



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA TENTACIÓN DE REBOLLEDO:
CARO VICTRIX, DEL EROTISMO EN SITUACIÓN

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

PRESENTA:
ALI HASSAN RAFAEL FRANCO RODRÍGUEZ

DIRECTORA DE TESIS:
DOCTORA MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 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.

*Usando el cuerpo como su objeto,
el lenguaje trae el espíritu al mundo*
Juan García Ponce

*Rebolledo [...] ha pintado como
Modigliani un cuerpo subversivo que lo
exila de los salones de la moda. Pintar una
mujer desnuda y pintarla tal como es, sin
dejarla marmórea como las estatuas
clásicas, o cubrirla púdicamente con la
hoja de parra que ha velado con su
impudicia la aparición de un vello
cuidadosamente cancelado, se convierte
definitivamente en un acto de provocación.*
Margo Glantz

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Situación: el proyecto de modernidad hispanoamericana y el papel del escritor decimonónico	
1. Ordenamiento positivista y desarrollo del modernismo en Hispanoamérica	13
2. México, el último bastión modernista, y la ideología decadentista	18
3. Constituyentes de la poesía de Rebolledo y su tentativa pragmática	23
Capítulo II. <i>Species corporis simulacrum est mentis</i> : la sexualidad, el cuerpo y las relaciones concretas con el prójimo	
1. Sexualidad finisecular. Breve crónica de la transformación de los discursos regentes del cuerpo	28
2. El cuerpo del yo y los fundamentos de sus relaciones con el otro	36
Capítulo III. <i>Caro victrix</i> , del erotismo en situación	
1. Historia del texto	43
2. El reino de la carne: fundamentos del programa poemático de <i>Caro victrix</i>	51
3. La mirada del yo: inercia e imposibilidad de la mujer frágil	54
4. La mirada del otro: la mujer fatal y los principios de la seducción	61
5. Indagaciones del yo: la confrontación de los discursos de la sexualidad	67
6. Las quimeras del deseo: unificación, refracción y escisión	82

a. “El beso de Safo”	82
b. “La tentación de San Antonio”	85
c. “Insomnio”	92
Conclusiones	96
Bibliohemerografía	102
Agradecimientos	108

Introducción

La deuda intelectual que tenemos con aquellos escritores u obras que forman parte de nuestra historia literaria no termina, y aunque pareciera ocioso insistir en la lectura y análisis de textos del pasado, en realidad es necesario volver a ellos, pues sólo así conseguiremos entender a cabalidad las dinámicas culturales de nuestro ahora. Además, como afirma T. S. Eliot, es imperativo que “cada generación deba efectuar una valoración nueva de la poesía del pasado a la luz de sus contemporáneos y de sus predecesores inmediatos.”¹ Atendiendo a estas premisas, considero que en el camino del conocimiento literario no existen lecturas absolutas ni obras agotadas. Es por esto que en el presente trabajo entablaré, como otros lo han hecho ya, un diálogo con *Caro victrix* (1916) de Efrén Rebolledo (Actopan, Hidalgo, 9 de julio de 1877-Madrid, España, 10 de diciembre de 1929).

Para poder tener una idea multidimensional de Efrén Rebolledo como escritor es conveniente saber que, aunque no ha sido olvidado por la historiografía literaria mexicana, muchos de los juicios parciales sobre su obra son dados por sentado, y, como muchos otros poetas, es, con consistencia, encajonado en las consideraciones que en el pasado se hicieron de algunos de sus libros. Por tanto, quienes como yo se acercan a su obra en este siglo deben indagar con escepticismo en los textos que abordan directa o indirectamente su escritura y espigar de entre muchos otros documentos (cartas, anécdotas, ficciones) menciones, datos, citas, apreciaciones tangenciales, y, a partir de ahí, articular un discurso crítico medianamente coherente.

La vida itinerante de este poeta y su poco ambiciosa presencia intelectual legaron a sus coetáneos escasos y dispersos materiales para poder redactar la crónica de su labor cultural y descubrir en profundidad su universo literario. No obstante, existen vestigios que revelan lo encomioso de su

¹ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, p. 97.

quehacer y su participación activa en la vida literaria de México². Rebolledo se dio a conocer como poeta en las páginas del diario capitalino *El Mundo*, el 13 de diciembre de 1896, con “Medallón”, pero fue hasta la aparición de “Marcha fúnebre”, poema que leyó en el homenaje que la Escuela Nacional de Jurisprudencia organizó en memoria de Emilio Castelar el 17 de junio de 1899, que se hizo de cierta reputación, lo que a la postre le abrió las puertas de la *Revista Moderna*, que en 1900 le publicó *El enemigo*, su primera novela.

En 1901, semanas después de recibirse como jurista, ingresó al servicio diplomático y fue incorporado a la Legación de México para Centroamérica con sede en la ciudad de Guatemala, donde permaneció alrededor de cinco años. Este fue el inicio de su trashumancia y de la disgregación de su obra; no obstante, el poeta mantuvo abiertas vías de comunicación con México, lo que permitió, con sus naturales limitaciones, la difusión de sus escritos y su colaboración en publicaciones periódicas nacionales. En el país vecino publicó *Cuarzos*, *Más allá de las nubes* e *Hilo de corales*, libros de los que se tuvo noticia en nuestro país (Amado Nervo dedicó en 1902 algunas líneas a *Cuarzos*).³

El primero de febrero de 1907 fue nombrado Segundo Secretario en la Legación de México en Tokio, a donde llegó el 19 de abril. En las semanas que transcurrieron entre su designación y su arribo a Yokohama tuvo la oportunidad de imprimir en nuestro país *Estela* y *Joyeles*. Ya en en la nación del Sol Naciente la legendaria casa editorial Shimbi Shoin tiró *Rimas japonesas*, poemario en el que se evidencia la admiración inmediata que Rebolledo sintió por la cultura nipona. En 1910, poco antes del estallido de la Revolución Mexicana, fue informado del precario estado de salud de su madre, lo que

² En esta investigación no tengo la intención de hacer un recuento pormenorizado de la vida de Efrén Rebolledo. Me limitaré a referir sólo aquellos datos que ayuden a la articulación de mi discurso. Para conocer los detalles puntuales de la biografía del poeta actopense recomiendo revisar la tesis *Vida y obra de Efrén Rebolledo* de José Félix Meneses Gómez, o, en su defecto, el libro *Efrén Rebolledo: diplomático cosmopolita y poeta sublime del erotismo*, trabajo del mismo autor. También (aunque menos apropiado por su carácter especulativo) es de ayuda el prólogo que el poeta Benjamín Rocha hace a su edición de las obras de Rebolledo.

³ Amado Nervo, “Cuarzos. Poesías de Efrén Rebolledo”, en Efrén Rebolledo, *Obras reunidas*, pp. 353-354. En adelante, con la finalidad de evitar cualquier ambigüedad o confusión entre las obras de Rebolledo citadas en este trabajo, utilizaré la sigla *OR* para referirme a *Obras reunidas*, edición de Benjamín Rocha.

motivó su regreso a México. Ya en nuestro país mandó a la imprenta dos libros, fruto de su estancia en Japón, *Nikko* y *Hojas de bambú*.

El inicio de la guerra civil deterioró, la de por sí precaria, estabilidad política que existía en México, lo que afectó de manera inminente a sus legaciones extranjeras; empero, meses antes de la renuncia de Porfirio Díaz, Rebolledo regresó a la isla asiática para continuar con sus encomiendas. Pese a haberse mantenido fiel a su investidura durante momentos aciagos y precarios fue desconocido como representante de nuestra nación en Japón el 26 de abril de 1915, por lo que tuvo que poner en pausa su carrera diplomática y volver a México, no sin antes publicar una nueva edición de *Rimas japonesas* bajo el sello The Tokyo Tsukiji Type Foundry.

Ya en nuestro país, el poeta aprovechó su estancia, la más larga desde que se incorporó al servicio diplomático, para integrarse de manera formal a la bulliciosa vida literaria mexicana. En los últimos meses de 1915 se unió a las tertulias que se realizaban en las librerías Porrúa⁴ y Biblos⁵, donde departía con Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, Luis G. Urbina, Antonio Caso y Genaro Estrada, entre otros importantes intelectuales de la época. Además de hacerse miembro asiduo de estas veladas, Rebolledo inició una corta pero provechosa carrera como funcionario, en septiembre de 1916 fue nombrado secretario particular del director general de Bellas Artes; en 1917 fue electo diputado por el estado de Hidalgo, cargo para el que fue reelecto en el 1918; un año después se convirtió en Oficial Mayor del Gobierno del Distrito Federal.

Este periodo también fue fructífero literariamente, tal vez el más productivo de su carrera; en 1916 salieron de la imprenta *Caro victrix*, *Libro de loco amor*, *El águila que cae*, *El desencanto de Dulcinea* y sus primeras traducciones de Óscar Wilde, *El crimen de lord Arturo Saville* e *Intenciones*. En el 17 publicó una nueva traducción de Wilde, la pieza teatral *Salomé*, y junto a González Martínez y López

⁴ Enrique González Martínez, *La apacible locura*, p. 138.

⁵ Joaquín Ramírez Cabañas, “Homenaje a don Francisco Gamoneda”, en *Obra histórica*, pp. 346-347.

Velarde fundó la revista *Pegaso* (“intento de reunir a la dispersa generación modernista”).⁶ En 1918 aparecieron nuevas ediciones de *Caro victrix* y *Libro de loco amor*. Y en 1919, antes de salir de México en una nueva encomienda diplomática, imprimió *Salamandra*, una segunda edición de *El desencanto de Dulcinea*, la traducción del poema *If* (*Si* en la versión de Rebolledo) de Rudyard Kipling y, en España, su traducción de *La muerte* de Maurice Maeterlinck (que realizó junto a Rafael Cabrera).

Al ser rehabilitado como diplomático se le nombra primer secretario de la Legación de México en Noruega, a donde llegó el 20 de agosto del 19. Aunque es de suponerse que su quehacer escritural no se detuvo (pues aparecieron poemas suyos en *Revista de Revistas* y otras publicaciones mexicanas), Rebolledo no publicó ningún libro hasta 1922, cuando en Cristianía (hoy Oslo) salieron de la imprenta *Joyelero* (la primera recopilación de sus poesías completas), la segunda edición de *Salamandra* y *Saga de Sigrida la Blonda* (su última obra original publicada). Ese mismo año contrajo nupcias con Thorborg Blomkvist, y fue designado consejero de la embajada mexicana en Bélgica, donde permaneció poco más de un año.

En marzo de 1924 fue elegido Jefe del Protocolo y Primer Introdutor de Embajadores, por lo que regresó, ahora junto a su familia, a México. Su estancia no duró mucho, pues en diciembre viajó a Cuba para encargarse de la embajada. El 6 de mayo de 1925 fue transferido a Chile, donde en 1926 publicó la segunda edición de *Hojas de bambú*. En noviembre del 27 se le asignó el cargo de Consejero Comisionado de la Secretaría de Relaciones Exteriores, puesto que ocupó todo 1928. Esta fue la última vez que regresó a nuestro país. Durante esta época, su actividad literaria decreció de manera importante, de hecho no se tiene registro de su participación en publicaciones periódicas, sólo aparecieron algunos poemas suyos en la *Antología de la poesía mexicana moderna* editada por Contemporáneos.

⁶ José Emilio Pacheco, “Efrén Rebolledo”, en *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 290.

