pintor Lendro Izaguirre, a quien Ruelas tachaba de ahorrativo). Ellos conforman el lienzo que Tablada calificó de "cántico de alegría". Además, a idea de Ruelas, estaban los más representativos y los más amigos de la Revista Moderna. En otro dato, Rebolledo fue íntimo amigo de Ruelas y de Balbino Dávalos.

Aparte de amistosa, la relación de Rebolledo con los modernistas fue, ante todo, literaria. Cabe decir que él seguía y admiraba los iniciadores, sobre todo a Tablada. Además, Rebolledo era uno de los más jóvenes. Rebolledo nació en 1877. Cuando se dio a conocer con sus primeras composiciones, tendría veintidós años a lo sumo. Si bien el grupo dirigente de la Revista Moderna se caracterizaba precisamente por ser un grupo de jóvenes bohemios, ya tenían en su haber más experiencia literaria. Valenzuela había nacido en 1856, Puga y Acal en 1860, Icaza en 1863, Urbina en 1864, Dávalos en 1866, Nervo en 1870, Tablada y González Martínez en 1871. Era pues, casi una generación anterior en el sentido cronológico. Rebolledo pertenecía al grupo de los modernistas más noveles, de los últimos años, como Rubén M. Campos (1876), Olagübel (1874) y Couto Castillo (1880).

Primeras críticas a su poesía

Como críticos literarios, los modernistas más que caballeros eran unos auténticos retóricos. Más que críticos rigurosos, los elogios mutuos eran expresión de un refinamiento exquisito. Tablada y Nervo fueron los descubridores oficiales de Rebolledo. El autor de El florilegio observó en el joven Rebolledo una gran promesa. Una muestra de estilo más retórico y apologético resulta el texto que le dedica:

No, de aquella obscura crisálida surgió el alba gloriosa de una rara falena, extrañamente matizada y luciendo en el sombrío terciopelo de sus alas los más extraños arabescos de oro ;

Una extraña falena que huyendo del pleno día de la vulgaridad irritante, buscaba misteriosos nocturnos y vaguedades esperales, libando acres mieles y alucinadores rocíos en los carnales cálices de imponderables orquídeas ... 14

En verdad que las Máscaras de la Revista Moderna tenían toda la intención de sublimar a sus compañeros de oficio. Héctor Valdés , elaborador del índice de la Revista Moderna, señala que estas apologías eran "para que la revista llegara a una situación estable se tuvo que recurrir al orgullo y la autosuficiencia, emplear el elogio, que a fuerza de repetido, se volvió retórico".

Por esto, Tablada demostró líricamente su amistad y aportaba a Rebolledo un consentimiento y una profecía:

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 o de pasión que vibre sobre las orfebrerías destrozadas y las "figulinas" hechas polvo. 16

17

Por su parte, Nervo, en una nota bibliográfica, publicó en la Revista Moderna, un saludo al nuevo poeta por su libro Cuarzos. En la reseña, Nervo, además de señalarlo como "la figura literaria más visible de las letras mexicanas", lo calificaba

como "un modernista de alma parnasiana, un artífice del verso".

En respuesta agradecida, Rebolledo dedicó Hilo de corales (Guatemala, 1904), a los redactores de la Revista Moderna.

Efrén Rebolledo, diplomático

Rebolledo había ingresado al cuerpo diplomático donde Federico Gamboa era entonces encargado de los negocios políticos y económicos de Centro América, durante Porfirio Díaz.

Gamboa menciona a Rebolledo en su Diario:

8 de julio (1906)- Después de la comida, que hacemos juntos nuestros asilados y nosotros, acostumbramos ellos y yo estarnos de tertulia noche a noche en mi gabinete de trabajo, acompañados algunas veces por Rebolledo, Rodríguez Parra y mi cuñado Rafael ... 20

18 de julio (1906)- Yo he traído conmigo a Efrén Rebolledo, secretario de la legación, para hacer lo que ha hecho Combs y para que presencie un suceso trascendental que ha de servirle en la carrera que ahora comienza. 21

Rebolledo, japonista

Rebolledo regresó a México en 1907. Pero en ese mismo año inició otro largo período como diplomático en un país entonces muy exótico, muy motivante y muy estético: el Japón. En Tokio publicaría Rimas Japonesas y el paisaje nevado japonés le serviría como escenario y material para dos de sus libros de viajes, Nikko (1910) y Hojas de Bambú (1910). Con el viaje al Tokaido, a excepción de Tablada,

que lo visitó once meses, Rebolledo es a consideración de varios, el único modernista que tuvo conocimiento directo de un país exótico como el Japón.

En las historias de las literaturas mexicanas e hispanoamericanas, Rebolledo siempre aparece como un japonista. Marcando una autenticidad, Rebolledo no soñó lugares exóticos, sino los conoció personalmente. Percibió y recorrió por varios años una realidad y un espacio que de ninguna manera es distante y extravagante a su propia creación. Esto le proporciona originalidad.

A diferencia de su compañero (Tablada) no se interesó por experimentar con adaptaciones de formas orientales sus imágenes se dirían medallones, no kakemonos; pinturas de Gustave Moreau, no de Hokusai. 22

Idea de Pacheco que es reforzada por Schneider, compilador de las obras completas de Rebolledo:

La circunstancia de que la mayor parte de la obra de Rebolledo esté escrita en comunicación con vivencias y paisajes extranjeros, otorga, también cierta originalidad a su creación dentro de la literatura modernista y nacional. En lo primero, destruye el concepto o la afición del "exotismo mental" a que eran adeptos los escritores del modernismo; en lo segundo, en la funcionalidad de su orientalismo dentro de las letras mexicanas. 23

Las prolongadas estancias como secretario de la legación mexicana en Guatemala, Japón y China, significaron para el poeta no sólo un alejamiento físico, sino un distanciamiento e incompreensión de los hechos políticos y sociales que se presentaban en Mé-

xico en 1910 y años siguientes. Además, en ese lapso que registró definitivos sucesos, Rebolledo empezaba a ser olvidado. Sin embargo, él siempre recordaba a México y mostraba cierta preocupación lírica por la situación del país. La nostalgia por "la paz porfiriana, el lamento por el estallido de la revolución, la angustia desde tierras lejanas y el vislumbamiento de la "luz de la esperanza" se alcanzan a notar en el poema "Esperemos":

Sólo hace tres septiembres el Centenario,
La fiesta celebrada con regio brillo
Al abrigo del prócer octogenario
Que llamamos seis lustros nuestro caudillo.

Ha tres años que dura la infame brega,
Tres años pavorosos de cataclismo,
En que loca de encono la gente ciega
encamina sus pasos hacia el abismo.

Nosotros que habitamos en otra tierra
No cedemos a tanta desventuranza
Nada más porque el alma triste se aferra
Al santo salvavidas de la esperanza.

Esperemos que el lampo de rubia aurora
Inunde nuestros ojos de maravilla,
Y se acabe esta noche desoladora 24
Que nos llena de espantos de pesadilla.

El regreso

Rebolledo regresó a México en 1916 profundamente conmovido e influenciado por la sensualidad oriental de Japón y China. En ese mismo año se dedicó a escribir y publicar la tragedia heroica y nacionalista El águila que cae, los poemas de El libro de loco

amor, y los doce sonetos de amor sexual titulados Caro victrix que le aseguraron un lugar definitivo en la más selecta lírica mexicana de todos los tiempos. De ese mismo año datan las traducciones de Oscar Wilde, El crimen de Lord Arthur Seville, e Intenciones.

Cuando regresó, el país política y culturalmente se encontraba muy cambiado. Encontró una ciudad de México muy diferente en substancia. Ruelas había muerto en París en 1907. Valenzuela en 1911. Tanto sus amigos Tablada, Gamboa y Urbina como otros, se habían exiliado en los Estados Unidos y en la Habana. Nervo estaba muy deprimido, había perdido la abundante barba y en su cráneo el cabello escaseaba. Su amada había muerto. Díaz Mirón no era el mismo, casi no tenía amigos. Plateros se llamaba Francisco I. Madero, y en las calles las cocottes y los "lagartijos" se confundían y se perdían atemorizadas por los zapatistas, villistas y carrancistas que entraban en tropas a cada instante. El Jockey Club había cambiado de gourmets y de nombre y los caudillos revolucionarios no comían precisamente con los buenos modales de los Lascuráin, los Redo y los Braniff.

En 1917, salió a la venta Pegaso, una revista ilustrada dirigida por Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Efrén Rebolledo, quienes intentaban reunir y actualizar la nostalgia y llenar el hueco dejado por la Revista Moderna. En el primer número de marzo 8 de ese año, en su portada resaltó ya

no un dibujo de Ruelas, sino de otro artista mexicano que venía a suplirlo en la plástica: Saturnino Herrán (1887-1918), un discípulo de Leandro Izaguirre y Germán Gedovius y compañero de Roberto Montenegro. Juntos se encargaban de ilustrar una nueva revista artística, descriptiva, alejada de la convulsión nacional. El gran tema ausente en Pegaso fue la revolución mexicana y el gran poeta ausente fue Efrén Rebolledo.

Antes de partir de nueva cuenta hacia el extranjero, escribió y editó la noveleta Salamandra (1919), la traducción de Salomé - (Wilde), La muerte (Maeterlinck), y Si (Kipling). En Noruega publicó su última obra: Saga de Sigfrida la blonda (1922), aunque después se hayan reconsiderado poemas y crónicas dispersas. Los últimos años de su vida los gastó en actividades diplomáticas en Francia, Holanda, Chile y España, bajo la confianza de González Martínez, que entonces era ministro de Relaciones Exteriores. Efrén Rebolledo murió en Madrid el 11 de diciembre de 1929.

NOTAS AL CAPITULO V (EFREN REBOLLEDO Y LOS MODERNISTAS...)

