

01013  
67



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Hispánicas



Modernismo e intertextualidad en la  
poesía de Rafael López.

TESIS

Que para obtener el título de  
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

presenta

LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA



México, D.F. mayo de 2003





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**TESIS CON  
FALLA DE  
ORIGEN**

Todo lo que debo a la UNAM no podría agradecerse suficientemente, pero sabré declarar siempre mi mayor respeto por la Máxima Casa de Estudios y por los sapientísimos catedráticos de la Facultad de Filosofía y Letras.



Debo a mi maestro Arturo Noyola el gusto —la pasión— que siento por la literatura decimonónica; agradezco el interés y el tiempo que dedicó a la asesoría del presente trabajo, así como su valiosa guía por la plástica de los poemas y por la historia de los personajes.

Dedico este trabajo a Luz Martínez: el *Canto a la bandera* que tanto te gustaba, resultó ser de este paisano tuyo. Abuc: donde estés, sabes que pienso mucho en ti.

Y dedico este trabajo y todos los actos positivos de mi vida a Eréndira Anaya, madre cariñosa y gran amiga, quien me ha enseñado que la vida es, por encima de todo, libertad y amor.



Agradezco a quienes con su apoyo ilimitado han hecho feliz el camino en la vida: mis queridos Fer y tía Chela.



Gracias René, por enseñarme a encontrar la poesía en los libros, en los lugares, en internet y en el corazón...



Añoro hoy los años en la Facultad donde juntos descubrimos vida y literatura: Laura, Iris, Fernando, Víctor, Gustavo, David, Max.

**MODERNISMO E INTERTEXTUALIDAD**  
**EN LA POESÍA DE RAFAEL LÓPEZ.**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
BIOGRAFÍA	6
EL DECADENTISMO EN MÉXICO	15
<b>SALOMÉ</b>	<b>27</b>
<b>RUELAS</b>	<b>58</b>
<b>LA MUERTE DE PIERROT</b>	<b>78</b>
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOHEMEROGRAFÍA</b>	<b>104</b>
<b>APÉNDICE</b>	<b>109</b>
LA DANZA	109
LA MANZANA AMARGA.	111
SALOMÉ	113
ÚLTIMA VERBA	114
RUELAS	116
LA MUERTE DE PIERROT	117

## INTRODUCCIÓN

Sin pretender aseverar que Rafael López es un poeta decadentista, porque no lo es en sentido estricto, este trabajo pretende mostrar una vena poco conocida de su obra poética: aquella que se dejó seducir por temáticas decadentistas. La mayor parte de obra que conocemos de López es la inspirada en temas patrióticos: “El idilio de los volcanes”, “La bestia de oro”, “Canto a la bandera”, “La vendedora de flores”, temas que gozaron de una buena recepción en su época; en tanto que otro tipo de poesía ha sido ignorado, vencido tal vez por el peso de la fama de poeta nacionalista; excepción hecha acaso por la inclusión de “Ruelas” en la fundamental *Antología del modernismo* de José Emilio Pacheco.

No obstante, este trabajo tiene la intención de mostrar una breve selección de poemas que, ajenos por completo al tema patriótico, merecen ocupar un espacio importante en el estudio de la obra del poeta guanajuatense, e incluso —por asimilación— tienen las virtudes de la propia literatura decadentista que López evoca, repasa, observa y, principalmente, sintetiza.

Esa virtud, la de ofrecer una síntesis de los temas y las pulsiones que el decadentismo proyectó durante la última década del siglo XIX, y que posteriormente quedó asimilada dentro de lo que sería llamado modernismo, es el principal acierto estético de López. Acostumbrado a ser cronista lírico de sus contemporáneos y a hacer de la crónica de la Ciudad de México un oficio, López supo integrar en sus poemas los rasgos fundamentales de aquello que, bien que mal, se llamó decadentismo.

El conocer desde dentro al grupo de los que, menos de una década atrás, se habían hecho llamar decadentes aunque luego renegaran del apelativo por buscar uno más incluyente —modernista—, Rafael López es el “informante” ideal de ese ambiente estético que encontró desde su llegada a la Capital.

La obra poética de López pertenece a la última etapa modernista que, tanto para José Emilio Pacheco como para Max Henríquez Ureña, se caracteriza por el acercamiento a la cuestión americana<sup>1</sup>; sin embargo, los poemas que aquí se estudian, temáticamente pertenecen a la considerada por Pacheco como primera etapa: “exótica, diabolista”.

Acerca de estas etapas, debe comentarse que José Emilio Pacheco señala tres fases del modernismo:<sup>2</sup> en la primera, el poeta se siente “desterrado” en tierras americanas, sus temas son exóticos y “diabolistas”; en la segunda adquiere perspectiva continental, siente que pertenece a una nacionalidad única formada por todos nuestros países donde el enemigo americano ya no es la tradición española sino el imperialismo norteamericano, sus temas son de una reflexión metafísica y continentalista; en la última fase, el proyecto continental debe proceder de un estado previo de individualidad cultural en cada país, sus temas son criollistas o de coloquialismo vernacular. Acerca de ello, me parece que la etapa “diabolista” no es estrictamente la primera —menos aún ahora, que en recientes estudios del modernismo se asocia la etapa “diabolista” con el decadentismo mexicano, que vendría a ser un segundo ciclo— sino aquella de Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Othón, que si bien son un tanto

---

<sup>1</sup> En su *Antología del modernismo. (1884-1921)* y su *Breve historia del modernismo*, respectivamente.

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco. *Antología del modernismo*.

exóticos, son auténticos iniciadores del modernismo poético en una fase que bien pudiera llamarse erótica, con toda la importancia que esa característica tiene frente al panorama más bien asustadizo, mojigato y santurrón de la sociedad decimonónica.

La obra de López pertenece también al atencismo, pues el inicio de su buena producción poética<sup>3</sup> se da a la par de la publicación de *Savia Moderna*. Está cerca el tiempo en que se pondrá de moda el nacionalismo en música, pintura y literatura con Diego Rivera, Manuel M. Ponce y Ramón López Velarde; Samuel Ramos hablará de lo mexicano desde la Filosofía y Rafael López escribirá sus poemas de “Vitales Patrios”. Sin embargo, regresará una y otra vez a temas del decadentismo que, con la llegada del cine, estarán más vigentes que nunca: películas de divas, bailarinas y prostitutas proyectan esa inquietud hacia la *femme fatale* que los escritores finiseculares habían expresado, y que continuaría hasta 1919 cuando Efrén Rebolledo publica *Salamandra*.

Aunque Rafael López es un poeta que se presta para diversos acercamientos, por lo abundante de su buena producción poética y por la consistencia en su técnica y en sus temáticas, por ejemplo, en su serie de semblanzas líricas en que pareciera investirse del aliento poético de autores tan bien parafraseados —poéticamente— como Manuel José Othón, Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, y muchos otros; o por sus temas paisajistas o históricos que también son los más conocidos, no son esos los aspectos que habrán de analizarse a continuación.

---

<sup>3</sup> En opinión de Max Henríquez Ureña, como se verá en el capítulo dedicado a la biografía de Rafael López.

Los poemas estudiados en el presente trabajo, “Salomé”, “La danza”, “La manzana amarga”, “Ruelas” y “La muerte de Pierrot”, comparten dos características fundamentales: en primer lugar que aluden explícitamente a temas considerados “decadentistas”, como la *femme fatale*, los paraísos artificiales –drogas–, el *mal du siècle*, el *spleen*, la dualidad ángel–demonio, la religiosidad profanada, etcétera; en segundo lugar, su intertextualidad, considerada tanto por su relación con otros discursos literarios, como con discursos visuales: el decadentismo ha sido considerado una estética “museística” y esa característica intertextual está presente de manera muy interesante en los poemas seleccionados.

Resulta sorprendente que poemas que son la excepción a la regla –en cuanto a temática y referentes– sean de una brillantez semejante a sus mejores poemas de temáticas más exploradas; y a pesar de que tienen una gran calidad, han sido sistemáticamente olvidados por quienes realizan antologías de poetas de la época. Esta actitud proviene del sambenito patriótico que se le ha colgado a López, pero refleja una lectura prejuiciada y acrítica. Es ese también nuestro interés: presentar una faceta poco conocida del escritor guanajuatense.

Pero queremos dejar clara la advertencia de que no consideramos a Rafael López como escritor decadentista, su sensibilidad es otra; López es ya plenamente un modernista que ensaya temas decadentistas, habla de las preocupaciones de aquel grupo que lo invitó a venir a la Ciudad de México, asimila y vierte la personalidad y el halo decadente de Ruelas y de las creaciones de Couto. A Rafael López le agradecemos su valiosa capacidad observadora, su maravillosa síntesis lírica; aún lo encontramos con los ojos

abiertos, fascinado y con la emoción de un admirador de aquellos, los decadentes.

## BIOGRAFÍA

José Barbarín Rafael de la Concepción López Castañón, mejor conocido como Rafael López, fue considerado por los escritores de su época, poeta importante y de gran popularidad. Su poesía de vena patriótica fue modelo del tipo de composición que debía premiarse en juegos florales; sus crónicas eran bien recibidas por los lectores y su capacidad administradora le valió ser director del Archivo General de la Nación desde 1920 hasta su muerte. La popularidad que en vida tuvo contrasta con el olvido en que cayó después, debido en parte a la acogida poco favorable de algunos del grupo de Los Contemporáneos.



Serge I. Zaitzeff ha sido el principal estudioso de la obra de López. Por él sabemos que nació en la ciudad de Guanajuato, el 4 de diciembre de 1873; asistió al Colegio del Estado. Posteriormente trabajó en algún giro comercial en León donde trabó amistad con Liborio Crespo. Según refiere José Emilio Pacheco fundó en León la revista *El Arte*, junto con Manuel de la Parra y Liborio Crespo donde aparecieron sus primeros poemas y los de Manuel de la Parra.<sup>4</sup> Apasionado por el estilo místico y sensual de los versos de Amado Nervo, le envía una carta en verso a la que éste respondió enviándole *Perlas negras* y *Místicas*. Fue Nervo quien lo ayudó a publicar en

---

<sup>4</sup> Manuel de la Parra (1878-1930), poeta. Trabajó en la Biblioteca Nacional y en el Museo Nacional de Arqueología. Perteneció al Ateneo de la Juventud. Colaborador de *Savia Moderna*, *Nosotros*, *México*, *La Nave*, *Revista Moderna*, *Revista de Revistas* y otros. La revista *El Arte* que refiere José Emilio Pacheco no se encuentra en la Hemeroteca Nacional.

*El Mundo Ilustrado* su primer poema conocido, “De invierno”, en enero de 1899. Rafael López pronto tuvo comunicación con José Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela y Rubén M. Campos. Este último, guanajuatense también, en un poema lo invita a trasladarse a la Ciudad de México.

Ven, escogido artista a beber nuestro vino,  
a partir el pan blanco del Cordero divino,  
del nuevo Arte eucarístico en torno a cuyas aras  
tejen danzas simbólicas las desnudas Apsaras,  
mientras que Vishnú y Shiwa combaten sempiternos  
y triunfan los empíreos de los torvos avernos! <sup>5</sup>

En efecto, llega a la capital de la República en 1901. Ciro B. Ceballos, redactor en *El Universal*, periódico en el que López publicó de vez en cuando algún poema, lo recuerda por aquellos años, como parroquiano del Salón Flamand, que se encontraba ubicado en la esquina de la calle de la Iglesia de la Profesa y que

estaba amueblado de una manera confortable para la época y su clientela era numerosísima y bastante selecta, componiéndola profesionistas, comerciantes, dependientes, empleados, escritores, poetas y hasta reporteros de periódicos, que entonces eran gente de ciertas luces, modesta en sus aspiraciones y amable en su trato [...] debemos citar a Rafael López, incipiente rimador entonces, que estaba “empleado” en el escritorio de la Gran Sedería...<sup>6</sup>

En ese ambiente comienza a aparecer esporádicamente su producción hasta 1905, cuando gracias a Jesús E. Valenzuela colabora en la *Revista Moderna de México*. En 1905 colabora de nuevo en *El Mundo Ilustrado* y hacia 1906, de cuando data el principio de su mejor obra poética —en opinión de Max Henríquez Ureña—, colabora en la revista *Savia Moderna*, revista

<sup>5</sup> Rubén M. Campos, poema “A Rafael López”, *Revista Moderna*, año III, núm. 2, (2ª quincena de enero de 1900).

<sup>6</sup> Ciro B. Ceballos, “Panorama Mexicano (1890-1910)”, en *Excelsior*, 12 de noviembre de 1938, p.5

fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. Aquí aparece su famosa "Oda a Juárez" en julio de 1906.

A partir de esa fecha sus colaboraciones en las revistas literarias de la época serán constantes ya sea bajo su nombre real o con el anagrama Lázaro P. Feel, o con seudónimos como José Córdova, Tris Tris o Prevostito.

A lo largo de su vida escribió en revistas y suplementos literarios como *El Mundo*, *El Mundo Ilustrado*, *Revista Moderna*, *Revista Moderna de México*, *Savia Moderna*, *La Patria*, *Arte*, *Arte y Letras*, *El Entreacto*, *Diario del Hogar*, *El Imparcial*, *El Demócrata Mexicano*, *Novedades*, *La Nación*, *Argos*, *Crónica*, *La Semana Ilustrada*, *Revista de Revistas*, *Nosotros*, *El Pueblo*, *Mefistófeles*, *El Independiente*, *El Universal*, y algunas otras.

Pero ya en 1906, fue honrado en un banquete de *Savia Moderna* y, plenamente perteneciente a dicho grupo que posteriormente conformarían el Ateneo de la Juventud, firma la "Protesta literaria" contra la nueva *Revista Azul* de Manuel Caballero junto con Alfonso Reyes, Max y Pedro Henríquez Ureña, entre otros.<sup>7</sup>

Max Henríquez Ureña lo elogia en un artículo de la *Revista Moderna de México* y lo coloca entre los mejores poetas mexicanos:

Muy contados han de ser los poetas jóvenes que tengan en su evolución literaria la variedad de matices de que ha hecho gala Rafael López. ¡Qué diferencia entre el autor de "La Cita", de "Salmo de Navidad", de "Margarita Gautier" y el poeta de las "Montañas de Guanajuato" y de los versos de Ana María Charles! ¡Qué abismo separa al pintor de los "Bocetos trágicos" y "Las flores de humo" del artifice de la "Elegía a Othón" y la "Oda a Juárez". [...] No quiero establecer comparaciones, que siempre me resultan llenas de pueril arbitrariedad, pero fuera del grupo

---

<sup>7</sup> Cf. Fernando Curiel, *Tarda necrofilia*.

de consagrados que se llamaban Díaz Mirón, Nervo, Valenzuela, Urbina y Tablada, es difícil encontrar en México poetas, —jóvenes o viejos,— que superen á Rafael López en la elegancia de la factura y la sabia aristocracia de la expresión.<sup>8</sup>

El 28 de octubre de 1909 se funda el Ateneo de la Juventud<sup>9</sup> del que es vicepresidente en dos ocasiones. En febrero de ese año participó en el concurso para el Himno del Centenario; no alcanza el primer premio y Emilio Valenzuela defiende en la *Revista Moderna de México* el valor literario de López y en particular de su himno. No obstante, obtiene la flor natural en los Juegos Florales del Centenario con el poema “La leyenda de los volcanes”. Junto con otro ateneísta, Julián Carrillo, componen en 1910 el famoso “Canto a la Bandera” que todavía hoy se entona en las ceremonias del día de la Bandera.

Una amistad que ejerció gran influencia en su vida fue la de Luis G. Urbina pues gracias a él se le abrieron las puertas de la secretaría particular de don Justo Sierra. El mismo año de 1910, como regalo de bodas, fue nombrado por Justo Sierra maestro de literatura en la Escuela Normal de Maestros. Ahí participa en la dirección de la revista *Nosotros* donde se dan a conocer nuevas generaciones de escritores. Su desempeño como profesor le ganó la admiración de sus alumnos y su elocuencia despertó la vocación literaria de Gregorio López y Fuentes, Rodrigo Torres Hernández y González Guerrero.

---

<sup>8</sup> Max Henríquez Ureña, “Rafael López”, *Revista Moderna de México*, Vol. VII, núm. 53 (enero de 1908), pp. 277-278.

<sup>9</sup> Rafael López firmó la Protesta Literaria y fue orador en la manifestación contra Manuel Caballero, cuando éste intentó “revivir” la *Revista Azul*, apoyó el desagravio a Gabino Barreda; junto con Antonio Caso, Alfonso Cravioto, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, redactó el Proyecto de Estatutos del Ateneo de la Juventud y concurrió a su fundación (1909) y fue vicepresidente de la última directiva ateneísta (1913). Cf. Fernando Curiel, *El Ateneo de la Juventud de la A a la Z*.

En 1912 reunió ochenta y tres poemas en un libro impreso en la Secretaría de Comunicaciones que tituló *Con los ojos abiertos* publicado gracias al apoyo de José Vasconcelos. Este libro fue elogiado por Carlos González Peña, Alfonso Reyes y José Juan Tablada. Dicho libro contiene un poema introductorio y está dividido en cuatro partes: El pecado romántico, El jardín de las ofrendas, Urnas votivas y Vitrales patrios. La recepción de *Con los ojos abiertos* fue cálida; aparecieron reseñas en las revistas más importantes de México. Suelen encontrar en Rafael López, ecos de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Gabriel d'Anunzio y Manuel Gutiérrez Nájera.

En 1913 es nombrado diputado y secretario particular de su viejo amigo, José María Lozano, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; por esta razón López es perseguido cuando cae el gobierno de Victoriano Huerta, temporada en que Rafael López se queda en su casa de la colonia Santa María mientras trabaja en un negocio de lechería y después como apoderado de un rico amigo suyo. Debido a esta situación, para publicar usa el anagrama de "Lázaro P. Feel" a partir del 31 de octubre de 1915 en su columna "Crónica semanal" de *Revista de Revistas*. En la redacción de ese diario conoce al joven poeta con quien trabaría una profunda amistad y que influiría notoriamente en su estilo, su léxico y su ritmo: Ramón López Velarde.

Hacia 1916 asiste a las lecturas de la librería de Gamoneda y continúa con sus crónicas periodísticas en *El Universal ilustrado* (1917-1919) y en *El Universal* (1917-1922). El 15 de mayo de 1918 abandona finalmente el uso del seudónimo y firma nuevamente con su nombre. Entre 1917 y 1922 su productividad como cronista es mayúscula. Publica sus famosas "Hebdomadarias" en *El Universal*.

Es notorio un gradual desplazamiento de la poesía hacia la prosa, pues si en una primera etapa abunda su producción poética, hacia los veinte publicará en mayor cantidad prosa –crónica en específico–; sin embargo, la característica que permanece y se afina, tanto en su producción poética como de prosa, es la de dejar testimonio del mundo en que vive, de los personajes contemporáneos y de la visión retrospectiva de la historia desde su época. Realiza su poesía con la misma dirección estética con que los grandes cronistas que el modernismo estaba formando escriben sus crónicas: como un medio para ir más allá de la noticia en sí, inmediata y trivial, e invitar a la trascendencia, la sutil educación del gusto y recepción, y el testimonio de la tradición y la ruptura que su época dejaba; en contracorriente con el tipo de periodista –*reporter*– que la modernidad industrial requería.

En 1920 fue nombrado Director del Archivo General de la Nación, cargo que ocupó hasta el fin de su vida, en 1943. Dirigió el Boletín del Archivo General de la Nación desde 1930 hasta 1941, donde publicó algunas introducciones y páginas preliminares sobre asuntos históricos.

Una famosa anécdota ilustra el carácter del poeta por los años veinte: El 17 de agosto de 1923 le ofrecen una curul en la Academia Mexicana. López primero recibe con entusiasmo la noticia del nombramiento pero más tarde cambia de opinión y provoca un escándalo. Su decisión es aplaudida por los estridentistas, quienes mucho tienen que ver con esa actitud pues, aunque la obra misma de Rafael López no se adapta a las nuevas formas de creación, él encuentra interesantes los nuevos experimentos de los jóvenes, además de que López pertenece a la generación modernista que tan sonada pugna sostuvo con los académicos.

De esta manera, los jóvenes y la prensa lo proclaman uno de los suyos y admiran su espíritu de rebeldía e inconformidad.

El propio Victoriano Salado Álvarez –el más exaltado académico en la polémica ocurrida años atrás contra los decadentistas– fue quien, el 2 de agosto de 1924 le envía una carta donde le informa que la Academia “declara insubsistente dicho nombramiento” por no haberse presentado. López responde, no sin ironía “Quedo enterando con moderada pena de su nota fechada el 2 del actual. México, agosto 4 de 1924”. A raíz de este hecho, la joven generación le brinda un banquete en su honor.

A favor de nuevas modas literarias como el estridentismo, se apodera de López una gran autocensura que le hace dejar la escritura, y sus colaboraciones se vuelven realmente ocasionales. Con la excepción de unas cuantas páginas, no reanuda sus colaboraciones en revistas hasta el periodo 1931–1936, aunque también debemos señalar que sus nuevas responsabilidades le impedían dedicar más tiempo a la creación literaria.



En vida publicó dos libros de poemas: *Con los ojos abiertos* (1912) y *Poemas* (1941), y un libro de crónicas, *Prosas transeúntes* (1925).

A causa de innumerables erratas encontradas en la edición de *Poemas*, López hace retirar los ejemplares. Consta de 94 poemas, de los cuales se reproducen 25 de *Con los ojos abiertos* pero en nuevas versiones depuradas, pues—según advierte Zaitzeff— López está consciente del nuevo clima poético prevaleciente e intenta aligerar el estilo demasiado recargado de ciertas composiciones.

Además de poesía y crónica, López tiene también una interesante obra como prologuista de la obra de Liborio Crespo, Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo.

El carácter de López de estar siempre con la juventud y con la novedad, lo lleva a que además de sus simpatías por el estridentismo, se una al agorismo<sup>10</sup>, grupo fundado en 1929 que aboga por un arte comprometido —tal como había sido ya la moda en pintura con el movimiento muralista—. Los agoristas pretenden una literatura con propósitos sociales. Otro grupo del mismo tipo es el Bloque de Obreros Intelectuales y su revista *Crisol*.<sup>11</sup>

Aunque López simpatiza con estos movimientos, en realidad su producción no se ve influida por esas ideologías. Temáticamente, sin embargo, ya en 1917 publicaba unos sonetos enneasílabos dedicados a la florista, la manicura, la mecanógrafa, la mesera, la venus callejera...

Posteriormente a su muerte, Alfonso Reyes prepara una nueva edición corregida con un prólogo suyo de la *Obra poética* de Rafael López publicada por la Universidad de Guanajuato en 1957. Ahí recoge todas las composiciones poéticas de *Poemas*, la introducción del poeta y nueve poemas del archivo privado de López.

---

<sup>10</sup> A un grupo de escritores de orientación social que se reunió en torno a las revistas *Vértice* y *Agorismo* (1929-1930) se les dio el nombre de agoristas. Para éstos, el arte sólo debía tener objetivos profundamente humanos, que el artista plasmaba al interpretar la realidad cotidiana. El grupo lo formaban José María Benítez, el poeta Miguel D. Martínez Rendón; Solón de Mel (Guillermo de Luzuriaga); Héctor Pérez Martínez y María del Mar. Si bien no fueron miembros del grupo, participaron en algunas de sus actividades y simpatizaron con sus ideales los escritores José Muñoz Cota; Baltasar Dromundo y José Rubén Romero. Entre 1929 y 1930 el grupo agorista presentó en la Alameda Central una exposición de poemas "dibujados en tamaño cartel", y más tarde organizó un programa cultural dedicado a los niños humildes. Al disolverse el grupo algunos de los agoristas se unieron a la revista *Crisol*, dirigida por Juan de Dios Bojórquez, que llegó a publicar 99 números entre enero de 1919 y junio de 1938.

<sup>11</sup> El Bloque de Obreros Intelectuales fue una asociación de escritores y artistas con tendencias políticas de izquierda. Fue creado en 1922 y Juan de Dios Bojórquez uno de sus promotores. Entre sus

Serge I. Zaitzeff, ha preparado la edición y prólogo de dos antologías de los poemas y la prosa del poeta guanajuatense: *La Venus de la Alameda*, selección de poesías y prosas tanto ya editadas como algunas inéditas encontradas en los periódicos en que López publicó, y *Crónicas escogidas*, selección de prosas editadas o no y que divide en diferentes subgéneros: cuento, crónica lírica o poética, crónica de vocación provinciana, crónica teatral, crónica histórica o patriótica, crónica de tema literario y crónica sobre temas diversos. No obstante, aún hoy numerosos poemas permanecen “ocultos” en las revistas literarias de la época, a pesar de la importancia que entonces representaron, y de su valor literario.

---

miembros estuvieron Miguel Othón de Mendizábal y Francisco Rojas González. Su órgano de agrupación fue *Crisol*, cuyo primer número apareció en 1929 y desapareció en 1938.

## EL DECADENTISMO EN MÉXICO

Era la época del Renacimiento, en que los panales de Gutiérrez Nájera nos alimentaban con mieles de Francia y Tablada nos llenaba de terrores voluptuosos, embriagándonos con la morfina de sus misas negras, como un Sumo Pontífice del mal.

Rafael López.