Rebolledo, como consejero de la Legación de México en España, partió de su tierra natal el 9 de enero de 1929, acompañado de su familia. Con casi 52 años cumplidos, su salud física había mermado sobremanera, tal vez por el trajín interminable de sus actividades diplomáticas. Luis G. Urbina, quien lo visitó durante su estancia en España, lo describió de la siguiente manera:

Cuando, después de una larga ausencia, fui a visitar a Efrén Rebolledo a nuestra Legación en Madrid, le encontré, atildado como siempre, afectuosa y gentilmente diplomático, con una fácil y cortés sonrisa que acentuaba cierto nervioso y perenne fruncimiento de la boca; todos, rasgos característicos que yo de antaño le conocía; pero además en la fisonomía, un aire del más oculto cansancio; en los ojos, miopes y estáticos, dentro de las varillas de carey de los anchos quevedos, una indolente luz de melancolía, y en el cuerpo, otrora espigado y elegante, la corva inclinación de la espalda, que nos hace pensar en un fardo invisible llevado a costas por entre los breñales del camino. Lo que más me apenó fue, al darle un abrazo, sentir, bajo la tela del traje, irreprochable, un taras sin músculos, el armazón de un esqueleto. Mi amigo estaba extenuado increíblemente. Y a su enflaquecimiento se unía el color verdicre y quebrado de la piel que daba a la “facies” un vago aspecto de carne momificada.

[...]

Al concluir la charla, le interrogué:

—¿Y los versos?

—Hace mucho tiempo que los abandoné. O mejor dicho, que me abandonaron. No escribo ahora literatura.⁷

La degradación de Efrén Rebolledo, que no terminó con su muerte el invierno del 29 (sus restos fueron arrojados a la fosa común en 1940), no le impidió imprimir dos nuevas ediciones de *Joyelero*, una en Madrid, otra en Buenos Aires. Es pertinente decir, en este momento, que cada vez que el poeta publicaba textos no inéditos, ya fuera en periódicos, revistas, antologías o nuevas ediciones de sus libros (como las mencionadas en este esbozo bibliográfico), la mayoría de éstos presentaban variantes, algunas veces tan significativas que terminaban trastocando su integridad temática y estructural (un

⁷ Luis G. Urbina, “Esquela de luto. Efrén Rebolledo”, en *OR*, pp. 364-365.

caso paradigmático es el de las dos ediciones de *Rimas japonesas*, de las que Luis Mario Schneider asegura que se trata de “casi dos libros diferentes”).⁸

Esta circunstancia revela otro aspecto importante del trabajo de Rebolledo, su proceso creativo no terminaba con la decisión de llevar a la página impresa algún texto, sino que se elongaba, de forma casi neurótica, en las ediciones subsecuentes. Aunque esta particularidad es digna de elogio, pues representa un alto compromiso poético, también ha significado un obstáculo para el estudio profundo de su obra, ya que es difícil, hoy en día, tener acceso a todas las versiones de sus textos, por lo que cualquier discernimiento sobre ellos es coyuntural o parcial.

De *Caro victrix* en particular, Efrén Rebolledo hizo tres ediciones individuales; además, en las compilaciones que mencioné arriba aparece publicado el libro, ya sea en su totalidad o parcialmente. Al cotejar los impresos a mi disposición descubrí que hay variantes, nunca las mismas, y este “descubrimiento” me movió a intentar hacer una edición crítica del poemario. No obstante, y he aquí el dilema que enfrentan los estudiosos, los datos sobre la primera edición de *Caro victrix* son escasos y no pueden ser ratificados. De acuerdo con la información que presenta Schneider en su edición de las obras del poeta actopense, las dos primeras impresiones fueron manufacturadas por la Imprenta de Ignacio Escalante, anotación repetida por especialistas y lectores desde 1968. En el “Apéndice iconográfico” de *Obras reunidas* (2004) aparece una fotografía de la segunda edición del poemario en la que se distingue perfectamente el pie de imprenta, el cual corrobora la ficha de Schneider, pero no conseguí encontrar algún norte sobre la primera impresión. El problema no termina aquí, pues hay indicios que llevan a suponer un error cometido por el investigador y erudito al consignar la ficha bibliográfica de la edición príncipe de esta obra.⁹

⁸ Luis Mario Schneider “Notas a la edición”, en E. Rebolledo, *Obras completas*, p. 11. En adelante utilizaré la sigla *OC* en caso de referirme a *Obras completas*, edición de Luis Mario Schneider.

⁹ El asunto de las distintas ediciones de *Caro victrix* y de los cambios que Rebolledo hace en cada una de ellas lo trataré con holgura más adelante.

El trabajo ecdótico no admite supuestos, por lo que decidí concentrar mi investigación en el valor simbólico de *Caro victrix*. La gran mayoría de las apreciaciones sobre el libro parten del hecho de que se trata de un poemario erótico y del precepto: “la pasión erótica es la tónica de la poesía de Rebolledo”, sentencia de Xavier Villaurrutia contenida en el prólogo que redactó para la antología *Poemas escogidos* publicada por Cvltvra en 1939.¹⁰ Aunque no es un error, evidentemente, el considerar fundamental en la estética del poeta actopense la temática sexual-erótica, repetir, *ad nauseam*, este juicio no agrega nada al estudio de su obra. Incluso, enunciar esta verdad manifiesta como si se tratara de un fenómeno aislado, sí es un equívoco. Por tanto, en esta investigación parto del supuesto de que el discurso erótico desplegado en el poemario no sólo funciona a nivel denotativo, como un simple tópico, sino también connotativo y alegórico, ya que, como demostraré en su momento, existe una correspondencia altamente dinámica entre los sonetos, sus asuntos particulares, sus personajes y el contexto en que fueron escritos.

Con esto en mente, utilizaré *Eros y civilización* de Herbert Marcuse y *El ser y la nada* de Jean Paul Sartre, entre otros textos, como herramientas para articular mis reflexiones. Estas obras me permitirán abordar *Caro victrix* desde dos flancos: Sartre me servirá como medio para analizar los aspectos en que se sustentan las relaciones entre el yo poético, el sujeto de enunciación, y las otras figuras que participan en las escenas eróticas; mientras que Marcuse me ayudará a establecer cómo es que estas relaciones simbólicas estructuran vínculos entre la propuesta poemática y su realidad histórica.

No está de más decir, como preámbulo, que las características formales y temáticas de la poesía de Efrén Rebolledo, en especial las presentes en *Caro victrix*, no deben ser consideradas con ligereza, ya que esto llevaría a creer, como lo han hecho muchos ya, que la poesía del hidalguense se ciñó tanto al programa poemático del modernismo que no consiguió trascenderlo o, dicho de otra forma, que su

¹⁰ Xavier Villaurrutia, “La poesía de Efrén Rebolledo”, en *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, p. 664.

poesía fue construida desde una fe anacrónica y que su relevancia sólo radica en la explotación de la tan mencionada temática erótica. Rebolledo consiguió hacer de *Caro victrix* un espacio de convergencia en el que, tamizados por el placer y el deseo, los signos de su época son confrontados, dejando al descubierto los dramas existenciales del hombre de fin de siglo.

A poco más de cien años de la edición príncipe de *Caro victrix*, el complejo entramado de representaciones en que sustenta su propuesta poemática ha sido apenas advertido, pese a la existencia de valiosos trabajos sobre la obra del poeta actopense. El estudio que emprenderé a continuación es un intento por subsanar, en parte, esa falta y ofrecer una lectura menos lineal, inmediata, a través de la cual se puedan percibir los diferentes matices de la directriz temática y apreciar la riqueza poética de los sonetos del libro.

Capítulo I. Situación: el proyecto de modernidad hispanoamericana y el papel del escritor decimonónico

1. Ordenamiento positivista y desarrollo del modernismo en Hispanoamérica

Efrén Rebolledo nació en Actopan, Hidalgo, el año en que Porfirio Díaz asumió la presidencia de la República Mexicana por primera vez. Este hecho determinó la vida del poeta y la de muchos otros escritores mexicanos, como Amado Nervo (1870-1919), Enrique González Martínez (1871-1952), José Juan Tablada (1871-1945), Ramón López Velarde (1878-1921) y Bernardo Couto Castillo (1880-1901), que crecieron sumergidos en el ambiente sociocultural generado por las políticas asumidas durante el porfiriato, que siguieron, siempre a conveniencia, los postulados del positivismo francés:

El positivismo se transforma en la columna intelectual del porfiriato. Se trata de alcanzar el progreso mediante el orden. El comtismo se instaura en el campo educativo, pero en el económico y en el político se adoptan los lineamientos teóricos del positivismo spenceriano.¹¹

El porfiriato y las circunstancias sociales que suscitó no fueron eventos aislados, formaron parte de un fenómeno ideológico que se incubó durante todo el siglo XIX, en el México independiente. Después del levantamiento armado, la sociedad mexicana, convencida de la necesidad de plantearse el dilema de la reorganización política y el camino que ésta seguiría, buscó instaurar desde distintos flancos los valores y derechos que durante la época colonial se le habían negado, como bien explica Samuel Ramos:

En México, al consumarse la Independencia surge un imperio efímero, acaso por la influencia distante de la reacción europea originada en la Santa Alianza. Derrocado el Imperio, en la

¹¹ J. E. Pacheco, "Introducción", en *op. cit.*, p. XXXIV.

primera embriaguez de libertad aparece la división y la lucha por los mitos constitucionales. Hay federalistas que piden una república semejante a los Estados Unidos, centralistas que toman el modelo de Francia. Aun los conservadores defienden la libertad, pero con el fin de volver al pasado. La Iglesia se mostraba también partidaria de la libertad, pero como medio para mantener sus fueros. Los generales, por su parte, se pronunciaban también en nombre de la libertad y la felicidad del pueblo.

Una nueva fe había nacido pues entre los mexicanos, fe en los valores más particularmente postergados en la vida colonial: la libertad humana. Para aquéllos dar al hombre la libertad, era otorgarle el medio, la única oportunidad para su perfeccionamiento. Los mexicanos heredaban el humanismo optimista del Siglo de las Luces, creían no solamente en la libertad, sino en el progreso humano. La libertad y el progreso fueron las ideas directrices de la vida mexicana durante todo el siglo XIX.¹²

La etapa postindependentista se caracterizó por la inestabilidad política e ideológica, por la lucha entre quienes anhelaban construir una nación “moderna”, al estilo de los países industrializados con economías pujantes, y quienes veían el cambio con recelo y desconfianza. También se singularizó por una fuerte disociación entre las necesidades del pueblo mexicano y los postulados político-económicos que se promovían desde la élite cultural:

Las teorías políticas en que los mexicanos se apoyaban para organizar el país eran utópicas. La “ilustración” creía que la realidad debe acomodarse dócilmente a los dictados de la razón. Los revolucionarios mexicanos querían desconocer la tradición de una plumada y, sin tomar en cuenta las condiciones reales del país, tenían la fe de que el problema de organización de la República quedaría resuelto con sólo elegir un estatuto político que de un modo perfecto se ajustara a la doctrina. La contradicción entre la realidad y la teoría hace fracasar los ensayos constitucionales y entra el país en una era que fluctúa entre la dictadura y la anarquía. Empieza entonces en México la serie de revueltas políticas, que se continúan por todo el siglo.¹³

¹² Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México*, p. 129.

¹³ *Ibidem*, pp. 131-132.

Algunas de las “revueltas” que refiere Ramos tuvieron su epicentro en la Universidad y las escuelas de educación preuniversitaria; esto se debió a que una de las discusiones más encarnizadas del siglo fue la referente al cómo debían ser educados los nuevos mexicanos. De hecho, muchas de las tendencias ideológicas populares durante el XIX se difundieron gracias a libros de texto, libros especializados o cátedras universitarias, como fue el caso del sensualismo, el utilitarismo, el materialismo, el krausismo y, especialmente, el positivismo, promovido por Gabino Barreda con la creación de la Escuela Nacional Preparatoria:

La Preparatoria fue fundada en 1868 por el gobierno de Benito Juárez para llenar el vacío educacional creado tres años antes por la supresión de la moribunda Universidad Nacional y Pontificia por el emperador Maximiliano. Al centro de esta dramática reorganización de la educación superior en el Distrito Federal se encontraba una serie uniforme de estudios que seguían todos los estudiantes antes de proceder a la instrucción profesional en otras instituciones “especiales”. El plan de estudios formulado bajo la tutela de Gabino Barreda era positivista. Estaba basado en el sistema de “educación universal” de Auguste Comte, en el fondo del cual se encontraba el estudio de las ciencias de acuerdo a una jerarquía lógica, de lo simple a lo complejo, de las matemáticas a la física, la química, y la historia natural. El plan de 1867 incluía en el quinto y último año un curso de lógica, que sería, de acuerdo con la formulación de Barreda, un curso abstracto y teórico sobre el método científico, basado en la elaboración de los métodos de las ciencias individuales estudiados en años previos.¹⁴

Barreda, que en Francia fue discípulo de Augusto Comte entre 1847 y 1851, consideró firmemente que educando a los mexicanos en la doctrina positivista se favorecía su desarrollo intelectual y científico, lo que a la postre propiciaría el ordenamiento social y moral de la nación. Aunque el plan de estudios impulsado por el educador fue modificado en las décadas siguientes (con la intención de aligerar la carga matricular de los estudiantes e incentivar un aprendizaje más “eclectico”¹⁵), algunos de los

¹⁴ Charles A. Hale, “El gran debate de libros de texto en 1880 y el krausismo en México”, en *Historia mexicana*, p. 276.