- 1) José Emilio Pacheco, op. cit., T. II, p. 114.
- 2) Luis Mario Schneider, introducción a Efrén Rebolledo Obras completas, p.7.
- 3) Xavier Villaurrutia, Obras, p. 662.
- 4) J. E. Pacheco, op. cit., p. 114.
- 5) Los primeros poemas que Efrén Rebolledo publicó son, según la investigación de Serge I. Zaitzeff ("Textos desconocidos de Efrén Rebolledo"(1877-1929) en Texto Crítico, pp. 181-203): "Medallón" (El Mundo, 13 de diciembre de 1896), "En el balcón" (El Fígaro Mexicano, 15 de enero de 1897) siguiéndole "Natalia", "El Padre" (traducción de Francis Copée), "Tus ojos", "Turquesas", "Sueño" y "Labios" en El Fígaro Mexicano, un semanario dirigido por Rafael Guadalajara.
- 6) Cfr. Efrén Rebolledo, El enemigo, en O.C. pp. 135-158.
- 7) Cfr. Héctor Valdés, Índice de la Revista Moderna, arte y ciencia (1898-1903), pp. 9-32.
- 8) Idem. "El joyero", un texto de diez estrofas de tercetos de eneasílabos monorrimos, donde el poeta "se compara a un joyero; sus pasiones están simbolizadas por piedras preciosas" fue el primer poema que Rebolledo publicó en la Revista Moderna (primera quincena de julio de 1900, núm. 13) Un total de 29 poemas más el cuento-novela "La cabellera", le fueron publicados hasta que la revista entró en una nueva etapa.
- 9) Idem.
- 10) José Juan Tablada, "Para una semblanza de Julio Ruelas" en - La cultura en México, suplemento de Siempre 1, p. V.
- 11) Idem.
- 12) Teresa del Conde, Julio Ruelas, p. 45.

- 13) Idem. La investigadora, al parecer, confundió los torsos y las caras de los poetas. Si se observa la pintura y se compara con los dibujos de las máscaras hechas por el propio Ruelas y otras fotografías, se confirmará que, como lo describía Tablada, el de la cornamusa es Dávalos y el que toca los timbales es Rebolledo. Si bien el instrumento pánida viene a simbolizar el aspecto erótico de la poesía, no necesariamente es privativo de Rebolledo. Dávalos fue un excelente traductor de poesía erótica francesa e inglesa.
- 14) José Juan Tablada, "Máscaras. Efrén Rebolledo", en Máscaras de la Revista Moderna (1901-1910), p. 133. Este texto se publicó primero en la Revista Moderna en septiembre de 1903. Después se utilizó como prólogo a Joyeles.
- 15) H. Valdés, op. cit., p. 62.
- 16) J. J. Tablada, art. cit., p. 134.
- 17) Amado Nervo, "Cuarzos. Poesías de Efrén Rebolledo" en Revista Moderna (abril de 1902), p. 111.
- 18) Idem.
- 19) Idem.
- 20) Federico Gamboa, Diario, p. 127.
- 21) Ibidem, p. 128. En ese año, 1906, se produjo en Guatemala una sublevación contra el dictador de ese país Manuel Estrada Cabrera. Además, existía un conflicto de Nicaragua, Honduras y el Salvador contra el gobierno de Guatemala. Porfirio Díaz, que era adverso a las dictaduras, nombró representantes de México a Gamboa y Rebolledo, para que actuaran como conciliadores. También intervenía en esos arreglos un ministro norteamericano llamado Leslie Combs, enviado de Roosevelt. Las pláticas de paz se realizaron a bordo del buque yanqui Marblehead, anclado en el puerto guatemalteco de San José.
- 22) J. E. Pacheco, op. cit., p. 115..
- 23) L. M. Schneider en op. cit., p. 9.
- 24) Publicado en el periódico huertista La semana ilustrada, el 28 de abril de 1914.

- 25) Pegaso fue una revista semanal que se caracterizó por artículos de escasa profundidad (a excepción de los de Antonio Caso y López Velarde), por notas sobre el proceso de la primera guerra mundial, deportes y publicación de reseñas de teatro y por estar repleta de anuncios comerciales. En cuatro meses y quince números, Efrén Rebolledo llegó a publicar sólo dos poemas inéditos "Son dos tus ojos saetas aguzadas ..." y "Antonio Mercé" (núm. 17, 6 de julio de 1917 y núm. 18, 13 de julio) cuando ya no fungía como codirector ni él ni González Martínez ni López Velarde, sino únicamente como redactores. La dirección había quedado en manos de unos impresores, Jesús B. González y José Balleca.

CAPITULO VI

LA CARNE VICTORIOSA

(El erotismo transgresor)

... de delicia y de congoja.
- Efrén Rebolledo

Rebolledo, flor del mal

José Joaquín Blanco, en la Crónica de la poesía mexicana, marca una clara oposición: los poetas modernistas de las "flores del bien" (Othón, Gutiérrez Nájera, Urbina, Nervo y González Martínez) frente a los poetas modernistas cultivadores de las "flores del mal" (Tablada y Rebolledo). Después, quedarían los de la "patria maternal de cada día" : González León, López Velarde y Alfredo R. Placencia.¹

Esta clasificación señala de nueva cuenta y de un modo definitivo la relación estética de Rebolledo con el resto del grupo. Situarlo junto a Tablada es, como señaló Villaurrutia, "respirarlo en un aire familiar cernido en la suntuosidad del pecado, del mal".² Incluso, Rebolledo fue más allá que Tablada, quien luego pasaría al vanguardismo. Rebolledo quiso prolongar por unos años más una orgía que estaba a punto de acabarse.

Un antecedente erótico: Manuel M. Flores

Antes de los modernistas hubo un poeta romántico que sobresalió por el eros en sus creaciones. Manuel Marfa Flores (1840-1885)- cultivó unas pequeñas y primeras flores del mal. El atrevimiento amoroso del romanticismo había llegado hasta el suspiro y el bochorno provocado por un deseo que no se atrevía a considerarse - sexual:

Llena, Mercedes, la apurada copa;
bebamos ... hasta el fin ... así ...vacía.
Y ahora ... ¡desgarra la importuna ropa,
desnuda el seno al beso de la orgía,

¡Qué bella estás, Mercedes, ¡ Me sofoca
el vértigo letal de las delicias,
tus besos de mujer queman mi boca, 3
la angustia del placer son tus caricias;

("Orgía")

El canto a la cortesana y el gusto por los excesos se adelantaban a los "decadentes". Flores, en este sentido, estaba ya dentro de la decadencia y los siguientes versos bien pudieran pasar como creaciones de los primeros modernistas:

Basta ... pasó. Tu frenesí y el mío
apaga el tedio con su mano helada;
fantasma del placer, en el hastío
escondes la vergüenza de tu nada. 4

En este poema de Pasionarias, Flores es el precursor erótico y sensual más digno de Tablada y Rebolledo, y de cualquier otro poeta considerado así. El tedium-vitae, ese hartazgo que marca-

ba la actitud desanimada y pasiva del mal del siglo, la agonía romántica, desencantada y decadente, Flores la había percibido y expresado en carne y verso propio. Los temas de lujuria y deseo que tentaban a la temprana desinhibición eran pretextos antes de la caída y el desengaño:

al opacar las luces de la orgía
tornas las horas de mi vida negras;

Flores es la imagen clásica del bohemio romántico. Según él, el poeta es "un rey proscrito", "un paria", "el sacerdote implacable". Este poeta, muerto pobre, ciego y olvidado a los cuarenta y cinco años, representa el claro y dramático caso de los malditos en la etapa del romanticismo tardío. Un arquetipo doloroso que se estilizaría pocos años después. Auténtica primera flor del mal, fue, entonces, el antecedente directo que toda gran poesía del erotismo necesita. El de San Andrés Chalchicomula llegó a utilizar elementos que después con la innovación versal, se considerarían propios de un estilo refinado, tales como el fetichismo y la obsesión por las partes del cuerpo, llegando incluso a atrevimientos como:

Traviesa con las ondas jugueteando
el busto saca del remanso frío,
y ríe y salpica de glacial rocío
el blanco seno, de rubor temblando.

Al verla tan hermosa, entre el follaje
el viento apenas susurrando gira,
salta trinando el pájaro salvaje.⁵

("En el baño")

Contemplados a la distancia los versos de Flores resultan sutiles e inocentes. Para su época, el asunto seguramente apareció velado. La transgresión del poema acaba en un suspiro:

el sol más a poco se retira:
toda calla ... Y Amor, entre el ramaje,
a escondidas mirándola, suspira. 6

Ningún otro poeta del romanticismo supera las descripciones por demás libres de Flores. Entre el entusiasmo y la elegía patriótica nacional, típica del romántico, Flores sobresalió por intentar cambios estéticos en la lírica. Ese intento le valió - cierta originalidad, y no obstante que todos los temas idílicos eran materia común, los de Flores merecen atención.

Tú no sabes lo que es ser esclavo ...

Pocos años después, en 1893, apareció publicado el poema de Tablada que marcó el verdadero inicio del erotismo transgresor en la lírica mexicana: "Misa Negra", que causó verdadero revuelo en los círculos del porfiriato

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor ¡

Eran los últimos versos eneasílabos de un texto que fue la causa de la búsqueda de la expresión más libre y más estética que daría como resultado la fundación de la Revista Moderna en 1898.

Era un poema interdicto y endemoniado y a éste se le puede agregar otro texto que si bien no apareció tempranamente, está - también tentado por la misma posesión satánica sobre el cuerpo y la carne. Ese poema, de Efrén Rebolledo, se titula "Tú no sa bes lo que es ser esclavo ..." , y sus estrofas asumen lo que Monsiváis llama "el desvarío físico en una sociedad que sólo ad-
8 mite y legitima el enloquecimiento espiritual".

Tú no sabes lo que es ser esclavo
De un amor imperioso y ardiente,
Y llevar un afán como un clavo,
Como un clavo metido en la frente.

Tú no sabes lo que es la codicia
De morder en la boca anhelada,
Resbalando su inquieta caricia
Por contornos de carne nevada.

