



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

EL ESPACIO EN LA PROSA DE EFRÉN REBOLLEDO.
VENTANA A LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPÍRITU MODERNO.

TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
ESTEFANIA BELEM VARGAS OSORIO

ASESORA
DRA. ANA LAURA ZAVALA DÍAZ

La presente pertenece al proyecto PAPIIT IN400715



Ciudad Universitaria, CDMX

Febrero 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi bien amada familia

A Manuel

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia: Matías y Lucía, quienes son mi mayor fortaleza; a mis hermanos, Pamela, Larisa y Rafael, quienes no sólo me han mostrado su infinito amor, sino que son uno de los motores que me impulsan de una u otra forma a continuar en éste y en todos los caminos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, que me abrió las puertas a la educación universitaria, al mismo tiempo que me permitió conocer a entrañables profesores y amigos que marcaron mi vida.

A la Dra. Ana Laura Zavala Díaz, quien me ayudó en diversas ocasiones a llevar a buen puerto este trabajo, además de siempre escuchar mis inquietudes y preocupaciones. Asimismo, me invitó a colaborar en el proyecto PAPIIT IN400715: “Un liberal empedernido: Hilarión Frías y Soto (1831-1905). Rescate y edición crítica de su obra literaria”, gracias al cual recibí una beca que me facilitó la conclusión de esta tesis, así como a incrementar mi interés en literatura mexicana decimonónica.

A la Dra. Luz América Viveros Anaya, quien además de su minuciosa lectura y observaciones, se convirtió en un verdadero apoyo en el desarrollo de este trabajo. A la Dra. Lourdes Franco Bagnouls, a la Dra. Raquel Mosqueda Rivera y a el Dr. Fernando Morales Orozco, quienes, con su atentas lecturas y comentarios hacia esta tesis, contribuyeron a mejorar mis intrincadas ideas.

A mis compañeros y amigos, por estar presentes en los momentos más importantes.

A Manuel quien, con su amor, me alienta a emprender y terminar cada uno de mis proyectos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. EFRÉN REBOLLEDO ENTRE LA LITERATURA Y LA DIPLOMACIA	
1.1. Vida, obra y contexto	11
CAPÍTULO II. EL ESPACIO NARRATIVO: ASPECTOS TEÓRICOS	
2.1. Algunas consideraciones históricas y sistemáticas del espacio narrativo	27
2.2. Aspectos metodológicos	31
CAPÍTULO III. “FRENTE A LA VENTANA Y DE CARA AL OCASO” EL CREPÚSCULO DEL POETA	
3.1. Panorama crítico de “La cabellera”	42
3.2. El eterno crepúsculo del poeta	45
3.3. El oscuro erotismo del objeto del deseo; la cabellera como sogá del héroe melancólico	53
CAPÍTULO IV. “ENTONCES RECONOCÍA QUE LA LUCHA ENTRE LO MATERIAL Y LO IRREAL NO TERMINA NUNCA” EL HOMBRE MODERNO EN SU DISPUTA EXISTENCIAL	
4.1. Panorama crítico de <i>El enemigo</i>	58
4.2. Emblemas espaciales de Gabriel Montero: el río y el desierto	63
4.3. “No podía vivir la vida de los otros”: el héroe melancólico en el espacio público	67
4.4. La representación del espacio femenino: la casa de las Medrano como oasis de Gabriel Montero	68
4.5. “Alucinado creía realizar el ideal supremo: no ser esclavo de los instintos”: la batalla final de Gabriel Montero	75
CAPÍTULO V. “UN RAUDAL DE PROMESAS”: EL DECLIVE DEL HÉROE MELANCÓLICO; RECREO DE LA MUJER FATAL	
5.1. Panorama crítico de <i>Salamandra</i>	80
5.2. En la definición de los espacios posrevolucionarios	84
5.3. Del mármol a las pieles: definición del espacio de la mujer fatal	86
5.4. Rosas y muerte: esplendor y decadencia del espacio del héroe melancólico	93
CONSIDERACIONES FINALES	101
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	108

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, las clases letradas mexicanas pudieron leer en las páginas de las publicaciones periódicas las creaciones de algunas plumas de la segunda oleada modernista tales como José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, entre otros. Por aquellos años, el joven Efrén Rebolledo entró en contacto con ese grupo y debutó como poeta en el semanario ilustrado *El Mundo*, en 1896. Poco tiempo después, en 1900, el escritor comenzaría a colaborar en la *Revista Moderna*, uno de los proyectos editoriales de mayor trascendencia para el modernismo hispanoamericano, en cuyo sello publicó su primera novela corta *El enemigo*. A diferencia de sus compañeros de bohemia, desde temprana edad, Rebolledo ingresó al Servicio Exterior, por lo cual se mantuvo alejado del entorno nacional durante largos periodos. A pesar de ello, es posible observar en sus obras las huellas no sólo de las búsquedas estéticas compartidas con sus cofrades, sino también de las transformaciones y los efectos que produjo en nuestro país el complejo fenómeno de la modernidad.

Como es sabido, en Occidente, este proceso, cuyos inicios algunos críticos han datado hacia finales de la Edad Media, representó una variación en la concepción del tiempo, que orilló al hombre a convertirse y a percibirse como “un agente de cambio en un mundo incesantemente dinámico”.¹ Aunado a ello, el progresivo avance tecnológico y científico

¹ Matei Calinescu, “La idea de modernidad”, en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, p. 36.

contribuyó de manera importante a la secularización tanto de las ideologías, como de la vida cotidiana de las ciudades, donde se experimentaron con mayor celeridad las consecuencias de este nuevo orden, signado por el desarrollo de la industria y el mercado. Sin duda, la época moderna, que llegó a su esplendor durante la segunda mitad del siglo XIX, significó un despertar revolucionario, marcado por nuevos descubrimientos médicos y técnicos, a la vez que por la industrialización de la producción, el rápido crecimiento urbano y sus consecuentes alteraciones demográficas, etcétera. A pesar de los beneficios, sobre todo materiales, dicho proceso generó también una gran incertidumbre entre las diferentes sociedades, las cuales vieron desaparecer de manera vertiginosa algunas de sus antiguas costumbres y formas de organización.² Al respecto, cabría destacar que, en tanto fenómeno histórico, la modernidad se asimiló de manera diversa en las latitudes de Occidente, dependiendo de las características políticas y sociales de cada región,³ las cuales, asimismo, dieron origen a distintas manifestaciones culturales y artísticas.

En México, el primer aliento “moderno” se sintió a mediados de los años sesenta del siglo XIX con la introducción del discurso positivista, que suscitó importantes reformas en los campos educativo y político.⁴ Para finales de la centuria, el positivismo, además de guiar los destinos pedagógicos del país, se convirtió en el eje ideológico del poder porfirista. Aunado a esta innovación en el terreno de las ideas, las inversiones extranjeras, así como la difusión e importación de algunos avances, científicos y tecnológicos, apuntalaron los inestables

² Cf. Marshall Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, p. 2.

³ Al proceso de transformación gradual del espacio moderno, Marshall Berman lo nombra modernización; y a la variedad de ideas y visiones, conceptos, sentimientos y emociones alrededor de ésta, le llama, modernismo (cf. *idem*).

⁴ Cf. Leopoldo Zea, “I. La ciencia positiva y la política”, en *El positivismo en México. Apogeo y decadencia*, p. 233.

cimientos de nuestro proceso modernizador. Aunque periférico y desigual,⁵ éste caló hondo en la mente de los mexicanos, en particular en la de los habitantes de la Ciudad de México, quienes percibieron las modificaciones del espacio citadino por la presencia de máquinas de vapor, vías férreas y medios de comunicación como el telégrafo, el teléfono, etcétera. En este ambiente urbano, muchos de los escritores tuvieron que crear sus obras y sobrevivir a las nuevas circunstancias del mercado. Sujetos a las leyes de la oferta y la demanda capitalistas, se vieron en la necesidad de defender la utilidad de la labor escritural y pugnar por la profesionalización de la misma;⁶ de igual forma, debieron adaptarse a los requerimientos de los medios de producción editorial dominantes, es decir, los periódicos y las revistas del momento. Como es sabido, estas publicaciones privilegiaron los contenidos políticos, para más tarde incorporar, en sus páginas, obras literarias de diferente formato y género, surgiendo, finalmente, impresos especializados en la difusión de las bellas letras.

Sin importar la tendencia estética a la cual se adhirieron, los literatos sufrieron las consecuencias de todas estas mudanzas económicas y culturales en el país; quizá, quienes respondieron de manera más violenta contra este fenómeno fueron los modernistas, al defender entre otros postulados, contrarios al nacionalismo literario todavía imperante, tanto “la libertad absoluta del arte en oposición a la servil imitación”,⁷ como la permanente búsqueda de la belleza; la renovación verbal (con la intención de acrecentar las sensaciones), el cosmopolitismo (representando escenarios y objetos de culturas extranjeras y exóticas), y

⁵ Berman explica muy bien las características de esta modernidad del subdesarrollo en el capítulo dedicado a San Petersburgo (*cf. op. cit.*, pp. 178-300).

⁶ *Cf.* Belem Clark de Lara, “La profesionalización”, en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, pp. 40-53.

⁷ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “El modernismo hispanoamericano a través de sus polémicas”, en *La construcción del modernismo*, p. XIII. Cabe señalar que en este volumen se recogen las discusiones sobre la cuestión modernista que se suscitaron en el México finisecular.

el intimismo, por medio del cual el artista experimentaba su entorno.⁸ En particular, la segunda generación autodenominada decadente llevaría hasta sus últimas consecuencias, y por rutas inusitadas, estas ideas estéticas heredadas de Manuel Gutiérrez Nájera. Como es sabido, en 1893, tras la publicación del poema erótico “Misa negra” de José Juan Tablada en el periódico *El País*, se produjo una serie de polémicas en torno a dicho movimiento, considerado por sus adeptos como el resultado de la “apropiación de un ‘canon’ moderno”, como una nueva forma de percibir aquella realidad cambiante, que “había suscitado en [algunos de ellos] un estado general de desaliento y hastío”.⁹ El imperio de la razón positivista que había destronado a Dios de sus altares, así como la vivencia de un mundo inestable, generó en ellos una profunda crisis, que los llevó tanto a concebir un arte diferente con un estilo refinado, como a adoptar una actitud transgresora hacia el arte y la existencia. Aunque un poco tarde, Efrén Rebolledo se adhirió a esta “escuela” estética desde sus primeras prosas. Si bien no tomó parte en las discusiones antes referidas, su colaboración en los principales medios impresos donde participaron los miembros de tal grupo, nos habla de su cercanía no sólo con sus propuestas literarias, sino también con sus posturas acerca de las transformaciones, positivas y negativas, emanadas del referido proceso modernizador que en nuestro país estuvo mediado, además, por el conflicto armado de principios del siglo XX.

Tomando en cuenta lo anterior, me pareció importante estudiar la representación de los espacios en tres obras del hidalguense: “La cabellera” y las novelas cortas *El enemigo* y *Salamandra*, con el objetivo de indagar cómo se configura en ellas al sujeto moderno, aspecto muy poco tratado por la crítica, como se podrá ver al inicio de cada uno de los tres últimos capítulos de la investigación. Para ello, decidí analizar las primeras ediciones de dichas obras

⁸ Cf. *ibidem*, p. XVI.

⁹ *Idem*.

porque no sólo están más cercanas al contexto de escritura que deseo estudiar, sino que en ellas es posible apreciar características de la escritura rebollediana, la cual muestra la convivencia y transición entre los presupuestos de un Romanticismo tardío y las innovadoras búsquedas del Modernismo. La atenta lectura de estas versiones, me permiten plantear la hipótesis de que, por medio del análisis del espacio, es posible dilucidar algunos aspectos de la poética de este escritor, marcada por las tensiones artísticas y culturales experimentadas tanto en México como en el mundo occidental a finales del siglo XIX y principios del XX.

Para demostrar lo anterior, primero me parece adecuado referirme a las diferentes etapas creativas del autor, determinadas por su contexto sociopolítico, así como por su quehacer diplomático y literario, ejercicio al que dedicaré el primer capítulo de la tesis. Tras esta semblanza general, considero necesario ocuparme en el segundo capítulo de los presupuestos teóricos que utilizaré para estudiar la construcción del espacio fictivo en estas tres piezas rebolledianas. Partiendo de las propuestas de Luz Aurora Pimentel, propongo en particular el estudio detallado de las descripciones de los espacios –interiores y exteriores– tanto masculinos como femeninos. Si bien como nuestro en el segundo apartado muchos críticos han propuesto diversos caminos para analizar dicho elemento narrativo, considero que la metodología expuesta por esta autora resulta muy productiva y adecuada para abordar la prosa de Rebolledo, cuestión a la que dedico los tres últimos capítulos de esta tesis.

Con este trabajo de investigación pretendo contribuir al estudio de las ficciones modernistas desde una perspectiva distinta, que considere para ello las influencias y construcciones culturales de la época en la que fueron escritas. Así, la intención de este trabajo es formular una lectura que haga visible una de las preocupaciones del escritor Efrén Rebolledo y de sus contemporáneos: la construcción del hombre moderno mexicano de entresiglos.

CAPÍTULO I EFRÉN REBOLLEDO ENTRE LA LITERATURA Y LA DIPLOMACIA

1.1. VIDA, OBRA Y CONTEXTO

El siglo XIX mexicano fue uno de los períodos históricos más interesantes en relación con las formas en que el poder político, social y económico cambió y se reorganizó; difícil etapa de transformaciones constantes, de guerras civiles, para una sociedad que poco a poco se fue habituando a las nuevas formas de administración política, así como a una economía que tomaba otros rumbos. A finales de la década de los setenta, período que aquí importa, Porfirio Díaz logró convertirse en el presidente de la nación, bajo la bandera del Plan de Tuxtepec. Pocos meses después de que el general oaxaqueño asumiera la primera magistratura, nació Efrén Rebolledo el 8 de julio en el pueblo de Actopan, en el estado de Hidalgo, en 1877.¹ Hijo natural de Petra Rebolledo y sin padre reconocido en la partida de bautismo,² el futuro escritor creció y cursó la instrucción básica en su pueblo natal, donde fue alumno de David Noble, distinguido profesor del estado. Ya adolescente, con una beca y un nombre diferente,³

¹ Para todos los referentes biográficos del autor me basé en Benjamín Rocha, “A manera de Prólogo”, en Efrén Rebolledo, *Obras recogidas*, pp. 13-40. // Este autor señala que el nombre con el cual se presentó al autor ante la iglesia católica fue el de Santiago Procopio (*vid.* B. Rocha, *op. cit.*, p. 16).

² No está confirmado en ningún documento oficial que el padre de Rebolledo haya nacido o pertenecido a Actopan; sin embargo, en la localidad se sigue asegurando que era hijo de Petronilo Flores, médico y herrero de una familia pudiente, que tenía fama de mujeriego (*cf.* José Félix Meneses Gómez, *Vida y obra de Efrén Rebolledo*, pp. 6-7).

³ Hago la observación del cambio de nombre porque en Pachuca, según Rocha, Efrén Rebolledo no fue inscrito con el nombre que aparece en su fe bautismal. No hay una fecha exacta que marque la variación. En algunos diccionarios se consigna como el día de su nacimiento el 9 de julio, lo cual me hace pensar que, tal vez, hay una confusión, pues el noveno día del mes está dedicado en el calendario santoral a san Efrén; de ahí que algunas fuentes hayan inscrito el natalicio del autor en ese día (*cf.* María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias. Usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, p. 687).

llevó a cabo los estudios preparatorianos en el Instituto Científico y Literario de Pachuca, hoy Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

En esos años, México se establecía de acuerdo con el plan político de Díaz, de orientación liberal y positivista,⁴ encaminado a lograr la paz, el orden y el progreso en el país. Las altas esferas porfirianas estaban empeñadas en reformar las principales leyes de la Constitución de 1857, así como, en otro nivel, en incrementar las inversiones de capitales nacionales y extranjeros, que permitieran modernizar la nación. Producto de este proyecto estabilizador fue, por ejemplo, la reforma constitucional de 1887, por medio de la cual se autorizó la reelección consecutiva del Ejecutivo federal y de los dirigentes estatales; de tal modo, se aseguró la pervivencia de este sistema político y el control de las élites locales. De manera simultánea, se experimentaban cambios en otros rubros; en particular, en el económico, con la importación y desarrollo de algunos adelantos tecnológicos como el ferrocarril, el telégrafo, la luz eléctrica, el teléfono, entre otros, que se pusieron al servicio de las clases privilegiadas, pero no de los estratos más bajos de la sociedad mexicana.

Estas transformaciones en el entorno nacional encuentran, además, un correlato en la masiva difusión de los principios de la doctrina positivista que dio una base filosófica a éstas, estableciendo importantes modificaciones en el sistema educativo: la instrucción primaria se volvió obligatoria, laica y gratuita durante la época de Juárez y, a mediados del régimen de Díaz, se abrieron más escuelas de nivel básico, medio y superior; asimismo, las carreras

⁴ Oficialmente, el positivismo en México fue introducido como doctrina filosófica y educativa por Gabino Barreda en los años de la presidencia de Benito Juárez, con el cual se pretendía dar un nuevo rumbo a la política, la economía, la cultura y, por supuesto, a la educación. De hecho, este último ámbito se concibió como el principio y fundamento de todo cambio. Apunta Leopoldo Zea que, a diferencia de otros países, en el nuestro las élites políticas llevarían el proyecto reformador a su esplendor en la época de Porfirio Díaz (*cf.* Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, pp. 12-19).

universitarias que tuvieron mayor demanda fueron la de Medicina, Ingeniería y Derecho, claramente influenciadas por el cientificismo positivista.⁵

En este sentido, no parece casual que, cuando Efrén Rebolledo llega a la Ciudad de México en 1896, se inscribiera en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, institución vinculada con los círculos del poder porfiriano. Por estas fechas, Díaz terminaba su cuarta reelección y buscaba la siguiente, respaldado por el grupo de los “Científicos” y por los seguidores del general Bernardo Reyes. En el ámbito literario se cumplían veinte años de la publicación del texto fundacional del modernismo: “El arte y el materialismo” de Manuel Gutiérrez Nájera (1876),⁶ en el que se proclamó la libertad del arte y la belleza como ideal supremo. Asimismo, habían pasado tres años de la polémica decadentista que desató la aparición del poema “Misa negra” de José Juan Tablada en el periódico *El País*. Como es sabido, tal suceso visibilizó las propuestas decadentes de dicho grupo en la escena nacional, al cual se sumaría Rebolledo a su arribo a la capital. A finales de ese año, justamente, primerizo en el medio literario, el autor publicó en el semanario ilustrado *El Mundo* su primer poema “Medallón”,⁷ que marcó el comienzo de su brillante carrera como poeta. Tres años después, el 17 de junio de 1899, durante una velada para honrar la memoria de Emilio Castelar y en representación de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, el hidalguense pronunció la oda “Marcha fúnebre”, la cual, de inmediato, llamó la atención de la prensa por su elevada manufactura. Más tarde,

⁵ Sandra Kuntz Ficker y Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato”, en *Nueva historia general de México*, p. 529.

⁶ De acuerdo con Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, las primeras manifestaciones modernistas brotaron de las plumas de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera (cf. “El modernismo hispanoamericano a través de sus polémicas”, en *La construcción del modernismo*, p. X).

⁷ Cf. Efrén Rebolledo, “Medallón”, en *El Mundo*, t. II, núm. 24 (13 de diciembre de 1896), p. 386.

dicha composición apareció en las primeras páginas del diario *El Imparcial*, otra de las publicaciones dirigidas por Rafael Reyes Spindola.⁸

Aunque no participó en la referida polémica de 1893, el poeta colaboró con Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Jesús E. Valenzuela, Rubén M. Campos, Jesús Urueta y José Juan Tablada en la *Revista Moderna* (1898-1903), órgano que contribuyó de forma importante a la consolidación del movimiento modernista en México e Hispanoamérica. Numerosas fueron las aportaciones del poeta hidalguense a esa publicación, en cuyas páginas dio a conocer un conjunto de poemas y el relato titulado “La cabellera”. Bajo su sello editorial, asimismo, apareció su primera novela corta *El enemigo* (1900).

Ahora bien, para esas fechas, a pesar de los adelantos tecnológicos y del desarrollo de la economía, la industria, la ganadería, la agricultura y la cultura, la desigualdad social y explotación laboral diezmaron las condiciones de vida de amplios sectores de la población, trayendo con ello una red de huelgas y paros que fueron rápidamente disipados. Aunado a ello, en el contexto internacional, una crisis económica cesó la inversión en México, lo cual provocó la caída de las exportaciones y el declive de la producción, hechos que mermaron los ingresos públicos. Como muchos otros escritores de la época, Rebolledo sufrió en carne propia los resultados de estos cambios socioeconómicos. Obligado, tal vez, por la imposibilidad de vivir solo de la escritura creativa, un mes después de terminar sus estudios en Derecho, el 28 de junio de 1901, ingresó al servicio diplomático mexicano, buscando insertarse en el complejo entramado laboral moderno. Pocos meses más tarde, viajó a Guatemala como segundo secretario de la Legación Mexicana al lado del escritor Federico

⁸ Luego de haber incursionado en la prensa nacional, Rebolledo no se detuvo y colaboró más adelante en publicaciones como *El Fígaro Mexicano*, *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, entre otras.

Gamboa, representante de Negocios de México en ese país. A partir de entonces, la vida del escritor se dividió entre el ejercicio creativo y sus ocupaciones diplomáticas.

Al respecto, cabría señalar que, durante el régimen de Díaz, las relaciones del país con otras naciones fueron mucho más fructíferas que en los gobiernos anteriores;⁹ la búsqueda y el incremento de inversiones extranjeras generó la necesidad no sólo de aumentar las actividades de la Secretaría de Relaciones Exteriores, sino también de diversificarlas.¹⁰ En el caso de Efrén Rebolledo, sus tareas consistieron en establecer un contacto económico y político con Centroamérica, pues México se ofreció como mediador en la disputa de límites territoriales entre Honduras y Nicaragua. Asimismo, poco tiempo después, trató de evitar una guerra entre Guatemala y El Salvador, provocada por el dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera.

Paralelo a sus afanes como diplomático, en 1902 el autor reunió su poesía en el volumen *Cuarzos*, editado en el marco de la conciliación entre estas naciones. Tales composiciones fueron escritas entre 1896 y 1901, es decir, durante su estancia como estudiante en la Ciudad de México. Por su parte, *Hilo de corales*, poemario impreso en 1904 y dedicado a sus amigos y redactores de la *Revista Moderna*, recogió cada una de las experiencias del poeta al recorrer Guatemala; su admiración por los paisajes y personajes de este país se puede ver en poemas como “Guatemala”, “A través de los campos” y “Ya la lluvia ha destejido sus cendales”:

⁹ Cf. S. Kuntz Ficker y E. Speckman Guerra, *op. cit.*, pp. 511, 512.

¹⁰ Cf. Georgina Naufal, “La economía mexicana en la primera década del siglo XX”, en *Revista Moderna de México (1903-1911) II. Contexto*, p. 59.

GUATEMALA

(*Natura tantum formosa*)

Al recuerdo de Domingo Estrada

*Lontananzas deliciosas y confines ideales
de volcanes puntiagudos y tupidos cipresales,
lindas tardes entoldadas por los cobres luminosos
de los cúmulos espesos y los cirros vaporosos,
frescas noches en que vierte la marimba sus gemidos
bajo el cielo salpicado de luceros encendidos.
La floresta forma verdes delantales en los flancos
de las cónicas montañas, y tapiza los barrancos
de taludes escabrosos con alfombras de verdura
donde corren los sonantes arroyuelos de agua pura;
las lagunas se destacan como espejos siempre azules
cuyas márgenes adornan las pestañas de los tules,
y los mares se encarrujan y se abomban en la orilla
como falda sobre el grano de morena pantorrilla.¹¹*

Aunado a lo anterior, ese mismo año editó en tierras guatemaltecas un libro de prosa poética, *Más allá de las nubes*, inspirado, como *Hilo de corales*, en su exploración de la fauna y flora de aquella región que muy pronto tuvo que abandonar. Al decir de sus biógrafos, Luis Mario Schneider y Benjamín Rocha, la causa del retiro del hidalguense de la oficina diplomática fue un incidente con Federico Gamboa, que inició cuando el autor de *Santa* envió en representación de los empleados de la Legación una ofrenda floral por la reciente muerte del ministro de Guatemala en Estados Unidos. Gamboa asignó a Rebolledo la tarea de recoger los donativos de cada uno de los miembros de dicha Legación, quien se negó, argumentando que tales labores no eran parte de su cargo. Ante esta respuesta, Gamboa se quejó de indisciplina y falta de colaboración, por lo que exigió a la Secretaría de Relaciones la suspensión inmediata del escritor. Para evitar la renuncia de Gamboa, el entonces ministro,

¹¹ Fragmento de “Guatemala”, *apud.* B. Rocha, *op. cit.*, pp. 72-73.

Ignacio Mariscal, decidió nombrar como segundo secretario de la Legación de México en Tokio a Rebolledo, el 1° de febrero de 1907.

Antes de partir hacia Oriente, el poeta volvió a la Ciudad de México en marzo de ese año; primera ocasión, de muchas otras, en las que, tras su estancia en el extranjero, llevaría bajo el brazo creaciones poéticas y prosísticas que buscaría publicar en nuestro país. Se encontró con un México donde se sentían ciertos aires de inestabilidad; el estallamiento de huelgas y levantamientos evidenciaban la desigualdad económica y social de la clase obrera de las principales ciudades y de los campesinos de las zonas rurales, sectores que no participaron del reparto de las riquezas que dejó el progreso. La huelga de Río Blanco, ocurrida un mes antes del regreso de Rebolledo a la capital, fue reprimida por Díaz –al igual que la de Cananea en 1906–; una medida urgente ante un proceso de cambio en la conciencia política y social de las clases media y baja de ese momento. A pesar del escenario social y político adverso, Rebolledo aprovechó su breve visita a suelo nacional para editar los volúmenes *Estela* y *Joyeles* (ambos de 1907). El primero, una recopilación de los textos narrativos de *Más allá de las nubes* y de algunos poemas inéditos; el segundo, la reunión de toda su poesía hasta entonces escrita.