¹⁵ S. Ramos, *op. cit.*, p. 143.

postulados de la filosofía positivista calaron hondo en la conciencia de la sociedad decimonónica y fueron motor de algunas de las políticas asumidas durante la República Restaurada. No obstante, fue hasta 1877, con la llegada de Díaz al poder, que el positivismo se convirtió en la ideología oficial del Estado mexicano, lo que significó el inicio del recorrido hacia la “modernización” del país.

En México, la entrada a la modernidad la encontramos primero en el campo de las ideas hacia 1867-1868, cuando Gabino Barreda adaptó el positivismo comtiano al medio mexicano. En economía, aunque ya durante la República Restaurada (1867-1876) se habían dado los primeros intentos por propiciar el desarrollo del país, en realidad, el proceso modernizador arrancó en 1877 con el programa de Paz, Orden y Progreso de Porfirio Díaz, que se afirmó, de manera clara, durante el cuatrienio de Manuel González (1880-1884).¹⁶

El proceso de modernización no fue exclusivo de México, pues para esos años la mayoría de las antiguas colonias españolas en América ya habían conseguido su independencia y habían cursado un camino similar al mexicano hacia su organización ideológica y económica bajo el halo protector de la filosofía positivista.

Por los años de 1870 y 1880 Hispanoamérica iba enlazándose más y más con la vida de los grandes países industriales [...]; los miembros de las clases dirigentes hispanoamericanas se sentían cada vez más hombres de negocios y sus puntos de vista tendían a ser los mismos que los de los financieros extranjeros [...]. Es decir, Hispanoamérica pasaba de la era del nacionalismo romántico, conservador o liberal que fuera, a la del positivismo materialista. [...] Muchos de los escritores hispanoamericanos de aquellos días, con Darío a la cabeza, no sentían simpatía por el materialismo prevalente en su tierra, de la misma manera y por las mismas razones que escritores europeos, de Baudelaire a Mallarmé, de Eugenio de Castro a Gabrielle D'Annunzio, a Oscar Wilde, no habían simpatizado o no simpatizaban con el que consideraban craso mundo de negocios europeo.¹⁷

¹⁶ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”, en *La construcción del modernismo*, p. X.

¹⁷ Luis Monguió, “De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo”, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, p. 265.

El ambiente social que ocasionó la paulatina entronización de los credos positivistas y burgueses en América latina provocó una fuerte y virulenta respuesta por parte de los artistas del periodo (el mismo Manuel Gutiérrez Nájera llegó a calificar al positivismo de “asqueroso y repugnante”).¹⁸ Los autores comenzaron a poner en entredicho los fundamentos de su propia identidad, por medio de una interiorización sistemática y una tendencia al cuestionamiento del papel que jugaban en la nueva sociedad latinoamericana. Ante estas circunstancias se hizo necesaria la construcción de una nueva expresión artística, congruente con la violenta transformación que operaba ya en espíritus e intelectos. Esta expresión, conocida en Latinoamérica bajo el nombre de Modernismo, no se configuró a través de un logos unidimensional ni único, al contrario, se concibió a través de la apropiación (por empatía) y aclimatación (por obligación) de postulados estéticos y filosóficos extranjeros, especialmente de algunas escuelas francesas, como el parnasianismo y el simbolismo.

El movimiento modernista que en el orden literario se promovió en la América de habla española obedeció a diversas tendencias del periodo posromántico, similares a las que se habían manifestado en otras literaturas, especialmente en Francia, donde con el parnasianismo entronizó el culto de la forma y con el simbolismo se renovaron, además del *idearium* poético, los modos de expresión y la técnica del verso.¹⁹

Los escritores americanos que para el año de 1880 iniciaron la producción de escritos en los que se evidenciaban los mecanismos de esta crisis de conciencia, entre los que se cuenta José Martí (Cuba), Rubén Darío (Nicaragua), José Asunción Silva (Colombia) y Manuel Gutiérrez Nájera (México), consiguieron reconocer en sus pares europeos la articulación de un novedoso sistema de representación que era adecuado (salvando las distancias) a la nueva sensibilidad iberoamericana. La afinidad entre las

¹⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Estética del modernismo hispanoamericano*, p. 4.

¹⁹ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p. 11.

tendencias estilísticas de cada continente permitió a los hispanos la adopción de radicales, heterogéneas y eclécticas posturas frente al texto literario, en “oposición a todos los conceptos y las formas que hasta entonces habían encauzado la poesía universal”.²⁰

No obstante, y más allá de las cuestiones concernientes a la producción literaria (en las que se pueden apreciar numerosas coincidencias entre los autores considerados modernistas), el modernismo americano no accionó, propiamente, como una escuela artística o movimiento, más bien fue un sitio espiritual de convergencia y fermento. El modernismo, considerado de una forma más amplia, fue un proyecto epocal, un estado de cosas, que permitió la producción de discursos novedosos, transgresores y auténticos (no exclusivamente en la literatura), mediante los cuales se buscaba dejar testimonio de la experiencia moderna y “de la crisis universal de las letras y el espíritu”.²¹

2. México, el último bastión modernista, y la ideología decadentista

Los criterios que se han tomado para elaborar la crónica del modernismo en México han sido diversos, pero existe consenso en la existencia de dos oleadas o dos generaciones de escritores propiamente modernistas. La primera (1876-1890), en la que se inscriben nombres como el de Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina y Manuel Gutiérrez Nájera, no fue propiamente una agrupación, pero entre estos artistas imperaba el mismo espíritu de búsqueda, de indagación y experimentación. El Duque Job, quien proveyó de un ideario a este grupo, buscó impulsar los valores afirmativos de la modernidad en las letras nacionales, concretamente la libertad creativa, en contraposición a quienes intentaron la imposición del discurso coercitivo del positivismo materialista y el realismo:

²⁰ L. Monguió, “Sobre la caracterización del modernismo”, en *op. cit.*, p. 14.

²¹ Federico de Onís, “Sobre el concepto de modernismo”, en *Ibidem*, p. 37.

Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre es esa *materialización* del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mal hora pretende introducir a la poesía; ese cartabón ridículo a que se pretende someter a todos los poetas, privándoles así de la libertad; cartabón que excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales, y que sólo acepta el mal llamado género realista.

Se pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento; se pretende arrebatar al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo con el realismo pagano, con el terrible materialismo; y los que tal quieren, no ven en su loco desvarío que lo que ellos llaman reforma del arte no es más que su ruina y su muerte; que si sestearías se realizasen, el arte perdería todo aquello que lo constituye, que es lo verdadero, lo bueno y lo bello, para convertirse en fétido estanque de corrompidas aguas.

Y esta prostitución del arte, esta deificación de la materia es la que nosotros combatimos y seguiremos combatiendo.²²

La segunda generación estuvo conformada por José Juan Tablada, Amado Nervo, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos y Bernardo Couto Castillo, entre otros tantos que comenzaron su carrera literaria alrededor de 1891.²³ La emergencia de este grupo, que se dio hacia 1893, coincidió con el afianzamiento del modernismo en México, y fue impulsada por la publicación de un poema de Tablada, como afirma José Emilio Pacheco.²⁴ No obstante, este poema no fue, como Pacheco asegura, “Ónix” (*El Siglo XIX*, 23 de septiembre de 1893 y *Revista Azul*, 17 de junio de 1894), sino “Misa negra”, publicado en las páginas del diario *El País* el 8 de enero de 1893.

Aunque posiblemente “Ónix” condense mejor el pensamiento estético de Tablada y de los poetas que cerraron filas en torno a él, “Misa negra” y el tremendo escándalo que se desató después de su publicación (la misma Carmen Romero Rubio de Díaz pidió vetar al poeta de la prensa nacional) fueron factores determinantes en el posterior desarrollo de lo que sería la escuela decadentista en México. Tan fue así que, después de la aparición del poema, Tablada, Couto, Dávalos, Jesús E.

²² M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 9.

²³ B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. XX.

²⁴ J. E. Pacheco, *op. cit.*, pp. XLVI-XLVII.

Valenzuela y De Olaguíbel proyectaron la creación de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, que, como dice Henríquez Ureña, “fue vocero del movimiento modernista de todo el Continente”.²⁵ Tablada comentó en una carta dirigida a Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y De Olaguíbel, publicada en *El País* el 15 de enero de 1893, lo siguiente:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas [...], resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico [...].

Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna.

[...]

Y a todos ustedes aseguro, que si la *Revista Moderna* fue antes un proyecto, es hoy un hecho, y que su publicación se verá realizada en breves días.

Esa será la Pagoda en que seguiremos reverenciando al arte, nuestro ídolo común.²⁶

Esta declaración de principios fue el eje en el que se estructuró la tendencia editorial y artística de la *Revista Moderna*, y también sirvió de norte para aquellos escritores que publicaron en sus páginas, incluido Efrén Rebolledo, quien hacia 1896 viajó a la Ciudad de México para continuar sus estudios en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde conoció a De Olaguíbel, personaje que le abrió las puertas de la publicación.

El decadentismo, en términos generales, fue “una transgresora actitud artística y existencial, claramente antiburguesa”,²⁷ que asumieron los más radicales escritores de la modernidad occidental. El término, de acuerdo con Jorge Olivares,²⁸ fue utilizado en la crítica literaria francesa desde mediados

²⁵ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 472. Henríquez Ureña asegura que la publicación se llama *Revista Moderna de México* y que aparece en 1897, pero en realidad fue en 1898 cuando salió a circulación la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, que llevó este nombre hasta 1903, cuando cambió a *Revista Moderna de México. Magazine mensual político, científico, literario y de actualidad*.

²⁶ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo”, en *Obras completas v. Crítica literaria*, pp. 62-64.

²⁷ Ana Laura Zavala Díaz, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, pp.18-19.

²⁸ Juan Olivares, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, en *Hispanic Review*, pp. 57-76.

del siglo XIX con un fuerte sentido peyorativo; esto causó el descontento de escritores de la talla de Charles Baudelaire, quien se quejó de la poca inteligencia de los asustados “pedagogos” que consideraban su proyecto estético ejemplo de un arte degenerado y en declive. Posteriormente, Théophile Gautier lo usó, sin su carga negativa, en la edición que hizo de *Las flores del mal* (1868) para referirse al hastío vertebral del estilo literario de Baudelaire.

A partir de ese momento, la locución se convirtió en lugar común para caracterizar aquellas escrituras que cultivaban “a spiritual and moral perversity”.²⁹ Sin embargo, no fue sino hasta la publicación de *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, que los artistas de manera intencional se apropiaron del credo decadentista, pues se reconocieron en el protagonista de dicha novela, Jean Floressas des Esseintes. Éste, aparte de encarnar el arquetipo del héroe melancólico (indolente, perverso, diletante y ejemplar esteta), desde la muralla de sus paraísos artificiales atacó y despreció todas las doctrinas de la burguesía de su tiempo.