Hacia el fin de siglo XIX y con una evidente influencia francesa, las temáticas de prosa y poesía de algunos escritores comienzan a acusar una atracción hacia lo históricamente considerado repulsivo y un gusto por la ambigüedad. El refinamiento convive con el tremendismo, la maldición con la serenidad, el pudor con la sensualidad –características decadentistas que son la síntesis de lo divino y lo diabólico. Se vuelve atractiva la idea de perversidad, la presencia de estimulantes en dosis cada vez mayores, tanto en las temáticas que profanan lo sacro –atrae todo aquello que parezca escatológico– como en el consumo de alcohol y drogas; crece la necesidad de buscar mayor versatilidad en lo sexual y se busca mayor deleite en un sabor de artificio e histeria.

Las anteriores características que señala Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, son las que adoptan los jóvenes escritores mexicanos, que en la última década del XIX, se darán a conocer como “decadentistas”. Entre ellos, podemos mencionar tanto a poetas como prosistas, pues ambos géneros serán los vehículos preferidos por los “decadentes”: José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, etcétera, además del dibujante Julio Ruelas, quien en el campo de las artes plásticas expresa lo que aquellos en literatura.

Una ruidosa polémica ocurrida en 1892 pone en el centro de atención a algunos de ellos; disputa debida a la publicación de “Misa Negra” por José Juan Tablada, y su pronta censura; pero las polémicas continúan durante la última década del XIX e incluso los primeros años del siglo XX y se alzan, en ataque y defensa, cada vez que los temas tabúes son tratados por el decadentismo. Salado Álvarez, Primitivo Rivera, Pantaleón Tovar, Atenodoro Monroy, entre otros, de un lado; Tablada, Nervo, Olaguibel, Ceballos, Urueta, Dávalos, Leduc e incluso Jesús E. Valenzuela de otro.<sup>12</sup>

Amado Nervo causa amplia polémica en 1895 con su cuento *El bachiller* donde el protagonista se castra para no sucumbir a la tentación; posteriormente publicará su poema “Andrógino”; Díaz Mirón escribe en 1900 acerca de una mujer fatal: en “Cleopatra” el erotismo sólo es comparable con los sonetos de *Caro Victrix* que publicará Rebolledo en 1916.

Mario Praz, hace notar que, si durante la primera mitad del siglo, en la literatura europea, la “llama que atrae y calcina” fue ejercida por el hombre fatal (el héroe byroniano), hacia la segunda mitad será la mujer fatal quien ejerza esa tensión y, a la postre, el andrógino. En México esa atención hacia la mujer fatal se acentúa a partir de la última década del XIX y durante las primeras décadas del XX, a la par de espectáculos como las “tandas” o bailarinas en el cine. En prosa, *Salamandra* es el ejemplo paradigmático del tema.

La fascinación que en un grupo de escritores mexicanos produjeron los temas de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX es un

---

<sup>12</sup> Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “El modernismo mexicano a través de sus polémicas en *La construcción del modernismo. (Antología)*

hecho que se encuentra documentado por ellos mismos, y que podemos también conocer a través de la propia selección de textos que gustaban de traducir los jóvenes que durante la última década del XIX conoceremos como «decadentes».

Aunque el término «décadente» traerá consigo controversia, no sólo por parte de los académicos, sino dentro del propio grupo de escritores empáticos con la nueva sensibilidad literaria,<sup>13</sup> Balbino Dávalos explica en un capítulo publicado de sus Memorias, lo que para ellos significó el término. Como puede colegirse de las líneas siguientes, el apelativo «decadente» puede haber sido sugerido por el propio Dávalos, quizás en la velada del 7 de enero de 1893:

En suma, me declaré o más bien, nos declaramos decadentistas, nada a sabiendas, sino meramente al tanteo [...] Pero eso sí, seguimos presentándonos airosamente decadentistas a las volandas y sin ton ni son [...] Por aquel tiempo desarrollábase en Francia el entusiasta torbellino del simbolismo literario. Y nosotros, los alborotados muchachos del momento, enardecidos por Tablada, agitado agitador del grupo, esperábamos a diario, atónitos y babciaídos, la marejada mental que nos venía de Francia. Y por chiripa, me tocó ser quien se percatara de un percance casual. Ese proceder simbolista creó en el sensacionalismo intelectual de París, por una parte, aprecio, simpatía y aún apasionamiento; pero mucho resabio, desdén o fisga de parte de los más, y nació en tono de mofa, qué sabemos de dónde, la denominación de “decadentes” para quienes enarbolaban en su flamante pabellón la enseña de simbolistas. Y éstos aceptaron con despreciativa altivez el mote:

“—Sí, llamémonos decadentes como ustedes lo quieren; no porque nos asemejemos a los decadentes del Imperio Romano, sino porque, de la decadencia actual, llevaremos de hoy en adelante el decaído arte de ustedes en ascendencia triunfal y gloriosa al porvenir”

Y ¿cómo nuestra juventud no se dejaría arder en tal llamarada?<sup>14</sup>

<sup>13</sup> De las más consistentes, el texto “Hostia”, de Jesús Urueta, publicado en enero de 1893 en *El País*.

<sup>14</sup> “Primicias de las *Memorias* de don Balbino Dávalos” en *Revista de Revistas. El Semanario Nacional*, año XXVIII, núm. 1472, (7 de agosto de 1938).

Respecto al “espíritu artístico”, se puede calificar como “decadentismo ascensionista” el que retoman y recrean los escritores mexicanos, que además los une a un movimiento estético internacional, principalmente francés e inglés, que habrá de allanar el camino hacia la libertad literaria; libertad en cuanto a temas, lenguaje, técnicas, etcétera; libertad que causa polémicas con la mojigatería nacional. En cuanto al “espíritu”, a secas, algunos de ellos vivieron un decadentismo nada ascensionista, que los llevó a la muerte: Bernardo Couto, Julio Ruelas, Alberto Leduc, Antenor Lescano, etcétera; a los tres primeros Rubén M. Campos los nombra “víctimas del bar”<sup>15</sup> precisamente en alusión a esa idea de que los “paraísos artificiales” *per se* transformarían artísticas sus producciones:

Incapaces de discernir el artificio en la descarriada 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 que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes “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.<sup>16</sup>

Como ya se comentó, el 7 de enero de 1893, aquel grupo se reunió en una velada donde se leyeron poemas, se habló de la literatura y se discutió la necesidad de crear una revista que se llamaría —como en efecto sucedió, aunque un lustro después— *Revista Moderna*, que serviría para publicar libremente sus producciones. Balbino Dávalos refiere que en aquella ocasión leyó el poema “Preludio” que fue recibido con aclamaciones y

---

<sup>15</sup> En su fundamental libro de memorias *El bar. La vida literaria de México en 1900*.

<sup>16</sup> José Juan Tablada, *La feria de la vida. Memorias*, pp. 243-244.

donde él mismo, más tarde, reconoce la influencia no consciente –casi plagio, declara– de un poema de Gautier. Aquel poema de Dávalos donde habla de musas histéricas acompañó al día siguiente de la velada, la publicación de “Misa negra” en *El País*.

La publicación, principalmente de “Misa negra”, atrajo para el incipiente grupo literario la atención de los sectores más conservadores, abanderados por la propia esposa del Presidente, Carmen Romero Rubio – al parecer influida por Rosendo Pineda– a cuyas instancias *El País* hubo de anunciar que no se publicarían en adelante poemas de esa nueva sensibilidad, si bien estética, contraria al medio cultural nacional.

Las controversias entre Académicos y “Decadentistas” se ventilaron en distintos periódicos desde entonces, cuando Tablada, junto con sus compañeros redactores de la sección literaria de *El País*: Dávalos, Leduc y Olaguíbel, abandonaron el periódico. En la carta que publicó Tablada anunciando su salida, plantea la necesidad de luchar por mantener en alto su principio estético; defiende al decadentismo como la única escuela para el artista moderno, y dice que ésta consiste “en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige dios de sus altares a un ideal estético”.<sup>17</sup> Entonces comenzaron una serie de cartas públicas, donde diferentes escritores y críticos se unían o disentían del “decadentismo”, ya por sus objetivos estéticos, ya por la simple denominación.

Fueron, en efecto, un grupo que compartía cierta afinidad psicológica, lecturas similares y un mismo deseo de retar a la Academia y renovar el

---

<sup>17</sup> “Cuestión literaria: Decadentismo” en Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*, p. 33.

lenguaje y las formas literarias. Ciro B. Ceballos recuerda esa pugna contra la Academia:

Formábamos un grupo vinculado no propiamente por la identidad de las convicciones artísticas, sino por la fraternidad psicológica [...] Odio africano los académicos, odio a los preceptistas, odio a los romanticismos, odio a los literatos del pasado, odio a los rimadores populares, esa era la inscrita divisa en la bandera de intolerancia de nuestro fanatismo “modernista”[...] Los “prominentes”, las “momias”, los “viejos” en suma, nos abominaron con toda su alma, como era lo natural, pues no halagábamos sus estúpidas vanidades de proyectos, ni admirábamos sus seniles obras “maestras”, ni teníamos consideración alguna a su vejez, sino antes bien, nos burlábamos de su baba, en sus barbas, de una manera inicua, llenando de lodo sus académicas veneras de hojalata, sus laureles de papelillo dorado con bellotas de cartón.<sup>18</sup>

En tanto que el poema de Tablada celebraba con imágenes el cuerpo femenino, ese mismo domingo, Dávalos publica “Preludio”, poema leído en la velada de la noche anterior y en el que se refiere expresamente al “espíritu decadente”; las dos últimas estrofas dicen así:

Oh mi neurótica Ariana,  
arrójeme tu histerismo  
al abismo  
de tus brazos de liana  
Que el éxtasis reverente  
de los profanos no tarda;  
ya lo aguarda  
mi espíritu decadente.

La polémica que trajo consigo la censura, despido y huida en bandada de aquellos escritores, por la supresión de la escuela decadentista de las páginas del periódico dividió en adelante, a la crítica literaria, en dos: Académicos *versus* Decadentes.

Más allá de la denominación, pueden encontrarse características que definen esa nueva estética por la que estos jóvenes pugnaban. Temas, técnicas, recursos literarios que los distancia, en un principio, de la “nacionalista” generación anterior, pero que es al mismo tiempo una estética ecléctica y tiene como fin la renovación del lenguaje y de la literatura en general.

Pocos poemas sintetizan tan claramente el cambio de sensibilidad que el modernismo trajo consigo como “Amor moderno”, poema que Francisco Modesto de Olaguíbel publicó en 1897, a sus 23 años, en aquel polémico libro *Oro y negro*.

No castas hermosuras ni rostros de princesa,  
Ni ojos donde brille la luz de la ilusión.  
Satánicas beldades, perfiles de faunesa,  
Y trágicas pupilas de ángel en rebelión.

No bocas ideales de sonrosada fresa  
En donde tiemble el ósculo gentil de la pasión.  
Boca sensual y lúbrica que muerde cuando besa  
Con labios encendidos, —flores de tentación—

Amores ardorosos, vibrantes y soberbios  
De donde brote el canto sonoro de los nervios,  
—Hechos de fibra y fósforo, de médula y de luz—

Y sea nuestra musa como un súcubo pálido  
Que ahogue nuestras vidas entre su abrazo cálido  
Mientras sucumbe el Sueño clavado en una cruz.<sup>19</sup>

La sensibilidad de un movimiento autodenominado “Decadente” — aunque hacia 1898 desdeña tal nombre para adoptar el más inclusivo de “Modernista”— encuentra una de sus expresiones más originales en un

---

<sup>18</sup> Ciro B. Ceballos “Panorama literario (1890-1910)”, en *Excelsior*, 17 de julio de 1939, p.5

<sup>19</sup> Francisco Modesto de Olaguíbel, *Oro y negro*, p. 29.

personaje-tema: La *femme fatale*, mujer perversa, vampiresa capaz de enloquecer a los hombres. Sin embargo, no sólo es el tema novedoso entre los decadentes, sino también la presencia de paraísos artificiales, la relación entre literatura y artes plásticas, el acercamiento y unión de lo considerado divino con lo diabólico pues las características de los decadentes son tanto psicológicas como propiamente literarias:

El fenómeno del arte decadentista engloba características como subjetivismo artístico-valorativo, ponderación de lo artificial sobre lo natural, exclusivismo estético, énfasis en la forma, erudición, exotismo, oscuridad de los significados cuya efectividad se basa en una imaginería de uso restringido, si no estrictamente personal, profanación erótica de lo sagrado. Además de lo relativo al arte, el término vale para la designación de actitudes vitales, de estados de ánimo, de costumbres, de orientación sexual, de maneras de vestir, etcétera. Así, el decadentismo llega a valer por tedio, uso de drogas, homosexualidad, neurosis, abulia, frivolidad, eclecticismo.<sup>20</sup>

Estas dos facetas, la psicológica y la formal, explican la ambigüedad que el término llegó a tener, sobre todo por la discusión acerca de la existencia o no de un decadentismo en México.<sup>21</sup> Como ya se ha dicho, aunque el término fue tal vez adquirido por un juvenil entusiasmo, veremos cómo, tanto sus características psicológicas como formales, están presentes en la bohemia literaria mexicana.

---

<sup>20</sup> Christina Karageorgou-bastea, "El pragmatismo corpóreo de Tablada", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p.36

<sup>21</sup> Basta decir que aunque para muchos es evidente la existencia de un decadentismo en México, hay quien considera el hecho como la existencia de un "bebé con barbas". Se le ha considerado en el peor de los casos como "una quimera frívola, un error de apreciación al que llevó la fascinación por Francia, un manierismo infeliz del peor Rubén Darío, por lo demás, supuestamente poco seguido. En el mejor de los casos, el decadentismo se considera un momento restringido y feliz, que ayudó a visualizar y a considerar la pose propia y ajena de maneras inquietantes" Christina Karageorgou-bastea, "El pragmatismo corpóreo de Tablada" en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 40

El uso de drogas, estimulantes, ajeno y el abuso de bebidas alcohólicas viene de la influencia de Baudelaire y el modo de vida francés desde mediados del XIX. En México, en las últimas dos décadas decimonónicas, la mayoría de escritores probaron alguno de estos que llamaron “paraísos artificiales” e incluso tuvieron serios problemas al respecto. Esperanza Lara<sup>22</sup> refiere una intoxicación que sufrió Tablada en 1895 quien, “víctima de los paraísos artificiales es sometido a un tratamiento médico”; se basa en una crónica de Carlos Díaz Dufoo:

Nuestro exquisito artista... atraviesa hoy por dolorosa y aguda crisis: es un envenenado de Baudelaire, un iniciado en los misterios de esa vida de las drogas estimulantes de la imaginación; el éter, la morfina, el hashish, esos emboscados pérfidos de los sentidos, han hecho en él presa y le desgarran sin piedad. Ha sido preciso someter al refinado autor del “Ónix” a un tratamiento médico.<sup>23</sup>

Rubén M. Campos narra cómo el consumo de drogas y alcohol va acabando con la vida de los más “decadentes” del grupo, pues al hacer como centro de reunión distintos bares, hacen del consumo de estimulantes algo cotidiano, hasta que el bar va cobrando sus víctimas: Pancho Banuet; Bernardo Couto Castillo, quizás el más decadentista del grupo, murió en 1901 –a los 22 años– a causa de la vida de excesos que llevaba; Jesús E. Valenzuela, quien quedó apopléjico para morir pocos años después; Julio Ruelas, quien encontró la muerte en París en 1907 y Alberto Leduc. Ellos tenían conciencia del daño que consumían en una copa de ajeno, en una dosis de bromuro, pero prefirieron continuar con ese modo de vida aprendido en la juventud como una auténtica bohemia:

---

<sup>22</sup> Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*, p.41

<sup>23</sup> Cf. Esperanza Lara Velázquez, *Op. cit.*, p.41

Todos sabemos qué mal fatal llevamos con nosotros, que nos acecha, de cuando en cuando, piadosamente, nos da un aviso preventivo: lo presentimos, lo vemos venir, lo sentimos ya en nosotros, en nuestros entorpecimientos musculares, en nuestras cóleras sordas, en nuestro trágico despertar después de una orgía, en nuestra amnesia que nos hace olvidar todo como si cayera un telón entre el pasado y el presente, en nuestra acrimonia para los seres más queridos, en el pavor constante porque no sabemos qué peligro nos amenaza, en los insomnios que ya no nos dejan dormir como antes, en las paralizaciones dolorosas de las extremidades que se nos duermen y que no podemos mover al despertar...<sup>24</sup>

Lo anterior da cuenta del decadentismo psicológico, reflejado en su modo de vida, ligado al llamado *mal du siècle*. Ahora bien, dentro de las características temáticas, el decadentismo hace una exaltación de la perversidad femenina que parece sintetizar el espíritu que comienza a perfilarse en “Misa negra” y en algunas colaboraciones de la *Revista Azul*, pero si en esta última se propone a la poesía para definir el “misterio y la virginidad intacta”<sup>25</sup>, los poetas decadentes añaden elementos de perversidad, exotismo y degeneración, escogiendo prototipos femeninos que sinteticen algo de divino y algo de diabólico; interesa sobremanera el destino fatal de la vampiresa, de la devoradora de hombres. La mujer decadentista es uno de los grandes temas de estos poetas que encontrarán en la *Revista Moderna* el espacio ideal para la expresión de esta nueva sensibilidad. En “Misa negra” encontramos esa característica de la literatura francesa considerada decadentista, que alude al “reverso del matrimonio

---

<sup>24</sup> Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 193.

<sup>25</sup> “Al pie de la escalera” que puede considerarse manifiesto estético de la *Revista Azul* y aparece en su primer número firmado por El Duque Job, T. I, núm. 1 (6 de mayo de 1894), pp.1-2.

sacramental. En ella el deseo se hace diabólico al convertirse en un fin y no —como fue instituido por el Cristianismo— en un medio de multiplicación.”<sup>26</sup>

Los escritores decadentistas de finales del XIX utilizan como tema y como personajes de cuento, poesía y novela, a mujeres consideradas símbolo de belleza fatal capaces de ser la perdición de un hombre: mujeres perversas, de almas ambigüamente puras y retorcidas, como Salomé, Cleopatra y otras diablesas. La mujer fatal representa la tensión decadentista entre el erotismo y la religión; es la obsesión entre dos agujones: alma y carne; es también la expresión de una nueva sensibilidad de fin de siglo y, de alguna manera, va de la mano con el *mal du siècle*.

Otra característica, es la estrecha vinculación de la literatura decadente con las artes plásticas. El ejemplo paradigmático es la novela *À Rebours*, publicada en 1884, de Joris K. Huysmans,<sup>27</sup> —considerada Biblia de una estética decadente— el personaje Des Esseintes adquiere las dos obras maestras de Moreau: el cuadro *Salomé* y la acuarela *L'apparition*. Pero también en *El retrato de Dorian Gray* de Wilde está presente esta asociación interdisciplinaria. En México, según se verá en el capítulo correspondiente, esta simbiosis se logró quizás con mayor acierto que en ningún otro lugar, en la *Revista Moderna*, entre los poetas y Julio Ruelas.

Sin embargo, salvo casos excepcionales como el de los estudios de Héctor Valdés,<sup>28</sup> no es sino muy recientemente que el decadentismo se empieza a estudiar como una fase del movimiento modernista, al menos en

---

<sup>26</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*.

<sup>27</sup> Joris Karl Huysmans, seudónimo de Charles Marie Georges Huysmans (1848-1907), novelista francés. En 1884 Huysmans se separa del naturalismo y escribe *À Rebours*, que se considera la primera novela decadente. Habla de sueños, alucinaciones, literatura, arte, pintura y metafísica.

<sup>28</sup> En el Estudio preliminar al *Índice de la Revista Moderna* y en el Estudio Introdutorio a la edición facsimilar de la *Revista Moderna*.

el caso de México. La bibliografía del decadentismo mexicano, por tanto, es reciente. ¿A qué se debió que se pasara por alto o incluso se negara el tema? Tal vez fue un afán de la crítica, por hacer del modernismo un movimiento auténticamente americano, en tanto el decadentismo —que quedaría como una de las fases iniciales del modernismo— desnuda la clara influencia francesa que, en realidad, no me parece que demerite la originalidad americana.

## SALOMÉ

Rafael López dedica tres poemas a la mujer de belleza implacable, capaz de enloquecer a un hombre; mujer de sexualidad pervertida, expresada cuando acepta mostrar su cuerpo como precio de su deseo. Salomé, hacia finales del XIX, se ha convertido en la vampiresa, devoradora de hombres, que representa también el adulterio y el incesto, pues el hombre en quien provoca deseo es su padrastro. Salomé aparece —frente al ascetismo de Juan el Bautista— grandemente sexualizada, perversa y monstruosa. Sin embargo, el nombre de esa mujer, símbolo de la belleza perversa, no es citado en los evangelios, aunque a través de éstos conocemos el episodio de la decapitación de Juan el Bautista. Sólo se le nombra como “hija de Herodías”<sup>29</sup>

La narración del episodio que ha sido tema en la literatura, pintura, ópera y escultura no es unívoca; en los dos evangelios donde se refiere el suceso, el de san Mateo y el de san Marcos, existen sutiles diferencias que han dado espacio para la recreación y resignificación artística de motivos y hechos. Por otra parte, la narración histórica de Flavio Josefo<sup>30</sup> deja al descubierto la disposición más hacia lo literario que hacia el rigor histórico de los evangelistas, pues ya sus versículos superponen tiempos, acortan

---

<sup>29</sup> Según indican Rose Marie y Rainer Hagen en “La mujer fatal deleita al devoto” en *Los secretos de las obras de arte*, los historiadores no saben gran cosa de Salomé, excepto que ese era el nombre de la “hija de Herodías” a que alude la Biblia, que se casó con un rey llamado Aristóbulo y que su retrato fue acuñado en una moneda de oro. A pesar de su papel secundario, desde un principio se le ha representado en los retablos consagrados al santo; su danza ha sido también motivo de inspiración de los artistas. Señalan, por ejemplo, la columna de Bernward en Hildesheim, del siglo XI, y las puertas de bronce de la iglesia románica de San Zenón de Verona, hacia el año 1100.

<sup>30</sup> Flavio Josefo (37-101) historiador judío. Sus obras más destacadas son *La guerra de los judíos*, *Antigüedades judaicas* que es la historia del pueblo hebreo desde sus orígenes hasta el año 66 d.C., una autobiografía *Vida*, y una refutación de acusaciones contra judíos titulada *Contra Apión*.

distancias, re-crean el suceso. Según Flavio Josefo, el festín a cuyo final danzó Salomé, se celebró en Tiberiades,

...lugar que distaba de la fortaleza de Macheroo, donde estaba preso el Bautista, lo bastante para que la sangrienta cabeza del Nazareno no pudiera ser mostrada a los comensales en una bandeja de plata como un fruto más raro y acerbo que los que ya gustaron recién cortados en perfecta sazón, del árbol de la vida. La orden de decapitación no pudo ser cumplida con esa celeridad sorprendente, merced a la cual nos parece verla caer, ya desprendida, madura y cuajada, de la mano misma del Tetrarca, o de entre los velos con que Salomé juega en su danza terrible.<sup>31</sup>

La unidad de tiempo y lugar que refieren los evangelistas, se revela así como una disposición propicia *ipso facto* para la creación literaria.

Fundamentalmente, tanto Mateo como Marcos refieren la aprehensión de Juan el Bautista por parte del tetrarca Herodes<sup>32</sup>, pues aquél lo censura por tener como mujer a Herodías, esposa de su hermano. Dicen que durante la celebración del cumpleaños del tetrarca, a éste le agrada tanto la forma como baila la hija de Herodías que le ofrece cualquier cosa que ésta le pida. Ella pide en una fuente la cabeza de Juan el Bautista por lo que Herodes manda decapitar a Juan en la cisterna, hace traer la cabeza de Juan y se la entrega a la muchacha.

En ambas narraciones, la muchacha nombrada como “hija de Herodías” es aconsejada por su madre para hacer la sabia petición; sin embargo según el evangelio de Mateo es al propio Herodes a quien molestan los comentarios acerca de la ilicitud de su relación con Herodías: “Y Herodes bien quería hacerle morir, pero no se atrevía por temor del

---

<sup>31</sup> R. Cansinos-Assens, *Salomé en la literatura*, p. 13.

<sup>32</sup> “Habían dividido los romanos aquellos dominios en cuatro partes, y a los soberanos que ponían allí como feudatarios no les permitían a veces el nombre de rey, sino que les daban el de tetrarca, voz tomada del griego que significa *príncipe de una cuarta parte*” Mateo, 14

pueblo; porque todos tenían a Juan por un profeta”; en tanto que Marcos señala a Herodías como quien odiaba a Juan: “Por eso Herodías le armaba asechanzas y deseaba quitarle la vida; pero no podía conseguirlo”, pues si bien el Herodes de Mateo desea la muerte de Juan, el de Marcos “sabiendo que Juan era un varón justo y santo, le temía y miraba con respeto, y hacía muchas cosas por su consejo, y le oía con gusto.”

La “hija de Herodías” actúa aconsejada por su madre, sus encantos al bailar sirven como vehículo del deseo de Herodías, aquélla es un instrumento, una carnada, pero esa misma condición le da una ambigüedad a su carácter obediente y perverso. Mateo adjudica a su Herodías premeditación y confianza en la seducción del baile de su hija, pues ésta sale a bailar y sabe qué pedirá porque ya había sido prevenida por su madre; en tanto la muchacha del evangelio de Marcos “...habiendo ella salido, dijo a su madre: ¿Qué pediré? Respondióle: La cabeza de Juan el Bautista”, con lo que aprovecha de súbito la oportunidad de lograr sus propósitos, pues había llegado “un día favorable al designio de Herodías”.

En ambos relatos, la decapitación de Juan ocurre en la cisterna, la cabeza es traída en una bandeja y al entregársele a la muchacha, ésta la presenta o se la entrega a su madre.