El 14 de abril de 1907, el poeta partió a su nueva encomienda a Yokohama, en el vapor *Coptic*. Para estos momentos, Japón era una nación con alto potencial económico y cultural, después de haber atravesado por un periodo de inestabilidad propiciado por la Guerra Chino-Japonesa (1894-1895) y la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). En cuanto a su relación con México, en 1888 se firmó un convenio negociado en Washington, mediante el cual se permitió a los ciudadanos de origen mexicano establecerse en cualquier lugar del Japón, viajar por él y dedicarse al comercio, siempre y cuando se rigieran por las leyes del país. Este

acuerdo fue muy importante porque en él se estableció el primer contacto directo entre un país asiático y uno latinoamericano.¹² Tokio se convirtió en la residencia del poeta durante ocho años, en los cuales su labor artística estuvo supeditada a su quehacer diplomático; sin embargo, el paisaje y la cultura japoneses lo inspiraron de tal manera que, rápidamente, puso a la venta la edición de *Rimas japonesas* en el país oriental, acompañada de dibujos de Shunjo Kihara e impresa por Shimbi Shoin.¹³

Ahora bien, la relación de México con Japón traería serias consecuencias para la tambaleante administración del general Díaz. Al respecto, apunta Benjamín Rocha: “Díaz pens[ó] en Alemania, en Francia, sí, pero también en Japón como posibles salvaguardas de la economía mexicana. Por desgracia para él, la estrategia fue tardía y su actitud, considerada como una traición por el gobierno estadounidense, precipitó su caída en medio de una revolución armada”.¹⁴ En consecuencia, la táctica de establecer relaciones económicas con Japón no fue del todo afortunada; tal vez, por ello, las tareas que desempeñó Rebolledo en esa región fueron más de carácter cultural que económicas, hasta que, en mayo de 1909, el ministro titular Ramón Pacheco lo designó a cargo de todo el quehacer diplomático.¹⁵ Aunque se encontraba en el lejano Oriente, la figura de Rebolledo no dejó de estar presente en el panorama cultural de México. En 1909, la *Revista Moderna de México* no sólo lo recordó y felicitó por su reciente ascenso como primer secretario de la Legación Mexicana en Japón,¹⁶ sino que también publicó de manera constante sus poesías de tema japonista o de corte

¹² Cf. Rosa Mendoza Valencia, *Tópicos de la ‘femme fatal’ en Salamandra, de Efrén Rebolledo*, p. 14.

¹³ La segunda edición de *Rimas japonesas* es de 1915, publicada antes de regresar de nueva cuenta a México por la célebre The Tokyo Tsukiji Typo Foundry, compañía fundada en el siglo XIX por Motoki Shozo (cf. B. Rocha, *op. cit.*, p. 23).

¹⁴ B. Rocha, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Esto representó una constante a lo largo de la vida del autor, quien desempeño frecuentemente el trabajo de cónsul, pero, recibiendo la paga mínima de un segundo secretario de Legación.

¹⁶ Cf. Sin firma, “Nuestros diplomáticos”, en *Revista Moderna de México* (julio de 1909), p. 289.

orientalista. A la par, el autor empezó a difundir sus versos más recientes en otras revistas nacionales como *Artes y Letras* y *La Gaceta*.

Meses antes de la partida de Rebolledo del Japón, en México surgía el movimiento antirreeleccionista liderado por Francisco I. Madero con la publicación de su libro *La sucesión presidencial en 1910*; en 1909 se crearía el Partido Nacional Antirreeleccionista, el cual promovió la fundación de clubes en los que se reunían simpatizantes maderistas, grupos reyistas (que habían quedado acéfalos con durante la estancia de su caudillo en Europa) y magonistas en contra del poder porfiriano.¹⁷ Mientras tanto, Díaz obtenía su séptima reelección y planeaba los festejos del Centenario de la Independencia. Dicha celebración tuvo como propósito mostrar el avance del país con la exhibición de obras públicas que reflejaran el avance y esplendor de un régimen que vivía sus últimos días.

En el marco de los planes de esa fiesta, en julio de 1910, Efrén Rebolledo recibió el aviso de que su madre se encontraba enferma. Pensó en salir rumbo a México en octubre, pero ante la urgencia del asunto prefirió adelantar su viaje a inicios de agosto. Doña Petra murió el 13 de agosto de ese mismo año, siete días después de que su hijo Efrén arribara a San Francisco. Su llegada a suelo mexicano tardó, sin embargo, varios meses más, pues fue diagnosticado con parálisis facial, e internado en el Hospital Alemán de esa ciudad estadounidense. La estancia en el nosocomio no fue del todo estéril. Durante esos días terminó su libro *Hojas de bambú*, que fue publicado a finales del mismo año en la capital de la República, al igual que su primer texto en prosa con tema japonés, *Nikko*, escrita en 1909, durante el segundo año de permanencia en aquella región; en ella recreó su viaje a Nikko, la mítica ciudad de templos sintoístas y budistas. “En compañía de una baronesa del Japón y su atractiva hija, la señorita

¹⁷ Cf. Francisco Javier Garcíadiego, “Actores y regiones en el proceso bélico de la Revolución Mexicana” en *La guerra en la historia*, p. 222.

Nieve, y su sobrina Lirio, Rebolledo —desdoblado poéticamente en el narrador— [recorrió] espacios de belleza natural y arquitectónica con cierto desenfado y *ennui* propios del *flâneur* de finales del XIX”,¹⁸ que imprimiera un cierto sesgo decadente y exótico a la obra.

Así, el autor volvió a México el 7 de octubre de 1910, en víspera del inicio de la Revolución, con la certeza de que su progenitora había muerto. A su regreso, encontró un panorama literario muy parecido al que había dejado tiempo atrás, ya que algunos de los fundadores y colaboradores de la *Revista Moderna de México* habían viajado al extranjero por diferentes causas y, en consecuencia, sus lugares en la publicación habían sido ocupados por nuevas plumas, que, poco tiempo después, se aglutinarían alrededor del Ateneo de la Juventud.¹⁹

A finales del año 1910, el hidalguense solicitó una ampliación de su licencia por dos meses más, pero pronto se le asignó la dirección de la Misión Especial que iría a Japón para agradecer el envío del regalo de la embajada nipona para las Fiestas del Centenario y el préstamo de las piezas exhibidas en una exposición en el Antiguo Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya, hoy Museo de la Ciudad de México. Sin embargo, dicha visita no se efectuó, ya que Félix Díaz, sobrino del presidente, no fue bienvenido en territorio japonés, tal vez a consecuencia de la imagen que tenía México en el extranjero, esto debido a las constantes manifestaciones de los grupos antirreeleccionistas que desembocaron en la elección de Francisco I. Madero como candidato a la presidencia, así como a las movilizaciones armadas por Pascual Orozco y Francisco Villa que acarrearón una severa presión política hacia el general Díaz. Ante las constantes revueltas de desaprobación en el norte y el sur del país por su octava reelección, éste se vio obligado a presentar su renuncia

¹⁸ Sarah S. Pollack, “‘El supremo bien de la libertad’, Efrén Rebolledo, *Nikko* y la articulación de una identidad postnacional”, en *Romance Notes*, vol. 51, núm. 3, 2011, p. 407.

¹⁹ Cf. Fernando Curiel, *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, pp. 36-37.

a la presidencia. El entonces secretario de Relaciones Exteriores, Francisco León de la Barra, lo sustituyó con el fin de convocar a elecciones en breve. Así, en las siguientes votaciones de noviembre de 1911, Francisco I. Madero resultó electo como primer mandatario de México.²⁰ Una de las misiones del gobierno de Madero fue la disolución de las fuerzas armadas participantes en la lucha; sin embargo, Pascual Orozco y sus hombres, al igual que los zapatistas, quedaron insatisfechos, pues se sintieron relegados de la dirigencia política nacional. Para suprimir las recurrentes revueltas de los seguidores de Zapata en el centro de México, el presidente Madero nombró al general porfirista Victoriano Huerta como jefe de la operación.²¹ Dos años después, por órdenes de éste último fueron asesinados el presidente Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez, poniendo término a la etapa conocida como la Decena Trágica. Al respecto, Roberta Lajous Vargas señala que, a pesar de que Huerta tomó el poder de manera violenta, las naciones europeas respaldaron su legitimidad, a diferencia de Estados Unidos que rechazó rotundamente la forma en la que éste había llegado a la primera magistratura del país.²²

En pleno movimiento revolucionario, Efrén Rebolledo dejó de nuevo la capital para trasladarse a Tokio; tras un año como primer secretario de la Legación Mexicana, fue asignado encargado de Negocios de México en el país nipón. Allí, el diplomático sufrió una recaída física. Después de soportar una congestión cerebral y neurastenia pidió su cambio a Europa, con el fin de mejorar su salud, petición que se le concedería tres años después. Si bien no logró su traslado, el 3 de agosto de 1913 se le otorgó una licencia por cuatro meses;

²⁰ Cf. F. J. Garcíadiego, *op. cit.*, p. 221-224.

²¹ Cf. F. J. Garcíadiego y S. Kuntz Ficker, “La Revolución Mexicana”, en *Nueva historia general de México*, pp. 539-541.

²² Cf. Roberta Lajous Vargas, “La Revolución mexicana y la Primera Guerra Mundial, 1911-1920”, en *Historia mínima de las relaciones exteriores de México*, p. 149.

esto a diez días de la entrada a la Ciudad de México de las fuerzas armadas comandadas por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, que pondrían fin al periodo huertista.

Pronto, el nuevo gobierno de Carranza planteó una revisión de sus colaboradores, sobre todo de quienes daban la cara por México en el extranjero. Se privilegiaron las relaciones exteriores con América Latina, ya que el continente europeo enfrentaba una situación adversa que devendría en la Primera Guerra Mundial. De esta suerte, Carranza buscó cada vez más apoyo en el continente americano, defendiendo la soberanía de los estados libres que no debían influir en las decisiones internas de sus vecinos.²³ En este contexto, el 26 de abril de 1915 se anunció oficialmente que no se reconocía como autoridad a Rebolledo en el Japón; así, éste quedó relegado de sus obligaciones e inmediatamente regresó a suelo mexicano. El súbito cambio de gobiernos seguramente produjo un gran desconcierto en el hidalguense, a quien, a su vuelta a la capital, nada le pareció conocido; sólo contaba con la amistad de algunos de sus contemporáneos, la cual conservó hasta la muerte. Ejemplo de ello fue la asistencia regular de Rebolledo a las tertulias que se realizaban en la librería Porrúa, a las cuales concurrían Enrique González Martínez, Antonio Caso, Erasmo Castellanos Quinto y Genaro Estrada, entre otras personalidades.²⁴ No obstante lo anterior, 1916 fue el año más productivo para el autor, ya que dio a la imprenta los poemarios *Caro victrix* y *Libro de loco amor*; un volumen en prosa, *El desencanto de Dulcinea*, y una obra de teatro titulada *El águila que cae*. Por si fuera poco, publicó en la prensa nacional la traducción de *Intenciones*, *Salomé* y *El crimen de Lord Arturo Saville* de Oscar Wilde, así como de *La muerte*, de Maurice Maeterlinck, y el poema *Si*, de Rudyard Kipling.

²³ Cf. R. Lajous Vargas, *op. cit.*, pp. 169-172.

²⁴ Cf. Enrique González Martínez, “La apacible locura”, en *Obras completas*, p. 802.

En el campo de la política, el año de 1917 estuvo marcado por la reforma constitucional. Como se sabe, el proyecto de Venustiano Carranza contempló no sólo la modificación de los artículos que durante el Porfiriato permitieron la inversión extranjera ilimitada en el territorio nacional, sino también incluyó nuevos apartados, en especial los relacionados con la tenencia de la tierra, las garantías individuales y la organización laboral.²⁵ En el marco de estas reformas políticas y sociales, en compañía de Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, Rebolledo fundó la revista *Pegaso*, una publicación ilustrada de literatura. Aparecieron un total de veinte números correspondientes a veintiún semanas, entre el 8 de marzo y el 27 de julio de 1917. En sus páginas figuraron las plumas de autores reconocidos como Luis G. Urbina, Amado Nervo, Rubén M. Campos, Manuel de la Parra y Enrique Fernández Ledesma. También dieron sus primeros pasos jóvenes poetas como Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Martín Gómez Palacio.²⁶

Si bien se situaba en un lugar importante en el campo literario, Rebolledo debía ganarse el sustento, por lo que ocupó varios cargos durante su estancia en México: el 13 de septiembre de 1916 fue nombrado secretario particular del director general de Bellas Artes; un año después fungió como diputado del primer distrito por el estado de Hidalgo para la XXVII Legislatura del Congreso de la Unión, en la que fue miembro de la Gran Comisión y de la Comisión de Relaciones Exteriores. De forma simultánea a su desempeño en estos cargos políticos y burocráticos, el hidalguense se dio el tiempo para escribir y publicar en 1919 la primera edición de su novela más célebre: *Salamandra*, inscrita en los convulsos y revolucionarios principios del siglo XX, pero con un claro sabor modernista-porfiriano.

²⁵ Cf. R. Lajous Vargas, *op. cit.*, p. 163.

²⁶ Cf. María Virginia Jaua, "Recuerdo de la revista *Pegaso*", en *Estudios*, núm. 60-61, pp. 230-234.

Antes de terminar sus labores legislativas fue nombrado oficial mayor del gobierno del Distrito Federal, titularidad que mantuvo sólo unos meses, debido a que se reintegró al servicio diplomático. Así, en agosto de 1919 se trasladó a Cristianía —hoy Oslo— como primer secretario de la Legación de México en Noruega, por mandato del presidente Carranza.

Ahora bien, a mediados de abril de 1920, se dio a conocer el Plan de Agua Prieta, promovido por los generales Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón, el cual desconocía al gobierno de Carranza. Pocos meses después se temió que los rebeldes tomaran por asalto el centro del país, por lo que el presidente convocó a las fuerzas leales para trasladar los poderes federales a Veracruz. Las tropas carrancistas fueron atacadas en varias ocasiones, pero la derrota final sobrevino cuando éstas decidieron abandonar los trenes en donde eran transportadas. A pesar de que Carranza escapó con un grupo de militares; en un acto de traición, un grupo de delahuertista armado lo sorprendió mientras descansaba en una choza; y le dispararon, dándole muerte. Con esto se declaró el triunfo de la Rebelión de Agua Prieta y Adolfo de la Huerta tomó el poder Ejecutivo el 1° de junio de 1920, de manera provisional, asumiendo de manera definitiva la presidencia el general Álvaro Obregón, el 1° de diciembre del mismo año.²⁷

Ajeno a los vaivenes de la política mexicana, Efrén Rebolledo enfrentó su nueva aventura diplomática que cambió su vida de forma radical, pues en aquel frío país encontró el amor en la madre de sus tres hijos, Thorborg Blomkvist, quien con apenas 22 años se convirtió en su esposa. La tranquilidad del país noruego le otorgó el tiempo necesario no sólo para escribir su última obra conocida, *Saga de Sigrida la Blonda*, sino también para reunir en un libro toda

²⁷ Cf. J. Garciadiego y S. Kuntz Ficker, “La Revolución Mexicana”, en *Nueva historia general de México*, pp. 548-551.

su producción poética en *Joyelero* y para reeditar *Salamandra*, estos volúmenes se publicaron en 1922, todavía en su estancia diplomática. El 18 de diciembre de ese mismo año partió a Bruselas, como consejero de la Embajada; ahí permaneció hasta 1925, año en el que fue transferido a Chile.²⁸

La situación en México era adversa, a pesar de que, ya como presidente, Álvaro Obregón comenzó la repartición de tierras a los campesinos del Estado de México y Morelos, como parte de su proyecto de reforma social. Asimismo, mantuvo a la cabeza de la naciente Secretaría de Instrucción Pública a José Vasconcelos, quien efectuó el plan de las escuelas rurales, la formación de nuevos maestros y la edición de clásicos de la literatura para las clases populares. Al término de su mandato en 1924, Obregón buscó que Plutarco Elías Calles fuera electo para la presidencia, pero Adolfo de la Huerta se opuso a ello, iniciando una nueva rebelión, que no fructificó, pues final Calles fue electo para el período de 1924-1928.

En cuanto a Rebolledo, en 1925 se le nombró consejero comisionado de la Secretaría de Relaciones Exteriores, por lo que nuevamente regresó a México, pero esta ocasión sería la última, ahí fue asignado como consejero de la Legación de México en Madrid (1929), ciudad a la que se trasladó ya enfermo y muy disminuido físicamente. A sus males nerviosos, se agregó una parálisis facial que le deformaba el rostro, dejando severamente lastimada su salud.²⁹ Murió el 10 de diciembre de 1929 en la capital española.

Efrén Rebolledo fue enterrado en el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, en Madrid, y en 1940, al no ser reclamados sus restos fueron arrojados a la fosa común. El mundo de las letras en México lamentó su fallecimiento, entre ellos, sus amigos y

²⁸ Cf. B. Rocha, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ Cf. R. Mendoza Valencia, *op. cit.*, p. 14.

compañeros de profesión, Tablada y Urbina, quienes le mostraron su admiración recordándolo en las principales publicaciones periódicas de México.³⁰ Sin embargo, la poesía erótica del hidalguense no fue recogida sino hasta que Xavier Villaurrutia presentó a Rebolledo como uno de los grandes artífices olvidados de la poesía mexicana, en su famosa antología publicada en 1939.³¹

Como se advirtió, a pesar de su intensa labor diplomática, el autor nunca abandonó su trabajo creativo, que abarcó desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del XX. En él, se reflejarían las diferentes búsquedas existenciales y estéticas de su artífice, algunas de las cuales pretendo vislumbrar en esta investigación, a partir del estudio de la construcción del espacio fictivo en tres de sus más importantes obras: “La cabellera”, *El enemigo* y *Salamandra*. Para ello, en el siguiente capítulo abordaré algunas cuestiones teóricas sobre el espacio en la ficción, necesarias para el posterior análisis del mencionado corpus.

³⁰ Cf. José Juan Tablada, “Efrén Rebolledo. R.I.P”, en *El Universal*, año XIV, t. LIII, 31 de diciembre de 1929, 1ª sección, p. 3. y Luis G. Urbina, “Esquela de luto. Efrén Rebolledo”, en *El Universal*, año XV, t. LIV, 26 de enero de 1930, p. 3.

³¹ Cf. Xavier Villaurrutia, “La poesía de Efrén Rebolledo”, en *Poemas escogidos*, pp. 9-15.

CAPÍTULO II EL ESPACIO NARRATIVO: ASPECTOS TEÓRICOS

2.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS Y SISTEMÁTICAS DEL ESPACIO

No es tarea fácil acercarse al problema de la configuración del espacio en la narrativa; es por ello que en la primera parte de este capítulo llevaré a cabo un recorrido para exponer someramente diferentes abordajes críticos, y de esta manera, delimitar después algunos conceptos metodológicos básicos que me servirán para el posterior análisis del corpus.

La reflexión sobre el concepto de espacio puede hallarse desde la Antigüedad. Al respecto, J. J. C. Smart comenta que algunos pitagóricos identificaron este concepto con el aire,¹ mientras que Parménides negó la existencia del espacio vacío, y Lucrecio creyó que éste era un recipiente. Por su parte, en el *Timeo*, Platón lo definió como un receptáculo.² Sin embargo, en sentido moderno esta categoría comenzó a vislumbrarse a partir de los trabajos de Leibniz y Kant. El primero afirmó que el “espacio [era] un orden de coexistencia de los datos”; por su parte, el segundo, aunque haciendo una distinción entre las “intuiciones puras” y “formas a priori de la sensibilidad”, definió el espacio como “las coordenadas en donde todas las impresiones se ordenan a forma o percepción de todas las sensaciones que preceden y organizan las impresiones sensibles”; esto, claramente, se encontraba ligado a la esfera de lo

¹ Cf. Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, p. 243.

² Cf. *idem*.

subjetivo.³ En cambio, en palabras de José Calatrava, para Hegel “el espacio [era] una realidad concreta en abstracción y sólo [tenía] real existencia en tanto que ‘punto’ en el espacio, y [constituía] también un ‘ahora’, y así [coincidían] tiempo y espacio”.⁴

En el campo literario, esta cuestión fue abordada por Aristóteles, quien concibió el espacio en un sentido ontológico, como un marco o lugar físico donde se desarrollaba la acción, visión que ha sido retomada por buena parte de los teóricos. Con el transcurso del tiempo, distintas propuestas se han planteado acerca de dicho asunto, en las que se ha considerado ya sea como componente de la retórica, ya como el ámbito topográfico de la historia narrativa, ya como *mimesis* de la realidad o como retrato fiel del medio social.⁵ En particular, destacan los acercamientos teóricos de Mijail Bajtin, Joseph Frank, Gaston Bachelard, J. J. van Baak, Roland Bourneuf, Gérard Genette, Philippe Hamon, Yuri M. Lotman, Georges Poulet, Luz Aurora Pimentel, entre otros. A continuación, expondré aquí algunas de las propuestas que me parecen relevantes y que permitirán delimitar mi conceptualización del espacio fictivo.

Gracias a la asistencia a una conferencia de A. A. Ujtomski en 1938 sobre la noción de cronotopo en la biología, el teórico ruso Mijail Bajtin aplicó este concepto a la literatura en su estudio “Las formas del tiempo y del cronotopo”; en él, intentó establecer “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.⁶ Al referirse a la configuración narrativa, Bajtin empleó este término para ejemplificar el vínculo entre el espacio y el tiempo:

³ Cf. J. R. Valles Calatrava, *El espacio en la novela: el papel del espacio narrativo en “La ciudad de los prodigios” de Eduardo Mendoza*, p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ Cf. J. R. Valles Calatrava, *op. cit.*, p. 11.

⁶ María Teresa Zubiaurre, “I. Hacia una metodología del espacio narrativo”, en *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 69.

La conjunción esencial de las relaciones temporales y espaciales artísticamente asimiladas a la literatura deberá llamarse «cronotopo» («tiempo-espacio», en su traducción literal). Este término se usa en las ciencias naturales y proviene de la teoría de la relatividad de Einstein. Para nuestros propósitos, no interesa el sentido que se le da en la teoría de la relatividad. Lo emplearemos, en relación con el estudio de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo). Lo que nos importa aquí es que el cronotopo expresa la vinculación indisoluble entre el espacio y tiempo (el tiempo, pues, como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos como cronotopo una categoría que, en literatura, es tanto forma como contenido.⁷

El crítico insistió, sobre todo, en el “elemento evaluativo-emocional” del *cronotopo*, al señalar que “toda definición temporal y espacial en el arte y en la literatura, [...] aparecen siempre teñidas de algún matiz valorativo y emocional”.⁸ Asimismo, propuso una nueva categoría: la de los *cronotopoi*, espacios que aparecen de manera continua en la novela moderna; entre ellos destaca: el camino, el castillo, el salón de costura, la ciudad provinciana y el umbral.⁹

Una concepción distinta a ésta la encontramos en las propuestas del *Spatial form* de Joseph Frank (1945), quien realizó un detallado estudio sobre la existencia de una serie de formas de construcción literaria que denominó espaciales.¹⁰ Aunque no tuvo gran resonancia en los estudios europeos, Frank ganó muchos seguidores en América, entre ellos, Jeffrey R. Smitten, Baquero Goyanes y E. M. Foster, quienes han mostrado especial interés en describir la estructura literaria a partir de formas geométricas como el círculo, el poliedro, el espiral, etc.¹¹

⁷ M. Bajtin, “The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel: From the Greek Novel to Modern Fiction”, en *PTL A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, núm. 3, 1978, p. 493. *apud* M^a. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁸ *Idem*.

⁹ *Cf.* M. Bajtin, *op. cit.*, p. 493. *apud* M^a. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ *Cf.* Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts”, en *The Sewanee Review*, vol. 53, núm. 4 (otoño, 1945), pp. 643-653. *apud* R. Gullón, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Cf.* J. R. Valles Calatrava, *op. cit.*, pp. 13-16.

Otra perspectiva espacial se expone en el libro clásico *La poética del espacio* de Gaston Bachelard. Este crítico centró su estudio en las llamadas “imágenes poéticas”, que desde una perspectiva fenomenológica, aunada a un entrecruzamiento concreto con el psicoanálisis y los efectos de la imaginación subjetiva y de la antropología, permiten establecer una particular clasificación de los espacios; por ejemplo, propone la existencia narrativa de lugares felices, ensalzados, ansiados o amados. Lo anterior relacionado con el empleo de la memoria y de las sensaciones que permiten asociar un lugar con un recuerdo o sentimiento. Para el autor, los principales espacios fictivos son la casa, la habitación, el cajón, los cofres, los armarios, la concha, los rincones y los espacios íntimos.¹²

Por su parte, en el libro *El espacio en la ficción*, Luz Aurora Pimentel emplea un método de análisis narratológico, basado en el examen del modo en el que se construye el espacio en los textos literarios; la estudiosa explora los diferentes pasajes en los que la descripción toma relieve y los relaciona con modelos intertextuales, extratextuales o intratextuales, dependiendo de su vínculo con la realidad, con algunos textos o con referentes específicos, tales como nombres de ciudades o escenarios populares.¹³

Diversos estudiosos en el contexto hispánico han propuesto distintos acercamientos a dicha categoría, tal es el caso de José Ricardo Valles Calatrava con la obra *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, y de Ricardo Gullón, quien ha estudiado la configuración y el funcionamiento del espacio en novelas como el *Lazarillo*, *Tirano Banderas* y *Niebla*.¹⁴ Además, María del Carmen Bobes Naves ha elaborado un análisis exhaustivo de *La Regenta*

¹² Sobre esta postura teórica de los lugares felices, *vid.* Gaston Bachelard, “Introducción” a *La poética del espacio*, pp. 7-32.

¹³ Cf. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, pp. 7-109.

¹⁴ Cf. R. Gullón, *op. cit.*, pp. 9-214.

de Leopoldo Alas; y María Teresa Zubiaurre, a partir de los presupuestos teóricos de Bajtin, Poulet, Hamon, Bourneuf y Bobes Naves, ha realizado un importante estudio de novelas realistas como *Santa*, *Madame Bovary*, *La educación sentimental*, *La Regenta* e *Ídolos rotos*, entre otras.