En Hispanoamérica el uso de las palabras decadente y decadentista sufrió la misma suerte. Los defensores de la tradición (y hasta algunos modernistas de la primera oleada) las emplearon para menospreciar el trabajo de los jóvenes escritores que manifiestamente mostraban cercanía con el decadentismo europeo; y éstos, por su parte, aprovecharon el mote para declarar su desprecio hacia los valores que la burguesía entronizaba. Tablada lo explica, en la carta ya citada, de la siguiente forma:

A nuestros cerebros han penetrado como a un claustro la negra procesión de verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora...

[...]

Presos de un sistema filosófico, que como la teogonía cristiana, tiene su infierno, *marchando en una senda moral que concluye en el abismo de lo inconocible*, parece que todas

²⁹ Arthur Symons, “The Decadent Movement in Literature”, en *Dramatis Personae*, p. 27, citado por J. Olivares, *Ibidem*, p. 58.

las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores, se ha prendido como un crespón en nuestras frentes ya empalidecidas por el tedio.

[...]

La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias. Como todos, hemos llorado; pero en las almas como en las grutas llegan las lágrimas a congelarse en duras estalactitas. ¿Qué son los carámbanos del invierno, sino las lluvias de la primavera?

Ese es nuestro estado de ánimo, ésa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral, porque *el decadentismo únicamente literario, consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una evidencia moral, con un poder para sentir, lo suprasensible, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestasiados.*³⁰

Es importante destacar del fragmento citado algunos aspectos fundamentales del dogma decadentista en México:

a) Es evidente un profundo descreimiento en las promesas del positivismo porfirista, ideología a la que hace referencia tangencial; pues las dinámicas sociales generadas por sus numerosas imposturas (“las sombras de ese abismo”) socavaron la voluntad intelectual y moral de los artistas mexicanos, quienes, saciados de tedio, se sintieron sumergidos en una atmósfera volátil, evanescente, fútil.

b) La duda sistemática se convierte en motor del espíritu decadentista, ya que, como insinúa el propio Tablada, su aplicación metódica aniquila una a una las certezas del hombre. Esto evidencia la necesidad de una reestructuración de las creencias y de una transformación de la sensibilidad y perceptibilidad.

c) De acuerdo con el poeta, el decadentismo acciona en dos niveles distintos: moral y literario. El primero puede desvincularse del segundo, pero no al revés, puesto que el segundo sólo es la

³⁰ J. J. Tablada, *op. cit.*, pp. 62-63. Las cursivas son mías.

“evidencia” de un estado anímico suscrito al primero. Y es en el vértice de esta relación dónde los detractores del decadentismo encontraron el motivo de sus preocupaciones, como Ana Laura Zavala explica:

me atrevo a asegurar que si los críticos antidecandentes sólo lo hubieran comprendido como un “estilo” literario, no habrían reaccionado de manera tan exaltada; empero, al divisarlo también como una visión de mundo, consideraron que ponía en peligro tanto el arte nacional, como la estabilidad de ciertos estratos y de determinadas costumbres de la sociedad mexicana en las postrimerías del siglo XIX.³¹

d) Conforme a lo dicho por Tablada, el artista decadente se encuentra en un estado existencial excéntrico (literalmente), “hiperestasiado”, que le permite conocer las cosas del mundo desde una perspectiva desvinculada con la sociedad, “*suprasensible*”, pero no necesariamente —infiero yo— perversa, amoral o antiética. Se trata, más bien, de “una visión lanzada a las figuraciones de lo porvenir; un hacerse en la lucha contra el atrapamiento del presente”.³²

3. Constituyentes de la poesía de Rebolledo y su tentativa pragmática

La poesía de Efrén Rebolledo, como bien dijo Carlos Montemayor, no tuvo la “fortuna bibliográfica de sus compañeros generacionales”,³³ pues fueron breves y escasos los comentarios que mereció en libros y publicaciones periódicas de su tiempo y durante gran parte del siglo XX. Esta situación propició que lectores y críticos redundaran en las mismas perspectivas de análisis que figuras como Amado Nervo,

³¹ A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. 40.

³² Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, p. 19.

³³ Carlos Montemayor, *La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)*, p. 6.

José Juan Tablada y Enrique González Martínez publicaron a sazón de la edición de algunos de los libros del hidalguense.

El que estos poetas fijaran los términos en que sería apreciada la escritura de Rebolledo no fue del todo contraproducente, pues ellos mismos simpatizaron con su búsqueda estética. La aparición de *Cuarzos* (1902), por ejemplo, motivó la siguientes palabras de Nervo:

De esta generación novísima de poetas mexicanos el mayor de los cuales no tiene aún veinticinco años, Rebolledo es el más artista sin duda alguna, el más técnico, el mejor *instrumentador*. Yo le llamaría más bien alto artífice que alto poeta. Fríamente, cincela, pule, labra. Disloca, ductiliza, engarza. Conoce mucho de los fondos secretos del ritmo y de la rima. el verso es su esclavo. Paciente obrero, tenaz obrero. Rebolledo persigue días y noches una cadencia nueva, y cuando la ha encontrado, hallamos todos *que es buena*, la amamos por bien preñada [...].

Rebolledo es casi siempre un modernista de alma parnasiana... Pero a qué asignar filiaciones y genealogías. He dicho que de los poetas novísimos es el más artista. Su obra pequeña y trabajada con gusto cellinesco, constituye el primer capítulo de una juventud que en su sazón será líricamente fuerte y poderosamente lírica.³⁴

Por su parte, en 1903, Tablada publicó en *Revista Moderna de México* el siguiente comentario sobre las obras de Rebolledo aparecidas hasta ese momento:

Después de una crisis romántica exteriorizada en *lieder* de ingenuo erotismo y en redondeles indecisos y tímidos, Efrén Rebolledo se reveló bruscamente como un vigoroso poeta artista, dueño de sutil virtuosidad y de técnicas triunfadoras.

Pasó el crisalidismo de la iniciación, el sueño laborioso del gusano de seda, y después del letargo, surgió del capullo juvenil un numen que no fue la vulgar danaide, la eterna mariposa blanca que confundida en la parvada monocroma rondaría eternamente colzas y remolachas en la hortaliza de la literatura inferior.

No, de aquella oscura crisálida surgió al alba gloriosa una rara falena, extrañamente matizada y luciendo en el sombrío terciopelo de sus alas los más extraños arabescos de oro! [sic]

³⁴ A. Nervo, *op. cit.*, pp. 353-354.

[...]

Rebolledo entró a la literatura por la puerta gótico-flameante [sic] que Huysmans erigió como arco monumental de triunfo y por eso su numen fraternizando con *Des Esseintes* en dilecciones, ama lo extraño, lo impoluto, lo virginal, así lo encuentre en el nectario de una flor maldita o en el carapacho rutilante del quelonio gemado, bestia familiar en el *lararium* del héroe paradójico...³⁵

Trece años después, cuando Rebolledo ya había consolidado su personal universo artístico, con ocasión de la publicación de *Salamandra*, González Martínez aseguró qué:

En el verso como en la prosa, Rebolledo ha sido siempre un artista lleno de refinamiento y cincelado de frases bellas. En su obra hay un penetrante perfume de erotismo que constituye la nota fundamental de su poesía dentro del parnasianismo de la forma. Ama a Baudelaire en lo que tiene de sensual, no en lo que tiene de simbólico. Rebolledo sigue con profunda convicción esta corriente aislada dentro de los grandes trazos de la obra del gran poeta francés.³⁶

De estos fragmentos resalto algunas cosas. La primera, que los tres poetas coinciden en que Rebolledo es un artista comprometido con la forma, con la depuración del lenguaje, compromiso que en ocasiones llevó al extremo, pues, como advertí en la introducción de este trabajo, la constante corrección de sus textos ha complicado el estudio de su obra. La segunda, es que tanto Tablada como González Martínez reconocieran en su poesía una fuerte influencia de Baudelaire y Huysmans, quienes contribuyeron a la estructuración ideológica del decadentismo. La tercera, que el autor de “Tuércele el cuello al cisne” advierte que “hay un penetrante perfume de erotismo” en la escritura del actopense.

Estos tres aspectos describen de forma inmediata gran parte de la poesía de Efrén Rebolledo y están presentes en *Caro victrix*, el poemario por analizar. Pero es importante, para este estudio, dimensionarlos y saber que estas características son concurrentes, es decir, son partes integrantes de un

³⁵ J. J. Tablada, “Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 161.

³⁶ Enrique González Martínez, “Saludo. Salamandra”, en *Salamandra. Caro victrix*, p. 15.

todo bien articulado. Arriba comenté que el decadentismo acciona en dos niveles, moral y literario, lo que significa que no sólo es una tendencia artística, sino ética que se materializa en el arte. Una de sus realizaciones (en literatura) tiene que ver, precisamente, con la búsqueda de la solución verbal exacta y el refinamiento técnico, fundamentales en la escritura de Rebolledo. Esta actitud frente al verso (o la frase) es reflejo de un fenómeno más amplio que se manifestó ampliamente a finales del siglo XIX, el del arte por el arte.

De acuerdo con Hermann Broch, los artistas siempre han tenido un ideal de *arte por el arte*, pero en el fin de siglo éste impactó profundamente la relación entre el artista y su público:

Todo artista y aun todo artesano honesto contrajo y contrae compromisos con él [el arte por el arte]. No se podría hallar en él algo místico. Por el contrario, es una actitud completamente racional y, en el siglo XIX —no sin parecidos con el ideal *business is business* con el que está lógica y socialmente emparentado— ha ganado aun en racionalismo, si esto es posible, particularmente desde que se ha quitado al arte el valor central religioso y eclesiástico por el que se orientaba. ¿Y qué es lo que un arte que —como el impresionista— se empeña en encontrar la verdad exclusivamente en las capas mediadoras que le son propias hubiera podido hacer, de todo modos, con una orientación hacia fines situados fuera de ese marco? Todo eso concurría a hacer el ideal del arte por el arte típico del siglo XIX, y a imprimirle además un rasgo de carácter completamente típico: el de la “indiferencia social”. Este arte no busca ni ocuparse de temas sociales ni incorporarse a la estructura social en calidad de producto agradable, instructivo, edificante o vendible de cualquier otro modo. [...] En tanto que la sociedad se agrupaba todavía en torno a un valor central, el arte tenía también un lugar por así decir natural. Los artistas y el público estaban *a priori* de acuerdo entre sí sobre la temática y los modos de representación que debían pasar por admisibles o inadmisibles. Pero con el arte por el arte, esas relaciones de buen entendimiento se transformaron en relaciones de hostilidad y violación. El artista trata de convertir y violentar a la burguesía sabiendo que su empresa está perdida de antemano [...]. Así, el arte por el arte crece y desea ser situado fuera de toda sociedad, y ante todo de toda sociedad burguesa³⁷

³⁷ Hermann Broch, “El arte a finales del siglo XIX y su no-estilo”, en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, pp. 75-76.

Entonces, se puede decir que el perfeccionamiento de la técnica y la aparente indiferencia social que evidenciaba, más que a un capricho o amaneramiento artístico, correspondía a una actitud de resistencia que hacía frente a una muy comodina sensibilidad burguesa. Esta postura es homóloga y complementaria a los posicionamientos ideológicos del decadentismo. En este sentido también debe entenderse el asunto que predomina en la poesía de Rebolledo, en cuyo rededor se articula la propuesta poemática de *Caro victrix*: la temática sexual.

Como se verá en el siguiente capítulo, los elementos eróticos que enarbolan los textos se oponen a las “relaciones de buen entendimiento” entre el artista y su público, lo que amplifica el discurso de la sensualidad y lo transforma en la proposición de un principio de realidad antitético al principio de realidad represivo de la modernidad. Esta oposición no es incidental, forma parte de un proceso que continúa hasta nuestros días: la construcción y transformación de los discursos del cuerpo. Éstos son parte integral de los cimientos de la civilización moderna; no obstante, en el fin de siglo tuvo lugar, debido a todas las circunstancias que en la época confluyeron, una importante diversificación. Conocer, aunque sea en parte, la naturaleza de esta dispersión discursiva y el impacto que tuvo en las estructuras de las relaciones con el otro servirá para entender el lugar que tuvo en su entorno *Caro victrix*.