Como toda cita bíblica, que da origen a infinidad de representaciones en la literatura y en la historia del arte en general, abundante en detalles y convencionalismos, la escena del baile —que será el motivo central tanto en

los óleos y acuarelas que el pintor Gustave Moreau<sup>33</sup> dedica a Salomé, como en los poemas de Rafael López— es descrita sólo brevemente:

Mas en la celebridad del cumpleaños de Herodes, salió a bailar la hija de Herodías en medio de la corte; y gustó tanto a Herodes, que le prometió con juramento darle cualquiera cosa que le pidiese. Con eso ella, prevenida antes por su madre: Dame aquí, dijo, en una fuente, o plato, la cabeza de Juan Bautista (San Mateo. Cap. XIV, versículo 6-8)

Mas, en fin, llegó, en que por la fiesta del nacimiento de Herodes convidó éste a cenar a los grandes de su corte, y a los primeros capitanes de sus tropas y a la gente principal de Galilea; entró la hija de Herodías, bailó, y agradó tanto a Herodes y a los convidados, que dijo el rey a la muchacha: Pídemme cuanto quisieres, que te lo daré; y le añadió con juramento: Sí, te daré todo lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino. Y habiendo ella salido, dijo a su madre: ¿Qué pediré? Respondióle: La cabeza de Juan Bautista Y volviendo al instante a toda prisa adonde estaba el rey, le hizo esta demanda: Quiero que me des luego en una fuente la cabeza de Juan Bautista. (San Marcos. Cap. VI, versículo 21-25)

Las discrepancias que pudieran parecer mínimas entre la versión de Mateo y la de Marcos son suficientes para darle tensión y complejidad al asunto. Los huecos que la brevedad bíblica deja se han resuelto de diferentes formas en la historia del arte hasta el punto en que la imaginación plástica, escrita, auditiva o escénica, se han incorporado a la leyenda dejando la impronta de su particular forma de recrear el asunto.

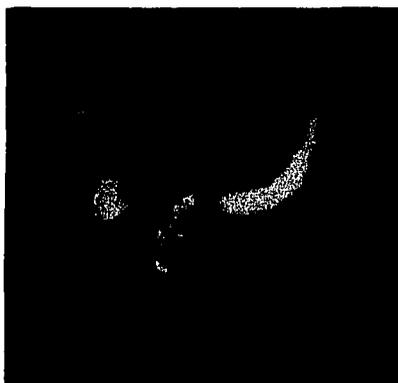
Hacia las últimas décadas del XIX, Salomé desplaza a Herodías del papel protagónico que tuvo en los evangelios y se instala como el personaje central desde quien se reconstruye el suceso. Este auge ocurre probablemente desde la pintura hacia la literatura y la música. El tratamiento que Rafael López hace del tema bíblico está influido por

---

<sup>33</sup> Gustave Moreau (1826-1898), pintor simbolista francés. Acude a los temas bíblicos, mitológicos o fantásticos de gran complejidad simbólica. Sus obras más importantes son *Edipo y la esfinge* (1864), *La*

interpretaciones artísticas de pintores como Gustave Moreau o Gustav Klimt<sup>34</sup> y de escritores como Oscar Wilde o Gustave Flaubert. Dicha evolución la veremos enseguida.

La figura de Salomé se ha desplazado desde ese papel secundario, o al menos compartido, en las representaciones del martirio de San Juan el Bautista, donde siempre está presente, pero en el conjunto de personajes, hacia un protagonismo que se advierte en el lugar que ocupa en la atención del artista. Ya a mediados del XVI, Tiziano<sup>35</sup> sitúa en primer plano a



Tiziano *Salomé y el Bautista* (1550h);  
Museo del Prado. 87 x 80 cm.



Caravaggio. *Salomé con la cabeza del  
Bautista* (1607) National Gallery Londres

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

---

*cabeza de Orfeo* (1867), *San Sebastián* (1875) y la serie dedicada a Salomé.

<sup>34</sup> Gustav Klimt (1862-1918), pintor austriaco, fundador de la denominada *secesion* vienesa, una tendencia equiparable al modernismo europeo. En su madurez artística logró una síntesis perfecta entre modernismo y simbolismo, configurando plenamente su estilo, basado en el refinamiento ornamental, la delimitación preciosista de los contornos y el característico abandono de la profundidad espacial en pro de una representación bidimensional.

<sup>35</sup> Tiziano Vecellio (1477-1576), pintor veneciano, condiscípulo de Giorgione en el taller de los Bellini. Tiziano es la figura principal de la escuela veneciana del siglo XVI y configurador de su tradición colorística y pictórica.

Salomé, en marcado escorzo, cuando sostiene una bandeja con la cabeza del Bautista, la cual queda en un área poco iluminada del cuadro. Caravaggio<sup>36</sup> se ocupa del tema de la decapitación en tres óleos<sup>37</sup>, en los primeros años del XVII: el tema es frecuente en la pintura del Barroco. Aunque Salomé ha tomado un lugar central, es representada volviendo la cabeza, retirando de su vista la bandeja que sostiene entre las manos; su actitud demuestra una mezcla de aflicción, indiferencia y repugnancia.



*L'Apparition*, Gustave Moreau. Acuarela (106 x 72.2)  
Museo de Louvre. Departamento de Artes gráficas

Gustave Moreau es quien propiamente retoma este tema con un sentido profundamente distinto. Inscrito en lo que conocemos como pintura simbolista,<sup>38</sup> Moreau inaugurará una cascada de expresiones modernistas. Un tema bíblico, de amplia tradición visual y referencia oral será, a partir de él, tema obligado para nuevas formas de expresión artística. La mujer ha de ser fatal en Moreau, la síntesis de la maldad y la seducción es lo que

<sup>36</sup> Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1573-1610), pintor italiano. Destacado exponente de la escuela naturalista que surgió en Italia como oposición a la corriente manierista predominante en el siglo XVI.

<sup>37</sup> *Salomé con la cabeza del Bautista* (1607) National Gallery (Londres); *La degollación de San Juan Bautista* (1607-1608) Catedral de San Juan Bautista (La Valleta, Malta); *Salomé con la cabeza del Bautista* (1609) Palacio Real de Madrid.

<sup>38</sup> Como respuesta al Impresionismo, surgió en Francia la corriente simbolista, que consideraba que el arte debía expresar una idea, fusionarse entre elementos de la percepción sensorial y elementos espirituales, según el manifiesto que publicó el poeta Jean Moréas en el periódico *Le Figaro* (1886).

plasma en su pintura. A propósito de la mujer, Moreau decía:

La Mujer, en su esencia primera, es el ser inconsciente, loco por lo desconocido, por el misterio, enamorado del mal, bajo la forma de seducción perversa y diabólica [...] Hay teorías sobre reinas malditas que han dejado la serpiente en los sermones fascinadores, hay seres cuya alma está abolida, que esperan junto al camino el paso del macho cabrío lascivo, encendido por la lujuria, para adorarlo al pasar...<sup>39</sup>

Su obra *L'Apparition*, presentada en el Salón de 1876, es una celebración del baile de Salomé. La multitud de esbozos previos indican un estudio central en la figura de la protagonista del martirio de Juan el Bautista; *protagonista* a partir de la sensibilidad del XIX finisecular. Finalmente este suceso, conocido por los evangelios, desborda sensualidad, erotismo y lo prohibido —incesto, adulterio, asesinato— y es llevado al primer plano, encarnándose en la joven Salomé toda la fuerza que los evangelios otorgan a Herodías —fusionándose ambos personajes en uno solo.

Moreau es considerado uno de los antecedentes más importantes del decadentismo finisecular y, perteneciente al movimiento simbolista, se vincula con un tardío espíritu romántico. Pintores simbolistas como él centran su atención en el mundo interior e intangible del individuo que



*Salomé*. Gustave Moreau, Óleo sobre tela (144 x 103.5) Los Ángeles, California. Armand Hammer Museum of Arts and Cultural Center.

<sup>39</sup> Cf. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 535.

adopta el juego de correspondencias sugerido por Baudelaire, según el cual existe un paralelismo secreto entre cada estado del alma y el estado correspondiente de la naturaleza inanimada.<sup>40</sup> Un deseo de recuperación de las grandes ideas, los mitos, los símbolos, las leyendas y las alegorías se convirtió en las recónditas fuentes de inspiración para los simbolistas.<sup>41</sup>

En sus obras, Moreau se muestra obsesionado por la imagen de la mujer, ya sea la heroína o la mitológica, bíblica o de la antigüedad clásica. La mujer, en la mayoría de casos, es maldita y vehículo de muerte. El escenario donde baila la *Salomé* de Moreau representa una arquitectura imponente. Ella, siempre en primer plano, luce el cuerpo parcialmente descubierto, ataviado al estilo oriental, con gran carga de elementos exóticos. Estos cuadros representan distintos momentos: En *L'Apparition* Salomé baila frente a Herodes y Herodías, y señala la cabeza resplandeciente de Juan el Bautista, en plena levitación; en tanto *Salomé* representa el momento mismo del baile, más precisamente, del inicio del baile, casi íntimo, donde Herodes se encuentra en un trono.

La importancia de Moreau no está sólo en el radical cambio en la representación del pasaje bíblico en cuadros que tienen el principio de nuevas resoluciones a viejos temas, sino en el impacto que su obra tendría para el modernismo latinoamericano.

Siguiendo las huellas de la música wagneriana, entonces de moda, Moreau construyó sus cuadros como poemas sinfónicos, cargándolos con accesorios significativos en los que el tema principal resonase, y el motivo diese hasta la última gota de su jugo simbólico [...] Y es precisamente en tal pintura, asexual y lasciva al mismo tiempo, donde se expresó de maravilla el espíritu del decadentismo. No en vano el descubridor de

---

<sup>40</sup> Ana Balakian, "Baudelaire" en *El movimiento simbolista*.

<sup>41</sup> Instituto Gallach, "El simbolismo" en *Historia del Arte*, T. 12, p. 2265

Moreau fue Huysmans, el creador del personaje Des Esseintes, ese monstruo de decadencia...<sup>42</sup>

En la novela *À Rebours*, publicada en 1884, de Joris Karl Huysmans,<sup>43</sup> considerada paradigma y, más aún, Biblia del decadentismo, el personaje Des Esseintes adquiere las dos obras maestras de Moreau: el cuadro *Salomé* y la acuarela *L'Apparition*. Huysmans está consciente del cambio cualitativo que a partir de Moreau sufría Salomé como personaje bíblico e inscribe a su propio personaje—Des Esseintes— en la misma sensibilidad, anticipando así el nuevo gusto de los escritores decadentes:

Pero ni san Mateo, ni san Marcos, ni san Lucas, ni los otros evangelistas, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni aludían a su poder de depravación. Ésta permanecía difuminada, y su misterio y su éxtasis se perdían en la lejana niebla de los siglos, quedando únicamente accesible para las mentes desquiciadas y aguzadas que adquieren un poder visionario por medio de la neurosis [...] Ella se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca.<sup>44</sup>

Esta descripción es el detonador del interés del poeta cubano Julián del Casal para componer sus famosos diez sonetos de la sección “Mi museo ideal. Diez cuadros de Gustave Moreau” del libro *Nieve*<sup>45</sup> que incluye los

---

<sup>42</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, pp. 521-522.

<sup>43</sup> Joris K. Huysmans, *À Rebours* (París, 1884). En esta novela Huysmans se separa del naturalismo; es considerada la primera novela decadente donde habla de sueños, alucinaciones, literatura, arte, pintura y metafísica.

<sup>44</sup> Cfr Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, pp. 528-529.

<sup>45</sup> *Nieve* fue publicado en 1892. *Salomé* y *La Aparición* son dos de los diez sonetos y aquél fue publicado por primera vez en septiembre de 1890 en *La Habana Elegante*.

titulados “Salomé” y “La Aparición”.<sup>46</sup> Del Casal, a su vez, influirá en la sensibilidad de los poetas mexicanos de la época. Igualmente, —a decir de García Márquez— José Asunción Silva lee *À Rebour*, que influye en su novela *De sobremesa*<sup>47</sup> —paradigma del decadentismo americano.

Compañeros de sensibilidad estética, Flaubert publica en 1877, un año después de exhibida *L'Apparition*, su cuento “Herodías”, donde pareciera poner por escrito lo que Moreau expresó pictóricamente. Si bien

---

<sup>46</sup> Soneto “Salomé” de Julián del Casal, inspirado en las descripciones de Huysmans y seguramente en las reproducciones de Moreau publicadas en blanco y negro en revistas de la época:

En el palacio hebreo, donde el suave  
humo fragante, por el sol desecho,  
sube a perderse en el calado techo  
o se dilata en la anchurosa nave;  
está el Tetrarca de mirada grave,  
barba canosa y extenuado pecho,  
sobre el trono, hierático y derecho,  
como adormido por canciones de ave.

Delante de él, con veste de brocado  
estrellada de ardiente pedrería,  
al dulce son del bandolín sonoro,  
Salomé baila y, en la diestra alzado,  
muestra siempre, radiante de alegría,  
un loto blanco de pistilos de oro.

El soneto “La Aparición” parece ser más ejemplar de la estética que habría de seguir Rafael López:

Nube fragante y cálida tamiza  
El fulgor del palacio de granito,  
Ónix pórvido y nácar. Infinito  
Deleite invade a Herodes. La rojiza  
Espada fulgurante inmoviliza  
Hierático el verdugo, y hondo grito  
Arroja Salomé frente al maldito  
Espectro que a sus miembros paraliza.

Despójase del traje de brocado  
Y, quedando vestida en un momento,  
De oro y perlas, zafiros y rubíes,  
Huye del Precursor decapitado  
Que esparce en el marmóreo pavimento  
Lluvia de sangre en gotas carmesíes.

<sup>47</sup> “Cuando leyó *À Rebour* el libro de Joris-Karl Huysmans que fue el paradigma de una estética decadente también él se hizo la pregunta sobre su género literario, y su respuesta fue rotunda: <Esta no es una novela>. El juicio es interesante, porque *À Rebour* que Mallarmé le regaló a Silva en París cuando acababa de publicarse es sin duda el libro que más lo influyó en todo sentido para escribir *De*

Flaubert —que se advierte ampliamente documentado del hecho bíblico e histórico— proyecta en un principio una lectura política del asunto, el relato progresivamente se irá definiendo hacia la tensión psicológica provocada por Herodías ante los gritos de Juan el Bautista y llevada a la máxima expresión con el desbordamiento erótico de la danza de Salomé que, como vimos en un principio, es algo apenas mencionado en los evangelios. La cita bíblica: “...gustó tanto a Herodes, que le prometió con juramento darle cualquiera cosa que le pidiese”, abre el espacio para la ruptura de una lógica de narración casi histórica y su conversión en un escenario alucinado de relajamiento y excesos. La fiesta de Herodes transforma la solemnidad en glotonería, las creencias religiosas en envites y, finalmente, la vida de Juan el Bautista en el capricho de una danza:

Ella bailó como las sacerdotisas de las Indias,<sup>48</sup> como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, semejante a una flor agitada por la tempestad. Los brillantes de las orejas saltaban, la tela de sus ropas tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus vestidos brotaban chispas invisibles que inflamaban a los hombres.<sup>49</sup>

Y el tono de la narración se va haciendo voluptuoso, todo lo llena e iguala hasta diluir las diferencias y romper el último dique de sensatez:

Sin doblar las rodillas, separando las piernas, ella se dobló tanto que su mentón rozaba el suelo; y los nómadas, acostumbrados a la abstinencia, los soldados de Roma, expertos en todos los excesos, los avaros publicanos, los viejos sacerdotes amargados por las discusiones, todos, dilatando los agujeros de la nariz, palpitaban de deseo [....] Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo recto. Los vestidos que le cubrían las piernas, al

---

sobremesa...” Gabriel García Márquez, “En busca del Silva perdido” <<http://members.aol.com/JAG2020/silva.html>> (con acceso 20 de octubre de 2002)

<sup>48</sup> En el libro *Visiones orientales*, de la exposición homónima llevada a cabo en el Museo de San Carlos, se habla de un baile oriental donde la bailarina, haciendo como que pelea, se va despojando de sus prendas, una a una, prendas de seda ligera, como si fuesen velos. El número siete con que se conoce comúnmente el baile de Salomé: baile de los siete velos, parece más bien simbólico.

<sup>49</sup> Gustave Flaubert, “Herodías” en *Tres cuentos*, pp. 168-169

pasarle por encima del hombro, como un arco iris, acompañaban a su rostro, a un codo del suelo. Tenía los labios pintados, las cejas muy negras, unos ojos casi terribles, y unas gotas en su frente parecían un poco de vapor sobre mármol blanco<sup>50</sup>

Con la atención centrada en la mesa de Herodes, giró “como el rombo de las brujas”<sup>51</sup> para bailar acrobáticamente, sobre las manos, “como un gran escarabajo” hasta lograr de él el juramento de un premio.

Con Moreau y Flaubert hemos visto la metamorfosis de un tema artístico: el baile de Salomé deja de ser un requisito narrativo que justifica la decapitación de Juan el Bautista, para convertirse en un motivo artístico en sí mismo.

Cuando Oscar Wilde escribe *Salomé*, tragedia en un acto, ya había leído la *Herodiades* de Flaubert y visto la *Salomé* de Moreau. Sin embargo, Praz considera sólo accesoria la influencia de éstos en Wilde, pues el motivo de la sensualidad cruel se manifestaba en aquellos sólo vagamente.<sup>52</sup> En cambio la poesía de Heinrich Heine<sup>53</sup> y la de Jules Laforgue<sup>54</sup> es la que encuentra Praz en Wilde, quien conquistó una popularidad que aquellos no tuvieron. Sin embargo, consideramos que los textos narrativos sí influyeron en la estructura temática y psicológica de los personajes.

---

<sup>50</sup> Gustave Flaubert, *Ibidem*, p. 169

<sup>51</sup> Trompo utilizado en algunos ritos sagrados. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, el rombo es el emblema del órgano sexual femenino; los griegos consideran al rombo como instrumento mágico, cuyo movimiento se creía que podía inspirar o acelerar las pasiones de los hombres.

<sup>52</sup> Afirma: “[Wilde] ...no tomó la idea del amor monstruoso de la Salomé de Flaubert, donde no se hallaba, y ni siquiera de las páginas de *À Rebours* sobre cuadros de Moreau” Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p.544.

<sup>53</sup> Heinrich Heine (1797-1856) fue uno de los poetas más importantes del romanticismo alemán aunque atacara a los escritores románticos de la época. Su poesía se caracteriza por lo punzante y satírica.

<sup>54</sup> Jules Laforgue (1860-1887), poeta simbolista uruguayo en lengua francesa. Su obra se caracteriza por su visión irónica y pesimista de la vida y por sus innovaciones en el uso del verso libre.

Wilde escribió *Salomé* en 1891, en francés, especialmente para ser representada por Sarah Bernhardt,<sup>55</sup> aunque no pudo ser así pues la censura lo impidió. Fue publicada en 1893 y estrenada con mediocre éxito en el escenario de *l'Œuvre*. En 1901, un año después de la muerte de Wilde, se representó en Berlín, donde acompañado de la música de Richard Strauss,<sup>56</sup> no dejó ya de figurar en los repertorios teatrales europeos con un éxito aún mayor que el de Shakespeare.<sup>57</sup> Retomando el guión de Wilde, la genialidad de Strauss produjo una ópera magistral, de gran fuerza psicológica que, no obstante, siguió padeciendo intentos de censura.



Aubrey Vincent Beardsley. *He besado tu boca*  
*Iokanaan*. Col. Particular. Tinta china. 1893

Ahora bien, la genialidad de Wilde está precisamente en que terminó de fijar la leyenda del terrible amor de Salomé, donde ésta ya no es un instrumento de venganza de su madre, sino que asegura que es ella misma quien desea la decapitación de Juan el Bautista. Más aún, una vez obtenida la cabeza, la virginal Salomé pone en ella los labios, erigiéndose en una aterradora mujer vampiro que Cansinos-Assens señalará

<sup>55</sup> Sarah Bernhardt (1844-1923), actriz francesa, fue la figura más conocida del escenario en su época. Fue famosa por su estilizada belleza y su voz bien timbrada, era llamada la divina Sarah. Entre sus interpretaciones más memorables se hallan las de *La dama de las camelias* y la versión francesa de *Hamlet*.

<sup>56</sup> Richard Strauss (1864-1949), compositor y director de orquesta alemán. En su madurez consiguió una gran maestría en el arte de la orquetación; perfeccionó el poema sinfónico y utilizó el sistema del *leitmotiv* (uso de temas recurrentes con asociaciones extramusicales específicas) que había sido desarrollado principalmente por Richard Wagner. *Salomé* (1905) tuvo gran éxito y lo consagró como compositor de ópera.

<sup>57</sup> Cf. Mario Praz, *Op. cit.*, p.552.

como una alegorización de la crisis de nubilidad de la efébica danzarina.<sup>58</sup>

La *Salomé* de Wilde aparece con gran fuerza psicológica, con una sensualidad cruel. Los hilos que tensan la acción se han alejado ya de la explicación histórica de Flaubert, y quedan sólo los invisibles hilos de eros y tánatos, el deseo y el horror del deseo. Fobia sexual pero no sólo de parte de Salomé, sino también de Juan el Bautista. La cabeza del Bautista representa el veto religioso:

...el símbolo en que se vinculan todos sus presentimientos sexuales; la voz del precursor que clama insultos contra la madre incestuosa, la ha iniciado a ella, virgen[...] en el gran misterio de los tálamos [...] la presencia invisible del enclaustrado en la cisterna, se ha convertido así en el centro de todas sus representaciones eróticas, a un tiempo pavorosas y halagüeñas.<sup>59</sup>

Wilde complica la trama con elementos eróticos extraídos de la virginidad de Salomé, la castidad de Juan el Bautista y el apenas esbozado incesto con el tetrarca. Al lado de Moreau, Oscar Wilde resalta la cualidad erótica pero éste ofrece un final diferente: horrorizado por Salomé, aterrado por su propio deseo, el tetrarca manda dar muerte a la causante activa, a la *femme fatale* que tanto mal originó con su erotismo manifiesto.

La luna será en Wilde símbolo y síntesis de la tragedia; de ninguna manera un elemento decorativo, sino con amplias funciones simbólicas que la diosa guarda desde lo antiguo con los estados eróticos:

La luna es el personaje más activo en el poema de Wilde, es la alusión constante al estado de crisis erótica de la danzarina, a su terrible fobia sexual.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Cansinos-Assens, *Salomé en la literatura*, p.46.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 49.

La relación que se establece entre la luna y las pasiones de los personajes es de erotismo. Un erotismo que va transformándose como la propia caracterización de la luna, primero comparada con una mujer ebria, luego androginada, más tarde comparada con un cadáver, con una mujer que surge del sepulcro. Queda así establecida una relación vital:

El tema lunático está entrelazado, como hemos visto, con los temas eróticos de la nupcia incestuosa de Herodías, la pasión senil e incestuosa del Tetrarca por su sobrina Salomé, virgen de formas de efebo y la congoja sexual de la hermética danzarina a la vista del profeta, virgen como ella, puro de todo contacto femenino. La luna sirve de nexo simbólico entre estos erotismos perversos y estériles, parece ampararlos y compartirlos.<sup>61</sup>

Rafael López recoge en “Salomé” la sensibilidad y los atributos que han transformado a esa mujer en el prototipo de belleza decadente. Publicado en enero de 1906 en la *Revista Moderna de México*, “Salomé” puede representar el momento en que comienza su madurez poética, si bien nuestra propuesta adelanta en sólo algunos meses la madurez que Max Henríquez Ureña ubica a partir de su actualmente casi desconocido poema de largo aliento “Oda a Juárez” —de vena enteramente patriótica— (julio 1906) o “Elegía a Othón” (enero 1907), acerca de la cual opina:

No sólo la rica y sabia variación del léxico que en ella campea, no sólo la magia benvenutina con que está forjada cada estancia, sino también la enérgica sinceridad del sentimiento puesto en ella y el desarrollo metódico y hábil de la idea fundamental, hacen de esa composición una verdadera obra<sup>62</sup>

“Salomé” puede considerarse la versión quintaesenciada del tema sobre el que volverá posteriormente en los poemas “La danza” y “La

---

<sup>61</sup> *Ídem.*

manzana amarga”. El espacio rigurosísimo del soneto, la musicalidad y fuerza evidentes, hacen que podamos considerar este poema como la primera joya de su producción poética. Una década más tarde volverá sobre el mismo tema, más que para extender un boceto, para ampliar el campo de significados perfilados en “Salomé”.



Roberto Montenegro, *Salomé*, 1910. 29 x 21 cm. Litografía. 1910. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

El tema de la *femme fatale* tiene por aquellos años un “boom” entre pintores y escritores, con mujeres que en la vida real tuvieron su correlato en la “Bella Otero”<sup>63</sup>, Liane de Pougy<sup>64</sup> y Cléo de Meróde.<sup>65</sup> Tablada escribe su poema dedicado a “La Bella Otero” sólo seis meses después de la “Salomé” de Rafael López; Klimt realizará su “Salomé” en

<sup>62</sup> Max Henríquez Ureña, “Rafael López”, *Revista Moderna de México*, Vol. VII, núm. 53 (enero de 1908), pp. 277-278.

<sup>63</sup> Agustina Otero, también conocida como Carolina Otero (¿-1965), artista-cupletista gallega, afincada en Francia. Conocida por sus numerosos amantes aristócratas como el rey Leopoldo II de Bélgica, el príncipe Nikolai Nikolaievich de Rusia, el príncipe Alberto de Mónaco y el príncipe Eduardo de Gales.