Después de este breve recorrido por algunas de las principales propuestas teóricas sobre el espacio narrativo, creo necesario esbozar una serie de conceptos en los que, como advertí, basaré mi interpretación de los textos “La cabellera”, *El enemigo* y *Salamandra* de Efrén Rebolledo.

2.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Existe una serie de elementos que ordenan y dan sentido a una narración. Al igual que el narrador, los personajes y el tiempo, el espacio forma parte de éstos, los cuales se relacionan en una dinámica recíproca en la que ninguno puede entenderse sin el otro. A pesar de lo anterior, creo necesario hacer una sucinta explicación de lo que en esta tesis entenderemos por espacio, de cómo aparece discursivamente y de qué tipos de significados están ligados a dicha categoría, sin descuidar el estrecho vínculo que mantiene con otros componentes de la narración.

La categoría del espacio ha sido descrita, la mayoría de las veces, como el marco en donde suceden los acontecimientos, y en el que se muestran los personajes en su papel de seres que se sitúan y desplazan por ese espacio.¹⁵ Como ya lo hemos visto, los estudios se han concentrado en dos aspectos indisolubles de dicha categoría: el formal y el contenido. El primero centra su atención en los pasajes descriptivos, para dilucidar las formas sintácticas empleadas en su conformación. El segundo se focaliza en la figura del lector, quien, a partir

¹⁵ Cf. J. R. Valles Calatrava, *op. cit.*, p. 23.

de la información que provee la descripción, es capaz de crear una serie de conjeturas de acuerdo con un terreno limitado de significación. Desde esta perspectiva dual, el espacio descrito en una narración muestra no sólo una idea específica de mundo, sino también un tipo especial de referente cultural, por medio de determinados contenidos simbólicos.¹⁶

Ahora bien, las unidades narratológicas de tiempo y espacio son dispuestos por un narrador interpuesto entre el autor y los lectores.¹⁷ En principio, creo necesario dilucidar las coordenadas temporales en las cuales éste estructurar el discurso ficcional: el tiempo diegético y el tiempo del discurso. El primero concibe “hablar de la duración de los sucesos en la ficción y asignarles medidas temporales explícitas –horas, días, años–, es decir, un tiempo cuantificable”.¹⁸ Por su parte, el segundo está marcado por “una relación de secuencia entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual”,¹⁹ en el que narrador los va enunciando. De esta suerte, el eje temporal de un relato se establece a partir de la concordancia o no entre el tiempo de la historia y el del discurso.

Aunado a este elemento temporal, como apunta Zubiaurre, toda narración cuenta con un punto de vista, el cual es comprendido como “el ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en que se sitúa un narrador para contar su historia”.²⁰ De este modo, se puede afirmar que el narrador es quien dispone el discurso narrativo, pero también es el “punto cero del espacio, a partir del cual se organiza toda su representación y que coincide siempre con la perspectiva de un descriptor-observador”.²¹ En este mismo sentido, valdría señalar que el punto de vista está ligado a la capacidad de ver y percibir una realidad, haciendo uso del

¹⁶ Cf. M^a del C. Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 200-201.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 219.

¹⁸ L. A. Pimentel, “2. El mundo narrado II. La dimensión temporal del relato”, en *El relato en perspectiva*, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*, p. 44.

²⁰ M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 32.

²¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 60-61.

lenguaje, es decir, el narrador configurará tanto la historia, como la selección y aparición de los distintos espacios descritos conforme a posibles modelos de mundo. De tal modo, incluirá elementos semánticos capaces de construir una semejanza con la realidad, es decir, que den cierta verosimilitud a los personajes y a los acontecimientos.²²

Tomando en consideración lo anterior, resulta evidente que el narrador construye y determina el espacio dependiendo del papel que juega en la narración, así, por ejemplo, los narradores omniscientes tendrán relativamente mayor acceso espacial que cualquier otro personaje, así como una visión necesariamente ilimitada, por lo que se les abrirán espacios misteriosos (de ensoñación, de anticipación) que se gestan en la psique de los personajes. Para Zubiaurre, este tipo de espacios del ensueño encuentran paralelo en la construcción de espacios concretos.²³ En esa lógica, por ejemplo, para Bachelard la casa es el lugar que alberga el ensueño, protege al soñador y le permite soñar en paz.²⁴

Partiendo de lo precedente, se puede afirmar que la presentación del espacio en la narrativa responde a un tipo especial de orden, llamado por Slawinski “poética sistemática”, en donde aquellas decisiones estilísticas y estructurales del creador instauran una forma discursiva con un tipo particular de vocabulario, de ordenamiento temporal y de punto de vista específicos.

Críticas como Pimentel, Zubiaurre y Bobes Naves advierten que, en tanto principio ordenador y parámetro de la semántica de una obra literaria, el espacio literario presenta un modelo determinado de organización, manifiesto principalmente en la descripción.²⁵ Pimentel define en estos términos la descripción: “es enunciar las partes y atributos que

²² Cf. Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 103-104, *apud* J. R. Valles Calatrava, *op. cit.*, p. 20.

²³ Cf. M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 33.

²⁴ Cf. G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 36-40.

²⁵ Es importante señalar que, aunque la forma utilizada por excelencia para estudiar el espacio narrativo es la descripción, el espacio, descrito o no, siempre está presente en el texto fictivo (*vid.* M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 15).

caracterizan al objeto nombrado, particularizándolo, [...] es el vehículo privilegiado para poder crear una ilusión de realidad”.²⁶ Para esta estudiosa, la descripción representa un fenómeno dual, ya que no sólo da a conocer un objeto por medio de sus detalles y de todas sus circunstancias más relevantes, sino que también, en otro nivel, es un acto analítico que implica conocer lo antes descrito y catalogarlo en una serie de paradigmas referenciales de los saberes oficiales o populares.²⁷

Por su parte, Zubiaurre reconoce que, aun cuando la descripción no es el único componente responsable del efecto espacial, pues a la definición de éste contribuyen igualmente la narración, el movimiento de los personajes y sus diálogos, son en los pasajes descriptivos donde el espacio novelesco “se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa”.²⁸

La descripción se constituye, así, como una equivalencia entre una nomenclatura y una serie predicativa. La nomenclatura se encuentra comúnmente en forma de “nombres propios [...] o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de particularización semántica”.²⁹ Los primeros tienen un alto grado de referencialidad, pues denotan entidades “reales”, muy marcadas por el imaginario cultural, sin embargo, se construyen de forma somera y/o con términos subjetivos. Los segundos necesitan alta singularidad, por lo que se emplean más adjetivos, para así crear una mejor visualización en el lector.

De acuerdo con su grado de referencialidad, los nombres propios pueden clasificarse en cuatro grupos: en el primero se encuentran aquellos con un vínculo extratextual muy fuerte,

²⁶ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁷ *Cf. ibidem*, p. 19.

²⁸ M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ L. A. Pimentel, p. 26.

como, por ejemplo, la enunciación simple de la ciudad de Nueva York, que remite a una serie de elementos culturales y económicos. En el segundo están los que poseen un referente extratextual que, a medida en que avanza la narración, se define y le otorga mayor singularidad, como la Ciudad de México en *Santa*. En el tercero se ubican aquellos que se caracterizan por un referente intratextual sin despliegue característico, sólo enunciativo. Finalmente, en el último se hallan los que presentan un referente intratextual basado en el empleo de paradigmas subjetivos como, por ejemplo, Macondo en *Cien años de soledad*. Por otra parte, el nombre común tiene más libertad, pues sin el empleo de muchos marcadores particularizantes como los adjetivos, el espectro referencial es más amplio.³⁰

Al desarrollo de características y pormenores del nombre de las entidades espaciales se le llama serie predicativa, la cual, como dice Pimentel, puede presentarse de dos maneras: la paratáctica o hipotáctica. La primera está asociada al inventario, catálogo o enumeración de los detalles, condicionado por dos relaciones muy marcadas: sinecdóquica que apela a las “partes” constitutivas o particularidades sensibles del objeto, o sinonímica, en la que se emplea la figura retórica de la analogía, así como algunos sinónimos.³¹ La segunda, la serie hipotáctica, se organiza y jerarquiza de acuerdo con un modelo preexistente, extratextual, que va desde los discursos del saber oficial hasta del popular.³²

Ahora bien, cada descripción tiende a ser un sistema ordenado según los elementos que lo constituyen, y acorde con un esquema, plan o modelo, cuyas partes se conectan entre sí para formar una unidad compleja. Así, los sistemas descriptivos pueden estar dispuestos conforme a un modelo lingüístico, lógico-lingüístico o extratextual. El primero tiene un especial apego

³⁰ Cf. *ibid.*, pp. 19-51.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 21.

³² Cf. *ibid.*, p. 22.

a las formaciones sintácticas básicas, los llamados sistemas de contigüidades obligadas, “que orientan y organizan la descripción, constituyen modelos tanto lingüísticos como culturales que permiten la adecuación entre la construcción ficcional y las construcciones de la realidad”, es decir, que son los lexemas inherentes a una nomenclatura, por ejemplo: “puerta, ventana, habitación, etc.” son las contigüidades obligadas del nombre “casa”, asociadas claramente a un esquema cultural particular.³³

Para proyectar el espacio narrativo, el modelo lógico-lingüístico recurre tanto a patrones binarios de espacialidad basados en categorías tales como “cercano/lejano, arriba/abajo, pequeño/grande, vertical/horizontal, dentro/fuera, frente a/detrás de, etc.”, como a categorías lógicas que den cuenta del tamaño, cantidad, forma y disposición de los objetos dentro del terreno ficcional. En consecuencia, este modelo permite relaciones semánticas y simbólicas complejas, pues se proyectan, según Baak, como “polaridades espaciales” determinadas por series finitas de elementos dicotómicos.³⁴ Los lugares y espacios que están arriba o abajo, vertical u horizontal, fuera o dentro, etc., fijan dos ejes binarios de ordenación y de simbolización. Asimismo, algunas veces los sistemas descriptivos utilizan nombres y/o adjetivos que están relacionados con “percepciones sensibles” como el color, la textura, el olor, el sabor, la sonoridad,³⁵ y, en este sentido, puede no ser gratuito que algunos espacios sean más propensos a semantizarse o a simbolizarse que otros a causa de estas características.³⁶ En otras palabras, la ubicación y descripción de los objetos en el espacio

³³ Cf. *ibid.*, pp. 45, 59.

³⁴ Cf. J. J. van Baak, *The Place of Space in Narration*. Amsterdam, Editions Rodolphi B. V., 1983, p. 56, apud M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 57.

³⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 60-63.

³⁶ Cf. M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 55-57.

trae consigo una relación cultural en términos simbólicos, pues las oposiciones espaciales pueden adherirse a un modelo de mundo determinado y heredado por la tradición cultural.³⁷

El último, el modelo extratextual, configura la descripción según esquemas preexistentes de los saberes oficiales y/o populares, ya sean sobre los sentidos, las taxonomías, etc.; su mejor representante es la serie predicativa hipotáctica, como ya se mencionó antes.³⁸

De acuerdo con lo anterior, podemos comprender que la “descripción en profundidad”,³⁹ concepto utilizado por Bobes Naves, es la forma en la que el espacio halla su realización ideal; un “espacio uniformemente lleno, desprovisto de lagunas y reticencias perceptibles, [que] supone un lector de una independencia interpretativa limitada”.⁴⁰ Sin embargo, en muchas narraciones no se presenta así, sino que el espacio es

[...] aprendido, elípticamente, o sea de tal manera que se muestran en detalle únicamente algunos lugares aislados y privilegiados del mismo, y, en cambio, las relaciones entre éstos se hallan en el campo de la presentación —apela a las gestiones reconstructivas del receptor, quien debe, por su cuenta y riesgo, plantear la hipótesis de la continuidad del mismo y emprender una tentativa de «reconstruir» un sistema coherente.⁴¹

Queda claro entonces que, aunque no se detalle a “profundidad” el espacio narrativo en la obra, esto no representa un problema para un lector activo que llevará a cabo un ejercicio de reconstrucción de éste. Cabe señalar, asimismo, que, a pesar de los pequeños estadios de descripción superficial, estos “escenarios”⁴² no están desprovistos de los mismos valores simbólicos que se pueden generar con una descripción “en profundidad”.

³⁷ Cf. *ibidem*, pp. 57-58.

³⁸ Cf. L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 64-65.

³⁹ Cf. M^a del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁰ J. Slawinski, “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, en *Textos y contextos*, p. 284.

⁴¹ *Ibidem*, p. 283.

⁴² J. Slawinski, *op. cit.*, p. 273.

En cuanto al carácter funcional de los pasajes descriptivos en las obras, muchos críticos hablan de su función mimética, basándose en las características o particularidades de la novela realista; sin embargo, Hamon da especial importancia a su función informativa y transmisora del saber: “las descripciones se convierten en el lugar textual por excelencia en el que se difunde el saber, acumulado en los *dossiers* y las búsquedas de los novelistas”.⁴³ La descripción, de igual modo, cumple una función narrativa, en la medida en la que “fija y memoriza los conocimientos sobre el espacio y los personajes, ofrece una serie de indicaciones acerca del ambiente, añade drama al relato, al hacer que, en el instante crucial, la narración se demore y, por último, da una serie de pistas que ayudan a seguir el argumento”.⁴⁴ Finalmente, existe la función estética, que “imprime a la descripción un sello cronológico”, debido a que “cada periodo tiene sus propias preferencias o gustos descriptivos”;⁴⁵ muestra de ello es que, por ejemplo, los románticos utilizaron profusamente la metáfora, los realistas abusaron de la metonimia y la sinécdoque, mientras que los surrealistas incluso llegaron a sustituir las descripciones con dibujos o fotografías.⁴⁶ Esta última función de la descripción resulta sustancial, ya que, a decir de Bobes Naves, el espacio narrativo se configura como una noción histórica, pues “según las épocas prevalecen algunos lugares y estilos por relación a las ideas que se [tenían] del espacio y de las sensaciones”.⁴⁷

En otro sentido, valdría la pena añadir que la figura del lector tiene especial importancia en la construcción de los espacios narrativos, pues sin su agudeza, éstos no podrían encontrar una significación simbólica cultural. Como afirma J. J. van Baak: “el espacio literario no sólo

⁴³ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981, p. 108, *apud* M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 44-45. Cursivas del autor.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Cf. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*. París, Bordas, 1991, pp. 108-109, *apud* M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷ M^a T. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 197.

brinda información sobre un *locus*, sino que necesariamente implicará connotaciones simbólicas y extraespaciales”.⁴⁸ Para que el receptor del mensaje narrativo haga una comprensión simbólica del espacio, las descripciones, así como otros elementos narrativos, dichos anteriormente, deben proveer información básica o suficiente. Uno de los principales agentes que ayudan a esta tarea es la mirada semántica. Los espacios son representados en la narrativa de una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y las “subsiguientes interpretaciones de los personajes” o del narrador. Como sostiene Bobes Naves:

Tanto los objetos como los personajes son vistos en la novela tradicional [...] con “mirada semántica”, es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos.⁴⁹

Por esa razón no es fortuito que los espacios estén “humanizados” y sean los personajes o el narrador los que se mueven entre objetos y los miran y, a su vez, den testimonio de ellos.⁵⁰

La mirada “semántica” está asociada a la organización y jerarquización de los objetos dentro de una narración. Algunas veces el orden de una descripción está elaborado por medio de “percepciones sensibles”,⁵¹ que como ya se mencionó, pueden presentarse de acuerdo con ciertos modelos.

En el caso de las obras que analizaremos en este trabajo, la mirada semántica siempre se encarnará en el narrador, entidad que expondrá a los ojos del lector las características más relevantes del espacio y la manera en la que éste interactúa activamente con los personajes. En esta dirección, quiero subrayar la importancia que tiene la distribución y caracterización

⁴⁸ J. J. van Baak, *op. cit.*, p. 51, *apud* M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁹ M^a del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁰ *Cf. ibidem*, p. 214.

⁵¹ *Cf. ibid.*, p. 204.

del espacio al contribuir metonímicamente a la definición de los personajes;⁵² de ahí que, no parece sorprendente que en estas obras se configure el temperamento de los personajes de acuerdo con el tipo de lugares donde viven y de objetos que los rodean.

Para Bobes Naves, “suele haber una correspondencia, al menos parcial, entre la cantidad de información que se da y el valor funcional de cada personaje”;⁵³ así, podemos afirmar que el espacio será detallado dependiendo del perfil y de la funcionalidad de los personajes dentro de la especificidad narrativa. En suma, por medio de la descripción los personajes crearán un vínculo con los espacios que pueblan, contribuyendo recíprocamente a su definición simbólica y a la justificación narrativa de sus actos.

Tomando en consideración lo hasta aquí expuesto, en esta tesis el espacio narrativo se concibe como una unidad binaria, en donde la forma y el contenido están vinculados estrechamente; por ello en los siguientes capítulos analizaré, justamente, el aspecto binario (masculino y femenino) del espacio en las citadas narraciones de Efrén Rebolledo.

Así, al principio de cada capítulo centraré la atención en la forma en la que es narrada la obra, qué tipo de narrador es utilizado para, por un lado, verificar si éste coincide con el punto de vista de la descripción y, por el otro, las implicaciones de esto en la organización de los espacios dentro de la narración.

Enseguida, definiré cómo se presentan los espacios narrativos por medio de la descripción, clasificándola de acuerdo con su profundidad o superficialidad. De este modo, podré determinar si la nomenclatura está denominada por nombres comunes, capaces de singularizarse a través del uso de los adjetivos, o por nombres propios que están relacionados con un referente extratextual. De igual forma, examinaré las series predicativas, para

⁵² Cf. M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 22.

⁵³ M^a del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 87.

establecer si Rebolledo utiliza más la paratáctica o la hipotáctica. Como se dijo, la primera se compone de dos tipos de expresión, la sinecdóquica, y la sinonímica, y la segunda, la hipotáctica que se adecua a modelos extratextuales.

A partir de este análisis, podré determinar, entonces, si las descripciones se organizan de acuerdo con un plan o modelo, ya sea lingüístico —basado en las contigüidades obligadas—, lógico-lingüístico —que detalla el espacio según parámetros lógicos y sensibles—, o extratextual — en sintonía con algunos discursos de los saberes oficiales y/o populares.

Como advertí arriba, la descripción es un discurso que provee las herramientas necesarias para que el lector asocie paradigmas espaciales con un tipo de modelo representado en la ficción, pero, además, debe suponer un ejercicio de recepción significativa para dilucidar los elementos simbólicos. En consecuencia, en el análisis me basaré en los pasajes descriptivos y en sus particularidades para intentar evidenciar su significado simbólico y, finalmente, esclarecer cuáles son los principios de la poética espacial de este importante autor modernista.

CAPÍTULO III
“FRENTE A LA VENTANA Y DE CARA AL OCASO”:
EL CREPÚSCULO DEL POETA

*La sensación de nacer que experimenta el alma
y la sensación de morir que sufre el cuerpo,
ese tironeo horrible nos acarrea toda la angustia de la muerte.*
MALCOLM DE CHAZAL

3.1. PANORAMA CRÍTICO DE “LA CABELLERA”

En el capítulo anterior he delimitado los principales conceptos teóricos sobre los que basaré el análisis del corpus. En éste, abordaré “La cabellera”, narración corta que apareció por primera vez en la *Revista Moderna*, en agosto del año 1900, y en el volumen de prosa poética *El desencanto de Dulcinea*, en 1916. Después de un cotejo entre las dos versiones, he decidido utilizar la edición de 1900, pues representa la primera voluntad del autor, más cercana al contexto de escritura que deseo estudiar, el decadentismo.¹

En este texto se narran las aflicciones de un poeta hipersensible que, al sentirse inseguro y asfixiado en su propio cuarto, sale a divagar por la ciudad. En las calles de los barrios periféricos mira de cerca la desesperación y la miseria de sus habitantes. Para olvidar, entra en una taberna en donde ahoga en licor sus pensamientos; sin embargo, no queda satisfecho y, poco tiempo después, busca sosegar su alma con el juego de cartas, perdiendo hasta el último centavo. En este deambular, la última parada es la alcoba de su amante, quien posee

¹ Como he mencionado arriba, la versión que utilizaré para el análisis es: Efrén Rebolledo, “La cabellera”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 16 (2º quincena de agosto de 1900), pp. 251-252.

una cabellera inigualable, capaz de crear en el poeta los sentimientos más diversos. A la mañana siguiente, tras saciar su lujuria, descubre que ni el placer carnal, ni el alcohol, ni el frenesí del juego fueron capaces de hacerle olvidar su condición desdichada. Finalmente, emplea la cabellera de su amada como una cuerda para dar fin a su existencia.

En su momento, “La cabellera” no suscitó ningún tipo de crítica, tal vez por la juventud del autor y su inexperiencia en la narrativa; quizá, por el tema del suicidio o la abierta sexualidad presentes en el cuento. Más allá de las especulaciones, lo cierto es que la obra tuvo que esperar algunas décadas para su revisión. Estudiosos como Allen W. Phillips, han mostrado mucho interés en las creaciones de Rebolledo; éste, al hablar de algunas de ellas señala que la mayoría carece de argumento o trama: “No son, como se ha dicho, propiamente cuentos, y estoy seguro de que no los consideraba así su autor e incluso observo que algunos de ellos los publicó con el subtítulo de ‘poemas en prosa’”.² Asimismo, afirma que, en conjunto, las narraciones de *El desencanto de Dulcinea*, incluyendo “La cabellera”, tienen un “hálito de intimidad, a veces romántica o melancólica, que se percibe aun dentro del artificio general que los matiza”.³ Sin duda, el trabajo de Phillips contribuyó significativamente a la lectura de las obras de Rebolledo, pero no estuvo exento de algunos comentarios erróneos; en específico, sobre esta pieza asevera que: “en esta prosa poética el poeta maldito estrangula a la amante con su cabellera de azabache”.⁴ Como he reseñado, es el personaje masculino quien se suicida con el objeto mencionado, y no la amada quien sucumbe por él.

² Allen W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, p. 64.

³ *Idem.*

⁴ *Id.*

Por su parte, José Ricardo Chaves, en *Los hijos de Cibeles*, comenta al respecto de este texto: “el cuento adolece de una falta de dimensión histórica específica (no se sabe a ciencia cierta dónde ocurre la historia, casi no hay referentes sociales y temporales), todo esto muy en consonancia con el ambiente casi de limbo de tantas tramas finiseculares”.⁵ Según se observa, el crítico establece un vínculo entre esta narración y algunas otras, en las que destaca tanto un mismo sentir finisecular, como la utilización de cierta imaginería decadentista, en particular la representación de la figura del héroe melancólico y, en otro nivel, el uso metafórico del elemento de la cabellera.

Por último, en su tesis de licenciatura Isaura Santillán Barrera estudió diferentes categorías de significación como la masculinidad, la cabellera y la catástrofe; para ello, recurrió al análisis de unidades de lectura que le permitieron hacer una interpretación de los elementos metafóricos del texto, tales como las imágenes acuáticas en la caracterización del cabello femenino, las cualidades melancólicas del personaje principal y las ideas catastróficas detrás de la historia. Me parece que este acercamiento, a partir de las propuestas de Roland Barthes, muestra la simbología utilizada por Rebolledo en la construcción de su ficción, y contribuye, de manera importante, a la definición de la poética del autor, marcada por su filiación al modernismo decadente.⁶

Tomando en cuenta lo anterior, se aprecia que la crítica se ha centrado en el estudio de los componentes temáticos y simbólicos más evidentes de este relato, tales como el despliegue simbólico de la cabellera, la construcción existencial y psicológica del protagonista, la idea inminente de la ruina. Empero, ha pasado por alto la interacción del héroe melancólico con

⁵ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 110.

⁶ Cf. Isaura Cecilia Santillán Barrera, “Análisis de ‘La cabellera’”, en *La tentación de san Antonio. Masculinidad, cabelleras y catástrofe en la prosa de Efrén Rebolledo*. Tesis de licenciatura, pp. 52-64.

el espacio fictivo; es por ello que en esta investigación, como apunté, me propongo examinar cómo se construye formalmente el espacio y cuáles son sus principales características, con el fin de examinar las relaciones que se establecen entre la configuración estructural del relato y sus contenidos semánticos. Ambos elementos, aventura, se conjugan para proyectar conceptualmente una imagen del artista finisecular en su compleja relación con el fenómeno de la modernidad, como intentaré demostrar a continuación.

3.2. EL ETERNO CREPÚSCULO DEL POETA

La historia de “La cabellera” es presentada por un narrador heterodiegético de focalización interna, es decir, su “voz” se homologa con la de un personaje.⁷ De manera general, esta perspectiva se define como “un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa”, por medio del cual se articula un “punto de vista” expuesto en “diversos planos que expresan, diversifican y matizan” dicha mirada.⁸ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, es posible identificar siete planos: “espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico”.⁹ Ciertamente, “La cabellera” se construye desde la perspectiva de un narrador cuya visión concuerda con la del poeta-personaje; de esta suerte, emociones y pensamientos determinan la representación del espacio-tiempo narrativo, por medio de la cual se fija una postura artística fundada en ciertos principios ideológicos y estilísticos, como explicaré más adelante. En el caso de este cuento, los hechos se desarrollan en un tiempo diegético muy corto, es decir, el paseo de este poeta se limita a unas cuantas horas, del crepúsculo hasta el amanecer. En el tiempo del discurso, se puede percibir que los

⁷ Luz Aurora Pimentel, “4. Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo” en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 99.

⁸ *Ibidem*, pp. 96 y 97.

⁹ *Idem*.

acontecimientos de la historia concuerdan con un orden cronológico, en otras palabras, la secuencia entre la narración de los actos del personaje y el desarrollo textual está homologada. De esta suerte, en la primera parte del cuento, es posible visualizar el contexto temporal y espacial del personaje, de quien no se dice el nombre:

Frente a la ventana y de cara al ocaso escribe el poeta [...]. Por la ventana abierta entra el martirio del crepúsculo: el crepúsculo que parece la sonrisa de un cadáver y que, como una lápida de sombra, pesa sobre el corazón. El sol, redondo y sangriento, se hunde; el aire tiembla y los templos alzan los brazos desolados de sus torres, quejándose en la voz de sus campanas. Las mujeres en los balcones sueñan, y dejan caer afuera sus cabellos como un pabellón de luto (251).