Capítulo II. *Species corporis simulacrum est mentis*: la sexualidad, el cuerpo y las relaciones concretas con el prójimo

1. Sexualidad finisecular. Breve crónica de la transformación de los discursos regentes del cuerpo

La sexualidad es un fenómeno atávico, intrínseco a nuestra especie, lo que implica, primordialmente, que construimos nuestro yo a través de un número limitado de características biológicas y un número indeterminado (y fluctuante) de características sociales y culturales alienadas, siempre, a las primeras. Esto significa, entre otras cosas, que nuestro cuerpo, como entidad biológica y social, es sometido de forma intermitente, pero constante, a mecanismos de control —generadores de discursos— que determinan la calidad y la condición de las relaciones con nosotros mismos y con los demás.

El carácter de estos mecanismos que menciono ha sido siempre condicionado por aspectos geográficos, políticos, religiosos y científicos, que han mutado a lo largo de la historia. Lo censurado, acallado o reprimido durante la Antigüedad no necesariamente coincide con lo que fue condenado durante el Medioevo o el Renacimiento, por ejemplo. No obstante, esta tensión ha sido fundamental en los procesos civilizatorios, debido a que existe la consigna, en Occidente, que mientras más control se tenga sobre los impulsos naturales, mayor y mejor será el desarrollo cultural de una sociedad determinada:

Ninguna época, ningún siglo, escapan a la tensión entre sexualidad y cultura. Lo que varía es la intensidad y las formas de dicha oposición. Hay una paradójica relación entre ellas que establece que la primera debe ser reprimida y canalizada para que, por vía de la sublimación, se posibilite el surgimiento de la segunda. La esencia de la cultura será inherentemente represiva para la sexualidad. Sin su control no habría control social posible.³⁸

³⁸ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, p. 28.

El Cristianismo, desde su institucionalización, fue la gran directriz de los discursos que se encargaron de supervisar y censar el buen uso del cuerpo y la correcta práctica de la sexualidad. La Iglesia, a inicios de la era moderna, intentó restringir los aspectos de la vida del hombre en un sólo principio de realidad maniqueísta y represivo, apegado, desde luego, a su aparato ideológico y político. Fue así como consiguió proscribir la sexualidad pregenital (aquella anterior al ordenamiento psíquico de los órganos sexuales y la concepción utilitaria de la sexualidad genérica) y robustecer la idea de una praxis sexual sometida a la identidad de género, dicotómica, y limitada al espacio del contrato matrimonial. El placer fue omitido de este proyecto, pues fue considerado una pulsión perniciosa al *plan divino* de la reproducción, la sexualidad funcional.

La fuerza total de la moral civilizada fue movilizadada contra el uso del cuerpo como un mero objeto, medio e instrumento de placer; este uso fue convertido en tabú y prevalece como el mal reputado privilegio de las prostitutas, los degenerados y los pervertidos.³⁹

Esta cruzada contra el placer y a favor del contrato matrimonial provocó que a finales del siglo XVIII y gran parte del XIX se propagaran y acometieran, más allá de las sábanas, prácticas sociales configuradas en dinámicas de poder que incidieron en la estructura de las relaciones entre los sexos; se consolidaron, entonces, modelos de convivencia desigual “basados en un conjunto de derechos y obligaciones para ambas partes”,⁴⁰ siempre distintos y excluyentes, de los que dependió en gran medida la concepción recíproca del hombre y la mujer, y que redundaron en esquemas de comportamiento y desenvolvimiento social dispares.

³⁹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 208.

⁴⁰ Nerea Aresti, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas*, p. 11.

Si bien es cierto que estos esquemas de convivencia siempre han existido y han mostrado particularidades muy bien definidas en contextos geográfico-sociales claramente delimitados, como en México, en la primera mitad del siglo XIX, periodo en el que la moral burguesa se infiltró en los fundamentos de la sociedad, se extremaron. Esta radicalización influyó en las distintas esferas de la vida pública y privada de las personas, incluyendo, claro está, en un lugar preponderante la sexualidad.

Las mujeres sufrían más que los hombres, y la histeria, la neurastenia, la clorosis, el complejo de ansiedad, eran afecciones comunes en la clase media. Las mujeres casadas tenían prohibido gozar del sexo y se tornaban máquinas reproductoras, mientras sus maridos hacían uso del vasto ejército de prostitutas que había entonces⁴¹

No obstante, en los postreros años del XIX y los primeros del XX, el periodo que nos concierne, tuvo lugar una paulatina modificación de los discursos controladores del cuerpo, que comenzaron a prestar atención a las prácticas limítrofes, aquellas ajenas al contrato social del matrimonio, sin dejar de insistir, claro está, en la contención y preceptividad de los dispositivos sexuales en el interior de la familia, como explica Michel Foucault:

La explosión discursiva de los siglos XVIII y XIX provocó dos modificaciones en ese sistema centrado en la alianza legítima [el matrimonio]. En primer lugar, un movimiento centrífugo respecto a la monogamia heterosexual. Por supuesto, continúa siendo la regla interna del campo de las prácticas y de los placeres. Pero se habla de ella cada vez menos, en todo caso con creciente sobriedad. Se renuncia a perseguirla en sus secretos; sólo se le pide que se formule día tras día. La pareja legítima, con su sexualidad regular, tiene derecho a mayor discreción. Tiende a funcionar como una norma, quizá más rigurosa, pero también más silenciosa. En cambio, se interroga a la sexualidad de los niños, a la de los locos y a la de los criminales; al placer de quienes no aman al otro sexo; a las ensoñaciones, las obsesiones, las pequeñas manías o las grandes furias. A todas estas figuras, antaño apenas advertidas, les toca ahora avanzar y tomar la palabra y realizar la difícil confesión de lo que son. Sin duda, no se

⁴¹ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 159.

les condena menos. Pero se les escucha; y si ocurre que se interroge nuevamente a la sexualidad regular, es así por un movimiento de reflujo, a partir de esas sexualidades periféricas.⁴²

Esta “explosión discursiva” estuvo relacionada íntimamente con el desarrollo político, económico y científico de la sociedad burguesa, ya que su consolidación vino acompañada de una cada vez mayor secularización de las doctrinas ideológicas y sus discursos. Esto no quiere decir que los mecanismos de control que operaban sobre el cuerpo y la sexualidad se relajaran, sino que buscaron vías más racionales, *modernas*, de legitimarse, pues se creía que el dogmatismo religioso se oponía, de muchas formas, al progreso cultural. Fue así como una nueva fe comenzó a extenderse entre la sociedad finisecular:

Se confiaba en que la ciencia pondría las verdades morales fuera de toda discusión, como lo ha hecho con los teoremas matemáticos y las leyes enunciadas por los físicos.

Las religiones pueden tener una gran autoridad sobre los espíritus creyentes; la fe sólo se impone a algunos, la razón se impondría a todos. Debemos dirigirnos a la razón, y no me refiero a la del metafísico cuyas construcciones son brillantes, pero efímeras como las pompas de jabón que nos divierten un instante y luego estallan. Sólo el hombre de ciencia construye sólidamente; ha construido la astronomía y la física; hoy construye la biología; mañana, con los mismos procedimientos construirá la moral. Sus principios reinarán en forma absoluta, nadie podrá murmurar contra ellos; no se pensará más en rebelarse contra ellos; no se pensará más en rebelarse contra la ley moral, como ya no se piensa en sublevarse contra el teorema de las tres perpendiculares o la ley de la gravitación.⁴³

⁴² Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. I-La voluntad de saber*, p. 51.

⁴³ Henri Poincaré, “La moral y la ciencia”, en *Filosofía de la ciencia*, p. 269. Este pequeño ensayo de 1910 no consideró, claro está, las repercusiones teóricas y filosóficas de la ya publicada *Teoría de la relatividad especial* de Albert Einstein ni mucho menos de la, para ese tiempo inédita, *Teoría de la relatividad general*, que, entre otras cosas, pusieron en entre dicho el carácter absoluto de la ciencia y aceleraron la transformación ideológica y moral de la sociedad de inicios del siglo vigésimo.

Esta nueva tendencia del pensamiento moral, entronizada paulatinamente en Occidente por la filosofía positivista, también tuvo un fuerte impacto en los ideales de género y las dinámicas de convivencia entre los sexos. Empero, los teóricos de la diferenciación sexual no buscaron modificar los esquemas de desigualdad en que se sustentaban dichas dinámicas, si no que convirtieron en objetos de estudio a hombres y mujeres con la intención de sustentar, “de manera objetiva”, la visión social que se tenía de ellos. Esta nueva campaña sustituyó los principios religiosos en que se asentaba la disparidad genérica por supuestos planteamientos científicos que muchas de las veces se centraron en comprobar la presunta inferioridad femenina.

De acuerdo con Narea Aresti, tres fueron los factores que favorecieron la propagación de ideas que denigraban el papel de la mujer en la sociedad de fin de siglo: “los prejuicios sexistas de los científicos, los temores masculinos ante una eventual desestabilización del ‘orden sexual’, y la lógica interna del discurso positivista”.⁴⁴ Aunque es discutible (debido a que es difícil de comprobar) que los científicos de la época fueran incitados por sus propios prejuicios, su ámbito era ocupado predominantemente por hombres y existía en el ambiente un gran temor hacia la perturbación de cualquier orden, pues el desequilibrio podría significar el no alcanzar la meta suprema del progreso.

Lo cierto es que tanto la feminidad como la masculinidad se construían en claves opuestas, correspondientes al dualismo epistemológico que imperaba en el pensamiento burgués del periodo, y ambas estaban relacionadas con campos de acción bien delimitados: por un lado estaba la mujer, la casa y la religión; por otro estaba el hombre, la política y la ciencia. Ellas tenían cierto nivel de autonomía y poderío en el interior de los hogares, su voz fue eje de la vida privada; mientras que ellos ejercían su dominio en la esfera pública, la del conocimiento técnico, del avance económico y político, por tanto, su palabra fue la entraña de los discursos del conocimiento.

⁴⁴ N. Aresti, *op. cit.*, p. 35.

Los elementos progresistas de esta burguesía y de estas clases medias mantuvieron una pugna constante con el conservadurismo católico. Este antagonismo tuvo una dimensión de género de enormes consecuencias para las mujeres. Una idea fundamental pobló las mentes de los teóricos progresistas y sirvió de punto de partida en todas las polémicas sobre estas cuestiones. En su opinión, tanto en el campo social, como en el político e incluso epistemológico, de un lado se situaba el progreso, la ciencia, la educación, el materialismo más o menos radical, las nuevas clases sociales, la razón, el futuro, y también la masculinidad. Del otro, la religión, el espíritu, la tradición, la ignorancia, la oscuridad, el pasado y las mujeres. Esta visión de mundo en dos mitades irreconciliables demostró una vitalidad extraordinaria, y perduró hasta bien entrado el siglo XX.⁴⁵

Sea como fuere, entre la comunidad científica se volvió una verdadera preocupación el observar, describir, analizar y teorizar las cuestiones concernientes al género y su hipotético impacto en la estructura psíquica y social de las personas. Esta fue la época en la que Sigmund Freud publicó sus estudios sobre histeria, neuropsicosis, sexualidad y los primeros esbozos de la teoría psicoanalítica. También, entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, fueron difundidos trabajos como *Sexo y carácter* de Otto Weininger, *La inferioridad mental de la mujer* de Paul Julius Moebius (traducido al español por la feminista Carmen de Burgos) y *La indigencia espiritual del sexo femenino* de Roberto Novoa Santos.