<sup>64</sup> Liane de Pougy (1869-1950), fue una de las grandes cortesanas de la *Belle époque*. Estudió en un convento y, casada a los 16 años, dejó pronto a su marido y se fue a París. Su belleza extraordinaria le abrió los escenarios del canto, al tiempo que fue amante de muchos hombres ricos y famosos, quienes le regalaron casas y joyas. Las locuras que hicieron por ella los hombres debía de inspirar a Proust para el personaje Odette de Crécy (*En busca del tiempo perdido*) Liane fue amiga de Cocteau y de Colette.

<sup>65</sup> Cléopâtre Diane de Meróde (1873-1966), una de las máximas bellezas parisienses de la auténtica nobleza austriaca. Desde pequeña estudió profesionalmente la danza y a sus trece años bailaba en uno de los ballets clásicos más prestigiosos de París, el “Choryhéc”. Fue elegida reina de belleza por los lectores de *L'illustrateur*. A los 23 años, llamó la atención de Leopoldo II, rey de Bélgica de quien se dice que fue amante.

1909; Odilon Redon<sup>66</sup> pintará su propia versión de Salomé, Ruclas dibujará también a “La Bella Otero” y, Manuel Roberto Montenegro<sup>67</sup> publicará en Francia una carpeta con dibujos, entre los que destaca “Salomé”: no sólo el tema, sino el tratamiento que pintores y escritores hicieron de la *femme fatale* tiene como común denominador el erotismo asociado a la muerte.

Entre 1907 y 1909 Montenegro expresa un erotismo asociado con el impulso de abandonarse al otro, de rendirse para permanecer en una dimensión no cotidiana. Vida y muerte, dualidad del placer modernista, se abordan a través de la cultura religiosa en *Salomé* (1907), tema recurrente de los simbolistas (Gustave Moreau, Odilon Redon); Montenegro propone una violenta sensualidad y tintes orientales para crear versiones que dirigen sus pasos hacia los ambientes perversos y prohibidos más usuales de los pintores decadentes.<sup>68</sup>

Si pudiéramos caracterizar los poemas de Rafael López que aparecen como tríptico en *Obra poética*, “La danza” es fundamentalmente una descripción del baile de Salomé, “La manzana amarga” apunta la perversidad del mismo, en tanto “Salomé” es la síntesis de ambas, regido este poema, además, por la rigurosidad técnica del soneto endecasílabo. Síntesis que no lo es en sentido estricto, si pensamos que “Salomé” se publicó en enero de 1906 como un soneto aislado, en tanto “La danza” y “La manzana amarga” aparecieron hacia 1917 y 1918 y evidencian la vuelta con mayor aliento al mismo tema.

---

<sup>66</sup> Odilon Redon (1840-1916), pintor y litógrafo francés. Compartió las características del simbolismo y se le considera un artista visionario precursor del surrealismo.

<sup>67</sup> Manuel Roberto Montenegro (1885-1968), pintor mexicano, una de las grandes figuras del movimiento muralista. Fue alumno de Julio Ruclas y Antonio Fabrés en la Academia de San Carlos. Posteriormente estudió en la École des Beaux-Arts de París.

<sup>68</sup> <[http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/circulo/grabado/07/html/sec\\_2.htm](http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/circulo/grabado/07/html/sec_2.htm)> (con acceso el 20 de diciembre de 2002)

El momento de tensión elegido por Moreau en su *Salomé tatuada* es el momento en que se inicia “La danza”. La danza como algo sagrado nos remite a su origen primitivo: la danza busca el favor de los dioses generalmente para conseguir fertilidad —en diferentes sentidos: cosecha, hijos, crías—, es el uso del espacio temporal y físico para unirse con los dioses y, de alguna forma, hacerse uno con ellos, incidir en sus designios. En el caso de Salomé, el objetivo es subvertido, pues en lugar de pedir la vida, pide la muerte; Herodes es elevado de tetrarca a dios. El eros que difunde el baile es también un eros infértil.

La anécdota bíblica que hasta mediados del XIX había enfatizado su importancia en el martirio de Juan el Bautista o en la representación de la cabeza en manos de Salomé, a partir de Moreau centra la mirada en aquella razón que ya esbozaba sus alcances desde el relato de los evangelistas: Mateo refiere:

...y gustó tanto a Herodes, que le prometió con juramento darle cualquiera cosa que le pidiese

A su vez, Marcos dice:

...bailó, y agradó tanto a Herodes y a los convidados, que dijo el rey a la muchacha: Pídeme cuanto quisieres, que te lo daré; y le añadió con juramento: Sí, te daré todo lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino.

Juan el Bautista aparece en “La danza” como una cabeza esfumada entre el humo de los pebeteros; en “La manzana amarga” habla de su boca inerte donde se heló un suspiro y de los ojos turbios a la noche de la muerte, en tanto en “Salomé”, el Bautista aparece en los dos últimos versos por medio de una sinécdoque —la parte por el todo— que en este caso es

también reducción de la reducción, pues si antes se le ha representado únicamente por la cabeza, López sólo nombra la sangre que alude a la decapitación consumada:

hasta que por la sangre pululante  
de Juan, resbalan sus talones de oro

Pero Rafael López no sólo toma la parte por el todo, sino incluso hace prosopopéyica la sangre del Bautista al hacerla “pululante”, muy de acuerdo con el ritmo del baile de Salomé: ondulante y viperino. Esta dinámica de la sangre del Bautista, la hemos visto al final del soneto de Julián del Casal:

Huye del Precursor decapitado  
Que esparce en el marmóreo pavimento  
Lluvia de sangre en gotas carmesíes.<sup>69</sup>

El baile, considerado maligno, históricamente repudiado por la tradición cristiana, se convierte en motivo estético para la pintura, la narrativa, el teatro, la ópera y la poesía finiseculares. La exaltación de la mujer fatal es lo que logra sus propósitos. Lejos del señalamiento ético, se impone el valor estético. Se subvierte lo sagrado en el sentido moral pero también en el cultural pues los evangelios son escrituras de tradición católica y el soneto de Rafael López involucra dioses paganos.

En “La danza” de Rafael López, la primera imagen es la de un movimiento que acaba de iniciar. La luz de oro que refleja el tallo de cristal de un chorro de fuente —el cuerpo de Salomé— comienza a quebrarse y a demarcarse, pues ahora respira por ese chorro, el “agua sacra de la danza”:

En un chorro de fuente, el agua sacra

---

<sup>69</sup> Julián del Casal, “La Aparición” de la sección “Mi museo ideal. Diez cuadros de Gustave Moreau” del libro *Nieve*.

de la danza respira. Surto en la luz de oro,  
el tallo de cristal lento se quiebra.  
Y Salomé claudica y se demarca  
en su piel de culebra.

La sensación de movimiento que aquí se percibe está presente de manera constante en “Salomé”, donde casi no hay verso en que no dé la impresión de esa dinámica: ritmo, danza, un junco que se quiebra, lirio que se enarca, anca de cebra, ondulación, agitación, fiebre divina, ménade convulsa, furor, azotar, pululante, resbalar. Entre estas referencias al movimiento, destaca en el soneto el oxímoron de un verso: “Ardiente el ojo inmóvil del Tetrarca” pues junta una aparente quietud, con una íntima violencia; el siguiente verso resolverá esa pasión contenida: “en la armoniosa ondulación se enhebra” donde además juega con una doble connotación de « ojo » (humano y de aguja).

La presencia de la tradición grecolatina, lo exótico, lo antiguo y las joyas evocan un ambiente sensual que mucho nos recuerda la “Cleopatra” de Díaz Mirón. En “La danza”, Rafael López “heleniza” el ritmo de los huesos; compara el gesto y la copa con los recientes descubrimientos —a fines del XIX— de las tanagras<sup>70</sup> y el vidrio de la Murrina<sup>71</sup>; alude a joyas y objetos de belleza constantemente: tallo de cristal, piel de culebra, alas, cocuyos en berlios, copa murrina, esmeraldas, relámpago de



Vidrio de la Murrina

<sup>70</sup> Figurillas de terracota encontradas en los últimos años del XIX en el interior de tumbas en Tanagra (Beocia, Grecia) que ofrecen testimonio de la vida cotidiana de la época (260 a.C.) fabricadas ex profeso para ser enterradas con los difuntos.

<sup>71</sup> El vidrio de la Murrina nace de una entalladura muy antigua, típica de los maestros vidrieros de Murano. La murrina fue descubierta al final del siglo pasado.

plata; habla de dioses y en particular de Atena.<sup>72</sup> En “Salomé”, López desarrolla la presencia de un ambiente exótico en lo que podríamos llamar joyas de la naturaleza. Un junco en pleno quiebre, un gran lirio que se enarca y el anca de una cebra son el cuerpo en movimiento de Salomé, quien también aquí es comparada con una culebra. El ojo inmóvil del Tetrarca es un cristal, en tanto los talones de la bailarina son de oro.

Las comparaciones tienen mucho de simbólico. El lirio es famoso por su blancura aún en el pantano —esa unión que no se consume de lo puro con lo insano— además de la belleza natural de su forma de tres hojas erguidas y estrechadas por la base que nos recuerda la flor que sostiene la Salomé de Moreau. Por otra parte, nos recuerda también a la simbólica flor de lis, que es un lirio y, aunque no existe en la naturaleza, se consideró en la Edad Media como la iluminación y atributo del Señor.<sup>73</sup>

El cuerpo de Salomé también comparado en “La danza” con una copa murrina, es signo de victoria del cuerpo sin ninguna arma más, asociación que igualmente encontramos en un poema de Gutiérrez Nájera<sup>74</sup>.

Escribe Rafael López:

La figura exquisita y magra,  
un hidromiel de dioses en una copa fina  
hace beber. Y el gesto es de Tanagra  
y la copa, murrina.

---

<sup>72</sup> Atena, así nombra Rafael López a Atenea, originariamente diosa —entre otras cosas— de las artes.

<sup>73</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

<sup>74</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “A la Corregidora”: “Al viejo primate, las nubes de incienso, / al héroe, los himnos; a Dios el inmenso / de bosques y mares solemne rumor; / al púgil que vence, la copa murrina; / al mártir, las palmas; y a ti —la heroína— / las hojas de acanto y el trébol en flor” en *Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 458

Para ilustrar el vidrio murrino con que López compara la copa –el cuerpo– de la bailarina, basta pensar en el cuadro *Salomé* de Gustav Klimt, donde el “vestuario” de Salomé tiene formas geométricas ovaladas, de diferentes colores, como espirales enrolladas, muy semejantes al vidrio murrino. Y no sólo eso, la alusión a Tanagra es algo que años antes había explorado también el austriaco Klimt, y que ahora utiliza López en su comparación poética. Acerca de la *Salomé* de Klimt, un crítico refiere:

Klimt lleva a una intensidad estremecedora un tema que ya había tratado en *La joven de Tanagra*, primero con la *Judith I* y posteriormente, con esta *Salomé*, mujer devoradora, llena de poder y sensualidad, que expresa la asociación típica de aquella época entre sexo y muerte.<sup>75</sup>

La figura “exquisita y magra” la describe Rafael López como un “hidromiel de dioses” que, en fina copa, hace beber: Salomé es contenido y continente, una ofrenda sagrada, una bebida que nubla la razón tanto como en el poema aparece entre nieblas la cabeza cortada de Juan el Bautista:

    y se esfuma la cabeza ensangrentada  
    de Juan, en el humo de los pebeteros

Si “Salomé” y “La danza” son una celebración del momento en que Salomé baila frente a Herodes, “La manzana amarga” es la expresión de la carga significativa del hecho, es la reflexión desde la religión y la mitología.

El título ya nos advierte de la relación con lo prohibido y la transgresión que en efecto habrá de desarrollarse en el poema donde está ausente el nombre de Salomé y sólo se alude a ella al compararla con personajes y animales apreciados por la estética decadentista: “salamandra”, “honda criatura nocturna”, “serpiente del Nilo”, “Hécate”, “pantera”.

---

<sup>75</sup> Instituto Gallach, “Romanticismo, realismo y modernismo” en *Historia del arte*, t.12, p. 2294.

Como en “La danza” y en “Salomé”, abundan referencias a joyas y elementos naturales, la mayoría de ellos orientales o romanos: perfume, resina oriental, incienso, camafeo, oro, mandrágora, tapiz; que no sólo generan un ambiente exótico sino que ubican espacialmente el hecho referido.

En “La manzana amarga” está presente la síntesis de lo sagrado con lo profano, las dualidades de opuestos, la ambivalencia de elementos:

Sobre un prado de violetas,  
episcopal y tranquilo,  
traza aviesos monogramas  
una serpiente del Nilo

La tranquilidad del prado interrumpida por la perversidad rastreadora de la serpiente aparece nuevamente en otro cuarteto, claramente referido a la cita bíblica del pecado original:

Del árbol del paraíso,  
con serpentino además,  
la amarga manzana ofreces  
al labio seco de Adán

Desde los primeros versos es expresada la perversidad femenina asociada a animales malignos:

Salamandra en cuyo juego  
el misterio de la carne solloza su viejo drama

La salamandra como símbolo de la mujer fatal es un motivo que el modernista Efrén Rebolledo llevará a su máxima expresión hacia 1919; Rafael López alude a Salomé como salamandra y serpiente, reptiles asociados a lo profundo, lo oculto, lo insondable, como explícitamente dice “Honda criatura nocturna hecha de sombra y de fuego”

La misma idea está presente cuando habla de Hécate –diosa de la oscuridad que, a diferencia de Artemisa, que representaba la luz lunar y el esplendor de la noche– representaba su oscuridad y sus terrores.

La síntesis de lo sagrado y lo profano, síntesis de contrarios, la encontramos en los siguientes versos de “La manzana amarga”:

En la liturgia maléfica se gasta el perfume denso  
de su carne, como el humo de la resina oriental.  
Por la niebla sacrosanta del incienso  
cruza el efluvio maligno de la llaga original

Liturgia maléfica, niebla sacrosanta, efluvio maligno, son elementos en tensión que se van resolviendo hacia lo erótico para culminar en la muerte: eros y tánatos.

También en “Salomé” podemos advertir desde el primer verso la subversión de lo divino en lo profano: “El sacro ritmo de la danza”; y a lo largo del soneto encontraremos contrarios que, en ocasiones, son ejemplos de oxímoron: “En la fiebre divina que la impulsa”.

El elemento pagano frente al divino puede apreciarse en los tercetos:

En la fiebre divina que la impulsa,  
Salomé es una ménade convulsa.  
Danza con el furor de la bacante  
que azota el dios en el antiguo coro

Ménades o Bacantes son la misma divinidad –una según griegos y la otra en la tradición latina. Originariamente eran las nodrizas de Dionisio, aunque más tarde fueron llamadas así las mujeres que, transportadas por el delirio dionisiaco, celebraban el culto del dios en medio de gritos y danzas desenfrenadas. Los griegos representaban las ménades con los cabellos

sueltos y los velos diáfanos, llevando en las manos jarras o entregadas a la danza tocando flautas y tamboriles.<sup>76</sup>

Salomé es entonces, en el sentido griego, también una encarnación de lo divino y en cierta forma, un instrumento de designios superiores pues está “poseída” por un dios. La diferencia fundamental entre dioses griegos y el dios cristiano, según Nietzsche,<sup>77</sup> es que el hombre griego construye dioses a su estatura para poder pelear con ellos; en cambio, la cultura occidental crea un dios crucificado, débil, derrotado, víctima. En ese sentido, Salomé es azotada por la pasión humana que representa su dios, en tanto Juan el Bautista representa algo más allá de lo humano, de lo mundano: su dios pretende la trascendencia.

También en “La manzana amarga”, los elementos religiosos mencionados no se circunscriben únicamente al cristianismo – como la referencia a Adán y Eva sino también a diosas de la mitología griega:

Hécate va por el bosque victoriosa. En su carrera,  
chafa lirios taciturnos bajo la planta crüel.  
Tiembla la luna en el salto de una elástica pantera  
que luce ruedas de sangre sobre el oro de la piel.



Gustav Klimt. *Salomé*, 1909, (Óleo 178x46 cm.) Galería de Arte Moderno

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>76</sup> Victor Civita, editor, *Mitología*, p. 226.

<sup>77</sup> Friedrich Nietzsche (1844–1900) en *La genealogía de la moral*.

Elementos en tensión, Hécate y la Luna, cuyo correspondiente griego sería Artemisa<sup>78</sup>, libran una batalla en la que Hécate va victoriosa.

Nuevamente una estrofa nos sugiere un par de referencias plásticas. Por un lado, la elástica pantera remite a la que aparece en la *Salomé* de Gustave Moreau<sup>79</sup> donde puede observarse una pantera negra –símbolo de la lujuria– en el extremo de la alfombra, sobre la cual están unas rosas deshojadas; si la idea de la pantera parece ser sugerida por Moreau, la pantera del poema de Rafael López no es negra, sino “luce ruedas de sangre sobre el oro de la piel”, imagen que evoca la geometría y la paleta de la *Salomé* de Gustav Klimt.

Su famoso cuadro, pintado en 1909, representa una sensual Salomé de boca entreabierta y senos desnudos. Su Salomé es la representación misma de la lujuria, la “mujer devoradora, llena de poder y sensualidad, que expresa la asociación típica de aquella época entre el sexo y la muerte”<sup>80</sup>

El fondo que delinea la figura de Salomé en la parte superior e izquierda del cuadro semeja una cortina o tela rojiza con espirales en dorado y franjas doradas con espirales rojas. Las espirales dan sensación de movimiento, ritmo y embrujo o hipnosis, los colores son elocuentes en sí mismos. Las manos crispadas de la Salomé de Klimt en cuyos dedos queda prendida la cabellera de la cabeza de Juan el Bautista, nos remite de nuevo al poema, párrafos adelante:

Asoma los ojos turbios a la noche de la muerte,  
mientras las manos se crispan en las rosas del amor.

---

<sup>78</sup> En la mitología griega, Artemisa era la diosa de las cosechas, de la naturaleza y de la caza. Asociada a la luna, era la protectora de los partos de las mujeres, y también de la juventud.

<sup>79</sup> *Salomé* o *Salomé ante Herodes* o *Salomé bailando frente a Herodes*, óleo sobre tela. 1876.

<sup>80</sup> Instituto Gallach, “Romanticismo, realismo y modernismo”, en *Historia del arte.*, T. 12, p. 2294

Consciente del diálogo plástico de su poema, alude a los pinceles que tiñen la escena:

Y del amor y la muerte  
los duros pinceles toma  
sin miedo, para teñirse  
los rojos pies de paloma

La Hécate de la oscuridad y sus terrores, va por el bosque en una carrera donde troncha lirios y, en oposición a Artemisa —diosa de la fecundidad, la cosecha y la caza—, sólo nacen mandrágoras<sup>81</sup> que fecundan “loca sangre de suicidas”. Esta alusión a los suicidas, radica precisamente en la capacidad mortífera y devoradora de la *femme fatale*, que —como la Elena Rivas en *Salamandra*, de Efrén Rebolledo— goza ocasionando la perdición y muerte de hombres que por su propia voluntad —que paradójicamente han perdido— se entregan a su pasión mortal.

El carácter sensual de esta fecundación del mal está claramente expresado en “La danza”. Tras enfocar el ojo y la sonrisa de la bailarina, “maestros de elocuencia” que relatan el “episodio de la melodía”, López desplaza la mirada hacia la cadera y el pie como los



Gustave Moreau. *Salomé bailando*, Musée Gustave Moreau. Óleo sobre tela. 1875  
Conocida también como *Salomé tatuada* o *Salomé bailando frente a berodes*.

<sup>81</sup> Mandrágoras: aunque más adelante hablaré de la mandrágora, provisionalmente puedo apuntar que fue una planta de gran significado e importancia para los modernistas, quienes la asociaban con el mal y se le consideraba un potente afrodisíaco y causante de alucinaciones, delirios y pérdida de conciencia.

verdaderos elocuentes por su capacidad de embrujo y de subversión:

El pie, cordero, apenas trisca  
la mandrágora verde que vierte,  
desde la sensual cadera morisca,  
el olor del amor y de la muerte.

Estos versos tienen gran significado subversivo, aunque primero quisiera señalar el carácter plástico que evocan.

Hacia 1875 Moreau pintó su famosa *Salomé bailando* en que se le representa en el momento de iniciar la danza, en “la absoluta inmovilidad de la escena, el único gesto vivo –y fatal– es el brazo extendido de Salomé”<sup>82</sup> En la mano derecha sostiene una flor de loto apenas perfilada, casi transparente, símbolo de voluptuosidad. Se representa a Salomé absolutamente desnuda, sólo cubierta con un imaginario velo del que vemos el brocado, pero está de tal manera adherido al cuerpo que parece tatuar la blanquísima piel de la bailarina. El efecto del tul semeja una translúcida planta que descendiera de las caderas hacia el pubis y hacia los costados. El pie derecho apenas trisca una parte del invisible velo.

Es conocida la influencia de Moreau en Wilde<sup>83</sup> y en Julián del Casal, así como en tantos otros.<sup>84</sup> El simbolismo de Moreau parece encontrar correspondencias también en la creación poética de López.

Pero volvamos al sentido subversivo de los versos citados anteriormente. El choque de la pureza con la perversión está en la convivencia del pie–cordero con la mandrágora imaginaria que vierte olor de amor y muerte. Es conocido que a Juan el Bautista se le representaba

---

<sup>82</sup> *Gustave Moreau y su legado*, Centro Cultural Arte Contemporáneo. México, 1994, p. 99

<sup>83</sup> Referida por R. Cansinos-Assens en *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro y Apollinaire*.

cubierto con una piel de cordero y se decía “cordero de Dios”. El cordero es el símbolo de la pureza, inocencia, mansedumbre e inmerecido sacrificio; por etimología es también símbolo de lo ignoto y de la renovación periódica del mundo<sup>84</sup>. Los pies de Salomé son también corderos, pero de una sensual diosa de la danza; ellos —la pureza, inocencia, mansedumbre, sacrificio— juegan no en la pradera sino con una mandrágora que, como ya mencioné en anteriormente, es una planta de gran significado e importancia para los modernistas, quienes la asociaban con el mal y se le consideraba un potente afrodisíaco y causante de alucinaciones, delirios y pérdida de conciencia. La síntesis es el sacrificio de Juan el Bautista a causa de un delirio, de una inconsciencia. Idea que se expresa en “Salomé” no bajo los efectos del afrodisíaco, sino a causa de un dios pagano:

Danza con el furor de la bacante  
que azota el dios en el antiguo coro,  
hasta que por la sangre pululante  
de Juan, resbalan sus talones de oro.

Pero en “La danza”, la mandrágora vierte el olor del amor y de la muerte, eros y tánatos que sintetizan los motivos del episodio evangélico.

La muerte, apenas trazada entre el humo de los pebeteros como una cabeza ensangrentada que se esfuma. El eros como una constante en elementos como la luna, el relámpago de plata, la cortina escarlata, el deshojamiento de la rosa:

Y la noche locamente rueda,  
por la cortina escarlata,  
una luna derrumbada y oficiosa  
que remolca un relámpago de plata,

---

<sup>84</sup> Hemos citado el caso de Joris Kart Huysmans.

<sup>85</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

e improvisa un tapiz de seda  
para el deshojamiento de la rosa.

La luna, que la Salomé de Wilde describe como “fría y casta” y que además es virgen, “nunca se ha mancillado”, aparece en el poema de López como derrumbada y oficiosa –como la propia Salomé– remolcando un relámpago de plata –tal como suscita el deseo y la descarga erótica de Herodes.

Queda la ambigüedad entre eros y tánatos cuando:

La diosa de la danza amena  
exige el sacrificio de una rosa cortada  
por la mano de Atena.

¿Pérdida de la virginidad? Pues más adelante se habla del deshojamiento de la rosa. Tal vez la rosa cortada por la mano de Atena se refiere a la cabeza de Juan el Bautista cortada a causa de la diosa de las artes, de la danza en específico.

Pero el deshojamiento de la rosa puede ser también la alusión a una práctica de las danzas orientales o romanas donde, como dice Darío en su poco conocido cuento “La muerte de Salomé”: “Un mancebo principal deshojó a los pies de la serpentina y fascinadora mujer, una guirnalda de rosas frescas”<sup>86</sup>, pero en todo caso ese deshojamiento es también un símbolo que de todas formas sintetiza eros y tánatos.

Terminemos con una comparación. Efrén Rebolledo, en su soneto “Salomé”<sup>87</sup> incluido en su libro de poemas *Caro Victrix*, expresa sin mayor

---

<sup>86</sup> Rubén Darío, *Cuentos completos*, p. 224

<sup>87</sup> Efrén Rebolledo publica en 1916 doce sonetos, entre los cuales está el titulado “Salomé”.

titubeo la idea de una virginidad brindada al tetrarca, acaso sólo antecedida por una sensación contradictoria: “sacudida de horror y de deseo”:

Son cual dos mariposas sus ligeros  
Pies, y arrojando el velo que la escuda,  
Aparece magnífica y desnuda  
Al fulgor de los ojos reverberos

Sobre su obscura tez lucen regueros  
de extrañas gemas, se abre su menuda  
boca, y prodigan su fragancia cruda  
frescas flores y raros pebeteros.

Todavía anhelante y sudorosa  
de la danza sensual, la abierta rosa  
de su virginidad brinda al tetrarca,

y contemplando el lívido trofeo  
de Yokanán, el núbil cuerpo enarca  
sacudida de horror y de deseo.

## RUELAS

“Ruelas” es uno de los poemas más interesantes de Rafael López. Tanto es así que forma parte de los tres seleccionados para la *Antología del modernismo* por José Emilio Pacheco, junto a “La bestia de oro” y “Venus suspenso”.