Las nomenclaturas “ventana”, “crepúsculo”, “sol”, “aire”, “templos” y “balcones” son los objetos o las entidades que construyen el escenario en el que se encuentra el poeta. Estos nombres comunes son singularizados por series predicativas paratácticas sinecdóquicas y sinonímicas, por medio de las que se despliega la descripción espacial. Ejemplo de las primeras son la “ventana” que es el lugar desde donde el poeta observa la realidad; está “abierta” y por ella “entra el martirio del crepúsculo”. En cuanto a las segundas, el narrador caracteriza este paisaje crepuscular como “la sonrisa de un cadáver” que, “como una lápida de sombra, pesa sobre el corazón” del observador. En ese ambiente lúgubre, aparecen unos templos que “alzan los brazos desolados de sus torres”. Como se observa, las cualidades de los últimos nombres son organizadas de acuerdo con imágenes comparativas o metafóricas, y no por las características intrínsecas de los objetos o de los fenómenos descritos.

Del fragmento podemos inferir el sitio desde donde el poeta observa el mundo: la ventana, marco que limita y contiene tanto su mirada como la de los lectores. Ahí, el personaje visualiza el crepúsculo, punto central de la narración, por medio del cual se condensa el misterio y la pesadumbre que reflejan el sol al ocultarse, los templos “quejándose en la voz

de sus campanas” y la cabellera de las mujeres que asemejan “un pabellón de luto”. En un instante, dicha imagen instaura una visión de muerte, pero también de la “belleza nostálgica de una decadencia”,¹⁰ perspectiva desde la cual se construirá el relato.¹¹ Ahora bien, la consecuencia semántica más inmediata de tal descripción es la “determinación” del humor y ánimo del rapsoda, por medio del establecimiento de una correlación entre el estado de la Naturaleza y de su configuración existencial, marcada por el declive de su fuerza creativa y por la fatalidad.¹² Así, este marco referencial crepuscular dará paso en el texto a la consecuente definición del poeta como un ser que “siente más que todos; sus nervios son más sonoros y más sensibles, y el dolor, como el placer, arrancan de ellos, como de melodioso violín, notas de inmensa angustia o acordes de soberana dicha” (251). Si atendemos a estas características, entonces, el personaje se presenta como un héroe melancólico, figura que, como subraya Chaves, tuvo su origen en dos presencias masculinas del primer romanticismo europeo: el héroe fatal y el héroe sensible, cuyos principales atributos fueron, por un lado, la rebeldía ante las instituciones burguesas que mantenían el orden hegemónico, y, por el otro, su temperamento hiperestesiado, de “artista, soñador y contemplativo”.¹³ Por ello, no parece extraño que el poeta hipersensible capte la pesadumbre desde el marco visual de la ventana, a través del cual se proyecta de manera enfática su conceptualización subjetiva del espacio, que más tarde se mostrará sobre el escenario abierto de la ciudad:

¹⁰ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 355.

¹¹ A pesar de que desde el enfoque metodológico que elegí no utilicé el concepto de cronotopo, me parece importante señalar que en esta escena la ventana puede ser interpretada como un “umbral”, el cual, al decir de Bajtin, se asocia a una “ruptura de la vida”, a una “crisis” o “decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral)” (Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, p. 399). Desde esta perspectiva, en el texto la ventana funcionaría como un umbral que el poeta atraviesa para encontrarse con el fenómeno crepuscular, el cual definiría su devenir existencial, como se observa en los pasajes siguientes.

¹² *Idem.*

¹³ Cf. J. R. Chaves, *op. cit.*, pp. 119, 121.

Y aquella pesadumbre en su ánimo sensitivo se agranda. Siéntese el poeta asfixiarse en su cuarto y sale a divagar su pena por las calles. Se pierde en los barrios de la ciudad, ve a los limosneros, a los trabajadores, a las meretrices; mira de cerca toda la infelicidad y toda la desesperación, y lleno de amargura piensa en la Patria, que al través del misterio de la raza y la herencia reproducirá indefinidamente el retrato de esos miserables (251).

La anterior descripción alberga las siguientes nomenclaturas: “cuarto” y “ciudad”, cuya filiación al nombre común está dispuesta por la carencia de adjetivos que pudieran remitir a una entidad real específica. Estos nombres comunes están compuestos por series predicativas paratácticas, en las que se privilegian el uso de los sentidos y, en consecuencia, la recreación de las sensaciones. Respecto de la habitación, resulta significativo que el narrador no la describa con detalle; por lo contrario, sólo destaca la sensación de asfixia que ésta produce en el protagonista. Si bien, como anota Bachelard, el hogar en la vida del hombre apacigua contingencias, pues es el sitio de la inspiración, el ensueño y la creación,¹⁴ este poeta no encuentra dichos beneficios en el espacio doméstico, por lo cual siente la necesidad de salir, posiblemente, en busca de algo que cambie esa perspectiva crepuscular. Por su parte, la serie predicativa que corresponde a la ciudad se caracteriza por “toda la infelicidad y toda la desesperación” que el personaje percibe en el rostro de una serie de presencias que habitan los “barrios” por donde transita, cuando se encuentra fuera de su habitación.

Los modelos que organizan esta descripción son de tipo lógico-lingüístico, en los que, como advertí, sobresale el uso de percepciones por medio de las cuales se construye el espacio de manera ideológica. Si bien en el texto sólo se establece las coordenadas espacio-temporales del ocaso, quien enuncia el discurso también hace referencia a una “Patria”, que bien podría ser México, cuyas deficientes condiciones materiales y sociales son una de las causas de la profunda “amargura” del protagonista. En este sentido, como se advirtió en la

¹⁴ Cf. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, pp. 38-39.

“Introducción”, Rebolledo parece dialogar con su referente histórico, proponiendo una visión crítica y poco optimista, acerca de los efectos del lento pero significativo fenómeno modernizador que sufrió México hacia finales del siglo XIX; transformación que trajo importantes consecuencias no sólo sociopolíticas, sino también artísticas.¹⁵ Como advertí, aunque de oropel, la modernidad mexicana se materializó, en primera instancia, en la presencia de discursos positivistas en el ámbito educativo y cultural, a partir de los cuales se instituyeron nuevos paradigmas acerca de cómo debía conducirse el hombre en sociedad.¹⁶ Desde el Estado se divulgó el imaginario de que esta última funcionaba como un organismo natural, “sujeto como todo en la naturaleza a la evolución o el cambio con el tiempo”. En el desarrollo de este “macrosistema”, el ciudadano desempeñaba un importante rol, pues constituía “una parte integral de este organismo cambiante, y sus ideas, creencias y comportamiento no podían entenderse en lo abstracto sino exclusivamente en relación con la sociedad en su conjunto”.¹⁷ Más tarde, además de estos cambios ideológicos, se experimentaron las vicisitudes que trajo la incipiente industrialización y mercantilización del país, evidentes en el espacio urbano, específicamente en la Ciudad de México, que “devino en el centro neurálgico de la nación”, especie de termómetro del desarrollo del país.¹⁸

¹⁵ Como es sabido, la modernidad modificó en diferentes etapas el desenvolvimiento del hombre moderno, quien tuvo que lidiar con la “economía capitalista, [las] estructuras económicas y tecnológicas regidas por la eficiencia y la racionalidad, la tendencia a los sistemas políticos democráticos, [...] nuevas relaciones espacio-temporales debidas a los medios de transporte y de comunicación, liberalismo estético e ideológico, movilidad espacial y social de los ciudadanos, secularización de la vida, reflexividad de todas las disciplinas del saber como consecuencia de la pérdida de una autoridad canónica extra y supracientífica, aparición de la subjetividad y multiplicación de ésta en sus distintos papeles privados, sociales y profesionales, sentido histórico de la existencia, tendencia globalizadora, plasmada en la expansión de los sistemas modernos de organización y pensamiento a países en estado premoderno” (Nil Santiáñez, “I. Los vectores de la modernidad”, en *Investigaciones literarias*, p. 14).

¹⁶ Cf. Charles A. Hale, “VIII. Positivismo, liberalismo y sociedad”, en *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, p. 321.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Ana Laura Zavala Díaz, “Capítulo I: Discursos somáticos en el México del último tercio del siglo XIX”, en *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*, Tesis de doctorado, p. 50.

Ahora bien, aun cuando en la narración, como dijimos, poco se detalla la ciudad del poeta, pues ésta aparece fragmentariamente y sin un nombre propio, en su configuración son visibles algunos elementos que aluden a este proceso, desigual y periférico, central en la definición de la realidad finisecular. En este sentido, llama la atención que, en vez de mostrar el avance industrial o tecnológico, el narrador se enfoque en las sensaciones de infelicidad y desesperación que experimenta el rapsoda al enfrentarse al espacio y, sobre todo, a los habitantes citadinos, reafirmando no sólo la identificación de la mirada de ambos, sino también su visión crepuscular de mundo.¹⁹ No es fortuito, por ello, que el narrador sólo visibilice a presencias marginales, como mendigos o prostitutas con los cuales el protagonista entabla fugazmente una relación conflictiva, entre la compasión y el rechazo. Estos seres representan el lado oscuro de la modernización, pues cuestionan el perfecto funcionamiento del órgano social al ser presentados marginalmente; como una prueba más de la debilidad del sistema al no asegurar la estabilidad económica de cada uno de sus integrantes. Su fealdad hiere la sensibilidad del poeta, quien también se presenta como un ser escindido por los paradigmas del mundo moderno, según los cuales la tarea del creador se considera una actividad poco productiva, sobre todo en términos económicos.

Herido por la visión urbana, el personaje busca “refugio” en un espacio intermedio entre lo público y lo privado, pero que, al final, resultará como un escaparate más de las desigualdades sociales existentes en esta ciudad fictiva; así, realiza una primera parada en una taberna, donde:

¹⁹ Empleo este concepto en el sentido expuesto por Edmond Cros a propósito de las ideas del filósofo Lucien Goldmann. Para el teórico, el sujeto transindividual (social) está “dotado de un modo de conciencia, el no consciente («constituido por las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas de las conciencias individuales [...] distinto del inconsciente freudiano en tanto que no está reprimido»), y de un tipo de conciencia, la visión de mundo (conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúne a los miembros de un grupo y los contraponen a los otros grupos)” (E. Cros, “Sociología de la literatura”, en Nara Araujo y Teresa Delgado, eds., *Textos de teorías y crítica literarias*, p. 671).

Quiere olvidar, quiere no oír tantas blasfemias y tantos gemidos [...]. Y allí bebe, bebe insensatamente, y el prestigioso alcohol prende en su cerebro todos los candelabros de Santa Sofía. Enardecido por su embriaguez divina ve irisarse su sueño en el ópalo del ajeno, mira surgir su esperanza del esmeralda del Chartreuse, sonrío a su ilusión bellísima tras el velo del oro del *cognac*, se siente lleno de placidez bebiendo cerveza, y otra vez se pone triste besando a Loreley en el vino del Rhin (251).

Este fragmento requiere de un lector sagaz que complemente los vacíos de la escena. Aparece ante nosotros sólo el espacio enunciado: la “taberna”, cuya serie predicativa está compuesta de sensaciones y licores, es decir, carece de mesas, sillas, una barra, estantes para los licores, etc., lo que puede hallarse comúnmente en un lugar de tal naturaleza. La serie predicativa paratáctica de la “taberna” sólo está compuesta por “ópalo del ajeno”, “Chartreuse”, “*cognac*”, “cerveza”, “vino del Rhin”, nombres que designan entidades propias de este sitio, así como, la preferencia por bebidas alcohólicas europeas. Como se observa, en vez de detenerse en la descripción de los objetos que dotarían de sentido al espacio, el narrador privilegia la recreación de las sensaciones y los sentimientos del protagonista al entrar en contacto con el alcohol. En otras palabras, la exigua construcción de la “taberna” (sin muebles y sin clientes) define este espacio como un escenario subjetivo no-público, pues, como ya dije, son las emociones del personaje las que determinan la visión, muy en armonía con toda una corriente narrativa de finales del siglo XIX, que proclamó el espacio público como propio. De esto da cuenta Klaus Meyer Minnemann en su estudio *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, en donde sostiene que en novelas como *El extraño*, de Carlos Reyles y *La tristeza voluptuosa* de Pedro César Dominici, se privilegia la narración del complejo mundo interior de los personajes sobre la del espacio fictivo exterior.²⁰ Desde esa perspectiva, es posible afirmar que “La cabellera” participa de un “modo” espacial

²⁰ Cf. Klaus Meyer Minnemann, “VI. La oposición entre ámbito interior y mundo exterior como confrontación entre sensibilidad finisecular y realidad latinoamericana. Pedro César Dominici, Carlos Reyles, Máximo Soto-Hall y Manuel Díaz Rodríguez”, en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp. 198-216.

epocal, es decir, muestra ciertas preferencias estilísticas para disponer las descripciones de los escenarios.²¹ Un ejemplo de lo anterior se aprecia en el siguiente fragmento donde se construye la mirada interior del poeta desde el exterior. Al entrar en una sala de juego, segunda parada en su viaje ciudadano, el narrador advierte:

Más tentador que el ruido de una orgía, más sugestivo que la música, al llegar a una esquina oye un sonido argentino y vibrante de moneda.

Y entró a jugar.

En medio de la claridad deslumbrante vio agrupados en torno de una mesa, como en un banquete, a los jugadores; pálidos o distraídos o desesperados; éstos con la mirada extinta, aquéllos furiosos; los talladores, impasibles e indiferentes, como verdugos (252).

Al igual que con la taberna, la “voz” del narrador no alcanza a enunciar el nombre del lugar que aparece, simplemente, lo presenta como un espacio en donde “la claridad deslumbrante” recae en los jugadores desesperados, quienes poseen una “mirada extinta”. Como podemos notar, el lector tendrá que llenar, nuevamente, los vacíos de la narración, enfocándose en las series predicativas paratácticas que la ordenan desde una perspectiva interior focalizada en los sujetos que lo habitan. De esta forma, mientras que de la “mesa” sólo se destaca su capacidad de “agrupar” a los “jugadores” y “talladores”, centro de la escena, éstos se caracterizan como “pálidos o distraídos o desesperados”, como “impasibles e indiferentes, como verdugos”. Una vez más, Rebolledo privilegia el retrato de los personajes por encima de la descripción de los objetos que definen el espacio, confirmando la hegemonía de la mirada sensible del protagonista.

²¹ Cf. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*. París, Bordas, 1991, pp. 108-109, *apud* María Teresa Zubiaurre, “I. Hacia una metodología del espacio narrativo”, en *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 45.

3.3. EL OSCURO EROTISMO DEL OBJETO DEL DESEO; LA CABELLERA COMO SOGA DEL HÉROE MELANCÓLICO

En los fragmentos anteriores, la configuración del espacio fictivo recalca la preferencia del personaje por una vida nocturna, que, a su vez, pareciera confirmar la melancolía que lo define, la cual le impide elidir su propio sentir, a través del consumo de alcohol y el juego; paradójicamente, ambos elementos en vez de tranquilizarlo incrementan su dolorosa percepción sensible. En un sentido más profundo, este devenir del poeta por la ciudad refleja su conflictiva relación con el exterior, pues no encuentra en los lugares ni en las sensaciones modernas lo necesario para apaciguar su pena y angustia. En un intento de restaurar ese vínculo perdido, busca calmar su malestar con el objeto de su amor, a cuya casa se dirige:

Se encaminó a la casa de la amada que todas las noches lo esperaba en el balcón, y como antes de llegar vio flotando su cabellera como un signo trágico; parecía el vuelo pavoroso de un cuervo; se asemejaba a la bandera de un buque hundido; quién sabe qué de inmensamente triste y desoladamente lúgubre veía en sus marejadas turbulentas (252).

En este pasaje las nomenclaturas centrales son “casa”, “cabellera” y “balcón”; la primera se puede identificar con los nombres de “cuarto” u “hogar”; la segunda establece un vínculo con el título de la narración, y la última expresa la distancia espacial entre el poeta y su “amada”. Cabría señalar que la serie predicativa de esta nomenclatura también es mínima, puesto que en la descripción no se menciona ningún cuarto o cualquier otro elemento asociado a las contigüidades lingüísticas del lexema “casa”. A diferencia del “cuarto” del rapsoda, la habitación femenina no tiene una ventana sino un “balcón”, por el cual ésta se asoma esperando el arribo de su amante. El motivo del balcón no es nuevo en la obra de Rebolledo; tres años antes de la publicación de esta narración, el autor colaboró con un poema titulado “El balcón” en el diario de *El Fígaro Mexicano*. En él, la voz lírica se deleita con la

presencia de la amada, quien se encuentra en las alturas disfrutando de una serenata. Aunque con diferentes finalidades, en ambos textos es posible identificar una idealización de la figura femenina, por medio, justamente, de esta construcción visual espacial ascensionista.²² En consonancia con lo anterior, en “La cabellera”, la posición de la joven configura también una representación sublime de la amante, quien, al encontrarse en un espacio físico más alto, contrasta con la postura crepuscular del poeta. Tal dicotomía crea una especie de “polaridad espacial”,²³ en donde la ubicación dentro del espacio fictivo refuerza una idea acerca de cómo los personajes se desenvuelven en la narración. Así, la imagen femenina aparece impasible a diferencia de la del protagonista que, como ya vimos, permanece en movimiento durante todo el relato. Partiendo de lo anterior, el texto reafirma la idea de que femenino como perteneciente a la esfera doméstica,²⁴ mientras que lo masculino, a la exterior, donde el hombre está sujeto a los efectos de la modernidad que lo afectan física o existencialmente, como en el caso de este poeta.

Subió al balcón junto a la amiga tentadora. Y la cabellera lo atraía y lo aterrorizaba a la vez como un peligroso imán; la acariciaba, jugaba con ella; la extendía sobre la espalda antigua; la dejaba correr como un río, como un río tenebroso y de aguas encantadas; y cual si fueran flores, comenzó a deshojar sobre ella sus sueños, que flotaban y se hundían luego en la cascada de ébano; y sobre aquella corriente bituminosa, deslizándose sobre las ondas terribles, vio la barca de Aqueronte cargada con los infelices que iban al Infierno (252).

Si bien, como apunté, el narrador no se detiene en la recreación de la habitación, la cabellera se presenta como un objeto central en la definición no sólo del espacio, sino de la narración misma. En cuanto a la serie predicativa de la “cabellera”, cabría señalar que es de

²² E. Rebolledo, “El balcón”, en *El Fígaro Mexicano* (15 de enero de 1897), p. 12.

²³ Cf. M^a. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 55.

²⁴ Cabe mencionar que la presencia femenina en el texto sólo se hace visible en los balcones, espacios que funcionan como umbrales entre el interior y el exterior, es decir, la cabellera que sobresale de este sitio representa una clara invitación para el poeta a la alcoba de la joven.

tipo paratáctica sinonímica, pues las cualidades físicas (textura, color, forma, etc.) se relacionan con imágenes tales como “un río tenebroso”, “aguas encantadas” y “cascadas de ébano”; en ellas, sin duda, se escuchan los ecos de los trabajos de Baudelaire, en específico del poema “XXIII. La cabellera”, pieza de *Las flores del mal*, donde se describe ese componente como un “mar de ébano” y una “selva aromática”. Esto último, permitiría vincular la serie predicativa de la nomenclatura con un modelo extratextual, es decir, con una tradición y un imaginario de corte decadente, de los cuales se valió Rebolledo para explorar las tensiones entre Eros y Tánatos, entre cuerpo y escritura.

En esa dirección, cabría subrayar que esta imagen se vincula con distintos lexemas del campo semántico de lo trágico. Aunque, de acuerdo con Erika Bornay las representaciones de la cabellera con algún atributo de la naturaleza, en especial con el agua, simbolizan la fecundidad y, por lo tanto, la vida,²⁵ en el texto de Rebolledo éstas sugieren más bien una relación con lo fatídico, lo peligroso, pero también con lo erótico, entendido como un acercamiento a “lo prohibido” y al goce de los cuerpos sin un fin reproductivo. La aproximación al objeto erótico sitúa al personaje en “la encrucijada universal de los sentidos, de la mente, del cuerpo y del alma, [...] siendo un lugar-estado donde muerte y nacimiento se encuentran a medio camino”,²⁶ pero donde también, como en el texto de Rebolledo, se puede inclinar la balanza hacia alguna de estas dos pulsiones. No es casual, entonces, que la “mirada semántica” se dirija a esa parte de la mujer, trocándola en una especie de fetiche que presagia la futura caída del héroe, la cual se verifica después de haber gozado de las mieles del placer. Una vez consumado el encuentro amoroso, el poeta parece descubrir que ni el

²⁵ Cf. Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, p. 52.

²⁶ Georges Bataille, “La felicidad, el erotismo y la literatura”, en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, p. 93.

alcohol, ni las apuestas, ni el placer sexual calman la angustia que lo dominó tanto en el espacio doméstico como en el entorno citadino. Ante la falta de nuevos caminos, de nuevas rutas para explorar, el poeta decide ahorcarse con la cabellera de su amante, elemento que se ha revestido de un cariz serpentino, casi grotesco.

Según he demostrado a lo largo del capítulo, las descripciones espaciales en el cuento no sólo son muy escuetas, sino que están íntimamente relacionadas con las acciones y, sobre todo, las emociones del poeta, determinadas estas últimas por la visión de mundo crepuscular que inaugura el texto. En la narración, Rebolledo exalta la figura del creador, joven quien asimila y comprende su entorno de forma diferente al resto de los hombres; su mirada se detiene en aquellos objetos o sujetos que lo afectan y que le recuerdan su incapacidad para vivir en un orden modernizado, desigual y deshumanizado. Como otros héroes melancólicos de la narrativa del fin de siglo, este personaje expresa en su relación con el espacio su “constitución sentimental y psicológica intrincada” que lo aparta del mundo.²⁷ Al sentir “más que todos”, se reconoce como un sujeto no apto para vivir en ese mundo que lo rechaza y relega, pues encarna un modelo de masculinidad diverso al hegemónico, según el cual se instauran como valores fundamentales del hombre, la productividad económica y la virilidad racionalista. Ante esta realidad, que ha perdido todo rasgo de belleza y armonía, en la que los artistas no parecieran tener cabida, según sostiene Benjamin, al poeta sólo le queda el suicidio como la “única acción heroica” posible.²⁸ En suma, con esta propuesta narrativa, Rebolledo parecía participar de las acaloradas discusiones que, desde más de una década atrás, dominaron la escena cultural mexicana finisecular. En el ambiente desarrollista porfiriano,

²⁷ Ana Laura Zavala Díaz, “Introducción. Breve revisión del término ‘decadentismo’”, en *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, p. 26.

²⁸ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 94.

buena parte de los círculos letrados se preguntaron sobre la utilidad del arte y la función del escritor en el nuevo orden, cuando ya éste no tenía que cumplir con un propósito fundacional. En este relato, la respuesta de Rebolledo a tales cuestionamientos no resulta muy optimista, pues la desesperación y muerte del poeta simbolizan la dificultad o casi imposibilidad del creador de insertarse en el escenario moderno, cuestión sobre la cual el autor seguirá reflexionando en sus siguientes obras, como se verá en el próximo capítulo.

CAPÍTULO IV
“ENTONCES RECONOCÍA QUE LA LUCHA ENTRE LO MATERIAL Y LO IRREAL
NO TERMINA NUNCA”: EL HOMBRE MELANCÓLICO EN SU DISPUTA
EXISTENCIAL

Un alma se mide por la dimensión de su deseo
GUSTAVE FLAUBERT

4.1. PANORAMA CRÍTICO DE *EL ENEMIGO*

El enemigo apareció por primera vez en 1900, bajo el sello editorial de la *Revista Moderna*. Un año después, una segunda versión se distribuyó, de acuerdo con Federico Gamboa, en uno de los principales diarios de Guatemala, nación que recibió a Rebolledo durante los inicios de su carrera diplomática. Después de seis años, la obra vio de nuevo la luz en la antología *Joyeles*. Por último, tanto Luis Mario Schneider como Benjamín Rocha afirman que existe un último testimonio, impreso por los Talleres de Ignacio Escalante en el año 1908,¹ volumen que no he podido hallar en ningún catálogo bibliográfico. En el presente capítulo, utilizaré, al igual que en el caso anterior, la primera edición, pues representa la primera voluntad estética del autor, en un momento importante de su proceso de autoconfiguración como profesional de la escritura. En los siguientes testimonios Rebolledo introdujo modificaciones que, si bien resultan interesantes, no me parecen relevantes para la presente investigación.

¹ Cf. Luis Mario Schneider, “Bibliografía”, en Efrén Rebolledo, *Obras completas*, p. 303 y Benjamin Rocha, “Bibliografía”, en Efrén Rebolledo, *Obras recogidas*, p. 471.

En términos generales, *El enemigo* cuenta la historia de Gabriel Montero, un joven melancólico y misántropo que se encuentra escindido entre lo que dicta la moral en turno y su instinto carnal. Ante su incapacidad para socializar, asiste regularmente a la casa de la familia Medrano, compuesta por doña Lucía y sus nietas, Julia, Genoveva y Clara. Desde el principio, ve en esta última un conjunto de rasgos positivos (piedad, bondad y devoción), que despiertan su interés de hombre solitario. Más tarde, enamorado de estos atributos, el personaje se empeña en dirigir la piedad femenina hacia una aspiración suprema, divina, como si se tratara de esculpir una estatua perfecta. Para ello, pone en las manos de Clara obras místicas y hagiografías católicas. Así, de manera paulatina crea en ella un genuino sentimiento religioso, casi místico; sin embargo, Gabriel sigue luchando contra los instintos carnales que lo atormentan desde el inicio de la narración, los cuales, a pesar de la beatitud de Clara, proyecta fatalmente en la joven. Por su parte, esta última culmina su purificación espiritual, travistiéndose como religiosa. A pesar de esta imagen purificada, al volver a visitar a la familia, Gabriel, atormentado, profana violentamente su virginidad, corrompiendo, así, su obra más preciada.