Tú no sabes los males sufridos
Por quien lucha rendido y que ruega,
Y que tiene los brazos tendidos
Hacia un cuerpo que nunca se entrega.

Y no sabes lo que es el despecho
De pensar en tus formas divinas
Revolviéndose solo en su lecho 9
Que el insomnio ha sembrado de espinas.

Estos cuartetos resumen la principal obsesión producto de las fantasías sexuales que por esos años eran ya públicas de--nuncias en su penúltima estrategia de la desesperación. Si bien este poema no es tan "maldito" como el de Tablada, sintetiza la pasión que a la vuelta de siglo había de terminar en libertina--je, en otro aspecto decadente también perseguido y censurado.

El artífice del diablo

Rebolledo había empezado a publicar sus primeros poemas eróticos hacia los últimos años del XIX y los primeros del XX. Su primer libro, Cuarzos, que reunió textos de 1896 a 1902, bajo el canon y el voto del parnasianismo, mostraba ya rasgos de cierta obsesión:

Al pensamiento más sencillo
Le transmití pureza y brillo 10
Con los cinceles y el martillo

("El joyero")

Oficio que corría un riesgo: "una colección de lápidas de frío mármol, labradas con manos de artesano que no da lugar a que en su labor colabore Dios -o el diablo", señaló Villaurrutia. A partir de entonces, Rebolledo fue un artífice del Diablo. Y en el esteticismo parnasiano llevaba su propio pecado y una afrenta. El riesgo de la inorganicidad (esto es, elaborar textos, versos "dans le bloc resistant" y limitarse a la estatua fría, sin vida, sin movimiento, al mito de Pigmalión) podría rebasar al de la calidad. Sin embargo, en Cuarzos pueden apreciarse versos que además, de orgánicos, son atrevidamente sensuales y tienen la intención de cierto erotismo entre místico y pagano. Un poema susceptible de ser censurado es el caso de "Santa Teresa", que describe una situación imaginada por un hereje:

Y del madero ignominioso baja
Más radiante que un ángel y más bello
Al lecho que se eleva como un ara,
Y que mezclan y juntan sus alientos
Y que sus cuerpos vírgenes se enlazan,
Y que en un beso trémulo y sonoro
Se confunden sus bocas invioladas. 12

Quienes confunden sus bocas invioladas son nada menos que San
ta Teresa y Cristo. Todo en una escena onírica y de lechos immacu-
lados. En contraste con lo sagrado, otros versos profanos donde -
las figuras comenzaban a desgastarse y cobrar ingenuidad:

Y en los espejos biselados
De aguas glaciales y serenas,
Se destacaban reflejados
Broncos tritones irritados
Ciñendo grupas de sirenas 13

("Faunalia")

Y lleno de pesares y congojas
Al mirar una náyade desnuda 14
Suspira de impotencia entre las hojas.

("La vejez del
sátiro")

Si existe un versificador con todos los excesos, ése es E---
frén Rebolledo. Para entonces, seguía al Rubén Darío de Azul ...
y mucho al de Prosas profanas, al Darío de las "visiones adorna--
das de oro, rosa y marfil", "al de los lirios divinos de las anun-
ciaciones y de los floridos príncipes" que "nacían de las cándi--
das perlas". En Cuarzos, poesía de juventud y búsqueda, andaba por
caminos que ya habían recorrido Díaz Mirón y otros iniciadores que
fascinados por joyas

fascinados por joyas preciosas, las utilizaban para decorar estatuas y otros cuerpos en reposo, de acuerdo al ideal parnasiano:

Tenía un pie sobre el otro
y los dos como azucenas,
y cerca de los tobillos
argollas de finas piedras,
y en el vientre un denso triángulo
de rizada y rubia seda. 15

("Cleopatra", circa 1890)

Pero "si Díaz Mirón es el poeta del orgullo, Rebolledo es el poeta de la lujuria ... es más directo y osado que Díaz Mirón ", a consideración de José Emilio Pacheco.

El oficio de joyero-poeta le señalaba una doble perspectiva: cumplir una regla estética y realizar un sueño. Ficticio, contradictorio, Rebolledo se perfilaba como el más orgiástico de los de cadentes. Porque ¿ cuáles eran las razones de ser de las joyas .- preciosas como decoración en las imágenes de la cultura mexicana de esa época ? El epígrafe de Gautier, preciso y dogmático, no dejó de ser una técnica. La obsesión por las formas se importó a Hispanoamérica cuando ésta deseaba renovar y "modernizar" su propia lengua. Del carbón al diamante todo debe quedar pulimentado y brillante. A la joya preciosa por el trabajo de joyero. Rebolledo, más que poeta, era considerado como un "artífice". Tablada lo había calificado de "alquimista transmutador". No había poetas, había orfebres. No había poemas, había joyas. Toda la crítica dete-

nida en el retoricismo, mucho hablaba de artificios, pero casi nada de concreciones. Villaurrutia advirtió la falta de animosidad y de vitalidad en las primeras creaciones de Rebolledo. Pero terminó convencido de que los poemas del autor de Caro victrix "no eran ya como una joya, sino unas joyas". El trabajo y el oficio de poeta de Rebolledo consistió en el proceso de transformar sus ideas en poemas y sus poemas en verdaderas joyas, sin evitar el apabullante retoricismo modernista.

El proceso poético de Rebolledo sufrió oropelescas y congeladas situaciones, pero también sentimientos dolorosos y dramáticos:

Pero con mis pulidas y brillantes
Lágrimas, has labrado mi tormento
Un joyel de magníficos diamantes
Que luce orgulloso pensamiento. 17

("Perla negra", 1900)

El erotismo de fin de siglo fue una fantasía con propio estilo. "El joyelero" se resume como una cadena de culpas y frustraciones. Los esquemas emotivos se repiten hasta el fastidio y el masoquismo. Los mitos de la mujer fatal como la recordara Darío:

Amame así, fatal, cosmopolita, 18
universal, inmensa, única, sola.

("Divagación", 1894)

La mujer fatal es un pretexto y lugar común en Rebolledo. Además, es el principio y fin de todas las formas de la patología

ocasionada por "el malestar en la cultura". De lo que fuera el to
que de la estatua erigida

Yo necesito tu mano nevada
Sobre mi ardorosa frente posada
Para sentir un calor de alborada
Cuando me toque tu mano nevada. 19

a la algolagnia y el fetichismo:

¡Oh mano idolatrada;
Blande una daga aguda y afilada
Escánciame veneno, 20
Y así podré morir de dicha lleno.

("Mano de etérea y virginal
blancura", 1916)

El eros negro

Todos los deseos en la poesía de Rebolledo tienen una doble imagen: la represión y el temor. La ansiedad y el rechazo de una imaginada mujer fatal son temas absolutos. Pero esto lo explica el eros negro. Por eros negro se entienden las fantasías sexuales, las experimentaciones eróticas, el descubrimiento de la sensualidad pagana opuesta a la cristiana, que tuvo lugar, según Lily Litvak, - "en una época que parecía obsesionada por una nueva moral basada
21
en una nueva perversidad". Esa nueva moral comprendía, como - constantes "inmorales" goces como el onanismo, homosexualismo femenino y masculino, necrofilia, incesto, sadismo, masoquismo, fetichismo, sodomía, canibalismo, flagelaciones y todos los males de Saturno. Por estas razones, Tablada y Rebolledo fueron los ar-

tistas, junto con Julio Ruelas, que mejor supieron referrirse a esos motivos "decadentes". "Hostias negras" había sido el primer brote maligno y endemoniado, que surgió en el jardín porfiriano. De pronto, una extraña y maléfica enredadera intentaba profanar la moral cristiana. Después de Cuarzos, apareció Hilo de corales, y en este segundo libro contuvo un poema de largas sílabas titulado "De Hoffman" donde el escritor vuelve con más fuerza al eros negro. El propio Tablada lo consideraba "una deliciosa trouaille digna de ser ejecutada al agua fuerte por la satánica punta seca de un Rops".

22

Me acobarda ver la mata de tu pelo tumultuoso
Que desata sus crespones enlutando tu belleza,
Y en tus hombros se divide cual si un cuervo
/tenebroso
Extendiera sus dos alas al posarse en tu cabeza.23

Este horror al vampiro se remata con una asociación del pubis femenino:

En la calle lanza el viento su gemido de amargura,
Tus tapices se conmueven con extrañas sacudidas,
Y en la esfera de tu vientre, profanando su blancura,
Está el fúnebre murciélago con las alas extendidas. 24

Con "De Hoffmann", Rebolledo logró un primer lugar en el decadentismo modernista. A partir de este texto, los excesos y las ficciones eróticas en negro mórbido, se centrarían en una personalidad poética que estaba cerca de experimentar cambios que a la vuelta de los años catalizarían el delirio más voluptuoso que os tentaron los modernistas.

El vocabulario y la retórica del cuerpo

Rebolledo es el poeta del cuerpo, del cuerpo idolatrado y fetichizado. Es, por consiguiente, el poeta de "la carne", la cual la calificó de "victoriosa". De aquí, Caro victrix (1916), título latino resultado de una costumbre cultista.

A manera de inventario, hemos elaborado una lista que relaciona las metáforas y las imágenes más frecuentes y más originales de los poemas más rescatables que hacen referencia directa y canto mórbido-erótico al cuerpo y a la carne.