Julio Ruelas. Autorretrato.  
Óleo sobre tela.

A un año de la muerte del gran dibujante Julio Ruelas, piedra angular en la estética de la *Revista Moderna*, luego *Revista Moderna de México*, Rafael López le dedica el poema “*Última verba*” –primera versión de “Ruelas” –poema que tiene la virtud de sintetizar las principales características de la obra del pintor. Señala aquellos rasgos sobresalientes que tanto aprecio, admiración y fama le valieron a Ruelas, quien fue estimado un genio por todo el grupo de la revista. Tablada incluso considera su obra, en ocasiones, superior a la de los escritores:

No sólo poseía el don innato de sentir la forma y la facultad de expresarla, ni era sólo una mano ejercitada y hábil, sino también un cerebro en donde los problemas de la existencia generaban reacciones y teorías que muchas veces tomaban forma en sus memorables viñetas, que eran mucho más que arabescos o simples motivos ornamentales. Ruelas, en muchos casos, no sólo hacía ilustraciones para los poemas, sino que al lado de una poesía nuestra colocaba una expresión gráfica suya que valía tanto o más que la literaria...<sup>88</sup>

Los dibujos, viñetas, máscaras, capitulares, retratos, óleos y frisos de Ruelas que ilustran la *Revista Moderna* representan el punto culminante de

---

<sup>88</sup> José Juan Tablada, *Las sombras largas*, p. 26.

una estética decadentista que se expresó, en esa revista, literaria y gráficamente. Julio Ruelas es el paradigma decadentista —en su vida y en su obra— que los escritores —excepto Couto, muerto muy joven— intentaron sólo en algún momento de su producción, principalmente en los años de la *Revista Moderna*, que unió como grupo sus estilos tan individuales.

Fue, ciertamente, y no sólo dentro de la revista, quien con mayor introspección absorbió entre los pintores mexicanos el *esprit décadent* del fin de siglo, y quien de modo más rotundo proyectó la imagen especular que correspondía plásticamente a las invenciones verbales de Tablada, Nervo u Othón.<sup>89</sup>

Su obra ha sido considerada incluso más radical que la de muchos escritores. Héctor Valdés lo expresa en los siguientes términos:

Si bien es cierto que está muy cerca de ilustrar claramente la literatura que allí fue publicada, supera, y con mucho, la fantasía de poetas y cuentistas mexicanos de la época del modernismo.<sup>90</sup>

Rafael López escribió “*Última verba*” en cuartetos, aunque posteriormente hace una segunda versión casi siempre reduciendo o cambiando algún verso y lo publica con el título “Ruelas”: el poema gana con esta reducción. Sin embargo, para el estudio del poema es muy útil conocer su antecedente pues da una idea prístina del sentido con que fue escrito.

En “Ruelas” encontramos como ejes principales, la exaltación del pintor como un artista “iluminado”, pero en un sentido inverso: iluminado por el diablo; su genialidad es subversiva. Las referencias a dibujos específicos publicados por Ruelas en la *Revista Moderna* son múltiples, así

---

<sup>89</sup> Arturo Noyola, “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Vol. IV, núms. 1 y 2, 1999, p.86.

<sup>90</sup> Teresa del Conde. *Julio Ruelas*, p. 61.

como las lecturas, tanto las que éste ilustraba como las que acostumbraban los modernistas; el poema de López es intertextual e interdisciplinario: verso a verso señala algún motivo de los dibujos que evocan lecturas, autores o referencias culturales apreciadas por la estética decadentista.

Ruelas estuvo fuertemente influido por el simbolismo europeo, especialmente el germánico. Sus contemporáneos y actualmente sus biógrafos señalan el peso de Arnold Böcklin<sup>91</sup> como decisivo, además de ser casi seguro que Ruelas asistiera “como espectador a la exposición de la primera agrupación alemana de artistas simbolistas, *La Secesión* de Munich, formada en 1893, y en donde Böcklin ocupó un papel destacado.”<sup>92</sup>

La filiación con el decadentismo francés, por parte de algunos miembros de la *Revista Moderna*, no deja lugar a dudas. Rafael López lo advierte de esa manera pues el poema, que logra destacar las preferencias culturales de la temática rueliana, es, al mismo tiempo, una síntesis de los motivos decadentes.

La unión de lo divino y lo diabólico abre el poema; el diablo, calificado como “divino” maestro de dibujo, es el que inspira a Ruelas, quien por este hecho, se convierte en brujo: “y mandrágoras cortas con tus manos de brujo”. En la primera versión se destaca más el carácter ambivalente divinidad-diabolismo: “te ciñen los cilicios de su regla, cartujo”, aludiendo a una supuesta orden “cartuja” del Diablo, que sería la

---

<sup>91</sup> Arnold Böcklin (1827-1901), pintor suizo, pionero del simbolismo y uno de los artistas más criticados y admirados, a la vez, por el carácter imaginario y fabuloso de sus cuadros. Sus primeros cuadros importantes como *El centauro y la ninfa* y *Los Campos Eliseos*, revelan su interés por la mitología y los temas alegóricos de tono patético. La muerte es uno de sus símbolos más recurrentes, como se aprecia en las cinco versiones que hizo de *La isla de los muertos*. Sus últimas obras, *La guerra* y *La Peste*, revelan visiones apocalípticas

<sup>92</sup> Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía*, p. 113.

contraparte diabólica de una de las órdenes más estrictas de la religión católica; los cilicios tienen un carácter de penitencia, tormento y tortura para el cuerpo pero en un sentido subvertido no hacia la purificación del alma, sino hacia su perdición.

Los temas religiosos son una constante para los modernistas; sin embargo, el tratamiento de la religiosidad es místico y ambiguo pues no sólo es panteísta sino frecuentemente diabolista.

El misticismo fue para los artistas finiseculares un insistente tema pictórico, una actitud mental más que una fe, porque encararon los elementos místicos no como creyentes sino como intelectuales.<sup>93</sup>

Los simbolistas exaltan como acepción de la belleza maldita la idea del ángel caído: Satán fue el ángel más bello, pero quiso ser Dios y eso lo perdió. Es famoso el dibujo que hace Ruelas para el poema laudatorio a Satán, de Jesús E. Valenzuela, quien encarna la belleza maldita, el opuesto sin el cual no podría apreciarse el bien:

Eres bueno, Satán, porque eres malo;  
el Bien sin ti antójase quimera,  
como el azul de la anchurosa esfera  
que sin alientos con el alma escalo.

¿Qué sin el sufrimiento es el regalo?  
¿Qué sin la noche el resplandor del día?  
Sin el odio el amor no existiría,  
Eres bueno, Satán, porque eres malo.<sup>94</sup>



BALADA A SATAN

Julio Ruelas.

En los escritores modernistas, el erotismo casi siempre va de la mano con la subversión del misticismo:

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 161

<sup>94</sup> Jesús E. Valenzuela, "Balada a Satán" en *Revista Moderna*, año V, núm. 20, (2ª quincena de octubre de 1902), p. 313.

Los veinte años que constituyen el *fin-de-siècle* en que se intentara destruir todos los principios morales, estuvieron dominados por las dos fuerzas del misticismo y el erotismo.<sup>95</sup>

Utilizan los temas tradicionales del cristianismo desde una inspiración decadente. Tablada fue el primero en unir estos contrarios en “Misa negra”, pero pictóricamente tal vez el simbolista Gustave Moreau haya sido el primero en mezclar el erotismo con un tema bíblico en *Salomé*.

La mandrágora a la que hace alusión Rafael López, es una planta famosa en la época, ligada a conceptos diabólicos: en Europa se consideraba una panacea, un curalotodo; las brujas lo usaban en sus brebajes y existía la creencia de que era un potente afrodisíaco. En tiempos antiguos se usaba como anestésico; sin embargo la mandrágora causa pérdida de la conciencia, delirios, credulidad absoluta ante las alucinaciones que se ven como reales.<sup>96</sup> Los dibujos inspirados a Ruelas por el Diablo, tendrían esas mismas cualidades “mágicas” de la mandrágora.

Ruelas es un “artífice de belleza” pues el gusto decadente no recurre a la naturaleza sino al arte. El héroe decadentista está hastiado de la vida – así calificaban a Couto–, el abismo es una preocupación metafísica:

Al ser producto del supuesto apogeo de la civilización, sus gustos y posición apreciativa de la vida y del arte es superrefinada, exquisita, alejada de todo lo considerado vulgar, postulando la belleza y el arte como los únicos valores.<sup>97</sup>

El héroe incomprendido, el artista como exegeta de la divinidad está presente desde el simbolismo de Baudelaire en el poema *L'Albatros* :

---

<sup>95</sup> Philippe Jullian, *Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890's*, citado en Rodríguez Lobato, *Op. cit.*, p.161.

<sup>96</sup> En dosis leves produce sequedad en la boca, taquicardia, dilatación de la pupila y nauseas. Dosis algo más altas producen la muerte por depresión del sistema nervioso.

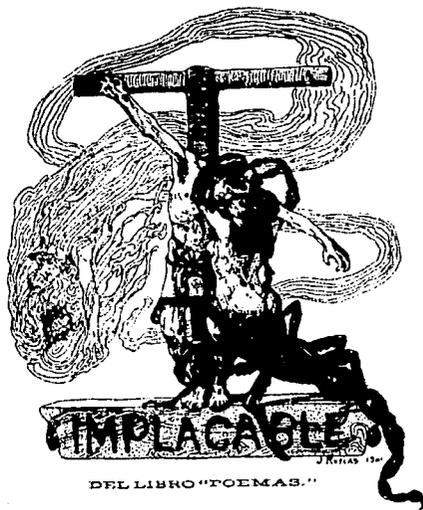
*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !*

*Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu des brèves,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.<sup>98</sup>*

Las lecturas que refiere Rafael López son comunes en el resto de modernistas, tan variadas y eclécticas como el propio modernismo: Shakespeare (“los cabellos de Ofelia desparrama en tu lago”); hagiografía

como en la referencia a San Jerónimo (“imitas a Jerónimo: tu querida primera / y tu querida última, será una calavera”); Dante Alighieri (“las terribles palabras del infierno de Dante”); mitología grecolatina (“Abres trágicamente la Caja de Pandora”); Huysmans (“de las noches protervas que gozó Gille de Retz”) y la propia producción modernista (“Exegeta preclaro de los bellos poemas”).

En la *Revista Moderna*, son especialmente importantes los dibujos de



Julio Ruelas. *Implacable*

<sup>97</sup> Marisela Rodríguez Lobato, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>98</sup> Esteban Torre, *33 poemas simbolistas. Baudelaire, Verlaine Rimbaud, Mallarmé*, p. 22. “¡Qué débil y qué inútil es este viajero / que si tan bello fue se convierte grotesco! / Uno quema su pico en su pipa encendida, / otro intenta imitar, cojeando, su vuelo // El poeta es igual a este rey de las nubes / que ríe de las flechas y vence el temporal; / desterrado en la tierra y en medio de las gentes / sus alas de gigante le impiden caminar.”

hombres con los atributos o la representación iconográfica de Jesucristo, u otros que podrían simbolizar un endriago o un funambulesco, son crucificados y asediados por voluptuosas mujeres-alacrán, mujeres con cola de víbora enroscada en la cruz. Esos dibujos se convierten en tipos iconográficos:

Una mujer alacrán abraza, atrapa, desciende de la cruz a un Cristo cuya imagen, puesto que carece de elementos precisos que lo identifiquen como tal (corona de espinas, el INRI clavado en el madero), se convierte en un tipo iconográfico —un símbolo— que nos incluye de hecho a todos.<sup>99</sup>

Muy difundida fue la viñeta que ilustra un poema de Amado Nervo, en 1901, que en la base de la cruz dice “Implacable” y que sintetiza el horror de la muerte en la cruz, la sensualidad de una mujer y el pavor de su cola de alacrán, *in cauda venenum*.

Ruelas acostumbra unir elementos de diferentes especies para hacer seres monstruosos. Ejemplo de ello es el óleo *Entrada de Don Jesús Luján a la*



Julio Ruelas. *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna*

<sup>99</sup> Arturo Noyola, *Op. cit.*, p.87.

*Revista Moderna*, donde los escritores son representados como faunos, aves de rapiña, centauros, etcétera. Acerca de esas creaciones, López escribe:

Taciturna y maligna, tu flotante quimera  
Tiene pechos de esfinge, de mujer la cadera,  
Y a la flor del acónito huele su cabellera.

La referencia a la flor del acónito, además de su relación con ungüentos de las brujas, y de su sexualidad hermafrodita, tal como el andrógino gusto de sus quimeras y de las de los poetas como Nervo en el poema “Andrógino”, tiene que ver con el efecto psíquico que produce esa planta de tener pelaje o plumas en el cuerpo, como si el que la consume —o en este caso, la huele o expele por su cabellera— fuese una homérica sirena<sup>100</sup>. Como veremos más adelante, el cabello es también un elemento importante en la obra de Ruelas.

Sus dibujos tienen gran parentesco con las fantasías literarias de uno de los decadentistas franceses —en palabras de Mario Praz— más “frenético”: Catulle Mendès,<sup>101</sup> en una de cuyas novelas, un personaje tiene la siguiente alucinación:

...habría visto seres abominables, hombres enanos, bestias enanas, aquellos sin cabeza, éstos sin piernas y arrastrándose; habría visto, como en la corte de los milagros del infierno, todos los desfigurados, todas las imperfecciones, las deformidades, las purulencias; habría visto, en una procesión de aquelarre, niños sapos, niños araña, hienas pequeñas y lobos

---

<sup>100</sup> Recordemos que el significado original de sirena era un ser mitológico mitad ave, mitad mujer; no como posteriormente se le representó mitad pez, mitad mujer. Por ello *La odisea* señala que los hombres sucumben a su canto.

<sup>101</sup> Catulle Mendès (1841-1909), poeta parnasiano francés que fundó en 1860 la *Revue Fantaisiste*. Heredero del romanticismo, admirador de Gautier y de Wagner, Mendès es un escritor representante del estilo fin de siglo. Sus escritos se caracterizan por una sintaxis compleja y un léxico raro que va hacia el preciosismo. En las revistas y periódicos literarios mexicanos de fines del XIX hay una marcada preferencia por publicar traducciones de sus textos, por lo que su influencia fue grande en nuestras letras.

jóvenes hechos de nudos de serpientes; saltos de macacos sobre sus nalgas azules e innobles y, también, nodrizas peludas corriendo, cabras sobre sus patas traseras que, en vez de leche de sus mamas, dan a beber a los recién nacidos, parecidos a diminutos ancianos, el pus, gota a gota, extraído de una herida que ellas oprimen.<sup>102</sup>

De la obra de Mendès, otro decadentista, Barbey d'Aurevilly,<sup>103</sup> decía lo siguiente: "...ese pandemonio de quimeras donde los monstruos se alternan con las caricaturas más deformes, aunque éstas tampoco son verdaderas."<sup>104</sup>

López advierte el desagrado hacia la mujer que Ruelas demuestra en sus dibujos. Desagrado muy de la época, compatible con el gusto refinado y exquisito de los decadentes franceses. Fase previa del triunfo del androginismo o del homosexualismo evidente, por ejemplo, de los Contemporáneos. La mujer, en la producción de Ruelas, es dañina, monstruosa, portadora de la muerte, esclavizadora. Ejemplo de ello puede observarse en *La domadora*, óleo en el que se representa a una mujer desnuda —que evoca la *Pornócrates* de Felicien Rops<sup>105</sup>— que sostiene un látigo en la mano, en tanto un cerdo da vueltas alrededor de ella. Un chango —la lujuria— monta y dirige al cerdo que, en frenética carrera circular, ha

---

<sup>102</sup> Cf. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 629.

<sup>103</sup> Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889), novelista y crítico francés. Su obra más famosa entre los escritores mexicanos de la época fue *Les diaboliques* (1874). Efrén Rebolloado afirmaba de la protagonista de su propia novela *Salamandra*, que d'Aurevilly la habría escogido como modelo para escribir una de sus "Diabólicas". Aunque Barbey era un ferviente católico, sus novelas son violentas, trágicas y eróticas.

<sup>104</sup> Cf. Mario Praz, *Op. cit.*, p. 626.

<sup>105</sup> Félicien Rops (1833-1898), artista belga que se dedicó a la pintura, el dibujo, la caricatura, la litografía y el aguafuerte. Trabajó para los periódicos satíricos aunque son sus estampas al aguafuerte las que le dan celebridad, muchas de ellas están dedicadas a la ilustración de textos literarios. Entre las más famosas se distinguen *La bebedora de ajeno*, *Las tentaciones de San Antonio* y *Pornócrates*. Baudelaire afirmaba que Rops era el único artista verdadero, tal como él entendía la palabra artista. De 1878 es *Pornócrates*, en el que el simbolismo irónico y la influencia del sexo en la condición humana se manifiesta de forma a la vez desbordante y cruda. Su obra alcanza una de sus más altas notas de demoníaca perversidad en

trazado un surco en el césped, simbolizando el eterno dominio de las pasiones que no llevan a ninguna parte. Aunque en Rops la mujer es llevada por el cerdo, en tanto en Ruelas, la mujer domina al cerdo. El uso simbólico es semejante en ambos casos.

Ciro B. Ceballos, que bien conocía a Ruelas, escribió alguna vez:

Lo aprecié también, por haber descubierto un paralelismo entre su temperamento y el mío, en lo que concierne a la mujer, al eterno femenino tan traído y tan llevado por ilusos feministas y líricos sentimentales, porque él cree, como yo, que la hembra es inmundada, dañina y amarga como la hiel, y sería muy capaz de matrimoniarse con su culinaria sólo por comer un buen *roastbeaf* como aquel personaje de Joris Karl Huysmans.<sup>106</sup>



Félicien Rops. *Pornokrates*. (1878)



Julio Ruelas. *La domadora* (1897)  
Óleo sobre cartón (18 x 28) Col. Archivaldo Burns.

Acerca de los motivos que tienen los escritores finiseculares para detestar con tal énfasis a la mujer, hay un estudio muy interesante, si bien

---

*Les Sataniques*, de 1882, una serie que sedujo a Huysmans e introdujo a Rops definitivamente en el Simbolismo. También ilustró en 1883 *Les diaboliques*.

<sup>106</sup> Ciro B. Ceballos "Seis Apologías. Julio Ruelas", en *Revista Moderna*, año I, núm. 4, (15 de septiembre de 1898).

una especie de sociología literaria, de Ricardo Chaves. En ese interesante trabajo se sostiene que el hombre tenía miedo hacia la cada vez mayor fuerza social e intelectual de la mujer, lo cual le provocó una crisis de identidad ante el cambio de roles sexuales,

...ante esa situación, la burguesía y muchos de sus escritores buscan evitar cambios en la tradicional relación entre los sexos, por lo que éstos últimos refuerzan una imagen ideal de la mujer (de acuerdo con sus propios intereses), que corresponde a la *femme fragile*, política y sexualmente insignificante, acorde con la tradición cristiana.

La otra posibilidad, la de la *femme fatale*, con una autonomía limitada al ámbito sexual, es satanizada, puesta como ejemplo del mal. Como ocurre a menudo con lo prohibido, se constituye un polo de atracción. Horror y fascinación se anudan en la mujer fatal. En el siglo misógino por excelencia que va de las ideas de Schopenhauer<sup>107</sup> a las de Nietzsche, las mujeres quedan reducidas a ser esposas y madres bajo la égida del varón (curiosamente, matrimonio y maternidad pertenecen al campo semántico de la *femme fragile*), o bien, a la pura sensualidad exiliada en la carne, con todo el prejuicio cristiano que esto conlleva.<sup>108</sup>

“Taciturna y maligna”, la mujer en la obra de Ruelas es vehículo del mal, de la perdición; la mujer fatal que posee una deformidad interior que el poeta o el cuentista expresa en su literatura y Ruelas en sus dibujos. Imposible asociarla al amor, pues “El amor esconde la muerte; es, en el romanticismo exacerbado de Ruelas, la fuente segura de la destrucción inevitable.”<sup>109</sup>

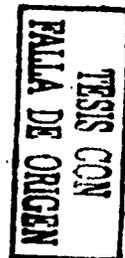


Julio Ruelas. *El sátiro abogado*

<sup>107</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemán, famoso por su doctrina del pesimismo y por su misoginia, consideraba que los individuos se unen, no por las sensaciones del amor sentimental, sino por los impulsos irracionales de la voluntad que constituyen el fundamento de la actividad sexual humana.

<sup>108</sup> Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibele. Literatura y sexualidad en la literatura del siglo XIX*, pp. 42-43.

<sup>109</sup> Arturo Noyola, *Op. cit.*, p. 88.



También los faunos son un motivo atractivo para la estética decadentista. Hay muchos cuentos y poemas en la *Revista Moderna* cuyos personajes son faunos que persiguen ninfas. Ruelas trabaja múltiples veces el tema: dibuja a su propio hermano como un fauno, ejecuta su famoso óleo *Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna*, ilustra un poema de Rebolledo con el tema de la vejez del sátiro y realiza un cuadro pintado al pastel, *El sátiro abogado*, del que afirma Teresa del Conde:

Tiene por asunto uno de los episodios más amados de Ruelas. Sobre el césped del margen de un lago, dos sátiros sacan del agua por medio de unas cuerdas el cadáver gris y tumefacto de un compañero. El asunto tiene una gran poesía agreste y un salvaje sentimiento<sup>110</sup>

Huysmans describió en el ensayo sobre *La Bièvre* (1898), la contaminación de un riachuelo sucio a causa de la industria, “donde él ve la tortura de una ninfa y describe con sádica complacencia su agonía.”<sup>111</sup>

Frente a la sensualidad de sus faunos y las escenas eróticas en las que siempre participaban, López advierte que

Aunque un fauno lascivo se encorva en tu cimera  
imitas a Jerónimo: tu querida primera  
y tu querida última, será una calavera.

Y es que “las osamentas eran para Ruelas la suprema verdad de la miseria humana”<sup>112</sup>

Casi desde el principio, aunque más notoriamente a partir de 1900, Ruelas ilustra específicamente algunas producciones poéticas, prosísticas o dramáticas. En 1901, Jesús Urueta escribe el prólogo a la obra teatral inconclusa *Dulcinea. Preludio*. En esta pieza literaria:

---

<sup>110</sup> Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, p. 46

<sup>111</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 570

Shakespeare identifica a Ofelia con Dulcinea —encarnación de todos los anhelos—, cuyo destino es amar a Don Quijote —símbolo de las aspiraciones y sufrimientos del hombre— personajes creados por el genio como espíritus perdurables.<sup>113</sup>

Para esta colaboración, Ruelas realiza varios dibujos: Ofelia junto al estanque; Alonso Quijano con un libro en la mano observa a los personajes de sus lecturas; Don Quijote a caballo, ante un mar lleno de cadáveres. La muerte reciente, el cadáver fresco, es otro de los temas que más atrajeron a Ruelas y, en conjunto, a los modernistas. El terceto siguiente de Rafael López se refiere a la muerte, a los cadáveres, como símbolo de belleza:

Y como gran artífice de belleza y gran mago,  
los cabellos de Ofelia desparrama en tu lago  
y en tu claro de luna crucifica a un endriago.



Julio Ruelas.

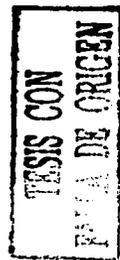
Al referirse a los cabellos de Ofelia, López puede pensar en aquellas ilustraciones donde Ruelas envuelve la escena con arabescos que continúan una abundante cabellera femenina. pues:

El pelo viene a ser una especie de fetiche para los pintores simbolistas. Las largas cabelleras de solitarias damas que habitan en los bosques, sirven para atrapar incautos caballeros; otras veces éstos las ahorcan con sus propias trenzas, o bien, en casos menos drásticos, se sirven del pelo para escalar el alto muro donde su poseedora se encuentra presa. El pelo se usa asimismo como elemento decorativo; alargándolo indefinidamente se torna en lazo de unión de todos los motivos de la composición. En Ruelas el pelo femenino se encuentra en relación con la telaraña y tiene una función similar a la de ésta: atrapar y causar la muerte.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Rubén M. Campos "El arte de Ruelas", Cf. En Marisela Rodríguez Lobato, *Op. cit.*, p. 121.

<sup>113</sup> Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna*, p. 284.

<sup>114</sup> Teresa del Conde, *Ruelas*, p. 45n



En Ruelas encontramos el cabello como elemento decorativo que envuelve la escena, como elemento funesto en cabezas degolladas de mujer que penden de la cabellera, tal vez en *La entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* en los hilos de la red formada por una enorme telaraña tan densa que “dan la impresión de ser una espesa cabellera”<sup>115</sup> y de donde pende el cuerpo de un fauno ahorcado que es el propio Ruelas; en el óleo *La araña*, la telaraña da la impresión de ser el cabello femenino, donde ha quedado atrapado un hombre del cual sólo queda su esqueleto. Un modernista como Efrén Rebolledo utiliza la trenza de una *femme fatale* como el arma con que se da muerte un hombre que ha caído en el poder seductor de aquella, en la famosa novela *Salamandra* (1919).

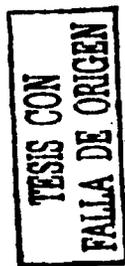


Julio Ruelas. *La araña*

Sin embargo, al personaje shakesperiano, Ofelia, lo encontramos tanto en uno de los dibujos que ilustran *Dulcinea. Preludio* de Urueta, como en el número de septiembre de 1906, donde aparece una mujer ahogada, con la cabellera flotando en el lago. Pero más allá de la cabellera, Ofelia representa, por un lado, el personaje de uno de los escritores más apreciados por el decadentismo como fue Shakespeare; por otro lado, ella representa la mujer casta frente al hombre potencialmente decadente que fue Hamlet y quien la ve como una mujer monstruosa, como también ve a su propia madre:

**HAMLET:** No hubieras debido crearme; pues la virtud no puede injertarse tan por completo en nuestro envejecido tronco que no nos quede algo del antiguo sabor. No te he querido nunca.