Aunque la novela se imprimió bajo el sello editorial de la *Revista Moderna*, publicación que contaba con varios suscriptores, *El enemigo* no suscitó muchas críticas entre sus contemporáneos. Como en el caso de “La cabellera”, posiblemente, el tratamiento explícito de aspectos vinculados con la sexualidad condenó al silencio al autor, sin embargo, no existe referencia alguna de los verdaderos motivos de este silencio. De esta suerte, no fue hasta los años 1901 y 1903 que algunos autores articularon algún comentario sobre la obra. En 1901, Federico Gamboa dio a conocer que, durante su estancia diplomática, Rebolledo había publicado en algunos diarios guatemaltecos esta novela. Sin embargo, no expresó su opinión acerca de ella, sino que se limitó a mencionar que “contadísimos intelectuales de ‘estos

reinos' en periódicos y corrillos se ha[n] puesto un tanto hoscros contra el modernismo excesivo de Rebolledo".² La dificultad de acceder a fondos hemerográficos de este país centroamericano, me ha impedido constatar estas referencias que, al parecer, no tuvieron eco en México.

Dos años más tarde, en las páginas de la *Revista Moderna de México*, José Juan Tablada manifestó que *El enemigo* era "una *novelle* de prestigiosa factura, influ[ida] un tanto por el sabio arquitecto de *La cathédrale*, pero saturada de una emanación personal que en breve se condensará aquilatando un carácter".³ En este texto, el poeta juzgó la escritura de Rebolledo con los paradigmas estéticos que habían dominado la publicación donde ambos colaboraban: el modernismo, corriente ecléctica que asimilaría influencias muy diversas de otras literaturas, en particular de la francesa.

A diferencia del silencio de sus contemporáneos más próximos, a lo largo del siglo XX muchos críticos opinaron acerca de esta narración. Uno de los pioneros en ello fue Luis Mario Schneider, a quien, además, debemos la primera compilación de la obra del autor en 1968. Para el crítico, la escritura rebollediana se caracteriza por abordar temas como:

La tortura del alma contemporánea, matizada con cierta frivolidad; el amor y la muerte como categorías mentales; y amor errante y cosmopolita; el espíritu religioso con inclinación a cierto enamoramiento por la liturgia y un panteísmo por exceso sentimental a la naturaleza exterior. Además, Rebolledo participa de un diabolismo poético, lucha compleja entre una mística de la pureza y una fuerte tendencia a la imaginación sensual. Tampoco es extraña a su prosa y a su poesía la evocación de la Grecia apolínea o de la Francia cortesana del siglo XVIII, las que suelen manifestarse en símbolos de sibaritismo y elegancia plásticos.⁴

² Federico Gamboa "Mi diario III (1901-1904)", en *Mucho de mi vida y algo de la de los otros*, p. 67.

³ Debido a que la segunda edición de *El enemigo* no circuló en el sector letrado mexicano, posiblemente, José Juan Tablada leyó la edición de la *Revista Moderna* de 1900 (J. J. Tablada, "Máscaras. Efrén Rebolledo", en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903, pp. 1-2).

⁴ Luis Mario Schneider, "Introducción" a *Obras completas*, p. 7.

Más que una aproximación analítica a *El enemigo*, Schneider hizo una presentación de ciertas líneas generales de sus producciones, sin profundizar en el contenido simbólico de cada una de ellas; esto debido, posiblemente, al carácter panorámico y propagandístico de su texto, que sirvió de umbral a la referida recopilación. Años más tarde, en la *Antología del modernismo*, José Emilio Pacheco señaló algunos aspectos de su narrativa; en particular sobre *El enemigo* destacó sus similitudes con la novela corta *El bachiller* de Amado Nervo, en la cual también se distinguían rastros de una sexualidad atormentada.⁵

Por su parte, en el ya citado texto, Allen Phillips filió esta novela con un “decadentismo finisecular”, dado su “sensualismo mórbido, con no pocos resabios de un naturalismo pasado ya de moda”.⁶ Como en el caso de “La cabellera”, el estudioso sólo comentó el argumento de la pieza, por medio de la cual se presenta la lucha “entre la carne [...] y el amor puro, fundido de modo característico lo erótico con lo religioso”.⁷ Valdría la pena decir que Phillips analizó en su trabajo uno de los elementos que más se han trabajado en la prosa de Rebolledo: el erotismo. En relación con el tema de la presente investigación, el crítico sólo advirtió que en el escritor se aprecia un interés por detallar la composición de los espacios fictivos; sin embargo, no ahondó en ello ni en su sustrato simbólico. En 1997, José Ricardo Chaves dedicó un apartado al examen de esta novela corta en su citado libro *Los hijos de Cibeles*. En él destacó la configuración de Gabriel Montero como héroe finisecular, escindido entre el ideal amoroso y el deseo sexual. En la misma línea subrayó, asimismo, el vínculo existente entre el estereotipo de la mujer frágil y el personaje de Clara. Sin duda, los comentarios de Chaves se han convertido en un referente obligado para las posteriores interpretaciones de las obras

⁵ Cf. José Emilio Pacheco, “Prólogo” a *Antología del modernismo* (1884-1921), p. 116.

⁶ Allen W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, p. 49.

⁷ *Ibidem*, p. 56.

de los decadentes mexicanos.⁸ Por su parte, en 1999, en un volumen dedicado a la novela corta mexicana en el siglo XIX, Óscar Mata afirmó que la poesía de Rebolledo era muy superior a su narrativa, pues en ella el autor “no [logró] el estatus de ‘alto artífice’, que Amado Nervo le otorgó por su labor poética”.⁹ Desde esta perspectiva, aseguró que en *El enemigo* Rebolledo sólo “se muestra deudor en exceso del romanticismo, un romanticismo tardío mezclado con algunos elementos psicológicos”. Finalmente, para el crítico el único acierto de la obra es el final sorpresivo que da cuenta de la gran imaginación de los decadentes.¹⁰

En el volumen de *Obras reunidas* de Rebolledo, Benjamín Rocha no incluyó un estudio exhaustivo de ninguno de sus textos, sólo describió sus tramas sin ahondar en ellas. Dado que el principal propósito del libro era la difusión de las creaciones del hidalguense, se entiende que el crítico realizara una revisión crítica general y temática de éstas.¹¹ Hace poco más de tres años, en el libro *Perversos y pesimistas*, José Mariano Leyva estudió algunas obras mexicanas de fin de siglo, entre las que destaca *El enemigo*; a propósito de ella, el autor volvió sobre el tema del erotismo, subrayando la violenta transgresión del cuerpo y espacio femeninos. En lo que concierne al tema de esta tesis, Leyva sostuvo que el espacio arquitectónico de la ciudad tenía un fuerte sustrato simbólico, por medio del cual se establece una relación entre lo religioso y lo material, pero también entre dos épocas históricas, la Reforma y el Porfiriato, cuando algunas iglesias o conventos fueron vistos como “ruinas” de

⁸ Cf. José Ricardo Chaves, “Rebolledo y la profanación de la mujer frágil”, en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, pp. 67-69.

⁹ Óscar Mata, “La novela corta del modernismo”, en *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, p. 127.

¹⁰ Cf. *idem*.

¹¹ Cf. Benjamín Rocha, “A manera de prólogo” a *Obras reunidas*, p. 19.

otro México.¹² Por último, en la presentación de esta narración en el portal de la novela corta, Fernando A. Morales Orozco propone un vínculo entre las descripciones, tanto espaciales como generales, y la caracterización del personaje principal; acertado análisis en el cual se atribuye a cada una de estas construcciones un significado más complejo.¹³ En la misma línea de este acercamiento, en las siguientes páginas pretendo examinar con detalle las descripciones espaciales, en las que, aventuro, se proyecta el carácter del protagonista, cuyo comportamiento simboliza las vicisitudes del hombre moderno.

4.2. EMBLEMAS ESPACIALES DE GABRIEL MONTERO: EL RÍO Y EL DESIERTO COMO REPRESENTACIÓN DEL ALMA DECADENTE

El acceso al mundo ficcional de esta novela corta está mediado por un narrador heterodiegético de focalización cero disonante que, aun cuando reproduce las acciones y los sentimientos del protagonista, también expone su parecer en el texto, sea o no coincidente con el de éste. Sin embargo, su mirada no se fija en un solo personaje, pues hay pasajes en los que también intercala comentarios sobre el sentir de Clara. En esta misma dirección, aunque construye de forma similar el mundo de ambas figuras, predomina la caracterización de Gabriel, por lo que se privilegia la información narrativa sobre éste. Con ello, el autor expresa el dominio del personaje masculino sobre el femenino, cuya función es encarnar las preocupaciones y deseos del primero.¹⁴ En cuanto al elemento temporal, en la novela

¹² Cf. José Mariano Leyva, “4. Terreno hostil: la ciudad de México en los ojos decadentes. La ciudad a través de la literatura”, en *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, pp. 153-173.

¹³ Cf. Fernando A. Morales Orozco, “Presentación” a Efrén Rebolledo, *El enemigo*, disponible en: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/eetp.php> [consultado el 7 de agosto de 2016].

¹⁴ Al igual que en el capítulo anterior, utilizo la clasificación de las voces narrativas de Luz Aurora Pimentel (cf. “4. Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo” y “5. Narrador I. Formas de enunciación narrativa”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, pp. 98-106 y pp. 141-143, respectivamente).

encontramos un desarrollo paralelo entre el discurso narrativo y el orden cronológico de los sucesos fictivos, es decir, “lo que ocurre primero se narra primero”.¹⁵ Asimismo, el tiempo de la historia transcurre, a saber, en pocos meses. Cada una de las visiones espaciales de este texto está marcado por dicho carácter temporal, a partir del cual se presenta al protagonista como el principal agente de las acciones, incluso en aquellos pasajes donde se recrea el espacio-tiempo onírico:

Lentamente se deslizaba el río, con perezas y movimientos de serpiente; con la superficie reposada, negra, sin una arruga, sin producir un solo ruido. El calor abrasante, el cielo sin una nube; ni una montaña en el horizonte, ni un árbol cerca ni lejos de fresca copa; y por todos lados una llanura ardorosa, inconmensurable. El sol arriba inmóvil, y las Horas muy lentas en su marcha, y volcando poco a poco y con indiferencia las urnas de tedio sacadas del río, en los labios y en la frente, en la cabeza, y en los miembros de muchos hombres y mujeres de rostro pálido, sentados en las márgenes, con una sombra de atonía en los ojos, y en el pensamiento ausente de imágenes y memorias (7).

La primera nomenclatura que aparece en este espacio es “río”, conformado por una serie predicativa que describe el nombre como “con perezas y movimientos de serpientes” y, más adelante, como una “superficie reposada, negra, sin una arruga, sin producir un solo ruido”. Por las características que el narrador da a este elemento del espacio fictivo, se puede dilucidar que esta serie predicativa es sinonímica al estructurar de forma analógica la imagen acuática. El segundo nombre que aparece es “llanura”, constituida con una mayor cantidad de detalles que delinear la atmósfera de este paraje imaginario: “calor abrasante, el cielo sin una nube; ni una montaña en el horizonte, ni un árbol cerca ni lejos de fresca copa”. Esta serie resulta más compleja, pues cada característica de esta “llanura” incluye, a su vez, otra

¹⁵ L. A. Pimentel, “2. El mundo narrado II. La dimensión temporal del relato”, en *El relato en perspectiva*, p. 44.

serie de la misma naturaleza, sin embargo, a diferencia de la anterior, se construye de manera sinecdótica.

Aunque el nombre “río” no es el único que aparece en este párrafo, su imagen permanece en la mente del lector, debido no sólo a que se describe en primera instancia, sino también a que es la nomenclatura más adjetivada. La presencia de dicho elemento cobra mayor relevancia cuando el protagonista recibe los miasmas que se desprenden de él: “Al pasar por tu orilla mil veces sufrió el maleficio de tus miasmas y se sentó en la arena, con la mirada fija en tu superficie” (8). Así, el narrador subraya cierta naturaleza insana y “maléfica” del río, que se enfatiza al emplear la segunda persona en la caracterización de tal componente: “Respiras tu aire maléfico, y la frente que alcanza tu hechizo se frunce, la mirada se extingue, el pensamiento se nubla, el vigor dormita, el ser desfallece, hasta que la rebeldía sacude el espíritu y lo despierta del sueño en que lo tenía abismado tu fascinación” (8). Como se observa, la personificación del “río” pareciera dotarlo de una especie de voluntad que atrapa el “alma” de quien lo mira. Aventuro que esta capacidad de apropiación de los otros constituye una simbolización compleja del carácter del protagonista, quien, en su contemplación, experimenta un nuevo estado de ánimo, capaz de nublarle el pensamiento, adormecer su vigor, desfallecerlo, extinguirle la mirada, para luego, sacudir su espíritu y despertarlo del ensueño. Desde esta perspectiva, la descripción de este espacio sirve para entender el carácter de Gabriel Montero, pues, si partimos de que el río contemplado simboliza la existencia humana y su flujo, entonces en él se proyectan “los deseos, [...] los sentimientos, [...] y las intenciones”¹⁶ de aquel que se refleja en sus aguas. En consecuencia,

¹⁶ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 885.

la condición “miasmática” del río se corresponde con los constantes tormentos carnales y espirituales de Montero, alrededor de los cuales se crea la tensión narrativa.

Además de la atmósfera descrita arriba, el narrador recurre a otra referencia espacial, que resulta prosopopeyica del personaje, para dar mayor peso simbólico al inicio de la novela:

Y en el desierto ardoroso y desolado de su vida, que una tenaz juventud calcinaba con sus rayos hirientes, era martirizado con un tormento más: debajo de las arenas caldeadas por tanto sol, debatíase incansable, eterno, forcejeando como un poseído el terrible Deseo; haciendo temblar su cuerpo como a la tierra un terremoto, ardiendo interiormente como un infierno de lava encandescida; retorciéndose en el fondo de su ser como un león enjaulado y con rabia; unas veces adormecido, sofocado otras, pero nunca muerto; haciendo notar su presencia cuando era olvidado, con zarpazos desgarradores, siempre alerta, siempre perturbador (15).

Como en el caso anterior, las series predicativas del “desierto ardoroso”, de los “rayos hirientes”, de las “arenas caldeadas por tanto sol” y del “infierno de lava encandescida” dan cuenta del estado del alma de Montero. En la primera parte se construye una analogía entre la vida de Montero y el desierto, por medio de la cual se establece una relación semántica entre el bochornoso ambiente de ese espacio y el ardiente deseo carnal del protagonista, quien se asemeja a un “león” que se muestra algunas veces “adormecido, sofocado otras, pero nunca muerto” (15). Esto vincula las cualidades del animal con el “terrible Deseo” que siente Gabriel, comparación que reitera el tema del texto: la lucha descarnada entre la carne y el espíritu, problemática ampliamente tratada por otros autores finiseculares a la luz de los cambios emanados del fenómeno modernizador. Al respecto, cabría recordar que, como señalé en la introducción, en las últimas décadas del siglo XIX México experimentó una serie de transformaciones no sólo materiales, sino también ideológicas que tuvieron una fuerte repercusión en la configuración existencial de las nuevas generaciones. La preeminencia del discurso científicista positivista entre las élites letradas puso en duda una serie de creencias,

sobre todo religiosas, que llevaron al cuestionamiento de la esencia misma del hombre, desde ese momento escindido entre lo material y lo espiritual, entre lo racional y lo emotivo.¹⁷ A esa luz, resulta evidente que Rebolledo materialice el espacio interno de su protagonista; al hacerlo, lo singulariza y, por medio de él, proyecta en la narración el aludido dilema de Gabriel Montero, al cual me referiré con mayor detenimiento enseguida.

4.3. “NO PODÍA VIVIR LA VIDA DE LOS OTROS”: EL HÉROE MELANCÓLICO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Como hemos podido ver, en la primera parte de la novela el narrador privilegia la descripción de espacios relacionados directamente con la configuración psicológica del protagonista, tendencia que permanecerá a lo largo de la narración. Al igual que el poeta de “La cabellera”, Montero no encuentra en su “habitación” la solución a los problemas que lo abruman, por lo cual busca en el exterior, en el contacto con la naturaleza, una respuesta:

No podía vivir la vida de los otros; no tenía sus gustos ni sus preocupaciones, y lleno de tristeza en su alma ingénitamente bondadosa, veía su vida estéril, sin un lazo ni un cariño; y en las noches, cuando caminaba pensativo por las calles bajo el frío y la melancolía luminosa del cielo, contemplaba desolado la luna, y quién sabe qué corrientes de simpatía y qué extraño parentesco hallaba entre aquel astro triste y solitario, sin árboles, ni agua, ni vida, y su alma sin afectos y sin amor (12-13).

Al igual que el ejemplo analizado en el capítulo anterior, el narrador no recrea este escenario por sus componentes representativos, sino que privilegia la descripción del sentir del protagonista frente a ese espectáculo natural. En otros términos, el paisaje es un reflejo de su alma melancólica, “sin afectos y sin amor”; así, no resulta extraño que las calles estén

¹⁷ Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, “II. Secularización, vida moderna, sustitutos de religión”, en *Modernismo*, pp. 73-157.

alumbradas por “la melancolía luminosa del cielo” y que la luna sea el “astro triste y solitario, sin árboles, ni agua, ni vida”. Las descripciones de las entidades que ocupan el espacio exterior establecen un vínculo semántico con la caracterización sentimental del protagonista y se disponen de acuerdo con un modelo extratextual que lo enlaza con la tradición del héroe melancólico, el cual, como ya señalé, tiene un temperamento hiperestesiado, soñador y contemplativo.¹⁸ En este sentido, si bien en “La cabellera” el personaje principal se configura como un poeta hipersensible, Montero no goza de la condición de artista, sin embargo, como veremos en los siguientes apartados, tiene una evidente inclinación al arte.

Ahora bien, cabría señalar que la nomenclatura “calles” refiere a una entidad mucho más grande: la ciudad, a la cual volveré más adelante. A diferencia de la recreación de las “calles” en “La cabellera”, Gabriel transita por una urbe vacía, sin rastro de sus habitantes. Esto acentúa la idea de que el personaje no puede establecer una relación con los otros; es decir, está incapacitado existencial y espacialmente para ello, condición que intentará resolver, sin éxito, a lo largo de la narración, como veremos.

4.4. LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO FEMENINO: LA CASA DE LAS MEDRANO COMO OASIS DE GABRIEL MONTERO

Ante la imposibilidad de encontrar un espacio propio que se configure como un hogar, el protagonista busca en otras partes el equilibrio y, finalmente, lo halla en la casa de las Medrano, un “refugio en el desierto de su vida, estéril y monótona” (19). Este lugar simboliza para el personaje masculino un “rincón del mundo [...] un primer universo [...] un cosmos”,¹⁹

¹⁸ Cf. J. R. Chaves, *op. cit.*, pp. 119, 121.

¹⁹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 36.

que lo provee de cierta “estabilidad” ante las vicisitudes de su existencia, sin embargo, esto lo separa de un definición espacial y existencial:

Encantábalo el aspecto de la casona vieja y destartalada donde las Medrano vivían; la candidez de sus costumbres; el hechizo fácil y agradable de las tres niñas vestidas modestamente y con tocado sencillísimo partido en mitad de la cabeza; regocijábalo la humilde sala amueblada con un ajuar de cojines con fundas de dril, adornada con lienzos al óleo embutidos en enormes cuadros de madera preciosa; y la alfombra raída y de colores amortiguados, los colosales roperos de caoba de las recámaras, y los tápalos antiguos y multicolors puestos sobre el pupitre y la mesa de en medio; los cómodos canapés y los costureros de laca, y en el corredor los tiestos cuajados de flores; todo aquel interior grave, pero sereno, todo aquel ambiente lo atraía y convidaba a su espíritu lleno de invencible cansancio (19-20).

Por momentos, como ya dije, el narrador privilegia el punto de vista del personaje principal; en este pasaje, la descripción coincide con la perspectiva de Gabriel, quien domina la organización del cuadro. En esta pequeña cita se encuentra una serie predicativa paratáctica sinecdóquica, en la que los nombres y sus cualidades se organizan de forma enumerativa y de acuerdo con un catálogo de contigüidades léxicas inherentes a cada nomenclatura; en otras palabras, la “casona” tiene una “sala”, “recámaras” y un “corredor”. Asimismo, los siguientes nombres obedecen también a un modelo lógico-lingüístico, por medio del cual se establece que en una “sala” puede haber “un ajuar de cojines con fundas de dril, adornada con lienzos al óleo embutidos en enormes cuadros de madera preciosa; y una alfombra raída y de colores amortiguados”; igualmente, en las “recámaras” existen “colosales roperos de caoba” y en el “corredor” unos “tiestos cuajados de flores”.

A diferencia de los referentes espaciales anteriores, la casa de las Medrano se presenta con detalle, por lo que los objetos no sólo tienen una mayor singularidad, sino también más carga simbólica. Al respecto, valdría la pena subrayar que su constitución remite a una conceptualización que confiere un valor primordial a la privacidad, pues existen dentro de

este hogar habitaciones con usos y caracterizaciones diferentes. Me explico, la sala y el corredor, al ser umbrales público-privados, se retratan con mayor profusión; en cambio, las recámaras, al considerarse privadas, apenas son mencionadas. En consecuencia, en este primer momento de la narración, la mirada masculina sólo podrá reconstruir los lugares “públicos” de la casona, como dictan las “buenas costumbres”.

Ahora bien, el aspecto de la casona evidencia un gusto femenino que, como dice Monserrat Galí, está determinado por el enclaustramiento de las mujeres, quienes adaptaban y modificaban el espacio doméstico de acuerdo con las actividades realizadas dentro de él, pero también con cierta asimilación de la sensibilidad romántica y de la asimilación del apogeo de la sociedad burguesa, guardiana de la vida privada.²⁰ De este modo, no es gratuito que, para describirlo, se usen términos que transmiten un cierto ambiente de empatía y complacencia (“Encantábalo el aspecto de la casona”, “la candidez de sus costumbres”, “el hechizo fácil y agradable de las tres niñas”, etc.), relacionado con aspectos, supuestamente, “positivos” de la femineidad.

Por otra parte, la composición espacial de la casa de las Medrano muestra una perspectiva estética, ya que algunas de las nomenclaturas de la descripción están calificadas con adjetivos “vieja”, “antiguos”, “raída” y “destartalada”, que denotan una predilección por el pasado, por un orden y un arte pre modernos, los cuales sitúan a la narración temporalmente entre un pasado y un ahora. Es en este hogar femenino “decadente”, donde Montero, “curado” por la “atmósfera de beatitud” que allí se respira, logra apaciguar sus penas y su apetito carnal; en él siente que puede experimentar una cierta “convalecencia espiritual”, a través de la cual, pretende cumplir su “deseo de ser bueno” (44). Este aspecto se refuerza con la presencia de

²⁰ Cf. Monserrat Galí Boadella, “La feminización del espacio doméstico”, en *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, pp. 71-93.

Clara, quien no sólo era “naturalmente grave y reposada [pues] vivía encerrada en su mundo aparte que le habían hecho el recogimiento y la religión” (18), sino también “reservada en sus emociones y avara de sus alegrías” (21). Según se aprecia, las cualidades físicas y psicológicas de Clara concuerdan con el espacio que habita, pues éste se recrea estático y silencioso como la joven, que no participa en las conversaciones con Gabriel cuando asiste a su hogar. No es casual, entonces, que se establezca un vínculo estrecho entre la tranquilidad espiritual propia de dicho espacio y la constitución física de Clara, la cual se presenta como una mujer

pálida, de ojos verdes y atónitos, de cabello rubio, abundante y rizado, que caía de su cabeza como un haz de rayos de sol; de labios sinuosos y delgados, y tan blanca, que su sangre se veía azul a través de su epidermis. El color de su cuello traía a la memoria la médula de las cañas, perfumaba su aliento, y al entreabrirse su boca para hablar, sonaba melodiosa, como si una mano invisible acariciara el teclado de sus dientes, produciendo armonías suaves como la oración y dulces como la miel. Sus manos aguzadas y transparentes eran un maná de consuelo, y en su blancor resplandecían las caricias como un manojito de resplandores (25-26).

Así, como la configuración de Gabriel coincide con el arquetipo del héroe melancólico, la de Clara corresponde a la de mujer frágil, la cual, según Ariane Thomalla, tuvo su origen en las representaciones pictóricas de los prerrafaelistas, las cuales la literatura de fin de siglo “supo [asimilar] en forma que correspondiese a sus ideas y deseos secretos, dotándola de gran fuerza de irradiación y de una fisionomía, en parte, nueva”.²¹ Para reiterar este retrato de Clara, el narrador recurre a una imagen espacial altamente significativa: “Y guiado por ella, guiado por Clara que le tendía su mano misericordiosa, se veía en el Paraíso; en un Edén de amor alumbrado por lámparas inextinguibles, perfumado con blancas nubes de mirra, y

²¹ Ariane Thollama, « 1. C », en *Die «femme fragile». Ein literarischer Frauentypus des Jahrhundertwende*. Düsseldorf, 1972, p. 21 *apud* Hans Hinterhäuser, “Capítulo 4. Mujeres prerrafaelitas”, en *Fin de siglo: figuras y mitos*, pp. 92-93.

reclinada la frente sobre su seno: HUERTO CERRADO. FUENTE SELLADA” (39). La figura femenina se asocia, de este modo, al Edén o Paraíso, ambiente signado por la inocencia; con ello, se reitera el carácter virginal de la joven, quien, en este momento, representa para Gabriel la personificación de la belleza casta, el triunfo del espíritu sobre la carne. En ese sentido, cobra relevancia que el protagonista intente perfeccionar ese ideal ético y estético, por medio de la elevación de Clara a una especie de misticismo secular. De este propósito del personaje dará cuenta el narrador a partir de una nueva figura espacial, en total oposición con la del río negro del pasaje inicial:

La poesía de Navarrete... La ternura y la ingénita sencillez de Clara se acercarán a beber a aquella fuente de agua pura; verían brotar los versos del inagotable surtidor, y al caer deshojarse en mil pétalos como líquidas margaritas; y en sus noches perfumadas de santa beatitud oiría la inefable música de la rima, y la miraría deslizarse tranquilamente u ocultarse en su alma quejándose, como entre el césped un arroyo cristalino (31).

Rebolledo rescata aquí, de la tradición romántica, el tópico de la lectura como un recurso para orientar los deseos de Clara hacia lo espiritual. Las imágenes recreadas reflejan la disposición de la joven a “beber” de “la poesía de Navarrete”, como si esta última fuera una “fuente de agua pura” donde ella pudiera escuchar “la inefable música de la rima” que se desliza “tranquilamente [...] para] ocultarse en su alma”. Esta acción por sí misma simula una redención religiosa y artística; el narrador insiste en tal idea acudiendo, de nueva cuenta, a los referentes espaciales; en esta ocasión, por medio de los ojos de Clara:

A través de sus ojos, húmedos y verdes, veía Gabriel cuanto había soñado; miraba su fondo puro y transparente, como el de un arroyo; tan claro que veía relucir las arenas plateadas y podría contar una a una las pedrezuelas; tan suaves que los sentía sobre su frente como una caricia de terciopelo (68).