METAFORA-IMAGEN

OBJETO, PARTE DEL CUERPO

Perlas	Dientes
Columna de mármol	Cuello
Música de arrullos de palomas	Cuello
Grosella, cereza	Labios
Salomónicos aromas	Axilas (en las ...)
Gélidos y blancos copos de nieve	Senos
Dos gotas de sangre	Pezones
Murciélago de las alas extendidas	Cabellera, pubis
Corales	Boca (sensual color bermejo)
Rojas fresas	Labios
Gemas	Orejas
Gruesas gotas de sangre coagulada	Orejas (sonrosadas)
Satín	Hombro
Maderas	Hombros y mejillas
Alabastro, alabastrino	Torso (fino)
Lunar cristal de roca	Muslos (torneados)
Circe	Mujer fatal
El agua de inmóviles albercas	Ojos (verdes)
La llama de mis codicias	Labios (de pulpas rojas)
Bordes purpurinos	Labios
Hojas	Miembros sexuales

METAFORA-IMAGEN

Diáfano pistilo de una flor
Caricia electrizada
Cascadas de perfumes
Vertidero de miel y leche
Dos mariposas
Natividades de violetas
Cadáveres de rosas
Vuelo pavoroso de un cuerpo
Bosque enmarañado por los tigres
Toisón luctuoso
Largas hebras de ébano
Obscuro terciopelo
Torrente de lava
Cuerda de azabache
Globos de alabastro
Dos juguetes
Arbusto endeble
Venero de sonrisas
Benéfica miel
Lagos de linfas quietas
Rasgos de intensa tinta china
Sonrisa en flor
Bucche de candidas palomas
La abierta rosa
Sedosos piélagos de aromas
Marmol frío
Rosa que se abre mojada de rocío
Enhiesta caña
El trofeo
Jardín de nardos y de mirtos rojos
Fino dardo que vibra
Lumbre
Dos pitones (trabados en eróticas pependencias)
Dos rosas de capullos inviolados
Láctea ola
Vergel de lóbregos espesura
Edén de un páramo en lino
Pulida plata
Cáliz escarlata

OBJETO, PARTE DEL CUERPO

Cuello
Pie (agente)
Cabellera (mata de pelo tumultuoso)
Lengua
Pies
Ojos (en sus)
Mejillas
Cabellera (negra)
Cabellera
Cabellera
Cabellera (enredada)
Cabellera (negra)
Cabellera
Cabellera (negra)
Senos
Manos
Cintura
Labios (Hana San)
Sonrisa (Dai Butsu)
Ojos (Komako)
Cejas (Komako)
Labios (Komako)
Manos (Komako)
Vagina
Melena (lujuriente)
Tez (pulida)

Vagina
Pene (erecto)
Cabeza (cercenada)

Senos (mórbidos y fragantes)
Lengua
Labios (purpurinos)

Pezones

Pubis (femeninos)
Seno (hinchado)
Vientre
Regazo
Regazo
Pene

METAFORA-IMAGEN

OBJETO, PARTE DEL CUERPO

El albo armiño de mullida estola (no iguala a ...)	Muslos (blancos)
Crespo matorral	Pubis (masculino)
Esencias vertidas	Líquido seminal
Grupo escultórico y ardiente	Dos cuerpos femeninos (anudados)
Intacta nieve de crestón lejano	Cuerpo (soberano)
Nítida perla de sedoso oriente	Cuerpo (soberano)
Vórtice de negrura	Pelo (opulento)
Largo como la ausencia	Pelo
Negro como el olvido	Pelo
Lívido trofeo (Yokanán)	Cabeza de hombre (cercenada)
La presión de la carga de alabastro	Líquido seminal (eyaculación)

En esta global relación de las principales imágenes eróticas utilizadas por Efrén Rebolledo para su poesía, se pueden observar los lugares comunes, las tendencias obsesivas y las metáforas torcidas, que lo caracterizan. A opinión de Margo Glantz, Rebolledo "parece ser el único poeta modernista mexicano que se atreve a describir carnalmente la sensualidad, esos pecados suntuosos a los que se refería Octavio Paz al hablar de José Juan Tablada".

Los pecados suntuosos

En 1916, año del asalto de Francisco Villa a Columbus, Nuevo México, de la convocatoria de Carranza a elecciones para diputados al Congreso Constituyente, se publicaron Los de abajo, de Mariano Azeula, La sangre devota, de López Velarde y Caro victrix, un poemario de doce sonetos de amor sexual más representativos de la erótica mexicana.

Caro victrix se reconoce por liberarse de una atmósfera de "intimidad" o "secreta". Se identifica por estar dentro de la más transparente y libre expresión, venciendo lo que se conoce como "desafío moral" dentro de un contexto cultural. Para Monsiváis, "Rebolledo se sirvió de dos técnicas consagradas: la primera, el idioma, que le opone su famosa 'frialdad marmórea' a lo ardoroso del tema, y la segunda, los temas clásicos, que ennoblecen de inmediato cualquier herejía".
26

El proceso del desafío transgresor tuvo que ser lento y adcaudo. La situación moral en los años post-porfiristas no presentaba mejores condiciones de tolerancia. La principal fuerza de la moral represiva -la censura- continuaba vigente y detallista en el México de los primeros años de la revolución.

Pese a las adversidades, Rebolledo proclamó en 1916 el triunfo de la carne, la derrota de la inhibición. Si en 1898, la carne era la principal culpa sobre los atormentados reprimidos,

Carne, carne maldita que me apartas del cielo;
carne tibia y rosada que me impeles del vicio;
ya rasgué mis espaldas con cilicio y flagelo
por vencer tus impulsos, y es en vano, ¡te anhele
a pesar del flagelo y a pesar del cilicio !

¡ Oh, Señor Jesucristo, guíame por los rectos
derroteros del justo; ya no turben con locas
avideces la calma de mis puros afectos
ni el caliente alabastro de los senos erectos,
ni el marfil de los hombros, ni el coral de las
/bocas. 27

("Delicta carnis", 1898)

en 1916, la carne prefiere el goce y el placer, tratando de dejar atrás, en el silencio, los clamores y los tormentos causados por el deseo:

Todo enmudece, y al sentir el grato
Calor de tus caricias, mi ardorosa
Virilidad se enarca como un gato. 28

("Claro de luna")

Y gallardo, magnífico, impaciente,
Como un corcel se agita cuando siente
La presión de su carga de alabastro. 29

("El Duque de Aumale")

Con los sonetos de Caro victrix, el erotismo había llegado a una plenitud requerida años antes. Una fuerza natural que se vino conteniendo desde décadas atrás tuvo lugar y dio paso a una vitalidad antes negada por una sociedad absolutista y paternal. Reboledo había regresado de Oriente con una actitud menos mecanicista, "más orgánico"-advirtiría Villaurrutia-, más decidido, más libre. Lo "orgánico" se le encuentra en las fuentes de vida expresadas por el erotismo, en el descubrimiento de ciertas fuerzas elementales y humanas que se concentran en la energía sexual.

Embiste el sexo con la enhiesta caña
Igual que si campara en un torneo,
Y con mano feliz ase el trofeo
De la trenza odorífera y castaña. 30

("El Duque de Aumale")

en 1916, la carne prefiere el goce y el placer, tratando de dejar atrás, en el silencio, los clamores y los tormentos causados por el deseo:

Todo enmudece, y al sentir el grato
Calor de tus caricias, mi ardorosa
Virilidad se enarca como un gato. 28

("Claro de luna")

Y gallardo, magnífico, impaciente,
Como un corcel se agita cuando siente
La presión de su carga de alabastro. 29

("El Duque de Aumale")

Con los sonetos de Caro victrix, el erotismo había llegado a una plenitud requerida años antes. Una fuerza natural que se vino conteniendo desde décadas atrás tuvo lugar y dio paso a una vitalidad antes negada por una sociedad absolutista y paternal. Reboledo había regresado de Oriente con una actitud menos mecanicista, "más orgánico"-advirtiría Villaurrutia-, más decidido, más libre. Lo "orgánico" se le encuentra en las fuentes de vida expresadas por el erotismo, en el descubrimiento de ciertas fuerzas elementales y humanas que se concentran en la energía sexual.

Embiste el sexo con la enhiesta caña
Igual que si campara en un torneo,
Y con mano feliz ase el trofeo
De la trenza odorífera y castaña. 30

("El Duque de Aumale")

Y dócil, mustia, como débil hoja
Que gime cuando pasa el torbellono,
Gemiste de delicia y de congoja. 31

("Posesión")

Tristán es como el bronce, oscuro y
/fuerte,
Busca el regazo de pulida plata,
Isolda chupa el cáliz escarlata 32
Que en crespó matorral esencias vierte.

("Tristán e Isolda")

Para el ambiente decadente, el cuerpo de la mujer reunía dos condiciones exigidas por el deseo: la virginidad y la prostitución religiosa. Los cuerpos que en libidinoso movimiento se describen en Caro victrix ya no tenían "el halo luminoso de la novia de mano sudada". La profanación y la violencia del acto sexual son condiciones estimulantes:

Te brindas voluptuosa e impudente,
Y se antoja tu cuerpo soberano
Intacta nieve de crestón lejano,
Nítida perla de sedoso oriente. 33

("Ante el ara")

El crespón de la sombra más profunda
Arrebuja mi lecho afortunado,
Y ciñendo tus formas a mi lado
De pasión te estremeces moribunda. 34

("En las tinieblas")

El amor llamado "idílico", neoplatónico, con Caro victrix resultaba obsoleto y ridículo. Se ama con el cuerpo entero, con todo el cuerpo y para el cuerpo que es todo carne.

Mientras tu vientre al que mi labio inclino,
Es un vergel de lóbrega espesura,
Un edén en un páramo en lino. 35

("Ante el ara")

En esos doce "pecados suntuosos", todo el eros negro tiene su razón de ser y su orgánica descripción y uso desmedido.

SONETO	PERVERSION-TRANSGRESION
"Posesión"	Cópula "florida" - Orgasmo
"El beso de Safo"	Homosexualidad femenina
"Ante el ara"	Cunnilinguismo
"Tristán e Isolda"	Adulterio, fellatio-cunnilingue.
"Salomé"	Castración y necrofilia
"El vampiro"	Sado-masoquismo
"La tentación de San Antonio"	Masoquismo
"Leteo"	Fetichismo y necrofilia
"En las tinieblas"	Fetichismo
"Claro de luna"	Cópula "florida" - erección.
"El Duque de Aumale"	Violación-eyaculación
"Insomnio"	Onanismo-masoquismo.