<sup>115</sup> Teresa del Conde, *Ruelas*, p. 45



**OFELIA:** Tanto mayor ha sido mi engaño.

.....  
**HAMLET:** Si te casas, te daré en dote esta maldición: aunque seas tan casta como el hielo, tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia. Vete a un convento, ve; adiós. Y si es forzoso que te cases, cástate con un tonto, porque los hombres discretos saben muy bien en qué clase de monstruos los convertís vosotras...<sup>116</sup>



John Everett Millais. *Ofelia*. 1852.

Ofelia, como es bien conocido, pierde la razón y termina arrastrada por las aguas de un río mientras canta y recoge flores. La descripción de su muerte, de su cuerpo flotando en el agua entre las flores que adornaban la guirnalda en su cabeza ha sido motivo para numerosas pinturas, como la del prerrafaelista Millais<sup>117</sup> y Rafael López bien advierte la importancia del

---

<sup>116</sup> Shakespeare, *Hamlet*, p. 170

<sup>117</sup> John Everett Millais (1829-1896), pintor inglés, miembro fundador y uno de los artistas más destacados de la Hermandad Prerrafaelista. *Ofelia*, cuadro de 1852, fue expuesto en París en 1855 y causa admiración por el tratamiento psicológico de la figura femenina, cuyo modelo es en la realidad Eleanor Elizabeth Siddal, amante y posterior esposa de Dante Gabriel Rossetti, cuya belleza encarna el ideal femenino de los prerrafaelistas. El prerrafaelismo fue un movimiento pictórico surgido en Inglaterra a mediados del siglo XIX como reacción al arte posromántico de la época. La asociación de un grupo de jóvenes artistas formaron la Hermandad Prerrafaelista e intentaron apartarse de la temática frívola de la pintura oficial y buscar la auténtica verdad en la naturaleza. Los modelos de sus obras

tema para la sensibilidad de la época y, en especial, para Ruelas. Pero el tema de la muerte en Ruelas es lo más frecuente:

Expresó el acto de morir casi siempre acompañado de tormentos, desde torturas mentales y alucinaciones hasta torturas físicas. Parece expresar una actitud sádica, pues los personajes atormentados o muertos se retuercen de dolor y desesperación.<sup>118</sup>

La viñeta *Esperanza*, una de las más difundidas de Ruelas, en que el cuerpo de una mujer —la Esperanza— yace clavado en un ancla —precisamente la representación de la esperanza en la iconografía cristiana— desnuda y rodeada de algas, representa el colmo del sino fatal. A propósito de dicha viñeta, López escribe:

Abres trágicamente la Caja de Pandora  
y en el acero mismo del ancla salvadora  
a la Esperanza clavas con el bien que atesora.

Con ojo perspicaz, Rafael López advierte la síntesis del tema decadentista en el recuerdo de esa viñeta. Recordemos que en la mitología griega, se escapan todos los males del mundo de la caja de Pandora pero queda guardada la Esperanza; sin embargo, en esta viñeta

...la neurosis de la época, tan propia de Ruelas, se manifiesta de modo rotundo en su representación de la esperanza. La esperanza, en esta desoladora imagen, es precisamente la fuerza aniquiladora. Una mujer ha encontrado en la esperanza la muerte, como señala Teresa del Conde; la



Julio Ruelas. *Esperanza*.

fueron los primitivos italianos, los artistas del Quattrocento y los pintores anteriores a Rafael, a éste lo consideraban afectado y teatral. Criticaron la hipocresía victoriana del arte oficial y su producción fluctuó entre un simbolismo y un realismo peculiar.

<sup>118</sup> Marisela Rodríguez Lobato, *Op. cit.*, p. 122.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

esperanza, así, se transforma, fiel a la penosa dualidad de Ruelas, en la imagen misma de la desesperanza: el ancla, en efecto, es en el arte cristiano el atributo de la segunda de las tres virtudes teologales. Ello viene de San Pablo...<sup>119</sup>

La importancia de esta viñeta fue tal que se insertó en enero de 1903 y se repitió 17 veces a lo largo de la publicación. La influencia creadora fue mutua: la viñeta *Esperanza* dio a Amado Nervo el tema para el poema homónimo de la serie “El éxodo y las flores del camino”.

Autores de gran importancia para el decadentismo, están presentes en el poema de Rafael López. Dante Alighieri es citado en “*Última verba*” al recordar las palabras que se exhiben a la puerta del infierno: *Lasciate ogni speranza*, cuyo complemento es: *voi ch’entrate*.<sup>120</sup> Refuerza así la imagen de la Esperanza clavada en un ancla.

Rafael López relaciona los dibujos y pinturas de Ruelas con los principales símbolos del decadentismo; pero, sin duda, la referencia más importante acerca de éste, es la mención de Gilles de Rais<sup>121</sup>:

La inspiración que mueve tu lápiz, digna es  
de las noches protervas que gozó Gille de Retz,  
de que sirenas giman y bailen Salomés.

Como señala José Emilio Pacheco<sup>122</sup>, Gille de Retz fue un personaje histórico que acompañó a Juana de Arco y que llevó a la realidad las fantasías que el Marqués de Sade imaginaria siglos después. Joris Karl

---

<sup>119</sup> Arturo Noyola, *Op. cit.* p. 93.

<sup>120</sup> “Dejad toda esperanza ustedes que entran”

<sup>121</sup> Huysmans escribe Gilles de Rais, Rafael López lo cambia a Gille de Retz y José Emilio Pacheco refiere en una nota a Gilles de Laval, señor de Retz o Rais.

<sup>122</sup> José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*, p. 289n.: “Gilles de Laval, señor de Retz o Rais (1404-1440), mariscal de Francia, compañero de Juana de Arco en la Guerra de los Cien Años. En su castillo se entregó a prácticas de magia negra, raptó, violó, torturó y asesinó a más de cien niñas y niños. Fue ejecutado en Nantes...”

Huysmans, el escritor que ha sido considerado paradigma del decadentismo por sus novelas *Là-bas* y *À Rebours* –esta última detallada en el capítulo de este trabajo dedicado a Salomé–, relata en *Là-bas* la vida de Gilles de Rais, un mariscal que cometió asesinatos, violaciones y todo tipo de brutalidades con verdadero sadismo, poseedor de un orgullo desmedido que le incita a decir, durante su proceso: “Nací bajo la influencia de una estrella tal, que nadie en el mundo hizo jamás ni podrá hacer nunca lo que yo hice [acerca de lo cual, uno de los personajes de la novela dice...] a su lado, el famoso Marqués de Sade sólo resulta un tímido burgués, un infeliz caprichoso”<sup>123</sup>

Las “noches protervas” de Gilles de Rais, a las que se refiere López, son descritas en toda su perversión por Huysmans:

¿Cuántos niños degolló después de desflorarlos? Él mismo lo ignoraba, de tantas violaciones como había consumado y tantos asesinatos como había cometido. Los textos de aquel tiempo cuentan de setecientas a ochocientas víctimas; pero este número resulta insuficiente y parece inexacto [....] Al obscurecer, cuando ya sus sentidos eran fosforescentes, irritados por el jugo poderoso de las carnes de venado y abrasados por combustibles brebajes sembrados de especias, Gil y sus amigos se confinaban en una cámara retirada del castillo. Allí era adonde se llevaba a los mozalbetes encerrados en las bodegas. Se los desnudaba y se los amordazaba. El mariscal los iba palpando y los forzaba, cortándolos luego lentamente con su daga, complaciéndose en desmembrarlos poco a poco. Otras veces, les hendía el pecho y bebía el último soplo de sus pulmones. También les abría el vientre y lo olfateaba, ensanchando con sus manos la herida para sentarse dentro de ella. Entonces, mientras se frotaba con el barro escapado de las entrañas tibias, volvía la cabeza y miraba por encima del hombro, a fin de contemplar las supremas convulsiones del rostro, los últimos espasmos.<sup>124</sup>

En esta novela se relatan también ritos satánicos aunque, como señala Marisela Rodríguez, la magia negra sólo aparece en dos ilustraciones de

---

<sup>123</sup> Joris Karl Huysmans, *Allá lejos*, p.67

Ruelas: un friso en el que hay elementos asociados a la brujería como el macho cabrío, la media luna, el vampiro y una bruja montada en su escoba; y una ilustración para el poema de Manuel José Othón “Noche rústica de Walpurgis”, donde aparece una colina en cuya cúspide

...hay siete mujeres desnudas reunidas (seguramente brujas), que ejecutan una danza diabólica alrededor de un Satán que las mira complaciente, mientras otras dos brujas se aproximan al grupo volando. En primer plano, en un cementerio, aparece una mujer junto a un cadáver mientras un esqueleto femenino la observa; un caballero medieval contempla, distante, el espectáculo.<sup>125</sup>

La cita anterior cobra importancia por la cantidad de poemas y textos en prosa que Ruelas ilustró y que, como dijo Tablada, eran sus dibujos de tanta o más belleza que la literatura que acompañaba, de ahí el origen de los versos de Rafael López

Exegeta preclaro de los bellos poemas,  
tú que diste a los versos resplandores de gemas  
y los interpretaste con figuras supremas,  
hoy circuyo tu frente en la noche oportuna,  
con los mirtos que brotan donde ha sido tu cuna,  
bajo el grave silencio de mi madre la luna.

Ruelas ilustró obras de casi la totalidad de escritores que participaban en la *Revista Moderna*, la lista de autores supera los cuarenta y siete nombres; sin embargo, se aprecia una especial predilección hacia algunos de ellos, como Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada, Amado Nervo, Jesús Urueta, Rubén M. Campos, H. G. Wells y, a pesar del corto tiempo que publicó ahí debido a su temprana muerte, Bernardo Couto Castillo.

---

<sup>124</sup> Joris Karl Huysmans, *Op. cit.*, p. 178.

<sup>125</sup> Marisela Rodríguez Lobato, *Op. cit.*, pp. 169-170

Con seguridad, el verso en el que Rafael López hace alusión a adornar su frente con mirtos se refiere a las numerosas expresiones laudatorias que los escritores de la *Revista Moderna* —la cuna que vio nacer y cuidó su creación artística— publicaron *in memoriam* del artista muerto en París. Rafael López se une a ese sentir de tanto pesar, donde incluso la luna —que el poeta señala como su madre— guarda un grave silencio.

## LA MUERTE DE PIERROT

Pierrot fue uno más de los personajes que adoptó nuestro decadentismo. Sin pretender que sea exclusiva, en México parece clara la ruta que este tema tuvo desde Francia: Bernardo Couto Castillo (1879-1901).



Julio Ruelas. *Bernardo Couto Castillo*

Este joven escritor mexicano publicó algunos cuentos en periódicos mexicanos entre 1893 y 1894 —cuando sólo contaba con catorce o quince años—, y después se fue a París entre 1894 y 1896, donde vivió la bohemia, se impregnó del mundo de “paraísos artificiales”, conoció, entre otros, a Edmond de Goncourt,<sup>126</sup> y regresó con nuevas lecturas tanto como con una forma de vida asimilada al *spleen*.<sup>127</sup> Ciro B. Ceballos refiere la cultura parisina de Couto, que impresionó al grupo modernista:

---

<sup>126</sup> Edmond Huot de Goncourt (1822-1896), inseparable de su hermano Jules, escribió junto con él novelas que pueden considerarse antecedente del naturalismo por la esmerada presentación de los detalles de la realidad física para explicar la vida emocional de sus personajes. Sus novelas *Renata Mauperin* (1864), *Geminia Lacerteux* (1864) y *Madame Gervaisais* (1869) se centran en casos patológicos. En su *Diario* cuentan anécdotas y juicios mordaces sobre escritores y personajes contemporáneos.

<sup>127</sup> El *spleen*, término inglés que se asocia a la melancolía, en específico al *mal du siècle* de fines del XIX. Quienes estudiaban la fisiología de los estados de ánimo, decían que en el bazo residía la melancolía. Charles Baudelaire divulga el término por el título de su obra *El spleen de París*.

El mozallete había visitado a Edmundo de Goncourt, conocía su desván y el desván aquél! A través de su monóculo de cristal de roca, había curioseado por las mesillas del café de Francisco I, admiraba, con el mismo juvenil entusiasmo que nosotros, al sobrehumano Maupassant,<sup>128</sup> había sentido el tremor blanco de la belleza apasionante junto a la *Venus de Milo* y el rubio espasmo de la plástica ante los relieves de Juan Goujon.<sup>129</sup> Recitaba con picaresca entonación los versos metálicos de Richepín<sup>130</sup> y las estrofas malignas del padre Villón.<sup>131</sup> Adoraba al bohemio Verlaine y al católico aristócrata<sup>132</sup> de las *Diabólicas*.<sup>133</sup>

A su regreso, con una narrativa más ágil, publica en la más importante revista literaria de la época, *Revista Azul*. Un año después, en 1897, publica su “cuento en cuatro escenas”: “Pierrot enamorado de la gloria”,<sup>134</sup> al que seguiría “Pierrot y los gatos”,<sup>135</sup> y entre 1898 y 1901, Couto publica “Las nupcias de Pierrot”, “El gesto de Pierrot”, “Los caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero” en la recién fundada *Revista Moderna*. Excepto el primero —publicado en *El Nacional*— y el último, —en la *Revista Moderna*— fueron ilustrados *ex profeso*, en maravillosa simbiosis estética, por Julio Ruelas.

<sup>128</sup> Guy de Maupassant (1850-1893), escritor francés considerado como uno de los grandes maestros del cuento de la literatura universal, fue miembro del grupo surgido en torno a Gustave Flaubert. “Bola de sebo” (1880) y “Mademoiselle Fifi” (1882) son de sus más representativos cuentos. Tuvo gran influencia en la literatura mexicana de la última década del siglo XIX, por la gran cantidad de relatos que se publicaban traducidos en las secciones literarias de los periódicos mexicanos de la época.

<sup>129</sup> Jean Goujon (1510-1568), escultor manierista del renacimiento francés que combinó de manera magistral sus obras con las estructuras arquitectónicas a las que servían de decoración.

<sup>130</sup> Jean Richepín, acerca de quien Rubén Darío escribió: “...en todos los libros de Richepín, encontraréis la obsesión de la carne, una furia erótica manifestada en símiles sexuales, una fraseología plástico-genital que cantaridiza la estrofa hasta hacerla vibrar como aguijoneada por cálida brama...” Cf. Rubén Darío, *Los raros*, p. 101.

<sup>131</sup> François Villon (1431-1463), poeta francés, antecedente de los que siglos más tarde se llamarían *poetas malditos*, es considerado el poeta lírico más destacado de su época por la belleza y originalidad de su poesía y su extraordinario poder evocativo. Se le reconoce por expresar sus sentimientos con ingenuidad, ya fuesen buenos o malos, su mérito reside en la subjetividad de su poesía.

<sup>132</sup> Por supuesto, se refiere Amédée Barbey D'Aureville

<sup>133</sup> Ciro B. Ceballos, *En Turanía*, p. 161.

<sup>134</sup> En *El Nacional*, el 5 de agosto de 1897, recogido en Ángel Muñoz Fernández, *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*.

<sup>135</sup> 12 de junio de 1898, recogido en Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*

Esa rara mezcla de diabolismo, teosofía, sexualidad enfermiza, hartazgo, desesperanza, perversidad, que caracteriza a algunas manifestaciones artísticas finiseculares, y que enarbola de modo conspicuo a lo largo de su corta vida literaria Bernardo Couto, así como en las artes visuales lo hace el zacatecano Julio Ruelas, goza de cierto innegable prestigio estético, tiene un fuerte poder de seducción [...]. Pierrot, así, se convierte, por virtud de los textos de Couto, en personaje importante de ambos artistas.<sup>136</sup>

Matizando la opinión de Ángel Muñoz Fernández, que describe a Pierrot como un personaje que “se fue transformando hasta convertirse en la figura del hombre bueno, correcto y triste, que ríe en su desilusión y amargura”<sup>137</sup> e incluso afirma que “éste es el Pierrot que resurge a finales del siglo XIX y es adoptado por los modernistas”,<sup>138</sup> me parece que el Pierrot *fin-de-siècle* que rescatan, primero, los franceses, y, más tarde, los modernistas hispanoamericanos, se acerca más a la descripción que de los personajes de Couto hace un contemporáneo suyo:

Sus personajes resultan siempre lunáticos o energúmenos [...] El Pierrot que ha delineado en varios pequeños poemas es un hipocondríaco Hamlet vestido de lino que interroga a las calaveras haciendo disertaciones leopardistas.<sup>139</sup>

Y es más aún, es un personaje que asesina sin sentir remordimientos —como en el cuento “Pierrot enamorado de la gloria”— o sólo los siente en los sueños —pesadillas— que consiguen darle profundidad psicológica a un personaje rescatado así del estereotipo. Pero a ello volveremos más adelante.

---

<sup>136</sup> Arturo Noyola “Bernardo Couto Castillo” en *Nueva Gaceta Bibliográfica*, pp. 11-12.

<sup>137</sup> Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*, p. 353

<sup>138</sup> Ángel Muñoz Fernández, *Ídem*.

<sup>139</sup> Ciro B. Ceballos, *En Turania*, pp. 165-166. Acerca de las <disertaciones leopardistas>, es por supuesto en referencia al poeta y erudito italiano Giacomo Leopardi (1798-1837), cuyos poemas se caracterizaron por un profundo pesimismo, unido a una exquisita sensibilidad y a una notable

Algunos datos de la época, pueden darnos idea de la novedad del personaje Pierrot y su recepción. Es el caso del óleo de Ruelas seleccionado para la XXIII Exposición de Bellas Artes, *Pierrot Doctor*, que fue además



Julio Ruelas. *Pierrot Doctor*

elegido para la rifa que se efectuaba junto con la premiación. El Pierrot que vemos representado es indiscutiblemente inspirado por el cuento de Bernardo Couto “Pierrot enamorado de la gloria”, que lo ubica en “una buhardilla deteriorada [...] mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de una desvencijada silla”<sup>140</sup> y que trata de la decisión de Pierrot de hacerse sabio, aunque no sabe todavía qué inventar, pero puede ser un elixir de vida que lo haga inmortal. Ha estrangulado a un burgués

para financiar los experimentos, pues “¿qué importa la vida de un burgués o la de otro hombre, si con ello la ciencia gana? Y ganará por mí, por Pierrot (*con énfasis*) por Pierrot, el gran Pierrot, como dirán mañana las multitudes asombradas”<sup>141</sup> y corre de ahí a Colombina, quien lo invitaba a ir de compras al almacén de sedas para hacerse una falda que brillara de noche.

El *Pierrot Doctor* de Ruelas es un cuadro que debió causar impacto en el jurado, pues fue comprado por la Academia –para su rifa– en 300

---

perfección formal. Leopardi opone la inocencia y felicidad del estado natural corrompido por el racionalismo moderno que lleva a la insatisfacción.

<sup>140</sup> Bernardo Couto Castillo, “Pierrot enamorado de la gloria” en Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>141</sup> Bernardo Couto Castillo, *Íbidem*, p.8

pesos,<sup>142</sup> cifra que asustó a un anónimo crítico de arte de *La Patria de México*, quien calificó a *Pierrot Doctor* como “un soberano mamarracho”.<sup>143</sup> Dos meses después, este crítico de arte seguía pensando lo mismo:

No hubo una sola crítica, un solo artículo de referencia del certamen, excepto uno detestable, escrito por un Sánchez Azcona,<sup>144</sup> que no contuviera censuras enérgicas para el *Pierrot* de Julio Ruelas; [...] ese cuadro que ha provocado a risa, por su conjunto, por sus detalles, por la ignorancia que del argumento revela el autor; ese *Pierrot* que parece vestido de papel de estraza, como dice el doctor Flores, ha sido comprado en ¡trescientos (\$300) pesos para el sorteo!

¿Es esto un chiste del jurado calificador? Si ese lienzo lo obtiene por suerte, que será una suerte perra, algún mozo de restaurant, probablemente el señor Ruelas tendrá la tristeza de saber que se ha conservado su pintura; pero si la desgracia, o por mejor decir, la suerte del señor Ruelas, hace que su cuadro le toque a una persona de medianísimo gusto, ese *Pierrot* acabará en la flama de un cerillo, ¡después de haber sido untado de petróleo!...<sup>145</sup>

El supuesto desconocimiento es precisamente del autor, pero del autor del artículo, pues desde la Comedia del Arte –de la que se hablará más adelante– existía ya, asimilado en uno solo, el personaje de Pierrot Doctor, como pretendido pedagogo que algún día habló latín y que cree en la ciencia. Sin embargo, hasta el momento de su crítica, son apenas dos los cuentos que ha publicado Couto de un personaje que, como puede apreciarse, no era muy conocido entonces, menos aún con las variantes que el joven escritor propuso. Actualmente se desconoce el paradero de dicho

---

<sup>142</sup> Cantidad en que se compraron sólo otros 2 cuadros: *Ajusco*, de José María Velasco; y *Elección de un jefe tolteca*, de J. [Joaquín] Ramírez. Sólo 1 cuadro fue comprado en 450 pesos, *Solas* de Félix Parra, en tanto el resto de pinturas oscilaron entre los 30 y 200 pesos

<sup>143</sup> Anónimo, “En la Academia de Bellas Artes” en *La Patria de México*, (17 de enero de 1899), recogido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, p. 432.

<sup>144</sup> Se refiere a Juan Sánchez Azcona (1876-1938), colaborador de *El Nacional*, *El Universal* y de la *Revista Moderna*.

<sup>145</sup> Anónimo, “El jurado calificador de la Exposición de Bellas Artes” en *La Patria de México*, (11 de marzo de 1899), recogido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, p. 458.

cuadro, del que afortunadamente se publicó una fotografía en la *Revista Moderna* de febrero de 1899.<sup>146</sup>

Pero para ese año de 1899, Ruelas ya había ilustrado otro cuento de Couto con el mismo personaje, “Pierrot y sus gatos” en junio de 1898. Es muy probable que el cuadro *Pierrot doctor* haya sido ejecutado en el segundo semestre de 1898. El tema comenzaba a mostrar su actualidad, pues Amado Nervo, en sus crónicas hebdomadarias “La Semana”, del periódico *El Mundo*, escribió una pequeña historia que bien podría llamarse “La muerte de Pierrot”, pues comenzaba justamente así:

Pierrot se moría, se moría sin remedio, a la sombra de un árbol simétrico de Watteau,<sup>147</sup> no lejos de un dios Termino de mármol blanco, cuyo pedestal lamía un hilo de agua juiciosa y diáfana, que lentamente corría sobre guijas pulidas y multicolores, que fingían piedras preciosas, como si una náyade asaz juguetona hubiese roto y desgranado los collares que ornaban la carne divina de sus senos.

Colombina e Isabel, sin curarse de sus trajes de seda lentejuleados de oro, de sus hermosos guantes gris-perla, de su sombrero Directorio y de sus chapines de raso, velaban al moribundo, recostadas junto a él sobre la arena del parque, por donde arrastraba perezosamente su cauda de oro rojizo el último haz de fulgures del crepúsculo [...]

Pierrot hizo una mueca de niño malcriado y nada respondió.

Caía la tarde, las últimas púrpuras del sol ardían suavemente.

—No te mueras— añadió Colombina—, y te daré un segmento de luna.

[...] Pierrot bostezó con un *spleen* netamente británico:

---

<sup>146</sup> Podemos anotar que esa clase de intolerancia con un tema del que asegura el crítico que Ruelas desconoce, provocó la destrucción de dos obras de arte del artista zacatecano: un libro colectivo llamado *Decamerón ruelesco* del que habla José Juan Tablada, que contenía narraciones eróticas del grupo de escritores de la *Revista Moderna*, ilustradas por Ruelas; y, muy probablemente, la del óleo *La paleta* (1900), obra ejecutada efectivamente sobre una paleta de pintor, donde gracias a alguna fotografía rescatada en algunos libros, podemos apreciar el interior de un burdel —que es uno de los tempranos y escasísimos documentos visuales de la época acerca de ese tipo de interiores— donde aparecen en tertulia con mujeres de la vida galante, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Jesús F. Contreras, el propio Julio Ruelas y otros.

<sup>147</sup> Antoine Watteau (1684-1721), considerado uno de los grandes genios del último barroco francés. Se inició con el pintor Guérin, trasladándose a la muerte de éste (1706) a París, ingresando en el taller de Gillot. En la capital francesa frecuentará ambientes de la farándula y el teatro que le servirán como motivo de inspiración; también realizaría escenas galantes y costumbristas

—¿Y qué diablos queréis que haga en este siglo desabrido y escéptico, yo, el símbolo de la utopía festiva, de la filosofía alegre, de la bohemia riente y discutidora, de los sueños de arte vagamundos y plácidos? [...] Qué, ¿no veis que nos sustituyen a la luna con focos eléctricos? Qué, ¿no veis que nos truecan el corazón de seda por el frac? [...] ¡Ufl, dejadme ir a los cuernos de la luna; aquí me fastidio.