La mirada funciona como una puerta al interior del alma; así, el arroyo cristalino se convierte en la simbolización espacial de la joven. En esta línea, resulta evidente que los elementos que definen a cada uno de los personajes (el río en Gabriel y el arroyo en Clara) guardan una coincidencia semántica, pues ambos se especifican a partir de un elemento acuoso; sin embargo, también establecen una distancia y jerarquización entre ellos, pues mientras que Gabriel es un río oscuro, más potente y con una mayor carga de agua, Clara es apenas un delicado arroyo transparente que puede ser absorbido o manipulado por la “mano directora” (20) del protagonista masculino. En consonancia con lo anterior, Gabriel no se limitará a proveer de lecturas disciplinantes al personaje femenino, sino que incidirá, por medio de regalos, en la disposición misma de su espacio íntimo:

[la] alcoba parecía una capillita: el lecho levantábase en medio, blanco y albeante; y sobre él, en la cabecera, puestos por su misma mano un acetre y un rosario; y en los muros, tapizados de rosa y oro, cuadros de Santa Teresa, de la Virgen de Guadalupe, de Santa Clara y un San Sebastián, adolescente, hermoso y desnudo, martirizado por las flechas (45).

Ciertamente, la nomenclatura que da dimensión a este fragmento es “alcoba”; en ella, el narrador dirige la vista del lector hacia los objetos que dan sentido y significado al carácter espiritual, casi místico de Clara, quien ha trocado la habitación en un lugar donde predominan entidades de la esfera de lo sagrado, como Santa Teresa, Santa Clara y la Virgen de Guadalupe; sin embargo, Rebolledo introduce un elemento discordante en ese universo sacro al darle una centralidad a la descripción de un cuadro dedicado al figura de San Sebastián. Como se sabe, desde el Renacimiento, la imagen de este santo ha sido representada por varios artistas como la de hombre desnudo en éxtasis religioso, penetrado por flechas y fijado a un árbol en una pose dramáticamente contorsionada. En el siglo XIX, las recreaciones pictóricas del santo resurgieron y cobraron un sentido más carnal, relacionado con el placer del deleite

estético u homosexual.²² De acuerdo con lo anterior, es posible asegurar que la descripción del cuarto de Clara resulta ambivalente, pues si bien en ella se privilegia la sacralización del espacio profano femenino, por medio de la cual se reiteran las características del personaje, también, con la referencia a San Sebastián, se vislumbra el deseo que Clara despierta en Gabriel, quien constantemente fluctúa entre apaciguar el llamado de la carne y sus aspiraciones espirituales. En un nivel más profundo, la introducción de la figura de San Sebastián podría, incluso, considerarse un indicio narrativo del final erótico violento de la narración.

En otro sentido, el cuarto de la joven se convierte en una proyección en miniatura de los recintos a los que ella acude en sus únicas incursiones en el exterior:

Los domingos en misa de doce veía en la iglesia de Santa Clara, y en tanto que ella se entregaba a su fervor, [...] oía Gabriel distraído los dulces acordes del piano; llenaba el tiempo mira que mira los reflejos que producían los cirios en los estucos; persigue aquí los relucientes meandros de los altares y espía allá el inapreciable oscilar de los candiles, hasta que cansada de mariposear su atención, se detenía en la historia de aquel recinto donde Clara iba por devoción y él por verla solamente (47).

El campo semántico de la nomenclatura “iglesia” establece los principales objetos que constituyen las contigüidades léxicas de éste; sin embargo, el nombre propio de “santa Clara” remite a un modelo extratextual específico, es decir, a un referente arquitectónico de la Ciudad de México, de acuerdo con el cual el narrador compone la escena.²³ En otro sentido, el nombre del recinto remite también al del personaje femenino, quien aparece en este cuadro

²² Cf. Paolo Zanolli, “XIV. Historia de una enumeración”, en *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*, p. 133.

²³ A decir de Manuel Rivera Cambas, la iglesia y el convento de Santa Clara se situaban sobre la calle de Tacuba de “oriente a poniente [de la ciudad], hacia [el poniente] tiene el altar mayor y hacia el otro el coro, con dos puertas laterales que se abren hacia el norte, su construcción es maciza, su aspecto alegre y los altares, de estilo moderno, están estucados de blanco y oro. Cerca al atrio una elegante reja de fierro”, los cuales sufrieron severas transformaciones después del incendio ocurrido el cinco de abril de 1755 (“Ex-convento e Iglesia de Santa Clara”, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. I, p. 467). Al respecto, valdría la pena destacar que, por la descripción que Rebolledo presenta, pareciera haber leído este texto de Rivera Cambas.

como una mujer inquebrantablemente devota; es decir, el narrador sitúa en un mismo plano a la figura femenina y los objetos del ámbito religioso. En este pasaje, la mirada del héroe melancólico es asimilada por la de quien enuncia el discurso, a través de la cual se dota de sentido a los elementos arquitectónicos:

Miraba la esbelta nave, los altares estucados de blanco y oro, las dos puertas mirando hacia el Norte, la hermosa arquitectura, obra de un artista apellidado con razón el maestro de los maestros; e imaginábase el convento con los cuadros que adornaban los muros de sus corredores: el célebre López había producido sus mejores lienzos para engalanarlo, y las telas dentro de sus marcos de doradas molduras resaltando en la limpieza de las paredes, hablaban a las religiosas que por ahí discurrían, de belleza y adoración (48).

En el texto, la arquitectura se presenta como la manifestación del genio y la manipulación de materiales a favor de un proyecto edificante, es decir, de una iglesia, compuesta de “altares estucados de blanco y oro”, que tiene “dos puertas mirando hacia el Norte”, y cuya decoración fue hecha por el “célebre López”. De esta suerte, la distribución del espacio corresponde con un modelo artístico extratextual, que remite a una tradición estética e histórica virreinal, en la que, según el narrador, aún existía no sólo un vínculo entre lo sagrado y el arte, sino también entre el hombre y lo divino;²⁴ relación que el proceso modernizador había puesto en crisis, al grado de trasladarla, como se verá, al espacio íntimo, al de la casa, donde se intentaría restaurar, sin éxito, cierto ideal espiritual y estético.

²⁴ Al respecto el narrador señala: “Aquel templo, hoy tan abandonado y profanado, había sido en otro tiempo un jardín místico que respiraba arte y recogimiento, y también un claroscuro dentro de cuyos macizos y pesados muros resplandecían en la sombra flores exquisitas de hermosura, y de castidad [...] Hoy, ya no existe el convento; como tampoco una capillita en forma de pequeña rotonda dedicada a la Concepción; lo que antes era claustro había sido convertido en casa de vecindad; la capilla trocada en lugar de comercio; los muros de la iglesia pintorreados al exterior con anuncios de casas mercantiles” (48 y 53).

4.5. “ALUCINADO CREÍA REALIZAR EL IDEAL SUPREMO: NO SER ESCLAVO DE LOS INSTINTOS”:
LA BATALLA FINAL DE GABRIEL MONTERO

Ahora bien, a pesar del lazo que desarrolla espacial y existencialmente con Clara, el protagonista sigue experimentando una inquietud calcinante que lo obliga a alejarse de la casa de las Montero. En esos periplos, éste “volvía a sus antiguas costumbres; a ver pasar la existencia inútil; a mirar deslizarse el río negro y perezoso, como en sus períodos de decaimiento; o a entregarse furiosamente al placer para divagar su espíritu, descontentadizo como si hubiera agotado la vida y gastado como si hubiera vivido siglos de siglos” (42-43). Como al inicio de la novela, el “río negro” representa el declive del estado emocional de Gabriel, pues, a pesar de su paso por el hogar de Clara, no ha logrado convertir su oscuro fluir interior en una fuente de agua limpia como la de ella. La inestabilidad del héroe reside, como se ha dicho, en su irresuelta lucha entre la carne y el espíritu, entre lo “material” y lo “ideal” (10), cuyo juego dicotómico lo hace oscilar entre la visión casta de la mujer frágil, casi mística, y el deseo sexual que busca encarnarse. Llama la atención, sin duda, que este movimiento pendular se manifieste incluso en la presentación de los espacios exteriores, donde el protagonista busca sosiego, pero también la resolución de su conflicto:

habíase encaminado en una senda de misticismo [...] y por eso se aislaba de todos, y al atardecer vagaba sin rumbo fijo, a caza de algún rincón apartado donde poder contemplar a solas su sueño; llenándosele el pecho de alegría cuando encontraba algún jardín escondido, algún frontis de templo antiguo y polvoroso, o alguna calleja de aspecto solitario donde poder distraerse un instante y revivir tiempos pasados (56-57).

La preferencia de estos lugares visibiliza la relación que entabla el protagonista con los otros en el espacio fictivo, asimismo, evidencia la inserción dentro de una tradición literaria, en particular de corte romántico. Como es sabido, en ese estilo, por lo general, el héroe aparece en entornos solitarios, o en franca decadencia, para poder pensar y crear,

estableciéndose, así, un símil entre el estado de las cosas y el alma casi siempre atormentada del personaje. Gabriel descubre esa soledad no en contacto con la naturaleza, sino con las “ruinas” de una ciudad modernizada, en la que se han perdido lazos entre el hombre y lo sagrado; en su calidad de héroe melancólico siente ante la presencia de esos edificios una irremediable y dolorosa nostalgia:

Agradábale imponderablemente Catedral, por su majestad y su magnificencia, por la quietud que respira, y aunque se complacía en verla a todas horas, la veía con más devoción en las tardes y como con cierta clase de espanto; porque con su mole gigantesca en pie desde hace tres siglos, y sus torres que fingen dos manos levantadas, le hablaba a su ánimo de fe y de cielo, dos cosas pérdidas para él, que se llenaba de pesadumbre al contemplar aquella basílica, enorme e inanimada, a la que la magia de los atardeceres hacia vivir, infundiéndole sentimientos que él no podía experimentar (57).

Las nomenclaturas “Catedral” e “iglesia de Santa Clara”, como señalé, forman parte de una enunciación más grande: la Ciudad de México. Al igual que en otros pasajes, el narrador describe esta ciudad conforme parámetros subjetivos; de esta suerte, la “Catedral” se erige como “mole gigantesca en pie desde hace tres siglos”, cuyas “torres” fingen ser “dos manos levantadas”. Al recrearla de este modo, el recinto proyecta una imagen que no sólo despierta la “devoción en la tarde y [una] cierta clase de espanto”, sino el anhelo de Gabriel “de fe y de cielo, dos cosas pérdidas para él”. En otros términos, el retrato del templo se elabora a partir de conceptos abstractos como la fe o la esperanza, pero también, como en “La cabellera”, de las emociones y sensaciones que provocan en el observador, quien proyecta en ella su visión melancólica del mundo. Cabe destacar que en la recreación de los templos se cosifica el conflicto existencial que el personaje había focalizado en su relación con la mujer frágil: su lucha entre lo mundano y lo divino, así como entre el pasado y el presente. Con ello, su problemática se desplaza del plano individual al colectivo, en el cual resultan visibles

los rastros de una “edad de oro” premoderna, casi colonial, sobre la que se levanta una modernidad deshumanizada, banal y carente de un sentido sagrado de la existencia. No es casual, así, que se termine señalando que el aludido claustro de Santa Clara se haya convertido en una casa de vecindad, donde se pueden ver los muros pintados con anuncios de casas mercantiles, esto como un signo de degradación e incluso de sacrilegio al corromper de esta forma el espacio religioso. La ciudad misma, entonces, exhibe en su superficie las huellas que ha dejado el proceso de modernización.

Al respecto, cabría recordar que uno de los síntomas de la modernidad fue el desarrollo del pensamiento científico y de la tecnología, saberes que pusieron en duda, como advertí, la vigencia de las creencias religiosas. “La visión del Cielo deshabitado, el horror ante la contingencia”,²⁵ produjo en algunas almas sensibles una sacudida, una sensación de orfandad, que muchos de los escritores de la época problematizaron en sus obras. En la novela de Rebolledo, Gabriel pareciera hacer eco de esta crisis al lamentar la desaparición de “aquella edad que era como un claroscuro de ignorancias divinas y de arte sagrado; bosque de celestiales zarzas que ardía de fervor; que era encendido por la centella del milagro; en cuyo cielo resplandecían como estrellas las maravillas; tiempos dichosos en que todos los labios sabían orar” (54-55). Así, para el personaje, el pasado reviste un esplendor que el presente no es capaz de reproducir, una sagrada aura “medieval” corrompida por la modernidad e impuesta en edificios religiosos reducidos a ruinas. Esta espacialización del conflicto del héroe, sin embargo, sólo podrá resolverse de manera individual, en el cuarto de Clara que, como hemos visto, corresponde a esa “era medieval” de lo sagrado. La profanación del cuarto, el lecho y el cuerpo de la virgen al final de la historia son una clara victoria del instinto

²⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 128.

y la carne, pero, de igual forma, de ese presente en el que no hay cabida para lo espiritual ni para un sentido estético de la existencia.

Según he demostrado en este capítulo, las descripciones espaciales se corresponden con la caracterización de los personajes. En esa línea, el río y el desierto simbolizan las principales preocupaciones existenciales y pulsiones sexuales del protagonista; mientras que a Clara se le atribuyen cualidades virginales coincidentes con la imagen del arroyo claro y puro. Por medio de estas figuras dicotómicas, Rebolledo expone uno de los conflictos y de las tensiones que atravesaron la constitución del hombre moderno: la definición espiritual y estética de los individuos en un mundo secularizado. En suma, es posible formular que la construcción espacial del texto funciona como un mecanismo para definir los atributos físicos y emocionales de los personajes, así como para “escenificar” una reflexión profunda acerca del contexto de escritura, en el que el autor se pregunta sobre el mundo moderno, pero también acerca de su lugar en él en tanto artista hipersensible. La indefinición y zozobra que atormentan a Gabriel, así como su final acto transgresor, pueden leerse como la aceptación de que la modernidad tenía un “rostro negativo”, de que, a pesar del optimismo porfiriano, “los grandes avances materiales [conllevaban] un visible menoscabo de otras esferas de lo humano, en especial de aquellas vinculadas con lo espiritual” y del arte,²⁶ postulado que se replantearían a la luz del estallido revolucionario de 1910, como se analizará en el siguiente capítulo.

²⁶ Ana Laura Zavala Díaz, “Introducción. Breve revisión del término ‘decadentismo’”, en *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente*, p. 16.

CAPÍTULO V “UN RAUDAL DE PROMESAS”: EL DECLIVE DEL HÉROE MELANCÓLICO

Cual si fuese ella misma una gran hembra de tigre que el hombre no puede domesticar; tigre que fascina y muerde con todos los productos de su suelo terrible y espléndido.

Las diabólicas, JULES BARBEY D’AUREVILLY

5.1. PANORAMA CRÍTICO DE *SALAMANDRA*

Luego de tres años de estancia en México después de su periplo en Oriente, Efrén Rebolledo publicó la novela corta *Salamandra* en los Talleres Gráficos del Gobierno Nacional, en 1919.¹ Tiempo después, en 1922, siendo miembro del cuerpo diplomático mexicano en Noruega, el autor decidió dar a la imprenta una nueva edición de la obra. Según Christian Sperling, en esta versión el autor modificó de manera significativa las características de Elena Rivas, aumentando la agresividad y crueldad del personaje.² Dado que el propósito de este proyecto es analizar la construcción espacial de la novela como elemento central en la configuración del sujeto moderno, al igual que en los casos anteriores, considero pertinente utilizar la primera voluntad creativa del autor, pues me parece que visibiliza con mayor claridad el fenómeno que deseo documentar.

¹ La narración fue inspirada por una joven de nombre Magdalena Cabuis, cuya fotografía apareció en la portada de la primera edición (*vid.* Efrén Rebolledo, *Salamandra*. México, Talleres Gráficos del Gobierno Nacional, 1919).

² Christian Sperling, “Presentación” a Efrén Rebolledo, *Salamandra*. Edición digital disponible en <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/stp.php> [consultado 21 de julio de 2016].

En esta obra, Rebolledo expone la fallida y dramática historia de amor entre el poeta y cronista Eugenio León y Elena Rivas, una mujer independiente, divorciada y educada en los Estados Unidos, quien, gracias a su belleza, se convierte en el centro de atención de todos los hombres. En una reunión estos personajes se encuentran y entablan un juego de seducción fatal para el sensible artista, quien, ante la imposibilidad de poseer a Elena, decide tomar la cabellera que ésta le ha regalado, para dar fin a su existencia.

A diferencia de las otras obras analizadas en este trabajo, Efrén Rebolledo contaba con mayor presencia en la capital mexicana durante la segunda década del siglo XX; gracias a esto, *Salamandra* suscitó la escritura de dos reseñas en la *Revista de Revistas* y *El Heraldo de México*. En la primera, un autor anónimo destacó la influencia del naciente séptimo arte en la construcción novelística, que parecía “como si fuera un argumento cinematográfico”. En cuanto a lo temático, afirmó que “simboliza el temperamento inmune al influjo avasallador del amor”.³ Cabría señalar que el reseñista sólo destacó estos puntos de la obra sin profundizar en ellos, pues su publicación, al parecer, únicamente tuvo fines propagandísticos. La segunda corrió a cargo del poeta Enrique González Martínez, quien al igual que el comentarista anónimo, comparó el rápido discurrir del argumento de la novela con el ágil formato cinematográfico; sin embargo, también destacó la evidente teatralidad de la obra: “pieza de Gran Guiñol”, en la cual el “argumento pasional y dramático”, cuyo “desenlace trágico, sin divagaciones psicológicas ni descripciones fatigantes, [...] justifica el título [de la novela]”.⁴ Como se puede observar, estas lecturas iniciales de la historia de Eugenio León estuvieron mediadas por el cambio estético que significó la introducción del

³ Anónimo, “Los libros nuevos. Salamandra”, en *Revista de Revistas*, núm. 235 (27 de julio de 1919), p. 21.

⁴ Enrique González Martínez, “Salamandra de Efrén Rebolledo”, en *El Heraldo de México*, núm. 91 (28 de julio de 1919), p. 18.

séptimo arte en las prácticas culturales de la época, así como en el carácter fatal de la presencia femenina.

A propósito de la segunda edición de la novela, Rafael López publicó también un breve comentario en el que caracterizó la obra como un “frágil y exquisit[o...] juguete de vidrio”, al que Rebolledo dedicó sus ocios artísticos durante su estancia en Noruega.⁵ Si bien López no ahondó en el argumento o en los temas de la obra, llamó la atención sobre su fina composición, que el autor sometió a un nuevo ejercicio de revisión en un contexto ajeno al ámbito mexicano, y tal vez bajo el influjo de sus experiencias en Europa. A pesar de sus diferencias, estas tres notas muestran de forma clara la aceptación que ya gozaba el autor dentro del campo intelectual y literario en un México posrevolucionario, muy diverso al de sus primeros años de ejercicio creativo.

Ahora bien, a finales del siglo XX, se multiplicaron los comentarios sobre la obra, entre ellos sólo referiré los que considero más importantes, pues marcaron las principales líneas de estudio que se han desarrollado a propósito de esta pieza de Rebolledo hasta nuestros días. Como en los capítulos anteriores, inicio con el trabajo de Allen W. Phillips, quien destacó de la novela su “erotismo malsano y de sensaciones morbosas, cuya filiación es poco menos que obvia”.⁶ Dada la naturaleza panorámica de este estudio, el crítico establece relaciones con otras obras del autor, en particular subraya las coincidencias temáticas con los transgresores sonetos de *Caro vitrix*. Insisto en que, a pesar de parecer una aproximación impresionista, los juicios del autor resultaron pioneros y centrales en la revaloración de la narrativa rebollediana.

⁵ Rafael López, “Luego una playa de la Noruega...”, en *Crónicas escogidas*, p. 233.

⁶ Allen W. Phillips, *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, p. 58.

Años más tarde, en la ya citada introducción a la *Antología del modernismo*, José Emilio Pacheco siguió esta misma línea crítica, al considerar a *Salamandra* como “la novela más *art-nouveau* de nuestro modernismo y la primera en que surge la capital post porfiriana”.⁷ Asimismo, el escritor destacó el trabajo de Rebolledo en la configuración de una protagonista “que anuncia el mundo a punto de surgir entre las ruinas de la guerra, y en donde no hay lugar para la bohemia del novecientos”.⁸ A través de la obra, según Pacheco, Rebolledo rompió simbólicamente con la estética de corte decadentista. Hacia finales del siglo XX, en el referido libro *Los hijos de Cibeles*, José Ricardo Chaves volvió sobre el mismo tópico, afirmando que el personaje de Elena Rivas descendía directamente de una larga tradición occidental de mujeres fatales. La utilización de este modelo, según el estudioso, demuestra la preferencia anacrónica del autor de retratar presencias del imaginario decadente finisecular, en un México distinto, ya en pleno proceso revolucionario. Sin embargo, subrayó la importancia de *Salamandra*, al situar en el centro de la acción narrativa el temperamento fatal de la joven sonoreense, que incluso llega a opacar al personaje masculino.⁹

Ya en este siglo, Christian Sperling pareciera recuperar las observaciones pioneras de González Martínez al presentar *Salamandra* como una obra con un manifiesto influjo cinematográfico; la novela, según el investigador, se enmarca “mediante una serie de cuadros que parcialmente se asemejan a poemas en prosa, es decir, la progresión de la trama se da a partir de los elementos mínimos de acción que se desarrollan en el fondo de un escenario descrito minuciosamente”.¹⁰ Con mayor profundidad que otros críticos, Sperling establece

⁷ José Emilio Pacheco, “Introducción” a *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. LII.

⁸ *Idem*.

⁹ Cf. José Ricardo Chaves, “Capítulo III. De Cleopatra a Salomé: el espectro de la mujer fatal”, en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, p. 87.

¹⁰ C. Sperling, *op. cit.*, s.p.

que los personajes principales de la novela encarnan distintas pulsiones: Elena, la mujer dominante, y Eugenio, un hombre anacrónico. A partir de lo anterior, el investigador concluye que la narración representa el decaimiento de una visión finisecular en la cultura mexicana, pues esta masculinidad modernista sucumbe ante una figura femenina, representante de un nuevo paradigma estético y social.¹¹

Como se ha podido ver, las críticas más recientes no sólo han coincidido en subrayar la importancia de la figura de Elena Rivas como representante de un orden cultural emergente y contrario al que personifica la efigie decadente del héroe melancólico, sino también en la calidad estética de esta obra, la cual puede considerarse la creación narrativa mejor lograda del autor. En una línea interpretativa similar, me propongo demostrar en este capítulo cómo las descripciones espaciales contribuyen, justamente, a esta configuración dicotómica de los personajes, marcada por las transformaciones históricas, pero también literarias de su contexto de escritura. Para ello, pondré especial atención en la conformación de los espacios público-privados, por medio de los cuales, aventuro, se da cuenta no sólo de las nuevas problemáticas del hombre moderno, sino también de la propuesta estética del autor, quien opta por retratar el México postporfirista todavía con un enfoque marcadamente modernista y decadente.

5.2. EN LA DEFINICIÓN DE LOS ESPACIOS POSREVOLUCIONARIOS

A diferencia de las obras anteriormente examinadas, en *Salamandra* Rebolledo opta por un narrador heterodiégetico de focalización nula; esto es, que se presenta como “el responsable

¹¹ *Idem.*

directo de la organización en perspectivas que propone la trama”.¹² En otras palabras, la opinión de este agente narrativo es independiente de la de los personajes, pero no llega a ser antagónica,¹³ pues en contadas ocasiones concuerda con la del personaje masculino. De este modo, la historia se presenta de forma panorámica, es decir, toda la información enunciada por el narrador resulta de carácter general, y sólo cuando lo considera necesario despliega mayores datos sobre un tema, un personaje o un espacio. De esta suerte, las descripciones evidencian el propósito del autor de singularizar no sólo a cada una de las figuras presentes en el plano narrativo, sino también los planos espacio-temporales en los que éstas se construyen y desenvuelven.¹⁴ En esa línea, como advierte Nil Santiáñez, los personajes son delimitados por los espacios interiores y exteriores que habitan; por medio de éstos, se expresan las tensiones que los atraviesan y se define la compleja interacción entre sociedad-individuo.¹⁵ En este sentido, el narrador conforma el universo diegético a partir de paradigmas temporales de acuerdo con los que se desarrolla la historia de los personajes en un período corto, es decir, de unos cuantos meses. Por otra parte, al igual que las obras anteriores, la narración se estructura de forma cronológica, es decir, Rebolledo no sobrepone, anticipa o retrasa la enunciación del discurso en relación con las acciones expuestas en la novela.

¹² Luz Aurora Pimentel, “4. Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 101.

¹³ Cf. *idem*.

¹⁴ Cf. María del Carmen Bobes Naves, “Las unidades sintácticas: el espacio”, en *Teoría general de la novela. Semiología de la «La regenta»*, p. 200.

¹⁵ Cf. Nil Santiáñez, “VIII. Interiores”, en *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismo*, p. 282.

5.3. DEL MÁRMOL A LAS PIELES: DEFINICIÓN DEL ESPACIO DE LA MUJER FATAL

A diferencia de las narraciones precedentes, en *Salamandra* la construcción del universo ficcional femenino cobra mayor importancia pues su caracterización fatal se concibe como la principal causa de la destrucción del héroe melancólico. Como se señaló, José Ricardo Chaves asegura que la conducta y las cualidades físicas de Elena están directamente relacionadas con la recreación prototípica de las mujeres fatales.¹⁶ En ese sentido, tanto “la actitud desdeñosa”, “el pelo tan negro como el de una japonesa”, “la carne pulida, firme y de tonos dorados”, el “busto alto y rica su cadera”, “el timbre de su voz armonioso, con un leve matiz de burla que acentuaba la impertinencia de sus frases”, como la “risa breve, aguda, cruel” de Elena Rivas delatan su naturaleza fatal que se proyecta en un carácter dominante, frío y sensual, característico de estas féminas en el imaginario social y artístico masculino de finales de siglo XIX. A lo largo de la novela, estas particularidades de la joven encuentran un correlato en la descripción de los espacios por los que transita; en otras palabras, como vimos en los capítulos previos, sobre todo los espacios interiores reflejan los paradigmas estéticos e ideológicos de aquellos que los moran.¹⁷ Partiendo de ese presupuesto, la presentación del escenario íntimo de Elena concuerda con la configuración de su mórbida y anhelante figura:

Al llegar a su hotel, Elena se detuvo a ver en el vestíbulo las tarjetas depositadas en el fondo reluciente de una bandeja de plata. Ya en sus aposentos, se inclinó para tomar en sus brazos a su gato negro cuyos ojos relucían como dos ópalos verdes, y se desembarazó de su sombrero adornado con plumas de ave del paraíso.