Tal vez muchas transgresiones puedan pasar en la actualidad como simples y normales actos. Pero en tiempos de Efrén Rebolledo describir y poetizar un "orgasmo" o una "cópula florida", era una verdadera transgresión y una perversión aconsejada por el demonio mismo. Exceptuano "Misa Negra", "Magna Peccatrix" de Tabla

da, y "Lubrica nox" de Urbina, en ningún otro poema modernista se observan tan directamente escenas del más desenfrenado libertina-je. Sin embargo, notó Schneider

Rebolledo, latinoamericano al fin, decimonónico total solía salpicarse de moralista. Era conciente de sus predilecciones pero hacía uso de la máscara porque sabía que su literatura iba a ser leída por una sociedad conservadora, prejuiciosa y tradicional. 36

De todos modos, la poesía de Rebolledo marcó un gran avance en la expresión poética. A los tres años, en 1919, López Velarde amigo de Rebolledo, habría de poetizar la lujuria con diferente retórica, con más probidad:

 Mi virtud de sentir se acoge a la divisa
 del barómetro lúbrico, que en su enagua violeta
 los volubles matices de los climas sujeta
 con una probidad instantánea y precisa. 37

 ("Anima adoratriz")

La presión de la carga de alabastro

Si existe un soneto que verdaderamente tiene un final sorprendente y lujurioso, ése es "El duque de Aumale" en su segundo terceto en deca sílabo

 Y gallardo, magnífico, impaciente,
 Como un corcel se agita cuando siente
 La presión de su carga de alabastro.

Se hablaba de sueños, de "nevadas caricias", "de amor por los ojos", de un ritual inocente, pero la entrega "voluptuosa e impudente de un cuerpo soberano" nunca se había dicho. Nunca tres versos describiendo una eyaculación. El 'alabastro', una pie

dra de mármol o parecida al mármol, tan común en los versos modernistas, Rebolledo la utilizó para ilustrar sorpresivamente la fuga del líquido seminal.

En el ensayo El erotismo, Georges Bataille escribió:

La humanidad, significativa del interdicto, es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha. 38

De acuerdo a la cita de Bataille, poetas interdictos, son los transgresores, los prohibidos: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Manuel Marfa Flores, José Juan Tablada y Efrén Rebolledo.

Tablada y Rebolledo, desde un principio lo tuvieron presente: la mujer, objeto privilegiado del deseo, virgen y prostituta, (sagrada y religiosa) puede ser el mismo Demonio o una encarnación - de él mismo (las vampiresas) en el sentido más decadente de fin de siglo. La belleza aristocrática e idealizada en las partes del cuerpo constituyó un auténtico fetichismo amoroso, pero al mismo tiempo el más extremo de los sufrimientos, el masoquismo:

Te desea mi carne torturada
Jidé, clamo, y tu forma idolatrada
No viene a poner fin a mi agonía

Jidé, Jidé, Jidé, y el vano grito
Rasga la noche lóbrega y eterna. 39

("Insomnio")

La "forma idolatrada" no era más que un repertorio de la belleza, o de un ideal de la belleza. A mayor belleza, mayor deseo, y por lo tanto la mancillación de esa belleza es el objeto último estimulado por el deseo. A mayor belleza, mayor anhelo de mancillación, según los términos de Bataille. Además, "el sentido último del erotismo es la muerte". Por tal razón fundamental, el poeta agónico del romanticismo sufre por una eternidad, el dolor es la única realidad de todas las cosas. Sufre porque existe, porque mancilla (El enemigo), porque ama y se atormenta en el goce. Si existe una particularidad en el "decadente" mexicano, ésa es el complejo de culpa por haber transgredido. Un remordimiento de conciencia lo persigue por el resto de su vida y lo impulsa trágicamente hasta el suicidio.

En la cultura cristiana de occidente, el sentimiento de pecado y de culpa es total. Ejerce una presión morbosa y delirante sobre quien lo ha cometido, y más si se trata de un "delicta carnis". Barbey D'Aurevilly y Villiers de L'Isle'Adam son nombres de escritores católicos franceses con un enorme complejo de culpa. Y si - en Francia los hubo, con mayor razón en Hispanoamérica, y en especial en México. Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Amado Nervo y el caso más especial donde el erotismo y el catolicismo provocan un duelo a muerte entre el cuerpo y el alma: Ramón López Velarde.

Nuestro poeta Rebolledo también experimentó enormes sentimientos de culpa. Pero a decir de él mismo ese sufrimiento estaba causado por cierta frustración y soledad que le impedía tener concimiento de goce con el ser amado, lo que le provocaba mucha amargura que confesó en "El soliloquio del espejo":

Porque nadie osará negar que el amor ha menester del contacto para comunicarse con el ser amado, para satisfacerse y realizarse; que le es necesaria la caricia; que lo completa el beso, que lo consume el abrazo. Pues bien, yo soy el único amante a quien le está prohibida toda esperanza, el único a quien no le es dable tocar ni la fimbria de la mujer que anhela, siendo tan miserable que me muero de envidia por cualquier objeto que no tiene alma, y por consecuencia, no sabe sufrir ni saborear la voluptuosidad y el deleite, y que me cambiaría gustoso por una alfombra, por un anillo, por una liga, y cuenta que no menciono a las venturosas sábanas. 40

Amargura, que además padecía temores:

Tengo miedo a ese murciélago con las alas extendidas
Me acobarda ver la mata de tu pelo tumultuoso ...
Cuál me espanta ver tu cuerpo que semeja el de una
/muerta ...
("De Hoffmann")

Tú no sabes lo que es ser esclavo
De un amor imperioso y ardiente ...

Fingimientos o realidades, contradicciones y afirmaciones, -
placeres y resabios, máscaras y rostros, el erotismo enfermizo de
Rebolledo habría que terminar en la profanación y en el placer fi
siológico, en la mancillación de la belleza, en la victoria de la
carne.

NOTAS AL CAPITULO VI (LA CARNE VICTORIOSA ...)

- 1) Cfr. José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, pp. 49-131.
- 2) Xavier Villaurrutia, op. cit., p. 662.
- 3) Manuel M. Flores, Pasionarias, p. 271.
- 4) Ibidem, p. 272.
- 5) Ibidem, p. 33.
- 6) Idem.
- 7) Vid. Héctor Valdés, Índice de la Revista Moderna, pp. 9-14.
- 8) Carlos Monsiváis, "Te brindas, voluptuosa e imprudente", en Su Otro Yo, p. 25.
- 9) Efrén Rebolledo, Obras completas, p. 39.
- 10) Ibidem, p. 15
- 11) X. Villaurrutia, op. cit., p. 664.
- 12) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 16.
- 13) Ibidem, p. 28.
- 14) Ibidem, p. 31.
- 15) Salvador Díaz Mirón, Poesías completas, p. 123.
- 16) José Emilio Pacheco, op. cit., p. 115.
- 17) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 110.
- 18) Rubén Darío, Prosas profanas, p. 23.
- 19) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 35.
- 20) Ibidem, p. 93.

- 21) Lily Litvak, op. cit., p. 85.
- 22) José Juan Tablada "Máscara de Efrén Rebolledo" en Máscaras de la Revista Moderna, p. 90.
- 23) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 38.
- 24) Idem.
- 25) Margo Glantz, "Mitologías. Rebolledo se suelta el pelo" en Unomásuno, p. 18.
- 26) Carlos Monsiváis, art. cit., p. 25.
- 27) Amado Nervo, Místicas, p. 93.
- 28) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 84.
- 29) Idem.
- 30) Idem.
- 31) Ibidem, p. 85.
- 32) Ibidem, p. 86.
- 33) Ibidem, p. 85.
- 34) Ibidem, p. 88.
- 35) Ibidem, p. 85.
- 36) Luis Mario Schneider, prólogo a Salamandra-Caro victrix, p. 9.
- 37) Ramón López Velarde, Obras, p. 165.
- 38) Georges Bataille, El erotismo, p. 202.
- 39) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 89.
- 40) Ibidem, p. 40.

CAPITULO VII

VEINTICUATRO SONETOS GOZOSOS:

DOCE DE LUGONES Y DOCE DE REBOLLEDO.

Jorge Cuesta ya la había advertido en su presentación a Efrén Rebolledo en la Antología de la poesía mexicana moderna: cierta influencia, cierto modelo estético del argentino Leopoldo Lugones -¹ (1874-1938) en Caro victrix.

Lugones, junto con Darío, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Del Casal y Martí, es otro líder y personaje cumbre del modernismo - hispanoamericano. En un principio fue autor de poemas socialistas y fundador de centros y director de un periódico de redención proletaria (La montaña). Después sus versos experimentaron cambios tan radicales como sus ideas político sociales. De la masividad pasó a la imagen con la que siempre se le reconoce: un poeta virtuoso, aristócrata, refinado, preciosista, poseedor de una rima exquisita y de "una sensualidad inusitada". De este cambio, son Las montañas del oro (1896), Los crepúsculos del jardín (1905), y Lunario sentimental (1909).

En Los crepúsculos del jardín aparecen insertos un grupo de sonetos escritos entre 1897 a 1900. Ahí se cuentan Los doce gozos que a decir de Max Henríquez Ureña, "se acusa una nueva manera -

2

sensual e insinuante". Esos Doce gozos, dedicados a José Juan Ta-
blada, comprenden los siguientes poemas: "Tentación", "Paradisí-
ca", "El astro propicio", "Conjunción", "Venus dicta", "En color
exótico", "El éxtasis", "Delectación morosa", "Océánida", "La al-
coba solitaria", "Las manos entregadas" y "Holocausto". Todos es-
3
tos textos fueron publicados en la Revista Moderna, en 1899. En
ese mismo año, también en la misma revista aparecieron los tex--
4
tos de Las montañas del oro, lo que significa que el poeta argen-
tino gozaba no sólo de la amistad y del reconocimiento por parte
de los poetas mexicanos, sino además era muy apreciado como poeta.