Y tras hacer la última mueca, Pierrot se quedó inmóvil.<sup>148</sup>

En otros textos, Nervo llama a Pierrot “símbolo del espíritu artista”, “símbolo del soñador empedernido, burlón y *diletante*”; sin duda el tema le agrada, como asimismo reconoce esa notoria preferencia por el personaje en Julio Ruelas. Amado Nervo dice en una crónica, a propósito del cuadro de Ruelas para la XXIII Exposición de Bellas Artes:

Creo que las tintas muertas favorecen sobremanera la concepción de su *Pierrot, médico*. Ama Ruelas ese ideal y simbólico tipo de Pierrot, y lo trata siempre de una manera complaciente, hábil y encantadora.<sup>149</sup>

Podemos suponer que, al escribir el poema “La muerte de Pierrot”, Rafael López tuvo en mente el texto de Nervo, pues, como ya comenté anteriormente, era asiduo lector del poeta nayarita, a quien había enviado una carta en verso a la que respondió remitiendo a López *Perlas negras y Místicas*, además de ayudarle a publicar su primer poema (“De invierno”) en *El Mundo Ilustrado*, precisamente el año de la citada narración de Nervo, 1899.

Sin embargo, parece también innegable la influencia ejercida por los cuentos de Bernardo Couto al momento de que Rafael López escribiera su poema “La muerte de Pierrot”. Y hemos de referirnos específicamente al cuento “El gesto de Pierrot”, donde se describe la lenta muerte del

---

<sup>148</sup> Amado Nervo, *Obras completas*, T.1. Crónica del 12 de febrero de 1899.

<sup>149</sup> Amado Nervo, *Op. cit.*, T.1. Crónica del 15 de enero de 1899.

personaje en tanto se forma en su rostro un rictus –el gesto– que representa el hastío, el supremo desprecio, la amarga desolación: el *spleen* que Couto mismo sentía hacia la vida, en opinión de sus contemporáneos.

Es paradójica la coincidencia que reunió en el mismo número de la *Revista Moderna*, la noticia de la prematura muerte de Couto<sup>150</sup> con el festivo acercamiento al cementerio del personaje del cuento “Pierrot sepulturero”, que Muñoz-Fernández califica acertadamente de *alter ego* del cuentista: “No es Pierrot el asesino que se enamora de la gloria, ni el que se casa con Ideal, ni el de la mueca del Gesto, es Bernardo Couto con el rostro cubierto de harina.”<sup>151</sup>

Al reflejar su imagen en el espejo de Pierrot, Couto le añade al albo personaje sus propios atributos. Un gran amigo de Bernardo Couto, Ciro B. Ceballos, lo perfila así: “Era un pequeño prostituido... Un vástago adoptivo de Alfonso de Sade hartado aún por los calostros de alguna rabelesiana nodriza”<sup>152</sup> Pierrot, el Pierrot de Couto, es también hijo de la musa histérica de fin de siglo.

En efecto, el Pierrot *fin-de-siècle* nace de un personaje italiano, pero completamente modificado por los franceses. Propiamente, Pierrot es francés. Fue un personaje explorado entre 1890 y 1930 por diversos artistas europeos y latinoamericanos: compositores, pintores, novelistas, poetas, que se interesaron en hacer su propia significación de Pierrot. Nuestro poeta, Rafael López, no pudo escapar a tan grande influencia.

---

<sup>150</sup> Acaecida el 3 de mayo de 1901.

<sup>151</sup> Ángel Muñoz-Fernández, *Op. cit.*, p. 354

<sup>152</sup> Ciro B. Ceballos, *Op. cit.*, p. 161

Sin embargo, la historia del personaje es muy antigua; se puede remontar hasta la Grecia clásica, hasta:

... los personajes de Teofrasto, discípulo y amigo de Aristóteles, quien vivió entre el 370 y 287 antes de nuestra era, aproximadamente. En *Los personajes*, Teofrasto hace una síntesis de las posibilidades de llevar la vida real a la literatura, y describe, por ejemplo, al adulator, al tacaño, al desconfiado, al aburrido, al pedante, al avaro, o a personajes alegóricos como la maldad, la arrogancia, la cobardía. Un dilatado salto temporal lleva a la naturaleza satírica de los personajes de Teofrasto a reaparecer en la Toscana renacentista a mediados del siglo XVI. Surge la *Commedia dell'Arte*, que crea al Pedrolino, sirviente torpe y de corta inteligencia; a Arlequín, mozo más inclinado a las intrigas que al buen desempeño de su trabajo, ambicioso y astuto; y a Colombina, joven sirviente de ingenio y encanto cuyos favores suelen disputarse los dos primeros. Estos tres personajes aparecen en los *Pierrots* de Couto.<sup>153</sup>

Este personaje de la Comedia del Arte<sup>154</sup> no tuvo siempre una personalidad o caracterización definida:

...las características de Pierrot y Arlequín cambiaron con el tiempo, y puede encontrarse la figura de cada uno representándose a sí mismo, o a la personalidad (opuesta) del otro. Y eso sin mencionar los cambios de nombre, lo que significa que aquello que llamamos Pierrot es a veces Pedrolino, a veces Gilles, o Pagliacci, o Petruska, u otras cosas.<sup>155</sup>

En la Comedia del Arte ya figuran Pierrot, Arlequín y Colombina, pero el desarrollo y fijación de sus características, tal como quedan hasta ahora, fueron trazados propiamente por los artistas franceses. En ese sentido, Pierrot es ya un personaje francés, sus características y las de Colombina y Arlequín encarnan las preocupaciones temáticas de la escritura

---

<sup>153</sup> Arturo Noyola, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>154</sup> "Comedia del Arte" se usa en oposición a "Comedia erudita"; esta última literaria, instruida y "legítima". La Comedia del Arte se consideraba más bien acrobática, admitía improvisaciones y no era considerada culta.

<sup>155</sup> Martin Green y John Swan, "Pierrot and Arlequín, Picasso and Stravinsky" en *The triumph of Pierrot. The Commedia dell'arte and the modern imagination*, p. 1. La traducción es mía.

decadentista, evidencian el desprecio del artista hacia el burgués, viven el *spleen*, Colombina posee algunas características de la *femme fatale* y representan un triángulo más o menos estereotipado que permite adjudicarles la neurosis que cada artista requiera expresar:

Debemos añadir las figuras de Pierrot —el simplón desafortunado en el amor, víctima de la vida—, Colombina —el objeto sexual de pocas luces—, y Arlequín —el tramposo brutal y cínico—, que se desarrollaron más tarde, así como la dependencia mutua que subraya los conflictos de los tres.<sup>156</sup>

Rafael López capta ese sentido de *femme fatale* presente en Colombina, cuando en el último verso de su poema la compara con Salomé y, de esa manera, con los atributos de dicho personaje explorados en su tríptico de poemas dedicados a la hija de Herodías. En “La muerte de Pierrot”, finaliza

Y sensual, vertical, los pies de punta,  
impura desde la sonrisa al pie,  
alza al azul su máscara difunta  
con el gesto eterno de Salomé.

Si bien la Comedia del Arte no era considerada propiamente literaria, en Francia fue bien recibida por los escritores, quienes comenzaron a usar sus temas y personajes, aunque sí se observa una elaboración más retórica de la trama.<sup>157</sup>

Jean Gaspard Deburau<sup>158</sup>, célebre mimo checo-francés, le da la forma que conocemos actualmente y que recoge Couto:

Pierrot pierde su carácter de mozo torpe y de pocas luces y se convierte en el conmovedor personaje que representa al amante iluso y siempre decepcionado. Vestido en un traje muy amplio con grandes botones

---

<sup>156</sup> Martin Green y John Swan, *Op. cit.*, p.3. La traducción es mía.

<sup>157</sup> Lesage (*Harlequin Orphée fils*, 1718) y Jean-Gaspard Deburau (*Le Marchand d'habits*, 1842) son los primeros en representar comedias utilizando a Pierrot, Arlequín y Colombina

<sup>158</sup> Jean-Gaspard Deburau. (1796-1846). Mimo francés nacido en Bohemia, famoso por introducir el personaje Pierrot al Teatro de Funámbulos. En 1825 comienza a representar a Pierrot.

negros, un payaso con la cara enharinada, maltratado en el amor, apasionado de la luna.<sup>159</sup>

Deburau es reconocido como el introductor del personaje en las preocupaciones y estética de la Francia decimonónica; él simplifica el vestuario<sup>160</sup> y el carácter físico, además de darle intensidad emocional. En poesía, uno de los primeros en escribir sobre Pierrot es Théodore de Banville.<sup>161</sup> Desde entonces, Pierrot y la luna están siempre en relación<sup>162</sup>:

Ambos eran emblemas de fantasía, de “poesía” –lo que se opone al realismo de plena luz, y la gran fertilidad del calor del sol.<sup>163</sup>

Los artistas franceses descubren el personaje con entusiasmo y comienzan a producir acerca de él.<sup>164</sup> Baudelaire y sus contemporáneos redescubren la grandeza de Antoine Watteau como pintor del famoso *Gilles* (1721) renombrada como *Pierrot* y de *Los comediantes italianos* (1720).



Antoine Watteau. *Gilles o Pierrot*.  
(1721) Museo del Louvre

<sup>159</sup> Arturo Noyola, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>160</sup> Pierrot usa un pañuelo negro atado a la cabeza en lugar de un sombrero flojo y suelto, y desechando la gola alrededor del cuello, pantalones blancos muy sueltos y saco, y un maquillaje que lo hace pálido y demacrado. Arlequín lleva mallas estampadas en diamantes de colores, casi siempre con lentejuelas, y carga un bastón. Colombina se adorna suntuosa y sensualmente. Martin Green y John Swan, *Op. cit.*, pp. 5-6

<sup>161</sup> Théodore Faullin de Banville (1823-1891), discípulo de Victor Hugo y de Théophile Gautier, tuvo gran éxito durante su vida gracias a su virtuosismo y la precisión de la forma en sus poemas. Fue el fundador y teórico de la escuela parnasiana. Escribió poesía, teatro, cuento y artículos periodísticos; algunas de sus poesías fueron musicalizadas por Claude Debussy (1862-1918) y Francis Poulenc (1899-1963), tal es el caso de “Pierrot” que comienza “*Le bon Pierrot, que la foule contemple*”

<sup>162</sup> En su poema *Pierrot*: “La blanche lune de cuernos de toro, / lanza una mirada de reojo / a su amigo, Jean-Gaspard Deburau”: “La blanche lune aux cornes de taureau, / Jette un regard de son œil en coulisse, / A son ami, Jean-Gaspard Deburau.”

<sup>163</sup> Martin Green y John Swan, *Op. cit.*, p. 5. La traducción es mía.

<sup>164</sup> Flaubert escribe *Pierrot au sérail* (1840); Théophile Gautier, *Pierrot posthume* (1847), en tanto Gavani pinta una galería de retratos parisienses llamada *L'École des Pierrots* (1851).

Pierrot personaliza en sus orígenes al “servidor honrado pero fanfarrón [y] hacia el siglo XVII simboliza al pueblo noble y generoso, pero olvidado y zaherido por las clases altas”<sup>165</sup>

En el XIX, y más precisamente desde Jean-Gaspard Deburau, Pierrot está envuelto en violencia e incluso llega al homicidio. La jerarquía de valores morales tradicionales –hombre bueno y correcto– no puede aplicarse a Pierrot, precisamente porque él representa los valores del héroe decadente y del artista:

..Pierrot encarnó al artista, a todos los artistas, de toda la humanidad; se convirtió en el héroe emblemático de la sensibilidad [...] Tiene un aspecto, como hemos dicho, altamente estético, nostálgico, elegante, gracioso.<sup>166</sup>

La figura de Colombina es también muy importante, sobre todo en esta adaptación francesa decimonónica del personaje. El tipo de auditorio que gustó del personaje es diferente del público de la Comedia del Arte y el carácter de Pierrot deviene en elegante melancolía. La figura femenina encarna la sexualidad como una fuerza destructiva, ajena a la moral tradicional o al control racional. Los personajes son del agrado del escritor en tanto prototipos de lo decadente:

La obsesión erótica de Pierrot hacia Colombina, el sadomasoquismo de la protección/explotación que de él hace Arlequín, y las infidelidades de corazón roto a medias, a medias deliberadas, de Colombina, tendrán un mayor valor.<sup>167</sup>

Representan valores antimatrimoniales y antifamiliares, son un triángulo contrario al ideal familiar de la moral Victoriana, pues

---

<sup>165</sup> Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*, p. 353

<sup>166</sup> Martín Green y John Swan, *Op. cit.*, p. 18. La traducción es mía.

<sup>167</sup> Martín Green y John Swan, *Op. cit.*, Introducción, p. XVII. La traducción es mía.

...no se puede imaginar tal futuro para Pierrot y Colombina. En primer lugar, no son “reales”, pero tampoco son “virtuosos” –semejante idea no va con ellos– de modo que no merecen la felicidad.<sup>168</sup>

En “La muerte de Pierrot”, Rafael López señala cierta ofensa de amor que es una constante en la relación fidelidad-infidelidad entre Pierrot y Colombina, así como los siguientes versos que señalan el deseo y la imposibilidad de éste, eros-tánatos, al dormir con la lujuria teniendo como lecho un ataúd.

Pues morir por amar tras de la injuria  
de amor –qué pródigo y puntual morir–  
es dormir con la reina lujuria  
en ataúd de escarlata y zafir.

El resto de personajes que aparecen en la Comedia del Arte, quedan asimilados entre Pierrot y Arlequín *fin-de-siècle*: el Pantaleón miserable, avaro, crédulo; el Doctor, pretendido pedagogo que algún día habló latín y que cree en la ciencia; el Capitán, hombre fuerte, prepotente y fanfarrón, llamado Zanni en la comedia italiana.

Hacia el final del siglo, Jules Laforgue es el principal escritor francés acerca de Pierrot.<sup>169</sup> La personalidad de Laforgue es evasiva y más bien se le identifica con personajes literarios como Hamlet, pero sobre todo con Pierrot como un *alter ego*<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Martin Green y John Swan, *Op. cit.*, p.10. La traducción es mía.

<sup>169</sup> Entre las innovaciones literarias de Laforgue, promueve el verso libre, que se asocia con la sensibilidad pierrotiana. En 1885, durante seis semanas, escribe su libro *L'imitation de Nôtre-Dame la Lune*, donde múltiples Pierrots aparecen, descritos con su atuendo característico, y hacen gala de una sensibilidad auténticamente lunática.

<sup>170</sup> Muchos de sus poemas están escritos en voz de Pierrot y desde el punto de vista de Pierrot. “La queja de Lord Pierrot”, “La queja matrimonial de Pierrot”, etcétera. Martin Green y John Swan, *Op. cit.* p.27. La traducción es mía.

Este dato cobra particular importancia cuando se compara la vida de Laforgue con la de Bernardo Couto Castillo. Al igual que aquél, a Couto se le considera con una personalidad pierrotiana y publica en total seis cuentos en los que Pierrot es protagonista: el tema se vuelve obsesión. Como Laforgue, también muere muy joven, y se le describe siempre como hastiado de la vida.

Bernardo Couto Castillo dedica varios cuentos a este personaje tan en boga en la prosa y la poesía francesas, y siempre lo ubica en París. Su Pierrot es el permanente noctámbulo de bares y cafés bohemios, soñador, siempre enamorado de la mujer, pero de la prostituta, la fácil, la frívola.<sup>171</sup>

El tema de Pierrot ha sido estudiado en sus características decadentes. Couto lo recoge como un personaje plenamente en *spleen* e incluso satánico. El Pierrot *fin-de-siècle* encarna características como la pérdida de la masculinidad, lo macabro y lo satánico.<sup>172</sup>



Julio Ruelas. El gesto de Pierrot

---

<sup>171</sup> Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*, p. 354.

<sup>172</sup> En un libro publicado recientemente en Francia, Jean del Palacio estudia “el resurgimiento, en literatura y en pintura, del célebre personaje de la Comedia del Arte a fines del siglo XIX [...] Él encarna mejor que otro la masculinidad en pérdida y, como bien ha señalado Baudelaire, cambia su jovialidad italiana o francesa por lo macabro británico y se encuentra igual proyecto hasta los límites del satanismo”. Cuarta de forros del libro *Pierrot fin-de-siècle* de Jean de Palacio. La traducción es mía.

Como se ha señalado anteriormente, el poema de Rafael López, “La muerte de Pierrot”, es un poema ligado íntimamente al cuento de Couto “El gesto de Pierrot”. En esa narración Pierrot representa el tedio y el hastío de un personaje que desdeña la sociedad pero críticamente, y busca a su amada –la luna– sin encontrarla. La vida pierde sentido y Pierrot ofrece al cielo un gesto enigmático –tanto como la sonrisa de la Gioconda que, según señala Praz, fue un personaje señero entre los decadentistas– gesto que sintetiza amargura, desolación e impotencia:

Levanté mi rostro blanco hacia la negrura del cielo, lo levanté lentamente, como una hostia, y mi gesto, el gesto de desdén, de supremo desprecio, el gesto que era rencor y era impotencia, se grabó por primera vez en mi faz, para quedar fijo como un estigma<sup>173</sup>

En tanto, Rafael López describe un Pierrot despechado por los celos y una luna convertida en *femme fatale*; la tensión entre la tentación sensual y la imposibilidad, tal vez incluso la impotencia, de Pierrot –que tiende en López hacia la caracterización de andrógino–, se resuelve en la muerte del trágico amante ante la complaciente sonrisa de la enérgica mujer-luna.

Ya los celos enfriados en tu pecho  
Se despintan en tu mirada bruna.  
Ya se hundió el fantasma del despecho  
Bajo los jazmineros de la luna.

La tensión eros-tántatos que resumen su dinámica en los celos enfriados en el pecho tras el agravio de la inconstante amada, se sintetizará versos adelante:

Es dormirse con la reina lujuria  
en ataúd de escarlata y zafir.

---

<sup>173</sup> Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*, p. 29

Si los celos se han enfriado al contacto con el yerto cadáver, los atributos de Pierrot se transforman en motivos de muerte. Rafael López enfrenta los opuestos y crea un Pierrot ambiguo, enigmático. Los versos de López confrontan los atributos alegres del personaje (risa, sonaja del beso, alegre camisa), con su opuesto macabro (rictus, responso, sudario).

Le llama “rictus” a ese indescriptible e indefinible “gesto” –que es desdén, supremo desprecio, rencor e impotencia– al que Ruelas dio difusión gracias al dibujo con que ilustró el cuento de Couto.

Ya te purificaste de tu sonso  
aspecto. Se cuajó en rictus la risa;  
tu sonaja del beso en un responso  
y en un sudario tu alegre camisa.

Atendiendo a la cara empolvada de Pierrot, López juega con la idea de la borla con que se polvea la cara, y la asimila a la luna –borla del plenilunio– que ha caído en la polvera de la muerte.

La borla galante del plenilunio  
se cayó en la polvera de la muerte.  
déjala allí. Tu supremo infortunio  
enseña que ser trágico es ser fuerte.

Esa imagen sugiere una traición en que la luna –la amada–, quien lo ha mandado a la muerte del mismo modo que Salomé a Juan el Bautista, como puede verse en el último verso “con el gesto eterno de Salomé”. Eterno en tanto la *femme fatale* reaparece dentro del tema mismo del eterno femenino llámese Cleopatra, Judith, Lilith, Salammbô o *La belle dame sans merci*.

Si bien Salomé eleva la cabeza de San Juan en una bandeja de plata e incluso, en Moreau, la suspende en el aire en “La muerte de Pierrot” Rafael

López ubica a la amada también en plena danza: “Y sensual, vertical, los pies de punta...” Ya Leopoldo Lugones había sugerido el movimiento de la luna y su hipnotismo:

Trompo que en el hilo de las elipses  
Baile eternamente su baile de San Vito;  
Hipnótica prisionera  
Que concibe a los malignos hados  
En su estéril insomnio de soltera.<sup>174</sup>

Y amada que alza al azul no la cabeza de Pierrot, sino su máscara difunta, que ya hemos visto contraerse en rictus.

Máscara difunta del polveado personaje y luna –plenilunio– parecen fundirse en una sola imagen machihembrada, como ambigua es la sexualidad del despechado Pierrot –lascivo impotente– y la casta Luna –casta, pero falárica relampagueante, dualidad advertida antes en la Salomé de Wilde.

Por eso la mujer vibra perfecta  
con luz y hiel en la sonrisa vaga.  
Falárica relampagueante y recta  
que entró en el corazón como una daga.

Nuevamente, como se dijo en el capítulo dedicado a Salomé, la luna sirve como nexo simbólico entre estos erotismos perversos y estériles, y parece ampararlos y compartirlos.<sup>175</sup>

La amada se nos presenta con una sonrisa vaga de luz y hiel; tal como nos es descrita Colombina, figura que, ya hemos dicho, encarna la sexualidad como una fuerza destructiva, ajena a la moral tradicional o al control racional. Posee las características de la *femme fatale*, ello es más

---

<sup>174</sup> Leopoldo Lugones, *Himno a la luna*.

<sup>175</sup> Cansinos-Assens, *Salomé en la literatura*, p. 49.

evidente cuando López la compara con Salomé; como en ésta, emana una atracción, no sin fuerza “viril”:

Falática relampagueante y recta  
que entró en tu corazón como una daga.

Pero si en Couto Pierrot levanta su rostro blanco hacia la negrura del cielo, lentamente, como una hostia, y sólo encuentra un inmutable silencio y una cruel indiferencia que

al considerar que sólo el eco de un negro silencio me respondería, elevaba mi gesto a la Luna, ese gesto que ha sido la expresión de toda mi amargura y de toda mi impotencia<sup>176</sup>,

en Rafael López la Luna adopta un papel más activo, una decisión y una maldad que hacen de Pierrot uno más de los seres para quien la amada ha significado la perdición

Y sensual, vertical, los pies de punta,  
impura desde la sonrisa al pie,  
alza al azul tu máscara difunta  
con el gesto eterno de Salomé.

Llamamos viril a la Luna-Colombina-Salomé del poema de López por ofrecer un tipo de mujer clasificada como “de femineidad prepotente y cruel”<sup>177</sup> que es al mismo tiempo virgen: “verdugo de mármol”, la califica Barbey d’Aurevilly.<sup>178</sup>

El Pierrot de López es un personaje que concentra las características del decadente: el rictus que significa hastío, desprecio, desolación, *spleen*; un sadomasoquismo en su relación con la luna, un lunático que entonces se

---

<sup>176</sup> Ángel Muñoz Fernández, *Op. cit.*, p. 32

<sup>177</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 347.

<sup>178</sup> Cf. Mario Praz, *Ibidem.*, p. 367.

nos aparece perverso, si atendemos al sentido casto que da Lugones al enamorado de la luna:

El lunático que por ti alimenta  
Una pasión nada lasciva,  
Entre sus quiméricas novias te cuenta,  
¡Oh, astronómica siempre viva!<sup>179</sup>

Pues este Pierrot sí alimenta una pasión lasciva por la Luna que, más allá de regodearse en el amor humano, y ser víctima, como la ve Lugones:

Pobre niña, víctima de la felona noche,  
¡De qué le sirvió tanto pundonoroso broche!  
Mientras padece en su erótico crucifijo  
Hasta las heces el amor humano..<sup>180</sup>

la luna es una musa “impura desde la sonrisa al pie”, que aparece asimilada a Salomé y que con su silencio preside la muerte del lunático Pierrot y, como se vio en el capítulo anterior, del diabólico dibujante Ruelas.

El vínculo entre dichos temas es el propio poeta, *alter ego* lírico de Rafael López, que en *Ruelas* se declara hijo de la musa histérica:

Hoy circuyo tu frente en la noche oportuna  
Con los mirtos que brotan donde ha sido tu cuna,  
Bajo el grave silencio de *mi madre* la luna.

Esta estrofa final de “Ruelas” es, al mismo tiempo, vínculo que parece ser obertura para el poema acerca de Pierrot, el lunático (hijo-amante de la luna). En tanto, “La muerte de Pierrot” finaliza:

Y sensual, vertical, los pies de punta,  
impura desde la sonrisa al pie,  
alza al azul su máscara difunta  
con el gesto eterno de Salomé.

---

<sup>179</sup> Leopoldo Lugones, *Op. cit.*

<sup>180</sup> *Idem.*

Aquí la impura Colombina-Luna es comparada –en imagen que mucho recuerda *L'Apparition* de Moreau– con sus poemas a Salomé.

La relación entre los poemas estudiados en el presente trabajo, deja ver una mutua influencia, tanto en los temas recurrentes, por ejemplo el de la *femme fatale*, como en ciertos símbolos que aparecen constantemente con parecido significado, como en el caso de la luna. Lo interesante de estos ejemplos de recurrencia es que, mientras cada poema enriquece con nuevas connotaciones el significado de ciertos temas y símbolos, éstos se hacen válidos para el resto de poemas.

El parisino Pierrot que subió al mismo barco en que regresó Bernardo Couto, el Pierrot *fin-de-siècle* motivo de geniales composiciones de Julio Ruelas, el Pierrot que llegó a simbolizar al artista enamorado del Arte y de la Belleza, también provocó con su *spleen* a la musa decadente de Rafael López, quien devuelve vigencia al moribundo Pierrot que aún coquetea con la fatal Salomé.

## CONSIDERACIONES FINALES

En la búsqueda de significados y contextos que permitieran, por un lado, dar luz a los poemas para su mejor comprensión y, por otro, entender la red de elementos decadentistas manifiestos e implícitos en los poemas de Rafael López, los caminos del presente trabajo fueron poco ortodoxos.