Se sentó en un sillón, mostrando la indiferencia de quien no piensa en nada, y al cabo de un instante, se dirigió al tríptico de su tocador de caoba, desatando su cabellera que era tan copiosa, que de tiempo en tiempo estaba forzada a recortarle gruesos mechones a fin de que no la agobiara demasiado con su peso (59).

¹⁶ Cf. J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷ Cf. María Teresa Zubiaurre, “Hacia una metodología del espacio narrativo”, en *El espacio en la novela realista*, p. 22.

Este espacio está formado por las siguientes nomenclaturas: “vestíbulo”, “bandeja de plata”, “aposentos”, “gato”, “sombbrero”, “sillón”, “tríptico” y “cabellera”, cuyos rasgos descriptivos forman series predicativas basadas en la forma, color, tamaño, etc., de cada una de las entidades que pueblan el espacio. Significativamente, éste no corresponde al del tradicional hogar femenino, sino que resulta ser una habitación de hotel, espacio ubicado en los límites entre lo público y lo privado, en la medida que el establecimiento guarda en su definición el préstamo de un servicio: “alojar con comodidad a huéspedes o viajeros”,¹⁸ En otros términos, la estancia de la joven se define a partir de la singularidad del lugar, sin embargo, el narrador también marca algunos elementos con pronombres posesivos o como pertenencias expresas de la figura femenina, con el fin de establecer un vínculo con ella. Así, este espacio en su definición aparece ambiguo, por una parte es un hotel y, por otra, es sinónimo de hogar para Elena, quien disfruta de un

pequeño salón ajuarado con muebles Luis XV, luciendo un sencillo vestido de tarde de crespón gris, Fernando Bermúdez dejó sobre la cubierta de mármol color de rosa de la mesa de centro un libro empastado de marroquí verde que hojeaba distraídamente, y se levantó a estrechar una mano que habían hecho impecable el ocio y la manicura (18).

Como podemos apreciar, en esta segunda descripción el narrador agrega algunos detalles más del espacio femenino, ahí, se proyectan con cierta morosidad la personalidad y la visión de mundo de la residente, quien, si bien no es su propietaria, se adueña de él a través de su cuerpo y de los objetos que coloca en cada rincón de ese espacio; de esta suerte, el aspecto antiguo y exquisito de los muebles se corresponde con el gusto refinado del personaje, con su imposibilidad “para poder vivir en contacto íntimo con la naturaleza” (72). La imagen de su belleza artificial se completa con la referencia a objetos adornados con elementos

¹⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, t. v, p. 210.

animales, como “el sombrero compuesto por plumas de ave del paraíso”, que, parecieran, sugerir una inclinación por lo salvaje y lo muerto. Esto último se refuerza con la presencia de un “gato negro” que, al igual que Elena, tiene los “ojos verdes”, los cuales, como sostiene Erika Bornay, son uno de los principales atributos de las mujeres fatales.¹⁹ Para relacionarla aún más con cierto matiz salvaje y perturbador, el narrador completa la descripción de su habitación con el siguiente pasaje:

La luz se amortiguaba al atravesar el emplomado del corredor que representaba un paisaje irreal de árboles nunca vistos y de aves maravillosas, haciendo arder con mortecino brillo los cristales de colores; sobre el papel ocre del muro recortaban las palmas sus abanicos verdes, y como única nota cálida, en el florero que adornaba la mesa, descollaba en un ramillete de rosas tintas, que parecía un racimo de corazones chorreando sangre (25).

El entorno elegante se disipa en este pasaje, para dar paso a una construcción espacial particular que recrea la habitación por medio de series predicativas que, no sólo, como dije, complementan la caracterización física y existencial de Elena, sino que también sirven de indicios narrativos de los acontecimientos dramáticos que desatará esa “refinada y salvaje” personalidad al entrar en contacto con la débil presencia del héroe melancólico. Los elementos mencionados encontrarán más adelante un correlato tanto del desenvolvimiento social de la figura femenina como, en otro nivel, de la representación de los espacios exteriores por los que ésta transita. De este modo, el narrador da cuenta de cómo se conduce Elena en su propio espacio cuando, a propósito de una reunión, es el blanco de la “admiración de los hombres” (17).

Cuando no hubo sino hombres, Elena se hundió en un diván oriental cargado de cojines, y encendió un cigarrillo egipcio de extremo dorado que mantuvo en sus labios haciendo valer la blancura de su brazo.

¹⁹ Cf. Erika Bornay, “Capítulo XII. Definición del concepto de *femme fatale*. Principales rasgos que la distinguen”, en *Las hijas de Lilith*, p. 115.

—¿Le gusta a usted fumar? le preguntó Eugenio León.

—Nada más porque en México nos está vedado a las mujeres; pero me parece un vicio bastante desabrido. Me gustaría más fumar opio, recostada en un canapé y reposando mis zapatillas bordadas de seda roja en un escabel (41).

El principal objeto que representa este espacio es el “diván oriental cargado de cojines”, que posiciona al personaje en un sitio privilegiado, desde el cual los asistentes pueden admirarla mejor. A partir de ello, la escena se construye de acuerdo con una dinámica casi teatral, en la que ella pareciera tomar el rol de una actriz a quien los espectadores masculinos miran y juzgan, como si ella fuera una criatura exótica. En esa dinámica, la protagonista se expone a ser interrogada por su hábito de fumar; este cuestionamiento muestra el asombro de los hombres ante una mujer que se apropia de un rasgo “viril”. En este sentido, Carmen Ramos Escandón sostiene que, en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, los hábitos y las conductas de las mujeres sufrieron cambios acelerados que contribuyeron a una nueva concepción de lo femenino.²⁰ No extraña, desde esa perspectiva, que Rebolledo insista en el carácter de mujer divorciada de Elena, pues

A instancias de su espíritu aventurero, más bien que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. [...] Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, continuó viviendo en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que se mantenía encastillada en las costumbres del tiempo de los Virreyes (18).

En este fragmento el narrador visualiza por primera vez al personaje femenino, representando su relación con el entorno social de la capital conservadora, que pareciera ver con malos ojos la conducta de esta mujer; en otros términos, por ser “bella, rica, despreocupada” y libre se convierte en el blanco de las críticas de una sociedad “moderna”

²⁰ Cf. Carmen Ramos Escandón, “Mujeres positivas. Los retos de la modernidad en las relaciones de género y la construcción del parámetro femenino en el fin de siglo mexicano, 1880-1910”, en *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo*, p. 297.

que, a pesar de ello, sigue privilegiando la representación de lo femenino de acuerdo con los parámetros de conducta del estereotipado “ángel del hogar”. Así, el narrador dedica varios pasajes a mostrar a esta mujer que, sólo por su falta de función social, por la negación de las ocupaciones “propias” de su sexo,²¹ toma por asalto las calles de la metrópoli: “Cuando me aburro, todavía me queda el recurso de pasearme por los barrios, donde hay más exotismo que en un viaje al Oriente. Y ustedes, ¿cómo matan el tiempo? Yo daría algo por averiguar cómo se divierten los hombres en México, sobre todo los ricos” (43). Sin duda, el narrador asocia la personalidad de Elena con sus hábitos, los cuales, posiblemente, corresponden a una mujer que “nació en Sonora, y siendo hija de un rico ganadero, se educó en los Ángeles, donde adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de los Estados Unidos” (17-18). Por medio de estas referencias espaciales extratextuales generales, Rebolledo define el comportamiento de la joven como exótica en el panorama nacional, del cual la separa tanto su formación educativa, como su conducta despreocupada y poco tradicional.²²

Aunado a estos elementos, las acciones de Elena se describen desde una perspectiva determinada por un referente fílmico: las actrices del cine mudo italiano, como Pina Menichelli, Lydia Borelli y Francesca Bertini. Cabría señalar que el naciente séptimo arte contribuyó a popularizar distintos estereotipos, femeninos y masculinos, en tanto “producto

²¹ Cabe advertir que, a principios del siglo XX, aún persistían algunas ideas positivistas basadas en el “perfeccionamiento progresivo”, el cual estimaba al género femenino como un miembro importante para la cohesión social, ya que desempeñaba “una función específica [e] insustituible”. De este modo, Elena, al considerarse como una mujer ociosa dentro de la narración, no parece contribuir activamente a dicho proyecto que “implicaba [...] la posibilidad de adecuación de cada uno de los individuos que conforman el aparato social” (C. Ramos E., *op. cit.*, p. 293).

²² Otro ejemplo de la relación entre sujetos de diferente educación, se encuentra en la novela del guatemalteco Máximo Soto Hall, *El problema* (1899). En ella, la unión amorosa entre un estadounidense y una latina se interrumpe cuando el personaje masculino muere aplastado por una máquina de vapor. Para Klaus Meyer-Minnemann, la imposibilidad de este vínculo simboliza la poca tolerancia hacia los extranjeros a finales del siglo XIX (cf. Klaus Meyer-Minnemann, “VI. La oposición entre ámbito interior y mundo exterior como confrontación entre sensibilidad finisecular y realidad latinoamericana. Pedro César Dominici, Carlos Reyles, Máximo Soto-Hall y Manuel Díaz Rodríguez”, en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 216).

cultural utilizado como un canal competente para poner en circulación significados para determinadas formas de mirar el mundo y a los sujetos en su realidad cotidiana”.²³ Como advierte Juan Manuel Torres, los personajes que regularmente representaban las divas en pantalla estaban basados en las cualidades de las tipologías femeninas más emblemáticas: la mujer frágil y, sobre todo, la mujer fatal.²⁴ Así, vemos que esta última funciona como modelo histriónico del carácter de Elena y como parte de las nuevas representaciones del imaginario colectivo y artístico sobre la mujer. Al igual que esas divas de la pantalla, en el texto literario, lo femenino cobra mayor independencia en la medida en que la mujer ejerce su libertad y domina la esfera tanto privada como pública; sin embargo, en la narración no deja de presentarse esta “singularidad” como un problema; una anomalía en el entorno cultural mexicano.

De un auto que se detuvo ante la fachada de lucida azulejería y marcos de labrada chiluca, descendió Elena Rivas en compañía de Lola Zavala, una amiga con quien salía a todas partes, y de Fernando Bermúdez, penetrando en el bello patio colonial, cuyos muros estaban tapizados con los cuadros del artista (32).

[Elena] Dilató los ojos en derredor, sintiendo una impresión de alivio al ver las columnas de arábica esbeltez; los marcos de rebelde cantera esculpidos como si fueran de blando cedro; las puertas labradas como obras de platería; la fuente, trabajada con el primor de una hornacina, de donde estaba ausente el líquido fresco y gárrulo; el barandal del segundo piso de bronce de China, y los preciados azulejos de Puebla, que formando caprichosos alicatados, cercaban los marcos de ventanas y puertas; componían frisos; esmaltaban techos y revestían los peraltes de los peldaños de la escalera (33).

En esta escena descrita con profusión se puede subrayar del espacio diversas nomenclaturas como “fachada”, “marcos”, “patio”, “muros”, “columnas”, “puertas”, “fuente”, “barandal”, “ventanas”, “frisos”, “techos” y “escalera”, que cuentan con diferentes series predicativas adecuadas a un modelo extratextual; en este caso, el de la conocida casa

²³ Inés Martins, “El cine como representación de la realidad”, en http://www.esdi-online.com/repositori/public/dossiers/DIDAC_oqyn0k1n.pdf [consultado 28 de septiembre de 2016], p. 1.

²⁴ Cf. Juan Manuel Torres, *Las divas*, p. 8.

del Conde de Orizaba o de los Azulejos. Rebolledo recrea, aquí, el estilo arquitectónico de uno de los recintos más frecuentados por la sociedad pudiente del México posrevolucionario. El narrador enuncia los elementos de ese lugar, de tal modo que el lector pueda visualizar cada una de las partes constituyentes, incluso, las interiores que recuentan el paso de Elena por una exposición pictórica. El lugar se convierte, entonces, en una galería donde se aglomeran personajes interesados en el mundo cultural, pero en el que también, en otro nivel, se establecen jerarquías sociales entre los sujetos que acuden al recinto. Es decir, la Casa de los condes de Orizaba no sólo alberga obras de arte, sino también a figuras partícipes de una dinámica pública específica con la que se identifican. En el caso de la protagonista femenina, su paso por esos salones complementa su representación consumada en una presencia, la cual frecuenta esferas populares a la vez que espacios de la alta cultura. En consecuencia, se proyecta la figura de Elena como la de una mujer capaz de experimentar no sólo goces sensoriales y exóticos, sino también estéticos, aunque carezca de los conocimientos artísticos suficientes. En suma, aun cuando Rebolledo pareciera incluir a la mujer en una especie de proyecto estético, en realidad su participación resulta un tanto superficial e impresionista, en oposición con la de los hombres, agentes centrales de las prácticas sociales y culturales modernas.²⁵ Sin embargo, llama la atención cómo, en contraste con las obras analizadas con anterioridad, la construcción espacial y existencial del personaje ocupa una centralidad

²⁵ Respecto de la participación de la mujer en el ámbito cultural, anota Mercedes Arriaga Flórez que durante varios siglos, la mujer no encontró espacios para desarrollar actividades artísticas si no era bajo la tutela del género masculino, ya la de su esposo, su hermano, su hijo, etc. En cambio, a finales del siglo XIX, la presencia femenina en los campos intelectuales se incrementó debido al “cambio de una sociedad cultural de élite a una sociedad de masas” (Mercedes Arriaga Flórez, “Autorepresentación y resistencia. Escrituras desde la Edad Media al siglo XX entre España e Italia”, en *Las mujeres, los saberes y la cultura*, pp. 17-21). El mayor problema alrededor de la escasa participación femenina en los quehaceres artísticos radica, sin duda, en la imposibilidad de definirse, representarse, crearse y recrearse como sujetos independientes.

inusitada, en la que se expresan las tensiones que atravesó la cultura de principios de siglo XX.

5.4. ROSAS Y MUERTE: ESPLENDOR Y DECADENCIA DEL ESPACIO DEL HÉROE MELANCÓLICO

Según advertí, la presencia de Elena en la ciudad causa admiración. Uno de sus principales adoradores será Eugenio León, cronista y poeta, que se mira por primera vez “en los profundos manantiales de sus ojos”, justamente, en el ambiente refinado y artístico que impera en la referida Casa de los Azulejos:

Bermúdez saludó familiarmente a un garzón afeitado a la americana y bien trajeado que en medio de un grupo de gente de letras, contemplaba el lienzo de *Los Compadres*, y se lo mostró a Elena, recordando el libro empastado de marroquí verde que había visto en su casa. [...]

En el ambiente de aquel arcaico palacio y en medio de los cuadros de Inclán, tristes y de mustio colorido, la cálida belleza de Elena, de carne dorada como un Giorgione, producía necesariamente un deslumbramiento.

Así lo experimentó Eugenio León, que al inclinarse, se imaginó que estaba delante de una dogaresa (34).

La primera impresión que tiene el cronista de la figura femínea es su actitud dominante, que inmediatamente instaura una dinámica entre los dos: él, admira y calla; ella, coquetea y subyuga. Aun cuando el narrador posiciona en el mismo terreno espacial lo femenino y lo masculino, Eugenio es representado como un profesional de la escritura, es decir, como un artista que, en su calidad de cronista y poeta, comprende diferentes manifestaciones estéticas.

En el siglo XIX, de acuerdo con Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, en algunas naciones latinoamericanas, entre ellas México, el poder del hombre “residía en la habilidad que tenía de circular libremente entre la esfera pública y [la] privada”.²⁶ En relación dicotómica con la mujer, el varón conquistó el espacio público por una supuesta “mayor” capacidad racional e

²⁶ Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, “Introducción” a *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*, p. 9.

intelectual para las tareas políticas y comerciales; así, construyó su imperio de dominación fuera del hogar, pero, a la par, siguió unido a este último por medio de sus relaciones familiares, encarnadas en el aludido “ángel del hogar”. En armonía con esta dinámica espacial, en varios pasajes, el narrador de *Salamandra* coloca a Eugenio en sitios intermedios entre lo público y lo privado, como, por ejemplo, el referido cuarto de hotel de Elena:

Mientras se trató de conversar y tomar té, Eugenio León se comportó como un hombre de mundo, prodigándoles a las señoras frivolidades y pasteles; pero cuando de retorno al salón, Fernando Bermúdez le dio cuerda a la vitrola, y comenzó el baile a los lánguidos compases de *Poor Butterfly*, confesó que no sabía bailar, disimulando su despecho. Vio levantarse a Elena aceptando la invitación de Bermúdez, y masticando su cólera contra la banda de pisaverdes que acaparaban a las parejas jóvenes y lindas, se resignó mal de su grado a dar conversación a las señoras posmeridianas; a atender a las señoritas desahuciadas que seguían con envidia el contoneo de los danzones, o a oír, en el vano de una puerta, las observaciones malévolas o los cuentos colorados de los hombres que ni bailaban ni se acercaban al menos a las señoras, por falta de trato (39-40).

Este espacio no se describe detalladamente, pues las nomenclaturas están compuestas por escasos referentes para conocer el escenario: “pasteles”, “salón”, “vitrola” y “puerta”. No obstante, la indeterminación en la construcción de este elemento se completa con la alusión a las señoras, las señoritas y los hombres, quienes, con su contoneo y cuchicheo, hacen que éste cobre vida. Así, el narrador reproduce las sensaciones auditivas, visuales, olfativas, etc., del cronista, quien, al final de esta escena, se siente excluido de la reunión por la falta de habilidades sociales y dancísticas que evidencian su condición socioeconómica no comparable con la de los que sí bailan, en consecuencia, la “cólera” del personaje ante esta situación, influye en cierta medida en la caracterización de los sujetos que lo ocupan. Al parecer, resulta evidente que, como sucede con Elena, el cronista se configura en cada espacio de modo diverso, pues un cambio de escenario impone dinámicas de relación diferentes: Eugenio está sometido al juego de seducción de Elena, en el que él desempeña el rol de

víctima. De esta suerte, a diferencia de las dos obras antes estudiadas, en *Salamandra* el héroe melancólico se define en relación directa con la idea de feminidad, la cual guía, voluntaria o involuntariamente, desde ese momento sus acciones más triviales. Así, cobra sentido que Eugenio aprenda a bailar después de escuchar la opinión de la sonoreense sobre la “modernidad” de esa práctica cultural: “Yo conceptúo el baile y el cine como las diversiones modernas por excelencia. El baile es el lenguaje natural de la alegría y el motivo más agradable de sociabilidad. Comparado con el cine, es lento y monótono un drama de Bernstein” (43). Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, el personaje no consigue reinar sobre esa naturaleza femenina dominante, a la cual busca quebrantar por medio de su introducción en el espacio privado masculino, que deberá modificarse para contener a la presencia femínea:

Había puesto ramilletes de rosas en los jarrones de Talavera y en los cacharros de Guadalajara que olían a barro mojado. Había sembrado el umbral de rosas tintas y fragantes que besaran *sus* pies cuando llegara. Estaba adornado de rosas el deshilachado de la mesa de caoba donde lucía el servicio de té de porcelana Imarí, y festoneaba una guirnalda de rosas el marco del tocador para encuadrar *su* imagen cuando sonriera en el fondo del espejo (63).

Según se aprecia, en esta habitación se describen diversos elementos que evidencian el aludido propósito del cronista; al disponer los “ramilletes de rosas”, los “cacharros”, el “umbral de rosas”, la “mesa de caoba donde lucía el servicio de té” y el “marco del tocador” la escena se prepara, supuestamente, para el encuentro de los amantes, como una especie de *locus amoenus*, donde puede florecer el idilio entre ellos. Como es sabido, este tópico espacial de raíces grecorromanas consistía en mostrar un escenario en el que, aparentemente, el hombre se encontraba en armonía con la naturaleza.²⁷ En la novela, Rebolledo lo actualiza

²⁷ Cf. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 638.

de acuerdo con los parámetros estéticos finiseculares, utilizando la imagen del jardín, que, según María Teresa Zubiaurre, se presenta como un “[...] espacio hermético [...] que] sirve de estuche protector y embellecedor a la figura femenina [...]”.²⁸ En esa línea, la ornamentación del pasillo exhibe tanto las preferencias artísticas, como culturales y amorosas del protagonista, más en armonía con la iconografía de la mujer frágil, asociada a una serie de imágenes virginales y florales.²⁹ Tal vez por ello, Elena no asiste a la cita; su naturaleza fatal no atraviesa el dintel del hogar que el poeta ha preparado “artificialmente” para ella, rompiendo con esto la visión idealizada que León tenía de ella. La ausencia de la amada, obliga a Eugenio a mirar por el balcón en busca de su ausente figura. La ventana, como bien advierte María Teresa Zubiaurre, funciona como un marco para la contemplación del espacio interior o el exterior, dependiendo del lugar en el que se sitúe la mirada.³⁰ En la novela, el poeta vuelve la vista al espacio exterior, donde distingue escenas de una ciudad en constante movimiento, que sólo consiguen lastimar sus sentidos:

Se estremeció al oír la sirena de un auto que pasó a toda velocidad bajo sus balcones. Consultó su reloj que señalaba diez minutos para las cinco y abrió el balcón poniéndose en acecho. Se imaginaba verla descender de cada auto y de cada coche.

Desde su atalaya, distinguía la plaza de Orizaba con su espesa arboleda, sus calzadas rojas espolvoreadas de tezontle y su fuente circular en el centro alimentada por un surtidor que rompía su chorro de cristal en un macizo de riscos. Las niñeras empujaban los coches de los nenes y un jardinero en cuclillas entresacaba el pasto de un prado en forma de segmento de círculo. En la azotea de enfrente, una criada tendía ropa, y a sus pies se dilataban a la calle de Durango con su doble fila de troenos a la orilla de la acera. Quizá vendría en un camión, y entonces se apearía en la calle de Mérida. Acaso vendría en tranvía y asomaría por la calle de Orizaba. Creía reconocerla en cada silueta de mujer [...].

No lograba refrenar su displicencia. Lo exasperaban la risa de los niños que jugaban en el jardín, el estridor del tranvía, el tañido de la campana del templo de la Sagrada Familia; los gritos de los buhoneros y hasta la indiferencia del galgo de bronce que le servía de pisapapel. (64-65).

²⁸ M^a T. Zubiaurre, “V. El jardín: burguesía y miniaturización del espacio”, en *op. cit.*, p. 217.

²⁹ Cf. Hans Hinterhäuser, “Capítulo 4. Mujeres prerrafaelitas”, en *Fin de siglo: figuras y mitos*, pp. 92-93.

³⁰ Cf. M^a T. Zubiaurre, “VII. La ventana: intersecciones, miradas, perspectivas”, en *op. cit.*, pp. 365, 367.

El narrador recurre, nuevamente, a las descripciones sensoriales para reiterar la configuración emocional del personaje; en este pasaje podemos oír no sólo “la sirena de un auto” o el “surtidor que rompía su chorro de cristal en un macizo de riscos”, sino también “la risa de los niños que jugaban en el jardín, el estridor del tranvía, el tañido de la campana del templo de la Sagrada Familia; los gritos de los buhoneros y hasta la indiferencia del galgo de bronce que le servía de pisa papel”. En otras palabras, el espacio descrito ayuda a que el lector perciba la angustia y la desesperación del poeta, cuando mira hacia el exterior en espera de la anhelada figura femenina; de esta manera, a diferencia de las otras obras analizadas, en *Salamandra* la visión del espacio urbano no replica, no refleja, el sentir del personaje; por el contrario, pareciera negarlo al desplegar su propia dinámica, no marcada por la visión desesperada del observante.

Cabría detenerse en esta visualización, aunque fragmentaria, de la Ciudad de México posrevolucionaria. En contraste con las narraciones anteriores, Rebolledo retrata el medio citadino con mayor movimiento y dinamismo, por medio de la presencia de dos elementos: las multitudes y los medios de transportes (“automóviles”, “tranvías” y “caminos”), los cuales dotan al exterior de un halo “modernizador” propio de las ciudades del siglo XX. Por otra parte, aunque en la parte final del pasaje se exponen las sensaciones que provoca en León la ciudad, llama la atención que, en las frases iniciales, las series predicativas paratácticas privilegian una construcción sinecdótica, generando un alejamiento entre la representación del personaje y del ambiente, donde él pareciera no tener cabida. En suma, la construcción de la urbe en *Salamandra* cobra un mayor protagonismo e independencia, pues en su recreación el narrador privilegia el movimiento autónomo de la urbe, su constante bullicio, desplazando las sensaciones que ésta provoca en el personaje.

Ahora bien, al no asistir a la cita, Eugenio busca a Elena en los lugares más populares y en las calles de la ciudad. Después de todo, la búsqueda simboliza la caída del héroe, su incompatibilidad, pues ha sido rechazado y condenado, por ello, a perder todo lo que antes lo personificaba en el medio que lo rodeaba: dinero, prestigio artístico y posición social. En consecuencia, el encuentro con la joven sonoreense, luego de que él ha quedado desempleado, sin amigos y pobre, es prácticamente la confirmación de su infortunio amoroso y existencial.

Una noche de Ópera en el teatro Arbeu, vio a Elena en una platea con Lola Zavala y Fernando Bermúdez. Llevaba un hermoso vestido color de fuego, con un escote muy osado, que pendía de sus hombros de dos cintas de seda, y estaba espléndidamente enjoyada, más bella que nunca.

La pasión que Eugenio León había tratado de sepultar bajo los escombros de su vergüenza, surgió avasalladora. Con una tristeza infinita que impregnaba su alma de hiel y vinagre, se dio cuenta del abismo que mediaba entre ella, rica, bella, cortejada, y él, un fracasado, un pobrete, casi un mendigo (78).