Existieron muchas reacciones a esta atmósfera de represión, violencia y franco enfrentamiento sexista. Hubo quienes se opusieron a las ideas propagadas por pensadores y científicos respecto a la condición femenina; en México, por ejemplo, comenzó a desarrollarse un incipiente movimiento feminista impulsado por educadoras como Rita Cetina Gutiérrez (quien hacia el último tercio del siglo XIX fue directora del Instituto Literario para Niñas en Yucatán) y Hermila Galindo (que en 1915 fundó el semanario literario *Mujer moderna*). También fueron promovidos esquemas de conocimiento más

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 22-23.

fraternales, por decirlo de algún modo, que buscaban conciliar las diferencias entre la dicotomía ciencia-religión, hombre-mujer, como fue el caso del krausismo, que se difundió ampliamente en los países hispánicos, principalmente en España.

El pensamiento krausista tenía como fundamento un cristianismo racional y tolerante, que abogaba por la libertad religiosa. Era una filosofía para la práctica, dirigida a la reforma tanto individual como colectiva, conseguida ésta por medio de la educación. [...]

Determinadas señas ideológicas del krausismo favorecieron su talante favorable [sic] a la emancipación de las mujeres. Entre estos elementos, la resistencia del krausismo a enfrentar los universos científico y religioso, y sus supuestos correlativos masculino y femenino, desempeñó un papel importante.⁴⁶

No obstante, esta pugna no zanjó y paulatinamente fue permeando todos los ámbitos de la vida cotidiana; en el campo artístico, desde luego, también se hicieron evidentes sus estragos y con relativa facilidad pueden encontrarse las huellas de esta querrela en obras de pintores, escultores, músicos y escritores del periodo. Conforme los discursos en torno al género y la sexualidad se hicieron más cotidianos, en el arte se hizo más ordinaria la presencia de personajes tipo que los reflejaban, como es el caso de la *femme fragile*, la *femme fatale*, el héroe melancólico (o maldito) y el andrógino, sujetos determinados, entre otras cosas, por su carácter sexual.⁴⁷ Al tiempo que estos personajes se asentaron en el ideario artístico decimonónico (en algunas estéticas más que en otras) se volvieron recurrentes temáticas, argumentos y tramas *ad hoc*; es decir, la sensualidad, la sexualidad y el erotismo ya no fueron asuntos meramente circunstanciales o anecdóticos, velados u ocultos, sino que se convirtieron en la esencia, móvil o fundamento de pinturas, esculturas, composiciones, novelas y poemas.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁴⁷ No es mi intención ahondar en las características profundas de estos arquetipos ni en el cómo fueron representados por los escritores de la época, para ello recomiendo la lectura de la obra ya citada de José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*.

Ahora bien, la postura de los artistas frente a esta coyuntura ideológica no fue homogénea ni dogmática, y en determinados casos fue francamente ambigua; pero existió en algunos, como el caso de Oscar Wilde, Gustave Moreau, Félicien Rops, Octave Mirbeau y el mismo Efrén Rebolledo, una tendencia a representar el cuerpo como una entidad trascendente, ajena e indiferente a la razón científica, a las normas jurídicas, a las prácticas morales de la vida social; una inclinación a descubrir en la sensualidad y el erotismo un camino para la sublimación espiritual del hombre. Esto no significó, como puede llegar a pensarse, su desvinculación con la realidad de la época, por el contrario, la sexualidad personificada en sus obras encarnó un discurso complejo que fue utilizado para fijar los términos en que el hombre moderno se estaba transformando.

Además, la proyección de una experiencia sexual liberada de todo dispositivo controlador, plena, que se contrapusiera de lleno al instaurado principio de realidad represivo, fue también la propulsión, esperanzadora, de una sociedad madura (en la que “la negación del principio de actuación aparece no contra, sino *con* el progreso de la racionalidad consciente”),⁴⁸ transburguesa, libre; en la que el cuerpo trascendiera sus roles de objeto y herramienta, su dimensión utilitaria.

Sin ser empleado ya como un instrumento del trabajo de tiempo completo, el cuerpo sería sexualizado otra vez. [...] El cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla: un instrumento de placer. Este cambio en el valor y el panorama de las relaciones libidinales llevaría a una desintegración de las instituciones en las que las relaciones privadas interpersonales han sido organizadas, particularmente la familia monogámica y patriarcal.

Estos procesos parecen confirmar la suposición de que la liberación instintiva puede llevar a una sociedad de maníacos sexuales [...]. Sin embargo, el proceso que acabamos de bosquejar envuelve no solamente una liberación, sino también una *transformación* de la libido: de la sexualidad constreñida bajo la supremacía genital a la erotización de toda la personalidad [...]. Gracias a estas condiciones, el libre desarrollo de la libido transformada *más allá* de las

⁴⁸ H. Marcuse, op. cit., p. 161

instituciones del principio de actuación, difiere esencialmente de la liberación de la sexualidad constreñida *dentro* del dominio de estas instituciones.⁴⁹

El proceso de emancipación que se ha descrito no sólo implicó superar los discursos controladores de la praxis sexual, sino el sobreponerse al “principio de actuación” de las instituciones decrépitas del fin de siglo, que continuaron imponiendo dinámicas políticas y económicas que aseguraban su propia supervivencia pero que en la práctica estaban por completo agotadas. Este agotamiento coincidió, como en toda revolución social, con la transposición de dos principios de realidad, uno represivo y otro no represivo, que, sin anularse, se contraponían, lo que generó un aparato social esquizofrénico, en el que la preservación de las estructuras morales y la exploración de las fronteras del placer se extrapolaron.

Entender este fenómeno en su dimensión macrocósmica es necesario para comprender el papel simbólico que la sexualidad tuvo en el arte. Pues la oposición entre la utilidad del cuerpo y su disfrute fue una de las herramientas que los artistas decimonónicos (principalmente aquellos que simpatizaban o se adscribían al decadentismo) usaron para ejemplificar la situación psíquica y ética por la que atravesaba la sociedad burguesa de su tiempo. No obstante, es pertinente aclarar que esta realidad tuvo (o tiene) sus tesituras, ya que Occidente no es un espacio homogéneo y las circunstancias particulares de cada región, incluso de cada país, agregaron factores atenuantes o agravantes a esta situación.

2. El cuerpo del yo y los fundamentos de sus relaciones con el otro

Hacia su interior, la acción sexual se estructura a partir de la organización sistemática (plural y convergente) de dos nodos: Yo y Otro, mi cuerpo y el cuerpo del otro; asumidos como dos entidades completas y complejas que a través de la instauración de un vínculo se reconfiguran. Nuestro cuerpo, el

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 208-209.

cuerpo del yo, de acuerdo con los planteamientos de Jean Paul Sartre, se nos revela desde dos situaciones existenciales irreductibles: el ser-para-sí y el ser-para-otro. El para-sí exhibe al ser su facticidad, su estar en el mundo, o, dicho de otra manera, hace evidentes los principios de la relación entre yo y los *estos* (las otras cosas):

El hombre y el mundo *son* seres relativos y el principio de su ser *es* la relación. Se sigue de ello que la relación primera va de la realidad-humana al mundo. Surgir, para mí, es desplegar mis distancias de las cosas y por ello mismo hacer que haya cosas, y, de este modo, las cosas son precisamente “cosas-que-existen-a-distancia-de-mí”. Así, el mundo me devuelve esa relación unívoca que es mi ser y por lo cual hago que él se revele.⁵⁰

Es decir, el primer conocimiento que tengo de mi singularidad es a través de la singularidad de las otras cosas que se manifiestan a mi conciencia por medio de los sentidos y su disposición en medio del mundo, arreglo que se descubre a partir de su relación espacial (objetiva o no) con mi propio cuerpo; por tanto, el cuerpo es, en esencia, un punto de vista fáctico, un estar ahí de la conciencia del yo. Entonces, al tener conocimiento de mi propia facticidad, el mundo surge como un espacio en el que los objetos están dispuestos sólo en relación a mí, yo soy el fundamento de su organización y de su estar.

Ahora bien, aunque el prójimo parezca (en ocasiones de manera intencionada) ser un objeto entre los demás objetos del mundo, la relación que establece con el yo y su realidad fáctica es distinta, pues no se reduce a la asociación de sus cuerpos, lo que “sería una pura relación de exterioridad”,⁵¹ sino que en el otro existe el potencial de conocimiento de mi ser como objeto, y es esta capacidad de conocerme lo que lo hace surgir como prójimo-para-mí, lo que revela que el otro también tiene una existencia objetiva específica, un cuerpo vinculado a una situación determinada.

⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 335.

⁵¹ *Ibidem*, p. 366.

No capto jamás al prójimo como cuerpo sin captar a la vez, de modo no explícito, mi cuerpo como el centro de referencia indicado por el otro. Pero, igualmente, sería imposible percibir el cuerpo ajeno *como carne* a título de objeto aislado que mantuviera con los otros *estos* puras relaciones de exterioridad. Ello no es cierto sino para el *cadáver*. El cuerpo ajeno como carne me es inmediatamente dado como centro de referencia de una situación; no hay que preguntar, pues, cómo puede el cuerpo ajeno ser primeramente cuerpo para mí y después estar en situación: el prójimo me es originariamente dado como *cuerpo en situación*.⁵²

El que el prójimo se revele al yo como “cuerpo en situación” dota a las relaciones entre yo y otro de nuevas dimensiones, principalmente cuando estas relaciones hipotéticas son atravesadas por el deseo. En este orden de ideas, el deseo “no es simplemente ‘deseo de un cuerpo’, sino de la totalidad orgánica de un cuerpo y su conciencia en una relación especial con el mundo y con el sujeto que experimenta el deseo”;⁵³ en otras palabras, el yo anhela asimilar o trascender al otro tanto como objeto, presencia fáctica y referencia de su propia existencia.

Trascender la transcendencia ajena o, al contrario, absorber en mí esa transcendencia sin quitarle su carácter de tal, son las dos actitudes primitivas que adopto con respecto al prójimo. Y también aquí conviene entender con prudencia las palabras: no es verdad que yo sea primero y después “trate” de objetivar y de asimilar al otro, sino que, en la medida en que el surgimiento de mi ser es surgimiento en presencia del prójimo, en la medida en que soy huida perseguidora y perseguidor perseguido, soy, en la raíz misma de mi ser, proyecto de objetivación o de asimilación del prójimo. Soy mi experiencia del prójimo: he aquí el hecho originario.⁵⁴

Pero desear aprehender al otro de esta manera, en toda su contingencia, implica un conflicto debido a que “no se trata en modo alguno de relaciones unilaterales con un objeto-en-sí, sino de relaciones recíprocas e inestables”;⁵⁵ mientras yo intento asir al otro (o librarme de su dominio), él pretende

⁵² *Ibidem*, p. 370.

⁵³ Francisco González Crussí, *Sobre la naturaleza de las cosas eróticas*, p. 21.

⁵⁴ J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 388.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 389.

asirme (o librarse de mí). En esta tensión, precisamente en la magnitud variable de ambas fuerzas, se cifran las dos actitudes hacia el prójimo, como Sartre las llama: por un lado, tenemos el amor, el lenguaje y el masoquismo; por el otro, la indiferencia, el odio y el sadismo.

El principio de la primera actitud hacia el prójimo es el hecho de que reconozco al otro como aquel que me ve y experimenta mi ser-para-otro de manera objetiva y trascendente; él posee la verdad de lo que soy como *cuerpo en situación*:

Soy poseído por el prójimo; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer y lo esculpe, lo produce como *es*, lo ve como yo no lo veré jamás. El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo, me posee, y esta posesión no es nada más que la conciencia de poseerme. Y yo, en el reconocimiento de mi objetividad, experimento que él tiene esa conciencia. A título de conciencia, el prójimo es para mí a la vez lo que me ha robado mi ser y lo que hace que “haya” un ser que es el mío. [...] Así, en la medida en que me develo a mí mismo como responsable de mi ser, *reivindico* este ser que soy; es decir, quiero recuperarlo, o, en términos más exactos, soy proyecto de recuperación de mí ser. Este ser me es presentado [sic] como *mi ser*, pero a distancia, como la comida a Tántalo, y quiero extender la mano para apoderarme de él y fundarlo por mi libertad misma. Pues, si en cierto sentido mi ser-objeto es insoportable contingencia y pura “posesión” de mí por otro, en otro sentido es como la indicación de que sería preciso que lo recuperara y lo fundara para ser yo el fundamento de mí mismo. Pero esto no es concebible a menos que asimile la libertad del otro.⁵⁶

El yo admite, en este primer estadio, que el prójimo es el fundamento y el motivo de una de las dimensiones de su ser, ser-para-otro, y que la única forma que tiene de acceder a ese plano existencial es por medio de su relación con el otro. Es claro, entonces, que el yo manifiesta la intención de aceptar la existencia como sujeto (y todo lo que eso conlleva) del prójimo, y también se hace evidente una voluntad de asociarse, y son esa voluntad y esa intención lo que hace singular a esta actitud hacia el prójimo.