La intención, que desde un principio se expresó, fue la de ofrecer un nuevo enfoque de Rafael López como un poeta atraído, seducido, por temáticas decadentistas. La importancia se centró, pues, tanto en la exploración de los temas decadentes por sí mismos —sus orígenes más visibles, su ruta hacia la literatura mexicana, su importancia y transformación en nuestra historia literaria—, como en la reconstrucción que de ellos hacía Rafael López: este doble propósito llevó constantemente a la revisión —dentro del arte y la literatura— de temas como la muerte, la *femme fatale*, lo diabólico, el erotismo, etcétera, sin que por ello se haya dejado de lado, insisto, el propósito de estudiar la apropiación que Rafael López realiza de dichos temas en los poemas seleccionados.

La época y las relaciones de López con los escritores decadentistas no deja lugar a dudas en cuanto a significados, lecturas y referencias compartidos; sin embargo, no excluimos el posible desconocimiento de López de las producciones literarias o artísticas que en el presente trabajo hemos hermanado con su obra poética, pero nos adherimos a la noción hegeliana de que

...el artista concentra —y en eso consiste en parte ser artista— elementos que flotan en el ambiente, elementos que en términos modernos, o en

términos junguianos, podríamos llamar “el inconsciente colectivo” y les da forma en la obra de arte.<sup>181</sup>

De esta manera, así como existe casi la seguridad de que conoció —al menos en reproducción monocroma— la *Salomé* de Moreau, es posible que López no haya conocido la *Salomé* de Klimt; no obstante la geometría de este último pintor está presente en “La danza”. Tal vez no es consciente de la historia literaria, que aquí se narra, de un personaje como Pierrot, y sin embargo en su poema aparece un Pierrot que vive el *spleen*, que es un héroe melancólico, un lunático: al asemejarlo al Pierrot de Couto, lo asimila a la tradición del personaje italo-franco-británico. Lo mismo sucede con “Ruelas”: el poema está colmado de referencias intertextuales acerca de un artista que, por su simbolismo y por su relación simbiótica con la literatura, concentraba en sí mismo diversas referencias plásticas, literarias y culturales.

Al elaborar poemas directamente relacionados con la creación artística —en específico— de Bernardo Couto y Julio Ruelas, nuestro poeta se relaciona *ipso facto* con la tradición artística y literaria europea que ellos traen consigo, integrada a su visión del mundo y a su ejecución artística, tras su estancia en Francia y Alemania, respectivamente.

La *femme fatale*, su tema decadentista favorito, ampliamente explorado en el tríptico de poemas dedicados a Salomé, fácilmente reaparece en “Ruelas” y en “La muerte de Pierrot”, donde amplía sus significados. Si bien el tema era, en la época en que escribió, preocupación de muchos artistas y entre todos construyeron una imagen más o menos estereotipada de la *femme fatale*, el acierto de Rafael López consiste en su capacidad de

---

<sup>181</sup> Arturo Noyola, *Morir entre la escarcha. Sobre Manuel José Othón*, p. 13.

síntesis, de selección de los rasgos sobresalientes, en una reducción que necesariamente alude a sus contextos, lo cual hace de su poesía decadentista una poesía predominantemente intertextual —o interdisciplinaria— aunque hemos preferido el primer término pues nos referimos a la lectura que se hace de un poema, de un cuento, de un cuadro o de un hecho histórico, en un concepto de “lectura” adecuado a nuestro afán conciliatorio de formas de expresión artística.

Es importante señalar que la relación intertextual que constantemente se señaló nunca fue ni arbitraria, ni indiscriminada; no fue arbitraria porque se buscó una verdadera comunión de temas, procedimientos, referentes culturales, tradiciones, al hermanar poemas con novelas, con pinturas, con personajes históricos, sin pretender encontrar paralelismos donde no era probable que los hubiera.

Tampoco fue indiscriminada porque aunque la producción occidental tiene abundantes ejemplos respecto a temas como los tratados en el presente trabajo, se tuvo clara la influencia de ellos en el horizonte cultural de Rafael López y de sus contemporáneos, y en la autoridad que para nuestra literatura significaron.

Como poeta modernista, fue fácil encontrar referentes extraliterarios en Rafael López, pues por su eclecticismo, el modernismo encontró siempre esas correspondencias de las que hablaba Baudelaire:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
dans une ténébreuse et profonde unité,  
vaste comme la nuit et comme la clarté,  
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
doux comme les hautbois, verts comme les prairies...*<sup>182</sup>

El modernismo también buscó la renovación del lenguaje y la vuelta a significados primeros de las palabras; en López encontramos una resignificación de mitos, un sincretismo de temas y valores culturales, y una recreación de los temas que eran importantes desde sus orígenes decadentistas ya incorporados a la literatura mexicana.

Con intención de ofrecer un homenaje lírico a otros artistas, López deja huella, a modo de cronista inmediato, de las preocupaciones estéticas de sus contemporáneos. Nuestro poeta nos permite asomarnos a la recepción que los artistas hacían de su propio gremio, en el que las influencias mutuas eran un modo de poner al día los temas y recursos de sus obras.

Con una conciencia muy clara de la temporalidad de ciertas formas y técnicas literarias, que lo lleva a corregir sus poemas —cuando van a ser publicados en libro— eliminando algunos excesos modernistas, y así como encontramos su parálisis creadora cuando nuevas escuelas estéticas llegan al panorama literario de forma estridente, López sabe detectar los elementos que hacen de sus poemas producciones decadentistas.

Sus poemas, sin embargo, aluden menos a una inicial búsqueda americana —o nacional— en modelos franceses o ingleses —que sí hicieron los poetas activos en la última década del XIX que inicialmente se hicieron llamar decadentistas y más tarde modernistas— y más bien alude a una

---

<sup>182</sup> Igual que largos ecos, de lejos confundidos / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y como el mediodía, / perfumes y colores y sonidos se llaman. / Hay perfumes lozanos como carnes de niños, / dulces como los oboes, verdes cual prado inmenso...

apropiación ya realizada: intentamos enfatizar en todo momento que los referentes decadentistas de López no están buscados en el exterior, sino en artistas mexicanos, en producciones publicadas y acogidas por la literatura nacional por los *hermanos* mayores, o tal vez se le pueda llamar generación inmediata anterior al tiempo de actividad de López; y si las rutas y relaciones que en las páginas precedentes buscamos se van hasta orígenes bíblicos y su apropiación por artistas franceses o ingleses, la sugerencia directa de los temas para Rafael López, puede encontrarse presente en la escritura mexicana, desde por lo menos una década atrás. López puede percatarse de ello debido a la distancia histórica que, si bien breve, es suficiente para un artista de observación tan fina como él. Además, los cuentos y poemas de autores latinoamericanos, en el tiempo que referimos, convivían en igualdad con frescas traducciones de literatura inglesa y francesa en los periódicos y revistas más importantes del final del porfiriismo.

Y es que pudiera parecer arbitrario el hecho de haber hermanado los poemas de López con el decadentismo, por considerarlo una etapa que, hacia los años en que escribe nuestro poeta, ha perdido —más bien transformado— su empuje y objetivos iniciales; ese decadentismo ha explorado la mayor parte de los temas y técnicas que tenía que expresar, la gran polémica periodística entre académicos y decadentistas ha perdido vigencia, incluso han renegado de tal nombre estos últimos (aunque insistimos en que la cuestión nominativa no es propiamente lo que consideramos relevante aquí para definir lo decadente); pero, por eso mismo, con una inspiración más sosegada que la de aquellos “agitadores agitados” de las novedades francesas e inglesas, el *spleen*, el *mal du siècle* de

todos aquellos “raros” de la época, Rafael López puede —desde su generación, la de los agrupados ateneístas, menos personalistas, digámoslo así, que sus hermanos mayores modernistas— recoger el testamento estético decadentista, quintaesenciado de alguna forma en los poemas aquí vistos.

Ruelas y Couto han muerto para entonces, sin embargo, está aún por escribirse la gran novela dedicada a la *femme fatale* : *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo, que llega cuando el decadentismo parecía haber agotado sus temas y es la gran novela decadentista de México. De la misma forma, el primer poema de López dedicado a la fatal Salomé es publicado dos años después del estreno de la ópera *Salomé* de Strauss; dos años antes de la *Salomé* de Klimt y meses antes del poema que Tablada dedica a la Bella Otero, comparándola con Salomé. Del decadentismo como escuela literaria ha pasado el auge. Sin embargo, los temas que insertó en la literatura nacional seguirán vigentes un par de décadas más en Europa y en el mundo occidental.

Al final de este estudio, nos queda la impresión de haber descubierto para Rafael López un *alter ego* en sus más íntimas perversiones. Lo conocimos al leer sus famosos poemas patrióticos, exaltados y nacionalistas; pero —como cuando en la niñez recitábamos la *Suave Patria* de Ramón López Velarde e incluso sus demás poemas cargados de erotismo, con candor infantil—, ahora sabemos a nuestro poeta, erótico, sensual, lúbrico: atraído por la misma musa histórica que, impura desde la sonrisa al pie, continúa su dictadura que somete, que arroba, que domina, con el gesto eterno de Salomé.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Cuarta parte (1867-1907)*, UNAM, 2 tomos, México, 1993, 985 pp.
- BALDERAS, Esperanza, Roberto Montenegro. *Ilustrador (1900-1930)*, en [http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/circulo/grabado/07/html/sec\\_2.htm](http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/circulo/grabado/07/html/sec_2.htm) [con acceso el 20 de enero de 2003]
- CAMPOS, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaitzeff, UNAM, México, 1996, 316 pp. (Colección Ida y regreso al siglo XIX)
- “A Rafael López”, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, año III, núm. 2, (2ª quincena de enero de 1900), edición facsimilar, UNAM, México, 1987, pp. 28-30.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, editorial América, Madrid, 1919, 254 pp.
- CASAL, Julián del, “Nieve [1892]” en *La tristeza infinita. Antología poética*, prólogo, selección y cronología de Alberto Rocasolano, editorial Océano, México, 2002, 176 pp.
- CEBALLOS, Ciro B., *En Turania*, Tipografía económica, calle sur A5, núm. 30, antes Cazuela 10, México, 1902, 219 pp.
- “Panorama literario (1890-1910), El dios del vino”, en *Excélsior*, 12 de noviembre de 1938, p. 5.
- “Panorama literario (1890-1910), La Revista Moderna”, en *Excélsior*, 17 de julio de 1939, p. 5.
- “Seis Apologías. Julio Ruelas”, en *Revista Moderna. Arte y ciencia*, año 1, núm. 4, (15 de septiembre de 1898), edición facsimilar, UNAM, México, 1987, pp. 55-57.
- CENTRO CULTURAL ARTE CONTEMPORÁNEO, *Gustave Moreau y su legado*, Fundación Cultural Televisa, México, 1994, 485 pp.
- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles, Literatura y sexualidad en la literatura del fin del siglo XIX*, UNAM, México, 1997, 178 pp. (Cuadernos del Seminario de Poética 17)

- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, editorial Labor, Barcelona, 1988, 473 pp.
- CIVITA, Víctor, editor. *Mitología*, editorial Abril Cultural, 3 tomos, Brasil, 1973.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo. (Antología)*, UNAM, México, 2002, 364 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario)
- CURIEL, Fernando, *Ateneo de la Juventud. (A-Z)*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2001, 207 pp.
- *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda* Revista Azul, UNAM, México, 1996, 137 + 93 pp. de la edición facsimilar.
- DARÍO, Rubén, *Cuentos completos*, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar de Raimundo Lida, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 427 pp.
- *Los raros*, Prólogo de Juan Ramón Jiménez, epílogo de Antonio Machado, ilustraciones de Enrique Ochoa, Editorial Libros del Innombrable, Zaragoza, España, 1999, (Biblioteca Golpe de Dados)
- DÁVALOS, Balbino, “Primicias de las *Memorias* de don Balbino Dávalos” en *Revista de revistas. El semanario nacional*. Año XXVIII, Núm. 1472 (7 de agosto de 1938)
- DEL CONDE, Teresa, *Ruelas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1976, 115 pp.
- FLAUBERT, Gustave, “Herodías” en *Tres cuentos*, traducción de María Badiola Dorronsoro, ed. Valdemar, Madrid, 2000, pp. 123-173.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “En busca del Silva perdido”, en <http://members.aol.com/JAG2020/silva.html> [con acceso el 20 de enero de 2003]
- GREEN, Martin Burgess y John Swan, *The triumph of Pierrot, The Commedia dell'arte and the modern imagination*, University Park, Pennsylvania State University, 1993.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “A la Corregidora” en *Manuel Gutiérrez Nájera*, Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay, editorial Cal y Arena, México, 1996, pp. 458-460. (Colección Los Imprescindibles)

- “Al pie de la escalera” por El Duque Job, T.I, núm. 1 (6 de mayo de 1894), pp. 1-2.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, “Rafael López” en *Revista Moderna de México*, enero de 1908, pp. 277-278.
- *Breve historia del modernismo*, FCE, México, 1987, 559 pp. (Colección Tierra Firme)
- HUYSMANS, Joris K., *Allá lejos*, traducción por Germán Gómez de la Mata, prólogo Vicente Blasco Ibáñez, Biblioteca Afroditá, México, 317 pp.
- KARAGEORGOU-BASTEA, Christina, “El pragmatismo corpóreo de Tablada” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 35-46.
- LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*, UNAM, México, 1998, 130 pp. (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios)
- LÓPEZ, Rafael, *Obra poética*, prólogo y texto al cuidado de Alfonso Reyes, editorial CONACULTA, México, Letras Mexicanas 4, Tercera Serie, México, 1990, 180 pp.
- LUGONES, Leopoldo, *Lunario sentimental*, editorial Cátedra, Madrid, 1994, 408 pp.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel, *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*, Factoría ediciones, México, 2001, 435 pp. (Colección La Serpiente Emplumada).
- MUSACCIO, J. Humberto, *Enciclopedia de México*, ilustrado, Andrés León, editor, 4 tomos, México, 1989.
- NERVO, Amado, *Obras completas*, editorial Aguilar, tomo 1, México, 1991, 1495 pp.
- NOYOLA, Arturo “Bernardo Couto Castillo” en *Nueva Gaceta Bibliográfica*, (julio-septiembre de 2001), Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2001, pp. 11-19.
- “Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, volumen IV, números 1 y 2, 1999, pp. 85-98.

- *Morir entre la escarcha. Sobre Manuel José Othón*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de San Luis Potosí, México, 1991, 173 pp.
- OCÉANO-INSTITUTO GALLACH, “Romanticismo, realismo y modernismo” y “El simbolismo”, en *Historia del arte*, tomo 12, Barcelona, 1997.
- OLAGUÍBEL, Francisco Modesto de, *Oro y negro*, propileo de Amado Nervo, Oficina tipográfica del gobierno, Toluca, 1897, 69 pp.
- PACHECO, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*, UNAM-Era, México, 1999, 375 pp.
- PINTORES DEL SIGLO XIX, DICCIONARIO DE ARTE, editorial Edivisión-Diana, España, 2001, 374 pp.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Rubén Mettini, Editorial El Acantilado, Barcelona, 1999, 937 pp.
- REBOLLEDO, Efrén, *Salamandra. Caro Victrix*, prólogo Luis Mario Schneider, Factoría ediciones, México, 1997, 123 pp.
- RODRÍGUEZ LOBATO, Marisela, *Julio Ruelas... siempre vestido de buraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, México, 1998, 221 pp.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo 3, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1997.
- ROSE-MARIE y Rainer Hagen, “La mujer fatal deleita al devoto” en *Los secretos de las obras de arte. Un estudio detallado*, editorial Taschen, Alemania, 2001, pp. 122-127.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias. Usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 2000, 916 pp.
- SAGRADA BIBLIA, traducida de la *vulgata latina* al español, anotada por Félix Torres Amat, editorial Sopena Argentina, U.S.A., 1965, 1466 pp.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet en Tragedias*, estudio preliminar Antonio Pagés Larraya, editorial Cumbre, México, 1980 (Los Clásicos)

- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*, CONACULTA, Letras Mexicanas 22, Tercera Serie, México, 1991, 342 pp.
- TABLADA, José Juan, *Las sombras largas*, editorial CONACULTA, México, Letras Mexicanas 52, Tercera Serie, México, 1991, 472 pp.
- TORRE, Esteban, *33 poemas simbolistas. Baudelaire, Verlaine Rimbaud, Mallarmé*, editorial Visor, Madrid, 1995, 132 pp.
- VALDÉS VALDÉS, Héctor. "Estudio introductorio", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, edición facsimilar, UNAM, México, 1987, pp. XV-XXXVIII
- *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1967, 302 p.
- VALENZUELA, Jesús E. "Balada a Satán", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, año V, núm. 20, (2ª quincena de octubre de 1902), edición facsimilar, UNAM, México, 1987, pp. 313-314.

## APÉNDICE

### LA DANZA

#### I

En un chorro de fuente, el agua sacra  
de la danza respira. Surto en la luz de oro,  
el tallo de cristal lento se quiebra.  
Y Salomé claudica y se demarca  
en su piel de culebra.

Heleniza el ritmo de sus huesos  
musicales. Disuelven sus rodillas  
las plásticas de los besos  
y las curvas de las arcillas.  
La figura exquisita y magra,  
un hidromiel de dioses en una copa fina  
hace beber. Y el gesto es de Tanagra  
y la copa, murrina.

Las alas que desdoblan vuelos flojos,  
para la emoción de aires tranquilos  
son motivos melódicos y puros;  
bajo el sortilegio de los ojos  
que columpian cocuyos en berilios  
trémulos e inseguros.

El ojo y la sonrisa, maestros de elocuencia,  
relatan con rítmica ciencia  
el episodio de la melodía.  
Como en estío, los rosales  
de la sonrisa están en flor,  
frescos de aromas perentorios.

Diseña la mirada en su inquieto verdor,  
Venecias ilusorias  
praderas irreales  
y esmeraldas que la luz irisa.  
Unánimes, el ojo y la sonrisa  
llevan el compás en sol mayor.

El pic, cordero, apenas trisca  
la mandrágora verde que vierte,  
desde la sensual cadera morisca,  
el olor del amor y de la muerte.  
Contrito el rey lúbrico, serena

la zarpa de sus tigres carniceros  
y se esfuma la cabeza ensangrentada  
de Juan, en el humo de los pebeteros.  
La diosa de la danza amena  
exige el sacrificio de una rosa cortada  
por la mano de Atena.

Y la noche locamente rueda  
por la cortina escarlata,  
una luna derrumbada y oficiosa  
que remolca un relámpago de plata,  
e improvisa un tapiz de seda  
para el deshojamiento de la rosa.

Las viejas melancolías  
se van tras las alegres geometrías  
a que ajusta las leyes de su danza.  
Y como golondrinas tornan las ilusiones  
a los polvosos rincones  
donde encarnece la esperanza.

## LA MANZANA AMARGA.

### II

Salamandra en cuyo juego  
el misterio de la carne solloza su viejo drama.  
Honda criatura nocturna hecha de sombra y de fuego,  
fulminada en las cenizas que lloró la propia llama.

Sobre un prado de violetas,  
episcopal y tranquilo,  
traza aviesos monogramas  
una serpiente del Nilo.

En la liturgia maléfica se gasta el perfume denso  
de su carne, como el humo de la resina oriental.  
Por la niebla sacrosanta del incienso  
cruza el efluvio maligno de la llaga original.

Cual menguante en el desierto,  
tu perfil de camafeo  
ambula desenterrado  
tras un remoto hipogeo.

Hécate va por el bosque victoriosa. En su carrera,  
chafa lirios taciturnos bajo la planta crüel.  
Tiembla la luna en el salto de una elástica pantera  
que luce ruedas de sangre sobre el oro de la piel.

Del árbol del paraíso,  
con serpentino ademán,  
la amarga manzana ofreces  
al labio seco de Adán.

El suspiro que se heló en su boca inerte  
junta en el tedeum del beso el réquiem del estertor.  
Asoma los ojos turbios a la noche de la muerte,  
mientras las manos se crispan en las rosas del amor.

Y del amor y la muerte  
los duros pinceles toma  
sin miedo, para teñirse  
los rojos pies de paloma.

Loca sangre de suicidas fecundó por los caminos  
las mandrágoras que bordan el tapiz de la inquietud,  
por donde van resbalándose sus talones purpúricos  
hasta que se pongan pálidos en la cal del ataúd.

**Y se va por sus senderos,  
peregrina y tornasol,  
envuelta como las nubes  
entre retazos de sol.**

## SALOMÉ

### III

El sacro ritmo de la danza marca,  
en la cintura, un junco que se quiebra;  
en el torso, un gran lirio que se enarca,  
y en los flancos, el anca de la cebra.

Ardiente el ojo inmóvil del Tetrarca,  
en la armoniosa ondulación se enhebra  
y enturbia su cristal; como la charca  
cuyo fondo agitara una culebra.

En la fiebre divina que la impulsa,  
Salomé es una ménade convulsa.  
Danza con el furor de la bacante

que azota el dios en el antiguo coro,  
hasta que por la sangre pululante  
de Juan, resbalan sus talones de oro.

## ÚLTIMA VERBA

(A Julio Ruelas)

El diablo, tu divino maestro de dibujo,  
en tus sueños proclama la virtud de su influjo;  
te ciñen los cilicios de su regla, cartujo,  
y mandrágoras cortas con tus manos de brujo.

Y como gran artífice de belleza y gran mago,  
en tus locas visiones magnifica su estrago:  
los cabellos de Ofelia desparrama en tu lago  
y en tu claro de luna crucifica á un endriago.

Aunque un fauno lascivo se encorva en tu cimera  
y sientes en tu sangre latir la primavera,  
imitas a Jerónimo: tu querida primera  
y tu querida última, será una calavera.

La inspiración que mueve tu lápiz, digna es  
de las noches protervas que gozó Gille de Retz,  
de ilustrar los breviarios del divino Marqués,  
de que sirenas giman y bailen Salomé.

La ilusión despedaza su divino secreto  
y el amor el hechizo de su fuerte amuleto  
en el desbordamiento de tu numen concreto,  
donde tiembla la sombra de un convulso esqueleto.

Taciturna y maligna, tu flotante quimera  
tiene pechos de esfinge, de mujer la cadera,  
á la flor del acónito huele su cabellera,  
y el corazón te rompe con garras de pantera.

Tus cartones fulguran con diabólicas llamas,  
y tus hilos de sombra dejan ver en sus tramas,  
de serpientes deformes los quietos monogramas  
mortalmente enroscados al pavor de tus dramas.

Y á tu modo repites con la punta cortante  
del carbón, encendido como un limpio diamante,  
las terribles palabras del infierno de Dante:  
*Lasciate ogni speranza...* cuando torvo y triunfante

con la lírica audacia de tu mano raptora  
abres trágicamente la Caja de Pandora  
y en el acero mismo del ancla salvadora  
á la Esperanza clavas con el bien que atesora.

Exegeta preclaro de los bellos poemas,  
tú que has dado a los versos resplandores de gemas,  
que los purificaste con olor de alhucemas,  
y los embelleciste con figuras supremas,

Hoy circuyo tu frente triste, pálida y bruna,  
con los mirtos que brotan donde ha sido tu cuna,  
y mi breve 'hasta luego' va en la noche oportuna,  
bajo el grave silencio de mi madre la luna.

México, Octubre 1908.

## RUELAS

El diablo, tu divino maestro de dibujo,  
en tus sueños proclama la virtud de su influjo  
y mandrágoras cortas con tus manos de brujo.

Y como gran artífice de belleza y gran mago,  
los cabellos de Ofelia desparrama en tu lago  
y en tu claro de luna crucifica a un endriago.

Y aunque un fauno lascivo se encorva en tu cimera  
imitas a Jerónimo: tu querida primera  
y tu querida última será una calavera.

La inspiración que mueve tu lápiz, digna es  
de las noches protervas que gozó Gille de Retz,  
de que Sirenas giman y bailen Salomés.

La ilusión despedaza su divino secreto  
en el desbordamiento de tu numen concreto,  
donde tiembla la sombra de un convulso esqueleto.

Taciturna y maligna, tu flotante quimera  
tiene pechos de esfinge, de mujer la cadera  
y a la flor del acónito huele su cabellera.

Tus cartones fulguran con diabólicas llamas,  
y tus hilos de sombra dejan ver en sus tramas,  
de serpientes deformes los quietos monogramas.

Y a tu modo repites con la punta cortante  
del carbón, encendido como un limpio diamante,  
las terribles palabras del Infierno del Dante.

Abres trágicamente la Caja de Pandora  
y en el acero mismo del ancla salvadora,  
a la Esperanza clavas con el bien que atesora.

Exégeta preclaro de los bellos poemas,  
tú, que diste a los versos resplandores de gemas  
y los interpretaste con figuras supremas,

hoy circuyo tu frente en la noche oportuna  
con los mirtos que brotan donde ha sido tu cuna,  
bajo el grave silencio de mi madre la luna.

## LA MUERTE DE PIERROT

Ya los celos enfriados en tu pecho  
se despintan en tu mirada bruna.  
Ya se hundió el fantasma de tu despecho  
bajo los jazmineros de la luna.

Ya te purificaste de tu sonso  
aspecto. Se cuajó en rictus la risa;  
tu sonaja del beso en un responso  
y en un sudario tu alegre camisa.

La borla galante del plenilunio  
se cayó en la polvera de la muerte.  
Déjala allí. Tu supremo infortunio  
enseña que ser trágico es ser fuerte.

Pues morir por amar tras de la injuria  
de amor —qué pródigo y puntual morir—  
es dormirse con la reina lujuria  
en ataúd de escarlata y zafir.

Por eso la mujer vibra perfecta  
con luz y hiel en la sonrisa vaga.  
Falática relampagueante y recta  
que entró en tu corazón como una daga.

Y sensual, vertical, los pies de punta,  
impura desde la sonrisa al pie,  
alza al azul tu máscara difunta  
con el gesto eterno de Salomé.