En este fragmento, la ubicación de los protagonistas establece una “polaridad espacial”, en la que se materializan tanto el aludido fracaso del héroe por la imposibilidad amorosa, como las diferencias sociales: ella se encuentra en la platea por ser rica; él, debajo de los balcones, por su extrema pobreza.³¹ Una vez que Eugenio se ha dado cuenta de que ha perdido toda esperanza, el narrador nos muestra otra visión de la ciudad posrevolucionaria, ahora sí en consonancia con el decaimiento sentimental y social del personaje; en ella, como en “La cabellera”, los objetos y los sujetos que conforman la ciudad se asimilan con la perspectiva decadente de éste.

Incapaz de resistir tamaña tortura, Eugenio salió tambaleándose del teatro y marchó por la calle como un loco.

Al pasar por la calle de la Independencia, tropezó con los pies de los papeleros que dormían hacinados en los vanos de las puertas. En la esquina de Gante se topó con unas meretrices que le salieron al encuentro dirigiéndole miradas de repugnante lujuria. En los escaños de la Alameda, encontró sentados a individuos como él, astrosos, sórdidos, miserables. Se aventuró por una calzada, y quitándose el sombrero, se sentó en una

³¹ Cf. M^a T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 55.

banca de hierro sin lograr que el frío de la noche aplacara la fiebre que lo consumía (79).

Lo descrito en esta escena se asocia a un campo semántico vinculado con el declive anímico del cronista, creando una atmósfera lúgubre y miserable que refuerza la pérdida del estatus social de aquel hombre quien, como los habitantes de la metrópoli, carece de todo. La desgracia de Eugenio se confirma cuando toma conciencia de esto último, pues reitera su incompatibilidad amorosa y social con Elena, la cual se proyecta en la construcción de su siguiente hogar:

Ya no vivía en su apartamento de la plaza de Orizaba, sino en una casa de vecindad por el rumbo norte de la urbe, donde entró [...]. Cruzó el patio, tropezándose con las pértigas que sostenían las cuerdas de los tendedores, y abrió la puerta de un cuarto interior, prendiendo una lámpara de petróleo, que alumbró con su flama humeante la miseria de la pocilga.

De una cómoda vieja sacó un paquete que desenvolvió sobre su camastro, que estaba en un ángulo, con la ropa deshecha.

Era la caja de terciopelo blanco en cuyo interior de satín blanco, resaltaba la cabellera de Elena Rivas, más negra que el Infortunio, más trágica que el Crimen, más helada, mucho más helada que la Muerte. Con la conciencia de su naufragio completo y definitivo, hundió sus manos en los rizos brunos, y besándolos con sus labios febriles, los mojó con sus lágrimas, despidiéndose del amor, de la gloria, de la esperanza, de todo lo que había perdido para siempre (79-80).

Como hemos visto anteriormente, las descripciones de los espacios íntimos tienen la intención de manifestar, de una forma u otra, las preferencias de sus habitantes; sin embargo, en esta escena la habitación se define por la condición precaria del huésped, puesto que, la falta de dinero, le impide decorar o modelar ese espacio, enfatizando con ello que el protagonista ha dejado de ser un dandi, para convertirse en un hombre “sucio y desaliñado” (77).³² De este modo, el declive del héroe melancólico, su suicidio con la cabellera de la

³² Como advierte Darrigrandi, el dandi decimonónico se formó con base en paradigmas subjetivos entre figuras “históricas” y figuras “ficciones”; en este sentido, algunos autores dandis, como Honoré de Balzac, Barbey d’Aurevilly y Charles Baudelaire, contribuyeron a la construcción de este estereotipo social, puesto que se configuraron como un ejemplo de la manera en que se vivió la modernidad en el continente europeo, es decir, como “un letrado que teme a la modernización y hasta cierto grado le rehúye, pero ha sido, contradictoriamente, uno de sus promotores” (cf. Claudia Darrigrandi Navarro, “Dandismo en *Pot pourri (silbidos de un vago)* (1882)

amada, se presenta por medio de dos polos espaciales: el apartamento cerca de la plaza de Córdoba y la vecindad en la periferia de la ciudad. El desplazamiento geográfico simboliza, como he dicho, el desplome del héroe sensible, pero también en última instancia del artista, que sucumbe ante un nuevo modelo de mujer fatal, producto de los cambios sociales y políticos que experimentaba el entorno nacional. La dicotomía entre estos dos sujetos en la historia patentiza un rechazo a un tipo de mujer que no cumple con los roles femeninos, deviniendo en una figura altamente perturbadora y peligrosa para los otros. En un campo de significación mayor, aunque Rebolledo no se refiere a la violencia revolucionaria, la historia pareciera mostrar la muerte, pero también la emergencia de ciertas formas de comportamiento y de acción, a las cuales no todos pudieron o quisieron adaptarse. La historia de Eugenio y Elena muestra, así, el cierre de una época, pero también las nuevas encrucijadas y los retos que debería enfrentar el hombre moderno en el umbral del siglo XX, en un México que privilegiaría el surgimiento de otras masculinidades, muy diversas a las del héroe melancólico y de su visión decadente de mundo.

de Eugenio Cambaceres”, en *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*, pp. 30-31).

CONSIDERACIONES FINALES

En los anales de la historia de las letras nacionales se ha privilegiado el rescate y análisis de la poesía de Efrén Rebolledo, relegando a un segundo plano su propuesta narrativa. Aunado a esto, como mostré en los tres últimos capítulos de esta tesis, el abordaje de su prosa se ha circunscrito a un puñado de téticos, tópicos y motivos, tales como la presencia de la cabellera, símbolo erótico por medio del cual la angustia del héroe melancólico encuentra alivio; y la utilización constante de personajes prototípicos del imaginario decadente finisecular (el héroe melancólico, la mujer frágil y la mujer fatal). Algunos críticos han señalado, asimismo, la relación entre cine y literatura presente en su novela *Salamandra*; y, otros han reparado, de manera somera y general, en la construcción del espacio fictivo en su narrativa. En esta misma línea se buscó insertar la presente investigación en el vínculo entre el espacio ficcional y la definición fatal y decadente tanto de sus protagonistas, como de una visión de mundo, ésta claramente marcada por los cambios experimentados debido al complejo fenómeno de la modernidad a finales del siglo XIX y principios del XX.

Como advertí, dicho proceso favoreció de manera importante, por un lado, la secularización, tanto de las ideas, como de las prácticas en la vida cotidiana; y, por el otro, creó un imaginario en que el hombre se convirtió en el único hacedor de su destino. A ello contribuyó, de manera sustancial, el acelerado desarrollo del mercado libre, de la industria, de las instituciones políticas y sociales, así como también, los adelantos científicos y tecnológicos, que permitieron el perfeccionamiento y la diversificación de los medios de

transporte y comunicación. Aun cuando en las diferentes latitudes de Occidente la modernidad se experimentó de manera distinta, dependiendo de sus circunstancias políticas y sociales, lo cierto es que en todas ellas se originó una gran incertidumbre ante la disipación vertiginosa de algunas costumbres y antiguas formas de organización. Como ya vimos, en México la asimilación de los discursos positivistas en los ramos educativo y político significó el primer “paso” hacia la modernidad. Para finales del siglo XIX, esta doctrina filosófica había conseguido ya muchos adeptos y se había convertido en el principio rector del sistema político porfirista. Aunado a ello, los avances tecnológicos y científicos importados de otras naciones, así como el crecimiento económico gracias al auge de las inversiones nacionales y extranjeras, dieron paso a una era de modernización, cuyas principales manifestaciones se visibilizaron en la Ciudad de México, centro neurálgico de la nación y fachada principal del progreso del país.

Aunque periférico y desigual, este proceso impelió a grandes sectores de la población a ceder ante los requerimientos de la economía capitalista, es decir, a la dinámica de mercado que se imponía rápidamente en todas las esferas del quehacer humano. Entre los grupos que vieron más vulneradas sus actividades e intereses se encontraron los escritores, quienes respondieron de diversa forma a la necesidad de vivir de su pluma, pero, a la vez, seguir creando de acuerdo con sus anhelos estéticos. Posiblemente, los que se manifestaron de forma más trasgresora a las nuevas condiciones del entorno fueron los modernistas de la segunda generación, también llamados decadentes, quienes se opusieron a la imposición del racionalismo en todos los campos del saber, pero también a la mercantilización del arte y a la deshumanización del hombre. Estas ideas fueron expresadas en las páginas de distintas publicaciones periódicas de la época, en las que estos autores no sólo defendieron su libertad de expresión, la permanente búsqueda de belleza y renovación verbal, sino que también,

compartieron una actitud existencial de desaliento y hastío, un sentir “decadente” reflejado en muchos de sus escritos tanto ensayísticos como narrativos.

Ahora bien, como es sabido, al parecer Efrén Rebolledo se incorporó a este grupo hacia 1896, hecho que se confirma con su copiosa participación en las empresas periodísticas literarias más importantes de esos momentos: la *Revista Moderna* (1898-1903) y la *Moderna de México* (1903-1911), en cuyas páginas publicó una serie de poemas y piezas en prosa. Sujeto a los vaivenes políticos y económicos del México finisecular, como sus cofrades decadentes, el autor sufrió en carne propia las problemáticas emanadas del aludido fenómeno modernizador, por lo que se vio obligado a combinar el quehacer diplomático con sus actividades literarias. A pesar de sus continuas estadías fuera del país, Rebolledo estuvo sujeto no sólo a las vicisitudes políticas y económicas del entorno nacional mexicano, sino también a las discusiones y búsquedas estéticas que se verificaron en éste, según se expuso en el primer capítulo.

Hombre de su tiempo, el escritor expresó estos conflictos por medio de sus obras, en las cuales exploraría, de manera simbólica, las consecuencias de la modernidad en la autoconfiguración del ente creador y en la profesionalización de la labor escritural; pero, de igual modo, del impacto de este fenómeno en la intrincada constitución emocional del sujeto moderno nacional, medido por el devenir histórico de su contexto. Para dilucidar sobre este último tema me pareció sustancial estudiar la construcción del espacio fictivo en tres de sus obras más importantes: el cuento “La cabellera” y las novelas cortas *El enemigo* y *Salamandra*. Para ello, en el segundo capítulo llevé a cabo una revisión de los postulados teóricos acerca del espacio, expuestos por autores como María Zubiaurre, Luz Aurora Pimentel, Gaston Bachelard, María Teresa Bobes Naves, entre otros, con el fin de establecer los principales conceptos que guiaron mi estudio de las narraciones rebolledianas. A partir

de esta exploración, consideré el espacio fictivo como un binomio dividido principalmente en dos aspectos indisolubles: el contenido y la forma. Para analizarlo, me centré en las descripciones, cuyas nomenclaturas y series predicativas denotan un modelo de organización, el cual evidencia una serie de valores e ideas que sostienen los argumentos narrativos, pero también revela las preocupaciones éticas y estéticas del autor.

De acuerdo con lo anterior, en el tercer capítulo me enfoqué en la caracterización de los espacios en el cuento “La cabellera”; en él, las descripciones espaciales son muy escuetas, debido a que se privilegia la recreación de las sensaciones y los sentimientos que los lugares generan en el protagonista, ejemplo de ello es la recreación de la taberna. El estudio de las principales nomenclaturas y series predicativas me permitieron dilucidar que Rebolledo, a través de este relato, vincula la figura del creador con un estado de ánimo melancólico e hipersensible, representado por la imagen espacial crepuscular, que rige no sólo la composición del texto, sino la visión de mundo que se construye a través del relato. En esta misma línea, el poeta se define en los diferentes espacios que transita como un hombre incapaz de establecer un contacto directo con la ciudad y, por lo tanto, con la sociedad modernizada; la urbe se presenta como espacio que limita su actividad creadora. Ante la imposibilidad de hallar un *locus amoenus*, el último acto creador y heroico que vislumbra es su suicidio usando la cabellera de su amada, recurso simbólico que constituye un vínculo entre Eros y Tánatos.

De la misma manera, en el cuarto capítulo, se analizó la novela corta *El enemigo*, donde fue posible observar cómo Rebolledo vuelve a plasmar la configuración melancólica del protagonista masculino, quien, si bien no es un artista, tiene una evidente tendencia hacia una visión estética del mundo. A diferencia de “La cabellera”, en esta narración la construcción del espacio es mucho más prolija, es decir, hay un mayor despliegue simbólico de sus

elementos constitutivos; ejemplo de ello son, por un lado, las imágenes del río miasmático y del desierto vinculadas con la complejidad existencial de Montero, hombre escindido entre la espiritualidad y el deseo sexual; por otro lado, la representación de Clara, la mujer frágil, como arroyo cristalino espejo de su pureza y castidad. Por medio de la exposición espacial de estas figuras dicotómicas, Rebolledo expone uno de los conflictos y de las tensiones que atravesaron la constitución del hombre moderno: la definición espiritual y estética de los individuos en un mundo secularizado. De esta suerte, la recreación de distintos templos religiosos en la narración contribuye a sostener la perspectiva melancólica y nostálgica del protagonista, quien al entrar en contacto de estas “ruinas” opta por ensalzar el pasado como una forma de crítica demoledora a la modernidad. En suma, la profanación de diferentes espacios y del cuerpo femenino, al final de la historia, pueden leerse no sólo como la derrota del arte en el mundo modernizado, donde se ha perdido el vínculo entre la obra y lo sagrado, sino también como la caída del hombre ante un entorno que lo ha desprovisto de su espiritualidad, condenándolo a sobrevivir únicamente a través de cuerpo y lo material.

Al igual que en las narraciones anteriores, en *Salamandra*, Rebolledo recurre a la tipología de la tradición del héroe melancólico, pero, en vez de catalizarla con una mujer frágil (como sucede en *El enemigo*), lo hace con una fatal. En cuanto a la construcción del espacio, en esta novela, el narrador describe los lugares íntimos en consonancia con el temperamento de cada uno de los personajes; así, Eugenio León se recrea como un hombre de “mundo” y Elena Rivas como una mujer dominante y voluptuosa. De esta suerte, como en *El enemigo*, la historia se organiza espacialmente de manera dicotómica, lo cual permite establecer un cambio de paradigma en la representación de las figuras masculina y femenina. Con una inusitada centralidad, la personalidad femenina, aunque criticada por no cumplir con los roles femeninos impuestos por una sociedad capitalina que, a pesar de su modernidad, resulta

claramente conservadora, ve triunfar su naturaleza fatal sobre la personalidad hipersensible del héroe melancólico. A diferencia de “La cabellera” en la que el suicidio del poeta encarna un acto de denuncia y rebeldía, en *Salamandra* su ahorcamiento con la cabellera de Elena simboliza el cierre de una época, aquella en la que los sujetos masculinos dominaban la escena pública-privada; asimismo, puede ser leído como la única respuesta a las nuevas encrucijadas que debía enfrentar el hombre moderno mexicano en un contexto amenazado por la lucha armada (la Revolución Mexicana), y por el quiebre político, económico y social de Europa (la Primera Guerra Mundial), condiciones que impusieron nuevas búsquedas estéticas y existenciales tanto a las sociedades como al artista.

Según he demostrado en esta tesis, la configuración de los espacios representa un elemento esencial en la construcción prototípica de los personajes, a la vez que un medio para representar simbólicamente la postura del autor ante el proceso de modernización, cuyas consecuencias observó tanto en el ámbito nacional, como en el extranjero. En síntesis, en estas obras Rebolledo reconoce que el contexto modernizador dificulta la pervivencia de las personalidades artísticas y sensibles, las cuales siempre perecían ante la escisión entre la tarea creativa y los requerimientos económicos; en fin, ante la imposibilidad de constituirse como un sujeto original de acuerdo con los estándares de mercado vigentes en aquella época de transición. En un nivel más profundo, el autor también pone a consideración del lector las consecuencias que podría traer a la humanidad la pérdida definitiva de un vínculo con cierto sentido sagrado de la existencia, sin el cual el hombre sucumbiría desprovisto de ideales a las leyes de lo material.

Cabe advertir en estas tres narraciones, cada vez con mayor eficacia narrativa y estilística, el autor pone en entredicho no sólo los supuestos avances de nuestra modernidad de oropel, sino también los actos de aquellos que constituyen la “fuerza” de la Patria, los jóvenes. De

esta suerte, es posible ver, aunque con algunas similitudes, cada héroe es distinto, pues mientras el poeta de “La cabellera” está claramente limitado por una visión crepuscular que decide, en términos simbólicos, su destino, Montero, en *El enemigo*, vacila entre sus pulsiones sexuales y espirituales profundas para sucumbir antes sus deseos más perversos; por su parte, en *Salamandra*, Eugenio León lucha entre su perspectiva masculina hegemónica y el surgimiento de nuevos paradigmas de desenvolvimiento social de los sujetos, que a la postre lo harán perecer. Como he mostrado, Rebolledo plasma en cada una de estas obras una estética que oscila entre un romanticismo tardío y un decadentismo finisecular, a partir de los cuales visibiliza los efectos de la modernidad desde distintos ángulos, evidenciando las tensiones y la incertidumbre a las que se sometieron los hombres de aquella época.

Finalmente, con este estudio he pretendido contribuir a la lectura de las ficciones modernistas desde distintas perspectivas, en las cuales se tome en consideración los elementos estructurales para establecer los vínculos entre las composiciones literarias y las construcciones culturales del México de entre siglos.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Anónimo, “Los libros nuevos. Salamandra”, en *Revista de Revistas*, núm. 235 (27 de julio de 1919), p. 21.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, “Autorepresentación y resistencia. Escrituras desde la Edad Media al siglo XX entre España e Italia”, en *Las mujeres, los saberes y la cultura*. Sevilla, Arcibel, 2003, pp. 17-21.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Breviarios, 183).
- BAJTIN, Mijail, “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.
- BATAILLE, Georges, “La felicidad, el erotismo y la literatura”, en *La felicidad, el erotismo y literatura: ensayos 1944-1961*. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, pp. 82-116.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo: iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1980.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI Editores, 1998.
- BOBES NAVES, María del Carmen, “Las unidades sintácticas: el espacio”, en *Teoría general de la novela. Semiología de la «La regenta»*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 196-216 (II. Estudios y ensayos, 341).
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1998.
- , *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid, Cátedra, 1994.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Traducción de María Teresa Beguiristáin. Madrid, Tecnos, 1991.
- CLARK DE LARA, Belem, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998 (Ediciones Especiales, 9).
- y Ana Laura Zavala Díaz (introducción y rescate), *La construcción del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- CROS, Edmond, “Sociología de la literatura”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (edits.), *Textos de teorías y crítica literarias (De formalismo a los estudios postcoloniales)*. México, UAM-Iztapalapa, Universidad de La Habana, 2003, pp. 617-695.
- CURIEL, Fernando, *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.
- DARRIGRANDI NAVARRO, Claudia, *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*. Santiago, Chile, 2015 (Serie ensayos/ estudios culturales).
- ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- GAMBOA, Federico, “Mi diario III (1901-1904)”, en *Mucho de mi vida y algo de la de los otros*. México, CONACULTA, 1995.
- GARCIADIEGO, Francisco Javier, “Actores y regiones en el proceso bélico de la revolución mexicana”, en *La guerra en la historia. Décimas Jornadas de Estudios Históricos* organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Editor Ángel Vaca Lorenzo. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1999, pp. 209-253 (Estudios Históricos & Geográficos, 108).
- y Sandra Kuntz Ficker, “La Revolución mexicana”, en *Nueva historia general de México*. México, Colegio de México, 2010, pp. 537-594.
- GALÍ BOADELLA, Monserrat, “La feminización del espacio doméstico”, en *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 71-93.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, en *El Heraldo de México*, año I, núm. 91 (28 de julio de 1919), p. 3.
- , “La apacible locura”, en *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México, El Colegio de México, 1971.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “II. Secularización, vida moderna, sustitutos de religión”, en *Modernismo*. Barcelona, Montesino, 1983, pp. 73-157.
- HALE, Charles A., “Positivismo, liberalismo y sociedad”, en *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Traducción de Purificación Jiménez. México, Vuelta, 1991, pp. 336-398 (La Reflexión).
- HINTERHÄUSER, Hans, “Capítulo 4. Mujeres prerrafaelitas”, en *Fin de siglo: figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 92-93.
- JAUJA, María Virginia, “Recuerdo de la revista *Pegaso*”, en *Estudios*, núms. 60-61. México, Instituto Tecnológico Autónomo de México, pp. 230-234.

- KUNTZ FICKER, Sandra y Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato”, en *Nueva historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010, pp. 487-536.
- LAJOUS VARGAS, Roberta, “La Revolución mexicana y la Primera Guerra Mundial, 1911-1920”, en *Historia mínima de las relaciones exteriores de México 1821-2000*. México, El Colegio de México, 2012, pp. 145-176.
- LEYVA José Mariano, “4. Terreno hostil: la ciudad de México en los ojos decadentes. La ciudad a través de la literatura”, en *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*. México, Tusquets Editores, 2013, pp. 153-173.
- LÓPEZ, Rafael, “Luego una playa de la Noruega...”, en *Crónicas escogidas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 233-236.
- MATA, Óscar, “La novela corta del modernismo”, en *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 121-135 (Colección Ida y Regreso al siglo XIX).
- MARTINS, Inés, “El cine como representación de la realidad”, en http://www.esdi-online.com/repositori/public/dossiers/DIDAC_oqyn0k1n.pdf [consultado 28 de septiembre de 2016], p. 1.
- MENESES GÓMEZ, José Félix, *Vida y obra de Efrén Rebolledo*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- MENDOZA VALENCIA, Rosa, “Capítulo I: Efrén Rebolledo, semblanza biográfica”, en *Tópicos de la femme fatal en Salamandra, de Efrén Rebolledo*. Tesis de maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 8-22.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Traducción de Alberto Vital. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MORALES OROZCO, Fernando A., “Presentación” a Efrén Rebolledo, *El enemigo*, en <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/eetp.php> [consultado el 7 de agosto de 2016].
- NAUFAL, Georgina, “La economía mexicana en la primera década del siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.), *Revista Moderna de México (1903-1911) II. Contexto*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002, pp. 49-74.
- PACHECO, José Emilio, “Prólogo” a *Antología del modernismo (1884-1921)*, t. II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970 (Biblioteca del Estudiante Universitario).
- PAZ, Octavio, *Los hijos de limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974 (Biblioteca Breve).
- PELUFFO, Ana e Ignacio M. Sánchez Prado (edits.), “Introducción” a *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2010, pp. 5-21.
- PHILLIPS, Allen W., *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*. México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Divulgación, 1974.

- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI Editores, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- , *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI Editores, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 191 pp.
- POLLACK, Sarah S., “‘El supremo bien de la libertad’: Efrén Rebolledo, *Nikko* y la articulación de una identidad postnacional”, en *Romance Notes*, vol. 51, núm. 3, 2011, pp. 405-414.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen, “Mujeres positivas. Los retos de la modernidad en las relaciones de género y la construcción del parámetro femenino en el fin de siglo mexicano; 1880-1910”, en *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001, pp. 291-317 (Historia Moderna y Contemporánea 37).
- REBOLLEDO, Efrén, “El balcón”, en *El Fígaro Mexicano*, (15 de enero de 1897), p. 12.
- , *El enemigo*. México, Imprenta de Eduardo Dublán, 1900.
- , “La cabellera”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 16 (2^a quincena de agosto de 1900), pp. 251-252.
- , “Medallón”, en *El Mundo. Seminario Ilustrado*, t. II, núm. 24 (13 de diciembre de 1896), p. 386.
- , *Salamandra*. México, Talleres del Gobierno Nacional, 1919.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, t. V. Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- RIVERA CAMBAS, Manuel, “Ex-convento e iglesia de Santa Clara”, en *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica; las descripciones contienen datos científicos, históricos y estadísticos*, t. I, Edición facsimilar de la de 1880. México, Editorial del Valle de México, 1974.
- ROCHA, Benjamín, “A manera de Prólogo”, a *Obras recogidas*, de Efrén Rebolledo. México, Océano. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, CONACULTA, 2004, pp. 13-40.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio Márquez, “Efrén Rebolledo”, en *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias. Usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000, p. 687.
- SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismo*. Barcelona, Crítica, 2002.

- SANTILLÁN BARRERA, Isaura Cecilia, “Análisis de ‘La cabellera’”, en *La tentación de San Antonio: masculinidad, cabelleras y catástrofe en la prosa de Efrén Rebolledo*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 52-64.
- SCHNEIDER, Luis Mario, “Introducción” a *Obras completas*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1968, pp. 9-11.
- Sin firma, “Nuestros diplomáticos”, en *Revista Moderna de México*, vol. XII, núm. 5 (julio de 1909), p. 289.
- SLAWINSKI, Janusz, “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, en *Textos y contextos*. Selección y traducción por Desiderio Navarro, La Habana, t. II, 1989, pp. 265-287.
- SPEHLING, Christian, “Presentación” a Efrén Rebolledo, *Salamandra* en <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/stp.php> [consultado el 21 de julio de 2016].
- TABLADA, José Juan, “Efrén Rebolledo R.I.P.”, en *El Universal*, año XIV, t. LIII, 1ª sección (31 de diciembre de 1929), p. 3.
- , “Máscaras. Efrén Rebolledo”, en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903, pp. 1-2.
- TORRES, Juan Manuel, *Las divas*. México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962 (Cuadernos de Cine 5).
- URBINA, Luis G., “Esquela de luto. Efrén Rebolledo”, en *El Universal*, año XV, t. LIV, 26 de enero de 1930, p. 3.
- VALLES CALATRAVA, José R., *El espacio en la novela: el papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la literatura y literatura comparada, Universidad de Almería, 1999.
- VILLAURRUTIA, Xavier, “La poesía de Efrén Rebolledo”, en Efrén Rebolledo, *Poemas escogidos*. México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1990, pp. 9-15.
- ZANOTTI, Paolo, “XIV. Historia de una enumeración”, en *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Traducción de Nuria Martínez Deaño. México- Madrid, Fondo de Cultura Económica, Turner, 2010, pp. 127-135.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, “Capítulo I: Discursos somáticos en el México del último tercio del siglo XIX”, en *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*. Tesis de doctorado. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 29-92.
- , *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México. Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.