⁵⁶ *Idem.*

Sucede lo contrario en la segunda actitud hacia el prójimo, pues ésta se fundamenta en la afirmación de mi propia libertad frente a la libertad del otro, enfrentándolas:

En este instante, el otro se convierte en un ser que yo poseo y que reconoce mi libertad. Podría parecer que he alcanzado mi propósito, puesto que poseo al ser que tiene la clave de mi objetividad y puedo hacerle experimentar mi libertad de mil maneras. Pero, en realidad, todo se ha desmoronado, pues el ser que me queda entre las manos es un prójimo-objeto. En tanto que tal, he perdido la clave de mi ser objeto [...]. Mi decepción es completa, puesto que trato de apropiarme de la libertad del otro y percibo de pronto que no puedo actuar sobre él sino en tanto que esa libertad se ha unido bajo mi mirada. Esta decepción será el móvil de mis tentativas ulteriores de buscar la libertad del otro *a través* del objeto que él es para mí, y de encontrar conductas privilegiadas que pudieran hacerme dueño de esa libertad a través de una apropiación total del cuerpo ajeno.⁵⁷

Esta oposición que se disuelve, y que es de cierta manera contradictoria (pues resulta que no hay tal), permite al yo plantearse nuevas tentativas de su ser-para-otro, ya no como objeto que es atrapado por la mirada del otro, sino como mirada misma que retiene la subjetividad ajena, su ser-objeto-para-mí.

No obstante, sea cual fuera la actitud que se toma hacia el prójimo, ambas persiguen un fin último, el de la propia trascendencia del ser, su transformación “en lo que no puede ser rendido, lo que significa que debo ser el fin absoluto; en este sentido estoy a salvo de mi *utensilidad*”.⁵⁸ La sublimación del yo, de acuerdo con Herbert Marcuse, “sugiere la transformación conceptual de la sexualidad en Eros”;⁵⁹ esto supone la desestructuración total del discurso productivo de la acción sexual y, a su vez, la instauración de lo que se conoce como principio de placer, que se opone a la lógica de cualquier principio de realidad. Este principio es el escenario de la disolución del ser, de la crónica de su trascendencia.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 406-407.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 393.

⁵⁹ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 212.

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. [...] Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego.⁶⁰

Este “principio de destrucción” de la “operación erótica” no acciona sólo a nivel individual, pues, como se dijo, el deseo no busca únicamente apoderarse de un cuerpo, sino también quiere aprehender su situación, su ser en el mundo. Además, toda la urdimbre de relaciones complejas entre los hombres que conforma la realidad social contiene un matiz sexual, pues están fundamentadas en la proyección del para-sí como ser-para-otro.

Ello no significa, naturalmente, que esas diversas actitudes sean simples disfraces adoptados por la sexualidad, sino que ha de entenderse que la sexualidad se integra en ellas como fundamento y que la incluyen y la trascienden como la noción de círculo incluye y trasciende la de segmento en rotación en torno a uno de sus extremos que permanece fijo. Tales actitudes-fundamento pueden permanecer veladas, como lo está un esqueleto por la carne que lo envuelve; es, inclusive, lo que de ordinario se produce; la contingencia de los cuerpos, la estructura del proyecto originario que soy, la historia que historializo pueden determinar que la actitud sexual se mantenga ordinariamente implícita, en el interior de conductas más complejas. [...] Y no ha de entenderse esa permanencia del proyecto sexual como si debiera quedar “en nosotros” en estado inconsciente. Un proyecto del Para-sí no puede existir sino en forma consciente. Simplemente, existe como integrado a una estructura particular en la cual se funde. Es lo que los psicoanalistas han sentido cuando han hecho de la afectividad sexual una “tabula rasa” que tomaba todas sus determinaciones de la historia individual.⁶¹

Pero no sólo los psicoanalistas tuvieron esta intuición o revelación, sino que, en el fin de siglo, algunos artistas también consiguieron vislumbrar la correspondencia dinámica entre las relaciones humanas y la

⁶⁰ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 22.

⁶¹ J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 431.

sexualidad. No fueron pocos, mencioné algunos en el apartado anterior, pero fueron contados los que consiguieron esbozar, mediante símbolos, en el esquema de esta relación el programa de un nuevo orden de realidad sustentado en estructuras modificadas por el erotismo, un principio de placer que, en tentativa, fuera la base de una nueva sociedad. Este proyecto, con sus conflictos y complejidades, es perfilado en *Caro victrix*, como se analizará en el capítulo siguiente.

Capítulo III. *Caro victrix*, del erotismo en situación

1. Historia del texto

Hacer la crónica del nacimiento y las correrías de *Caro victrix*, como adelanté en la introducción a esta investigación, es problemático; se ha indagado poco, no se han hecho las ilaciones pertinentes y se han diseminado muchos supuestos y datos no corroborados. Para enmendar los yerros o, mejor dicho, para hacer una nueva relación de la vida de este poemario es necesario iniciar por lo más evidente: *Caro victrix*, desde su aparición en 1916, ha tenido, gracias a la reputación que lo precede, numerosas ediciones (la mayoría después de la muerte del autor), al grado que puede considerarse un *best seller* de la poesía mexicana. El poemario está constituido por 12 sonetos que en cada una las ediciones a las que tuve acceso (aquellas editadas por primera vez entre 1922 y 1939) tienen variantes, y éstas nunca son las mismas. Hasta aquí las certezas.

Luis Mario Schneider en 1968 publicó *Obras completas*, donde reunió “toda” la labor creativa de Efrén Rebolledo (poesía y prosa) y, también, agregó un muy útil recuento bibliográfico y hemerográfico. De acuerdo con los datos que Schneider asentó en aquel libro, en vida de Rebolledo *Caro victrix* tuvo tres ediciones individuales, una en 1916 y dos en 1918; además, el poemario fue incluido en *Joyelero*, publicado en 1922 por Det Mallingske Bogtrykkeri (editorial noruega fundada por el impresor Peter Tidemand Malling). También, algunos de los poemas del libro aparecen en la mítica *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928, y en las ediciones subsecuentes de *Joyelero*, que sólo fueron antologías, aparecidas en España y Argentina en 1929, año de la muerte del poeta.

En el apartado bibliográfico de *Obras completas* se lee: “*Caro victrix*, Imprenta de I. Escalante, S.A., México, 1916; Imprenta de I. Escalante, S.A., México, 1918; Andrés Botas, México, 1918”.⁶² Estos datos se han tenido como buenos desde entonces. Pero, ¿de dónde salen estas referencias? En el archivo de Schneider, que resguarda en Malinalco la Universidad Autónoma del Estado de México y que no ha sido ordenado por completo, no hay pistas (o siguen enterradas entre documentos sin clasificar). No obstante, existe información sobre una edición de *Caro victrix* hecha por Andrés Botas en 1918; en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, después de la nota que introduce los poemas recogidos de Rebolledo, se hace un listado de sus obras, en éste se anota que el libro fue publicado en el 18 por Botas,⁶³ pero no se mencionan ediciones previas.

El problema apenas comienza, pues encontré que no se produjeron notas, declaraciones o comentarios sobre la publicación de *Caro victrix* en 1916, o al año siguiente, cuando Rebolledo fue elegido diputado por el estado de Hidalgo, o en 1918. Incluso, en una semblanza hecha en 1917, incluida en *Patricios y patriotas. Siluetas morales y datos biográficos de personajes de actualidad*,⁶⁴ se hace una relación de las obras del poeta actopense aparecidas hasta ese momento y salta a la vista la ausencia del poemario en cuestión y de la pieza teatral *El águila que cae*; esto resulta extraño, teniendo en cuenta la tónica y temática de *Caro victrix* (y el escándalo que en 1893 suscitó la aparición de “Misa negra” de Tablada, que no es tan abiertamente sexual como los sonetos de Rebolledo).

Siguiendo con mis indagaciones hallé una pequeña nota sobre Efrén Rebolledo aparecida en 1921 como parte de la galería de “Escritores mexicanos contemporáneos” de *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica*, publicación de la Biblioteca Nacional que circuló entre 1919 y 1926. En el escrito tampoco se habla de *Caro victrix*, pero, dada la naturaleza de la revista, al final se hace,

⁶² L. M. Schneider, “Bibliografía”, en *OC*, p. 303.

⁶³ Cf. *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 58.

⁶⁴ Cf. “C. diputado licenciado Efrén Rebolledo” en *OR*, pp. 356-359.

también, un recuento bibliográfico, en el que se anota lo siguiente: “*Caro victrix*, versos (dos ediciones), México, 1917 y 1918”.⁶⁵ Esta breve cita apuntala la versión de que en el 18 se hizo una edición del poemario, pero hace más grande su problemática editorial, pues reduce el número de publicaciones y agrega una fecha al enigma. Lo relevante de esta ficha, sin embargo, es la ausencia de datos editoriales sólidos, que refleja el poco rigor con que algunos trataron la información de los libros de Rebolledo. Una nota semejante, sin información editorial alguna, apareció en 1931 en *El Libro y el Pueblo*, lo que aumenta la confusión.

Dado lo poco fiable de estos testimonios bibliográficos me di a la tarea de rastrear *Caro victrix* en anécdotas y crónicas; lo que resultó más satisfactorio. En la introducción mencioné que Rebolledo, después de su regreso de Japón, fue miembro asiduo de varias tertulias; una de ellas se realizaba en la librería Biblos (que no tiene nada que ver con el boletín de la Biblioteca Nacional). Este recinto fue dirigido por el historiador Joaquín Ramírez Cabañas y el bibliógrafo Francisco Gamoneda, quienes no sólo administraban la adquisición y venta de libros, sino que también se encargaron de convertir su librería en un espacio cultural de gran importancia. Ramírez Cabañas rememora aquella aventura de la siguiente manera:

No era una librería común. Además de la habitual tertulia, allí se efectuaron incontables actos literarios de extraordinario interés. González Martínez leyó ante un público escogido y entusiasta algunos poemas inéditos; lecturas semejantes hicieron también Rafael López y Enrique Fernández Ledesma. Sustentó en la librería una conferencia sobre literatos mexicanos una señora francesa, Héra Mirtel, años más tarde llamada a alcanzar triste celebridad en París. Pero Gamoneda no descansaba, no podía descansar.