La producción literaria de Lugones se considera clásica dentro
de la lírica hispanoamericana. Su poesía está catalogada como un
modelo al igual que Darío, Gutiérrez Nájera y Martí.

En Salamandra, Efrén Rebolledo lo cita y utiliza una famosa
imagen del argentino:

A la mañana siguiente, se levantó tarde
como sienta a una mujer elegante, y se su
mergió en la bañera después de coquetear
con el agua, que al penetrar entre sus mus
los se aguzó como una daga, según el bello
símil del poeta de los Crepúsculos del Jar-
dín. 5

Este pasaje se localiza casi al término de la noveleta, y
"el bello símil" al que se refiere Rebolledo son los siguientes
versos de "Océánida":

Palpitando a los ritmos de tu seno,
Hinchóse en una ola el mar sereno;
Para hundirte en sus vértigos felinos

Su voz te dijo una caricia vaga,
Y al penetrar entre tus muslos finos,
La onda se aguzó como una daga. 6

Soneto que gustaba mucho a Rebolledo, quien en Caro victrix tiene otro símil, que además de describir una posesión sexual, igual que en "Oceánida", las imágenes y la retórica señalan una evidente influencia del estilo de Lugones. Ese soneto de Rebolledo es "Ante el ara", cuyos versos similares son:

Tu seno se hincha como láctea ola,
El albo armiño de mullida estola
No iguala de tus muslos la blancura. 7

Al igual que Lugones, Rebolledo utiliza palabras que se refieren al cuerpo (seno, muslo, vientre) sin dejar de ponerse la máscara de la retórica que se requería frente a una sociedad conservadora y llena de prejuicios.

Lugones, pues, es el molde estético, "el molde divino", es el maestro, y guardadas las distancias, tiene más trayectoria poética que Rebolledo. Los doce gozos son expresiones poéticas que no solamente fueron moldes para los sonetos de Caro victrix, publicados quince años después. Los textos coinciden no solamente en número y en forma (sonetos endecasílabos) sino en temas y en imágenes. Además en ser interdictos y gozosos, prohibidos y

y eróticos, pero también en retoricismo y en moralismo. Rebolledo coincidió en crear sin copiar, en atreverse con originalidad, en versificar con propios recursos, en continuar sin plagiar.

Lugones, verdadero maestro del impresionismo en verso, fue el Manet argentino de la metáfora. La tarde y sus colores son el escenario que poetiza. Mezclados con música e imágenes, proporcionan luces y trazos muy propios. En su poesía todo está bajo el rayo de luz de los colores: la playa, el océano, las flores, en contraste con la noche, la montaña y los espectros, que lo identifican por esta señal como el gran poeta modernista del claroscuro. A esto se le agrega otro elemento sensual: los aromas y la combinación de los sonidos con un tiempo.

... sentía el violín entre prolijas sugerencias

Estos aromas refinados son flores naturales del fetichismo fin de siglo. En los sonetos de Lugones se localizan fetiches que pertenecen a una era industrial. Es decir, a cierta artificialidad. Los fetiches del argentino son las prendas de vestir femeninas. Así el jubón, los alamares, las ligas, el corsé, las medias negras, los corpiños, los zapatitos, la enagua de surá, las telas de seda, lino y raso, se abren "entre magnolias dulcemente y en la palidez dorada del ocaso". Lugones presentó los cuerpos semi-desnudos; buscaba así provocar e incitar al deseo. Arqueles Vela llamó a este tipo de desnudo

tipo de desnudo "rebujo de carne impasible y ropas insinuantes". Los lugares más eróticos para Lugones son donde "las vestimentas se abren":

Se apagó en tu collar la última gema,
Y sobre el broche de tu liga crema
Crucifiqué mi corazón mendigo. 9

("En color exótico")

La dorada serpiente de mis males
circuló por tus púdicos cendales 10

("Paradisíaca")

En cambio, en Caro victrix casi no hay semidesnudos o prendas de vestir como principal frivolidad o centelleo. Los sonetos de Rebolledo son una verdadera galería de desnudos y de pasiones en movimiento. Aunque existen claros fetiches, éstos son naturales y pertenecen al cuerpo en condición "voluptuosa".

Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos
por tus candidas formas como un río. 11

("El vampiro")

A Lugones los detalles de una nueva era industrial lo enloquece:

Contemplaba con éxtasis impuro
Tu media negra; ... 12

En Rebolledo, el desnudo no necesita mínimos intermedios:

y arrojando el velo que la escuda,
Aparece magnífica y desnuda
Al fulgor de los rojos reverberos. 13

("Salomé")

El decorado de Lugones, además de excitante, es muy plástico. Los aromas, los jardines, las flores y la brisa, todo envuelto entre "un antiguo silencio de Cartuja", otorgan escenas muy propias de idilios pastoriles de digna influencia prerrafaelita. Rebolledo a su vez, recurre a personajes de la literatura clásica erótica: Salomé, Tristán e Isolda, Safo, el Duque de Aumale. El mexicano presenta algo propio en cuanto a decorado finisecular se trata:

Como un cisne espectral, la luna blanca
En el espacio transparente riela,
Y en el follaje espeso, filomela
Melifluas notas de su buche arranca. 14

("Claro de luna")

Los poetas modernistas concebían a la belleza como un fluir de sentidos y sensaciones en todas direcciones y colores. Por esta razón, Darío y Lugones, maestros de ese arte, se preocupaban mucho por el ritmo y la música interior como substancia y complemento del poema aunque el contenido temático fuera trivial. El verdadero tema es la sonoridad del verso. Los Doce gozos son un cúmulo de sensaciones visuales y auditivas que confluyen en un especial erotismo.

Por su parte, Rebolledo, en Caro victrix las sensaciones se producen directamente en las zonas erógenas. Los oídos, los ojos, la piel, el tacto, la lengua, el vientre, los órganos genitales, todo forma parte del arsenal de placer y de lujuria descrita en la forma más abierta y desafiante evitando caer en lo que ya

se había gestado por esos tiempos: la pornografía. Rebolledo, y no solamente en Caro victrix fue un erotómano interdicto. Limpio de corrupción, características de la pornografía, también está limpio de culpa. Por esto aventó las primeras doce piedras, los doce sonetos de amor sexual de Caro victrix, en el México del 1916.

NOTAS AL CAPITULO VII (VEINTICUATRO SONETOS GOZOSOS ...)

- 1) Jorge Cuesta, Antología de la poesía mexicana moderna, p. 59.
- 2) Max Henríquez Ureña, op. cit., p. 194.
- 3) Vid. Héctor Valdés, Índice de la Revista Moderna, pp. 185-189.
- 4) Idem.
- 5) Efrén Rebolledo, op. cit., p. 271.
- 6) Leopoldo Lugones, Los cien mejores poemas de ... p. 60.
- 7) E. Rebolledo, op. cit., p. 85.
- 8) Arqueles Vela, El modernismo, p. 167.
- 9) Leopoldo Lugones, op. cit., p. 57.
- 10) Ibidem, p. 53.
- 11) E. Rebolledo, op. cit., p. 87.
- 12) L. Lugones, op. cit., p. 52.
- 13) E. Rebolledo, op. cit., p. 86
- 14) Ibidem, p. 88.

APENDICE

SALAMANDRA O EL VERDADERO FIN
DEL SUEÑO MODERNISTA.

1
Salamandra, segunda novela de Efrén Rebolledo escrita en 1919, es el decorado art-nouveau de una sociedad supuestamente metropolitana, de una ciudad de México donde se baila one-step, se va al cine y al Teatro Arbeu, y la gente adinerada vende sus carros de caballos para comprarse autos mecánicos de carreras. Se camina ya no por Plateros sino por Francisco I. Madero, y se vive en las calles de Orizaba, en la moderna colonia Roma del post-porfirismo.

El argumento de Salamandra podría ser el siguiente: Elena Rivas, mujer de veinticinco años, hija de un ex-latifundista sonorenses, "monstruosamente coqueta", "personificación de una hembra fatal", que resume en su glamour la hechicería de Cleopatra, lo monstruoso de Medusa, la venganza de Salomé y la sensualidad de la Venus de Cánovas, un día lee en un diario un poema mencionando que un poeta podría ahorcarse con el cabello de la amada. Elena Rivas, para sacudirse un poco el tedio, decide hacer realidad los versos leídos. Es decir, que el poeta, un dandy llamado Eugenio León realice "su más bella obra de arte". La salamandra -

viejo mito mencionado desde Plinio, seduce al bohemio (ritual caníbalesco) y lo convierte en un guiñapo humano haciéndolo sufrir - hasta el sado-masochismo. Eugenio León termina suicidándose con - la cabellera que Elena Rivas le había enviado tiempo antes. La - mujer fatal sólo estuvo satisfecha hasta haber conseguido la muerte, vicio mayor de una salamandra. (La salamandra que se regocija entre las más vivas brasas, la engendrada por la espina dorsal del hombre, la del cuerpo estrellado que nunca aparece sino en las grandes lluvias y desaparece en el buen tiempo, lagartija tan fría que con su contacto extingue el fuego como lo haría el hielo).

El poema que Elena Rivas leyó fue el siguiente:

UN RAUDAL DE PROMESAS
por Eugenio León.

Un raudal de promesas son tus lánguidos ojos,
Y un jardín de jazmines son tus mórbidos brazos;
Mas 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 jugo que destilan las cañas;
Pero infeliz quien pruebe tus labios tentadores,
Porque una sed eterna 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.

Este poema en alejandrinos pertenece al más rancio modernismo

finisecular. Los temas y la intención delatan una hechura bastante común en la época que finge la noveleta. No es un poema extraordinario, ni espectacular, pero sí para sus personajes. La parte interesante, la que atrajo a Elena Rivas, está en los dos últimos versos, en el suicidio utilizando un instrumento fetiche baudelairiano, la cabellera. El poema le sirve al autor que mirándose en un espejo, en una bola de cristal, observa y crea figuras y desenlaces trágicos en un ambiente que sólo una ficción decadente puede ilustrar y decorar.

Cuando Elena Rivas le pregunta a Eugenio León a quien le dedicó esos versos, el poeta responde con una frase muy propia de un idealista neoplatónico: "A una Armida artera e irresistible - que no existe sino en la isla de mi fantasía". Acto seguido, "probó sus labios tentadores y una sed eterna quemaría sus entrañas", "cerciorándose si su boca sabe a fresa o a granada", y la historia empieza a cobrar vida de acuerdo al poema.

Lo extraordinario de Salamandra es la obsesión del autor por la fatalidad humana de la poesía. Rebolledo parece hacer creer lo que está creando. Por tal razón el escenario es la ciudad de México, con sus teatros y sus primeros cines, nombra a Pancho Villa y la ficción se ve coloreada por el realismo. Elena Rivas, como símbolo, puede ser verosímil, lo mismo Eugenio León como el

Teatro Arbeu y el Hotel Imperial, la Pina Menichelli o la Bertini, y tal vez el pintor Rutilo Inclán y todos los demás signos de una época claramente determinada (la utilería art-nouveau). Lo inverosímil estaría en lo que califica a Rebolledo como decadente en el sentido valorativo de la palabra, como el último de los modernistas. La realización de "la más bella obra de arte" para un decadente es cumplir al pie de la letra lo que dice sus versos, aunque sus versos estén muy alejados de una nueva realidad. La fantasía mencionada y cumplida por el poeta Eugenio León corresponde a un sueño de un espíritu anacrónico y a la vez dramático.

Rebolledo tuvo la intención de explicar en Salamandra el estrangulamiento y el final de un sueño que no había muerto precisamente en "el cuello del cisne de engañoso plumaje". Había de escoger otro símbolo menos elegante y más frío para simbolizar el término del sueño modernista. Y no en 1910, sino en 1919. No un cisne, sino una salamandra.

Las estructuras y las relaciones sociales sacudidas por la revolución quedaron parcialmente cambiadas. La sociedad mexicana continuaba con mucho polvo de aquellos lodos. La clase dominante no había sido destruída. Se acomodaba y esperaba ciertos ajustes.

Salamandra, de Efrén Rebolledo, es una narración que insiste en cierta continuidad obsesiva, anacrónica y decadente. Significa

otra vuelta de tuerca a la cultura nacional sacrificando la propia figura ideal de hacedor de poesía que tiene que suicidarse no con el pretexto del fetiche emplumado, sino con el dictamen de sus propios versos. El final del spleen, el final del sueño, desde hacía varios años, había concluido. Sólo faltaba Rebolledo para que acabara de una vez por todas, el sueño modernista.

José Emilio Pacheco señaló la actualidad y el anacronismo de Salamandra, justamente a los cien años del nacimiento de Efrén Rebolledo:

Al someter a la prueba de la realidad una idea literaria, Salamandra se constituye en representación simbólica del crepúsculo modernista. El desarrollo histórico ha liquidado muchas de las bases sociales que sustentaron el movimiento. El cortejo se asfixia en las cabelleras de los monstruos que engendró el sueño de su razón. Escrita en el fin de una época, - Salamandra significa para la literatura mexicana el testamento y despedida de la generación modernista. 2

-.-

NOTAS AL APENDICE (SALAMANDRA O EL VERDADERO FIN ...)

- 1) Salamandra es una extensión narrativa de una prosa breve titulada "La cabellera" contenida en El desencanto de Dulcinea publicado en 1916. En ese texto están concentradas todos los temas decadentes que después Rebolledo desarrolló en poemas y en narraciones.
- 2) José Emilio Pacheco, "Efrén Rebolledo (1877-1929) Actualidad y anacronismo de 'Salamandra'", en Proceso, p. 59.

CONCLUSIONES

El Modernismo Hispanoamericano significó toda una transformación que marcó una etapa cultural que separa y renueva la poesía lírica en nuestra lengua. El modernismo es el antes y el después de nuestra poesía. Para dividir la poesía y situarla en el tiempo y en el espacio, se puede recurrir al "antes del modernismo", y al "después del modernismo". Para la literatura mexicana esta regla resulta muy válida, porque el modernismo significó el inicio de la verdadera poesía realizada con orden y sentido estético y creador, aunque para esto tuvo que aceptar múltiples influencias en aras de un arte cosmopolita, que no aceptaba solamente "un - dios, ni un amor, ni una bandera".

Efrén Rebolledo (1877-1929) fue un poeta y un prosista singular, dentro del grupo de los modernistas mexicanos. Si en algún texto o en toda una obra pueden notarse los excesos que ostentaba el modernismo, ése debe ser de Rebolledo. En una época donde "el dominio de los excesos" parecía una represión abierta, el arte de la poesía modernista se opuso a ello. Pese a que sus artistas sufrieron impugnaciones y censuras, se logró la liberación de los sentidos y con ello una nueva expresión poética.

Cierto que el modernismo en la voz de Rebolledo consiguió vencer en varias ocasiones. Pero otras veces se infringió sobre él mismo una limitación que pudo llevarlo a consecuencias desesperadas. Poetizaba, pero siempre con un trasfondo amargo que lo delataba (y no sólo a él) como un ser representativo marginal de una época absolutista, parsimoniosa e impositiva. Rebolledo también padeció el peso y el dolor de la carencia de libertad. Pero fue abiertamente sincero y afrontó las consecuencias. Autoflagelante y masoquista, la desgracia de un escritor resume la infelicidad del ser humano. Se sufrió hasta la desesperación. Sufrió Baudelaire, Wilde, Neruo, López Velarde, Rebolledo en una lucha constante que sólo el artista emprende contra un sistema prejuicioso y materialista.

Rebolledo comprendió una posibilidad de desafío. La había experimentado en los tiempos de la primera época de la Revista Moderna. Pero la original expresión se logra en Caro victrix. Rebolledo no importó de Oriente forma poética alguna, pero sí asimiló la sensibilidad que por medio del erotismo tenía que poetizarse en México de acuerdo a ciertos cánones que sustentaba el modernismo. También comprendió que no se había dicho todo, y que para esto había de esperar otros años más. Había cierta tensión entre lo viejo y lo nuevo. La modernidad presentaba muchas contradicciones.

Los temores debían de haber quedado muy atrás. El arte también debería comprender y tolerar las exageraciones y por qué no, los resabios. Había que hacerlos a un lado las distinciones moralistas y liberar a la poesía de una fuerza que sólo el erotismo contiene. Rebolledo liberó de atavismos a la poesía, aunque para ello tuvo que recurrir a las formas y los temas enfermizos que se habían puesto de moda años antes. Continuaba, como decadente, con la obsesión de un siglo "loco y maldito". Todos los excesos se derramaron en su pluma, todo lo que quedaba escondido o velado, en los versos de Caro victrix se escanciaron. Nadie como él definió el amor sexual y su energía en lo que Villaurrutia llamó "el espasmo precioso del endecasílabo". Mérito aparte es dejar registrada y narrada una época de transición. Fue Salamandra otra pesadilla de un poeta, de una ciudad que empezaba a cambiar, pero continuaba con mitos y espectros, con la misma clase en el poder.

Tal vez la vasta cultura de Rebolledo hubiera podido permitir más versos, más sonetos, más novelas, más crónicas, registrando en su estilo otra época y mostrando otros símbolos y otros signos para entender mejor nuestro ambiente social y cultural tan susceptible a los derroches, a los colonizajes y a los contrastes. Pero sobre todo, interpretar la visión de un mundo a través de un autor único, irrepetible, "fatal y cosmopolita".

B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

A) Directa:

- 1) REBOLLEDO, EFREN, Caro victrix, México, Editor Vargas Rea, 1944, 56 pp.
- 2) _____, Obras completas, introd., ed., y bibl., por Luis Mario Schneider, México, Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968, 315 pp. (Colección "Ayer y Hoy" núm. 6)
- 3) _____, Rimas japonesas, (Dibujos de Shunjo Kihara), The Tokyo Tsukiji Type Foundry, Tokyo, 1915, 40 pp.
- 4) _____, Salamandra. Caro victrix, pról., de Luis Mario Schneider, México, Edit. Premiá, 1979, 110 pp. (Col. "Los brazos de Lucas" núm. 31)

B) Indirecta:

- 1) ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, Historia de la literatura hispanoamericana, T. I (La colonia. Cien años de República), México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 519 pp. (Breviario núm. 89)
- 2) BALZAC, BAUDELAIRE, BARBEY D'AUREBILLY, El dandysmo, trad. de Luis Antonio de Villena, Madrid, Felmar, 1974, 259 pp. (La Fontana literaria núm. 21)
- 3) BARBEY D'AURFVILLY, JULES, Las diabólicas, trad. por Javier Albiñana, Barcelona, Planeta, 1979, 245 pp.
- 4) BAUDELAIRE, CHARLES, Diarios íntimos, trad. de Rafael Alberti, México, Premiá, 1980, 101 pp. (La nave de los locos núm. 53)
- 5) _____, Obra completa en poesía, trad. de Enrique Parellada, Barcelona, Ediciones 29, 1975, 384 pp. (Libros Río Nuevo núm. 6)
- 6) _____, Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte, trad. de Enrique Díez Canedo y Manuel Granell, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 150 pp. (Colec. Austral núm. 885)
- 7) BATAILLE, GEORGIS, El erotismo, trad. de Toni Vicens, Barcelona, Tuequets Editores, 1979, 378 pp. (Colec. Marginales núm. 61)

- 8) BATAILLE, GEORGES, El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais), trad. de Carlos Manzano, pról. de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Tusquets Editores, 1972, 130 pp. (Colec. Cuadernos infimos núm. 35)
- 9) _____, La literatura y el mal, versión española de Lourdes Ortiz, Madrid, Taurus ediciones, 1977, 150 pp.
- 10) BEGUIN, ALBERT, El alma romántica y el sueño, trad, de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 500 pp.
- 11) BENJAMIN, WALTER, París, capital del siglo XIX, trad. y nota prel. de José Emilio Pacheco, México, Edición de la librería Madero, 1971, 59 pp.
- 12) BLAKE, WILLIAM, Visiones, versión e introd. de Enrique Caracciolo Trejo, México, Edit. Era, 1974, 286 pp.
- 13) BLANCO, JOSE JOAQUIN, Crónica de la poesía mexicana, Culiacán Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, 261 pp.
- 14) CASTILLO, HOMERO, Estudios críticos sobre el modernismo, introd., selec., y bibl. general por Homero Castillo, Madrid, Gredos, 1974, 416 pp. (Biblioteca Románica Hispánica núm. 121)
- 15) CONDE, TERESA DEL, Julio Ruelas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976, 115 pp.
- 16) CUESTA, JORGE, Antología de la poesía mexicana moderna, México, Contemporáneos, 1952, 220 pp.
- 17) _____, Poemas y ensayos II, (Ensayos literarios), pról. de Luis Mario Schneider, recop. y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1978, 256 pp. (Col. Poemas y Ensayos)
- 18) DARIO, RUBEN, Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas, edición preparada por Antonio Oliver Belmás, México, Porrúa, 1978, 172 pp. (Col. "Sepan cuántos ..." núm. 42)
- 19) _____, Prosas profanas, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 143 pp. (Col. Austral núm. 404)

- 20) DIAZ MIRON, SALVADOR, Poesías completas, ed. y pról. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1972, 295 pp. (Col. de Escritores Mexicanos núm. 12)
- 21) DUCA, LO, Historia del erotismo, trad. de Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970, 135 pp.
- 22) FLORES, MANUEL, Pasionarias, México, Medina Hnos., s.f. 284 pp.
- 23) GAMBOA, FEDERICO, Diario (1892-1939), selec., pról., y notas de José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI, 1977 279 pp.
- 24) GARCIA FORMENTI, MARIA ELENA, Efrén Rebolledo, poeta parnasiano de México (Tesis que presenta ... para obtener el grado de Maestra en Letras Españolas, UNAM) s. edit. México, 1964.
- 25) GLANTZ, MARGO, "La metamorfosis del vampiro", en Revista de Bellas Artes, núm. 28, México, D.F. julio-agosto 1976, pp. 2-12.
- 26) _____, "Mitologías: Rebolledo se suelta el pelo", en Unomás uno, México, D.F. 8 de diciembre de 1977, p. 18.
- 27) GONZALEZ MARTINEZ, ENRIQUE, Poesías completas, México, Asociación de librereros y editores mexicanos, 1944, 892 pp.
- 28) GUTIERREZ NAJERA, MANUEL, Divagaciones y fantasías, selec., est., prel., y notas de Boyd G. Carter, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, 222 pp. (Col. Sep-setentas núm. 157)
- 29) _____, Obras (Crítica literaria) T. I Investigación y recopilación de E.K. Mapes, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez e introd. de Porfirio Martínez Peñaloza. Centro de Estudios Literarios UNAM. 1959, 540 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana núm. 4)
- 30) HAUSER, ARNOLD, Historia social de la literatura y el arte (Naturalismo e impresionismo. Bajo el signo del cine) T. III, Madrid, Guadarrama, 1968, 312 pp.
- 31) HENRIQUEZ UREÑA, MAX, Breve historia del modernismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 559 pp.

- 32) JITRIK, NOE, Las contradicciones del modernismo. México, El Colegio de México, 1978, 128 pp. (Jornadas núm. 85)
- 33) LITVAK, LILY, El modernismo, ed. y nota prel. de Lily Litvak, Madrid, Taurus Ediciones, 1975, 395 pp. (Col. Persiles núm. 81)
- 34) _____, Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antonio Bosch Editor, 1979, 247 pp.
- 35) LOPEZ VELARDE, RAMON, Obras, edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 877 pp. (Biblioteca Americana núm. 45)
- 36) LUGONES, LEOPOLDO, Los cien mejores poemas de ..., selec., pról. y notas de Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1971, 320 pp.
- 37) MALLARME, STEPHAN, Poesía completa, trad. de Pablo Mané, Madrid, Ediciones 29, 1979, 245 pp. (Col. Río Nuevo 25)
- 38) MARTIN TRIANA, JOSE MARIA, El prerrafaelismo (Historia y antología), Madrid, Felmar ediciones, 1976, 207 pp. (La fontana mayor núm. 8)
- 39) MARTINEZ PEÑALOZA, PORFIRIO, Máscaras de la Revista Moderna, (1901-1910), México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 178 pp.
- 40) MIDDLETON MURRY, J., El estilo literario, trad. de Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 150 pp. (Breviarios del Fondo núm. 46)
- 41) MONSIVAIS, CARLOS, La poesía mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1966, 838 pp.
- 42) _____, "Te brindas, voluptuosa e imprudente", en Su Otro Yo, Núm. 6, vol 7, México, D.F. s.f. pp. 24,25,66, 67, 86.
- 43) NERVO, AMADO, Cuentos y crónicas, pról. y selec. de Manuel Durán, México, UNAM, 1971, 318 pp. (BEU núm. 95)
- 44) _____, Plenitud, Perlas Negras, Místicas, Los jardines interiores, El estanque de los lotos, pról. de Ernesto Mejía Sánchez, México, Porrúa, 1975, 213 pp. (Col. "Sepan cuántos ..." núm. 171)

- 45) NERVO, AMADO, La amada inmóvil, Serenidad, Elevación, La última luna, pról. de Ernesto Mejía Sánchez, México, Porrúa, 1975, 235 pp. (Col. "Sepan cuántos ..." núm. 175)
- 46) NOVO, SALVADOR, Mil y un sonetos mexicanos, México, Porrúa, - 1971, 254 pp. (Col. "Sepan cuántos ..." núm. 18)
- 47) PACHECO, JOSE EMILIO, Antología del modernismo (2 vols.) selec. introd., y notas de J. E. Pacheco, México, UNAM, 1970, 139 y 180 pp. (BEU núms. 90 y 91)
- 48) _____, "Efrén Rebolledo (1877-1929), Actualidad y anacronismo de 'Salamandra'", en Proceso, seminario de información y análisis. Núm. 35, México, D.F.4 de julio de 1977, pp. 58-59.
- 49) PAZ, OCTAVIO, Los hijos del limo, (Del romanticismo a la vanguardia), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, 213 pp.
- 50) PAPINI, GIOVANNI, El diablo, versión de Ruiz de Peñalver, México, Edit. Epoca, 1979, 317 pp.
- 51) PEGASO, revista semanal, Primera edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, 1980, (Revistas literarias mexicanas modernas.)
- 52) PERUS, FRANCOISE, Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo, México, Siglo XXI, 1976, 139 pp.
- 53) PHILLIPS, ALLEN W., La prosa artística de Efrén Rebolledo (Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua) (Respuesta de Antonio Acevedo Escobedo), Austin, The Institute of Latin American Studies, The University of Texas at Austin, 1972, 61 pp.
- 54) PRAZ, MARIO, La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica), versión castellana de Jorge Cruz, Caracas, Monte Avila editores, 1970, 550 pp.
- 55) RIMBAUD, ARTHUR, Obra completa (prosa y verso), trad. de J.F. Vidal, Madrid, Ediciones 29, 1977, 404 pp. (Libros Río Nuevo núm. 1)

- 56) SCHNEIDER, LUIS MARIO, Ruptura y continuidad (La literatura mexicana en polémica), México, Fondo de Cultura Económica, - 1975, 200 pp. (Col. Popular núm. 136)
- 57) SCHULMAN, IVAN A., Génesis del modernismo: Martí, Nájera, - Silva, Casal, México, El Colegio de México-Washington University Press, 1968, 215 pp.
- 58) TABLADA, JOSE JUAN, La feria de la vida, México, Ediciones - Botas, 1937, 456 pp.
- 59) _____, Obras, T.I Poesía, recop., ed., pról. y notas de - Héctor Valdés, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1971, 669 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana núm. 25)
- 60) _____, Obras, T. II-Sátira política, pról. de Jorge Ruedas de la Serna, recop., ed. y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1981, 287 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana núm. 79)
- 61) _____, "Para una semblanza de Julio Ruelas", presentación y notas de Antonio Saborit, en La cultura en México, supl. de Siempre ; núm. 970, México, D.F. 22 de octubre de 1980, pp. iii-viii.
- 62) TOMAS NAVARRO, TOMAS, Arte del verso, México, colección Málaga, 1971, 187 pp.
- 63) URBINA, LUIS G., Poesías completas (2 vols.) ed. y pról. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1964, 337 y 380 pp (Col. Escritores Mexicanos núms. 28 y 29)
- 64) VALADES, JOSE C. El porfirismo (Historia de un régimen: el - crecimiento) T. II, México, UNAM, 1977, 344 pp.
- 65) VALDES, HECTOR, Índice de la Revista Moderna (1898-1903), México, Centro de Estudios Literarios UNAM, 1967, 302 pp.
- 66) VELA, ARQUELES, El modernismo, México, Porrúa, 1972, 273 pp. (Col. "Sepan cuántos ..." núm. 217)
- 67) VILLIARRUTIA, XAVIER, Obras, pról. de Alf Chumacero, recop. de textos por Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schnei

der, bibliografía por Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 1096 pp.

- 68) YURKIEVICH, SAUL, Celebración del modernismo, Barcelona, Tusquets Editores, 1976, 98 pp. (Cuadernos infimos núm. 72)
- 69) ZAITZEFF, SERGE I., "Prosa y poesía de Efrén Rebolledo: textos desconocidos", en Texto crítico, año III, núm. 8, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, septiembre-diciembre de 1977, pp. 181-203.