Por aquel añorado novecientos quince, y naturalmente con lesión para el comercio de libros, se hizo allí la primera exposición de dibujos y cuadros de José Clemente Orozco, quien

⁶⁵ “Efrén Rebolledo”, en *Biblos*, p. 437.

presentó entonces una obra copiosísima, que le ganó admiradores y despertó sorpresas e incomprensiones.⁶⁶

Ermilo Abreu Gómez, otro tertuliano, recuerda la vida cotidiana de Biblos así:

Caída la noche, mientras el *Caballero López* —personaje de abolengo y simpático bullicio— decía el último chiste que circula por la ciudad: llegaba Genaro Estrada con los papeles de la antología que preparaba de los poetas nuevos de México. Llegaba también Efrén Rebolledo con las pruebas de imprenta de los sonetos que habían de constituir el pequeño volumen de *Caro victrix*. Llegaba a deshora Artemio de Valle Arizpe con no sé cuántos *Exemplos* y no sé cuántos *Tenedes*. Llegaba de igual modo Francisco Monterde con el manuscrito, para mí lleno de dulces evocaciones, de *El Madrigal de Cetina* y el *Secreto de la Escala*.⁶⁷

En otro de sus retratos, donde aborda de nuevo la rutina de la librería, el autor de *Canek* escribe lo siguiente:

Por la tarde llegaban: Genaro Estrada, que andaba juntando papeles para su antología de *Poetas Nuevos*; Luis González Obregón, que todavía se daba el lujo de ir solo por las calles porque sus ojos aún tenían luz; Saturnino Herrán, siempre con un cartapacio de dibujos bajo el brazo; Ramón Lopez Velarde tan campechano y tan comunicativo; Artemio de Valle Arizpe, blandiendo, como hasta la fecha, un bastoncillo, hecho de azúcar, de jícama y canela; el Dr. Atl; el *Caballero López*. Era la época de aquel dibujante español Máximo Ramos, cuyo recuerdo quedó en la casa *Maxim's*. Rafael López también venía. Efrén Rebolledo imprimió entonces *Caro victrix*; y en la tertulia aquella se miraron los primeros ejemplares de la edición limitadísima que hizo.⁶⁸

Abreu Gómez no es puntual con las fechas, pero se supone que esto tuvo lugar entre los últimos meses de 1915 y los primeros de 1916 (la antología de Genaro Estrada que menciona fue publicada por Porrúa

⁶⁶ Joaquín Ramírez Cabañas, *op. cit.*, p. 347.

⁶⁷ Ermilo Abreu Gómez, “Rafael López”, en *Sala de retratos*, p. 158.

⁶⁸ E. Abreu Gómez, “Joaquín Ramírez Cabañas”, en *ibidem*, p. 231.

Hermanos en el 16). En aquel entonces, es importante aclarar, Biblos tuvo una gran capacidad de congregación y convocatoria, esto sirvió para que Francisco Gamoneda no limitara su labor a organizar charlas entre escritores o exposiciones plásticas, sino también para que incursionara en la producción editorial, como explica Xabier F. Coronado:

En la Librería Biblos se realizó también un significativo esfuerzo editorial, no tanto por el número de libros publicados como por la calidad e importancia de los mismos. Allí se publicó una esmerada tercera edición de la novela de Rafael Delgado *La Calandria*, que incluía un retrato del autor grabado en acero realizado por Emiliano Valadez; también el poemario erótico *Caro victrix* de Efrén Rebolledo en una edición de 100 ejemplares numerados y encuadernados en pergamino, y la novela de Carlos Toro *Vencedores y vencidos*.⁶⁹

La edición de *Caro victrix* que menciona Coronado coincide en fecha con la que Schneider dice ser la primera, 1916, pero, de acuerdo con José Ignacio Mantecón, ésta no fue impresa por Ignacio Escalante, sino por Santiago Balleescá y Farró (él y su padre, José Balleescá y Casals, fueron los editores de *México a través de los siglos*). En el apartado “Obras por él o bajo su cuidado e iniciativa editadas” de “Biobibliografía de don Francisco Gamoneda” Mantecón consigna la siguiente ficha:

Rebolledo, Efrén. *Caro victrix*. —México, Imp. Santiago Balleescá, 1916. 108 p., 10 cm. Edición encuadernada en pergamino, de 100 ejemplares numerados.⁷⁰

Lo profuso y puntual de los detalles físicos del libro respaldan la autenticidad de la referencia. Entonces, ¿*Caro victrix* fue publicado dos veces en el 16? Lo más probable es que no, y que la ficha de Schneider sea un error, pues, si se observa con detenimiento, nuevamente, el recuento bibliográfico que

⁶⁹ Xabier F. Coronado, *Gamoneda bibliógrafo*, p. 46.

⁷⁰ José Ignacio Mantecón, “Biobibliografía de don Francisco Gamoneda”, en *Homenaje a don Francisco Gamoneda*, p. 26.

el investigador hizo para *Obras completas*, se descubre que todos los demás libros que Rebolledo llevó a la imprenta en 1916 (excepto *El águila que cae* que fue editado por la Librería de la Vda. de Ch. Bouret), incluidas sus traducciones, fueron editados por Ballescá:

Libro de loco amor, Imprenta de J. Ballescá, México, 1916.

[...]

El desencanto de Dulcinea, Imprenta de J. Ballescá, México, 1916.

[...]

Oscar Wilde, *El crimen de Lord Arturo Saville*, Tip. de J. Ballescá, Mexico, 1916.

_____, *Intenciones*, Tip. de J. Ballescá, México, 1916.⁷¹

La elucubración que he hecho hasta este momento me obliga a resolver que, uno: la primera edición de *Caro victrix* fue hecha en los talleres de Ballescá; dos, en su factura participó no sólo el mismo Rebolledo, sino también Francisco Gamoneda; tres, vio la luz en 1916; cuatro, el tiraje fue muy reducido, lo que hace suponer que el autor lo distribuyó entre su círculo cercano, casi en secreto (tal vez sólo entre los participantes de las tertulias de Biblos), lo que justificaría que no se hicieran notas críticas o reseñas en el momento de su aparición, y cinco, que Luis Mario Schneider cometió un descuido al consignar la fuente de la edición príncipe.

Los datos que existen sobre la segunda edición del poemario, aunque son pocos, confirman que, como Schneider escribe, fue hecha por la imprenta de Ignacio Escalante (quizá éste sea el origen del equívoco, una mera confusión con las fichas). Jaime Torres Bodet, en *Perspectiva de la literatura mexicana actual, 1915-1928*, anota: “*Caro victrix*, 2a. Ed. Escalante, México, 1918”.⁷² A este apunte se

⁷¹ L. M. Schneider, *op. cit.*, p. 303. La J. en las fichas hace referencia a José Ballescá y Casals, padre de Santiago y legítimo dueño de la imprenta.

⁷² Jaime Torres Bodet, *Perspectiva de la literatura mexicana actual, 1915-1928*, p. 40. Es curioso que en este ensayo editado por *Contemporáneos* se haga referencia a la segunda edición de *Caro victrix* (lo que supone la existencia de una primera), mientras que en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada también por *Contemporáneos* ese mismo año, sólo se refiera la edición de Andrés Botos (y se tenga por única).

suma una fotografía, de la que hice rápida mención en la introducción, que Benjamín Rocha recogió en *Obras reunidas*, en dicha imagen puede leerse, en orden descendente: *Caro victrix* / Segunda Edición / México / Imprenta I. Escalante, S.A. / Primera Calle de 57 núm. 8 / MCMXVIII.⁷³ Aunque no he conseguido localizar el libro ni alguna otra referencia sobre sus características editoriales, la escasez de información me hace creer que se trató, igualmente, de una edición limitada que fue, también, distribuida entre un grupo muy selecto.

Arriba ofrecí datos sobre la existencia de la tercera edición de *Caro victrix*, la que hizo Andrés Botas; sin embargo, se mantiene una interrogante, ¿por qué editar en 1918 dos veces la obra? Sólo es una hipótesis, pero considero que se debió al deseo de que tuviera una mayor difusión. En el fin de siglo, la industria editorial, como la conocemos hoy en día, no existía; había libreros, impresores, tipógrafos, encuadernadores que, en la mayoría de los casos, trabajaban independientemente; ese fue el caso, por ejemplo, de los Ballezá, de Escalante y de la Viuda de Charles Bouret. Estos talleres, por llamarlos de algún modo, tenían una muy reducida capacidad de producción y distribución. No obstante, como todo, también existían aquellos que no sólo se dedicaban a un giro, gracias a lo que podían reducir costos, hacer tirajes mayores y encargarse directamente de la comercialización de los libros que editaban, como Andrés Botas, que a principios de los años veinte se consolidó como empresa editorial, una de las primeras de México;⁷⁴ mientras que los Ballezá, los Escalante y los Bouret fueron desapareciendo.

Todo esta maraña que he hecho en torno a las distintas ediciones de *Caro victrix* no es fortuita. Como he insistido (y no sólo yo, todos los que se han acercado a la obra de Rebolledo lo han señalado), cada vez que los sonetos del poemario tuvieron la suerte de verse en letra de molde sufrieron cambios (bueno, no sólo estos textos, sino todos los poemas que escribiera el actopense); Schneider lo llama

⁷³ Benjamín Rocha, "Apéndice iconográfico", en *OR*, p. 437.

⁷⁴ Cf. Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, pp. 151-152.

“anarquismo”,⁷⁵ pero considero que se trata más de una fuerte compulsión por la exactitud verbal, poética. Sea lo que fuere, entre lo difícil que es acceder a las distintas ediciones del libro y las numerosas variantes, se ha generado toda una situación, que ha afectado, desde luego, “directamente al conocimiento y propagación de la obra [de Rebolledo], no sólo en el presente, sino en el momento histórico del autor”,⁷⁶ pues impide a los lectores tener un conocimiento diacrónico de su poética.

Ahora bien, en la actualidad, la versión del poemario que Schneider presenta es la de mayor difusión (por eso me he referido a él con tanta insistencia), pero ¿cuál es su origen? El investigador explica que “en caso de más de una edición en vida del autor, se prefirió la última”;⁷⁷ esto no aclara mucho y, al momento de cotejar con los otros libros disponibles, genera más confusión. Empero, tal como Schneider transcribe *Caro victrix* es copiado por Guillermo Sheridan en *Efrén Rebolledo* (cuadernillo de la colección Material de Lectura), por Factoría Ediciones en *Salamandra. Caro victrix* y por Benjamín Rocha en *Obras reunidas*.

Están en circulación otras versiones de los sonetos de *Caro victrix* (o de la mayoría de ellos) que se corresponden con los compilados por Xavier Villaurrutia en *Poemas escogidos*, Cvltrva, 1939 (diez años después de la muerte de Rebolledo). Esta selección, tal vez la más emblemática de la poesía del actopense, gracias a su brillantísimo prólogo, fue reeditada en la tercera serie de la colección Lecturas Mexicanas de Conaculta en 1990 con una sorprendente tirada de 10 mil ejemplares. Otras dos cosas hacen importante a esta antología, la primera es que sólo reúne 11 de los 12 poemas del libro (fue omitido “El Duque de Aumale” tal vez por capricho del antologador); la segunda es que los textos son distintos, a veces mucho, respecto a los recogidos por Schneider, por Contemporáneos y los contenidos en las distintas ediciones de *Joyelero*. Este nuevo problema, resultado de todos los escollos editoriales

⁷⁵ L. M. Schneider, “Notas a la edición”, en *OC*, p. 11.

⁷⁶ L. M. Schneider, “Introducción”, en *ibidem*, p. 7.

⁷⁷ L. M. Schneider, “Notas a la edición”, en *ibidem*, p.11.

de *Caro victrix*, ha significado un verdadero desfase en la recepción actual del poemario.⁷⁸ Por mi parte, he optado por apegarme, como la mayoría, a las versiones que Luis Mario Schneider recoge, y es a partir de ellas que articulo mi análisis.

2. El reino de la carne: fundamentos del programa poemático de *Caro victrix*

En apariencia, *Caro victrix* no es un libro complejo, en los 12 sonetos que lo componen Rebolledo describe, por decirlo de algún modo, escenas donde la acción sexual es ponderada y en las que el yo poético⁷⁹ interviene en distintos niveles. La voz que enuncia practica, experimenta o atestigua los actos representados, y conforme a la posición que juega en los cuadros, focaliza personajes, escenarios, sentimientos o sensaciones que determinan el asunto integral de cada texto. Sin embargo, existe una fuerte interacción entre el discurso total del libro (y particular de cada soneto) y el discurso del principio de realidad que determinaba el programa moral de la sociedad mexicana de fin de siglo.

Para explicar esta relación y el funcionamiento sistemático de *Caro victrix* tomaré prestada una reflexión que Salvador Elizondo hace respecto al marqués de Sade. El autor de “El grafógrafo” asegura que en *Justine o los infortunios de la virtud* convergen:

⁷⁸ Son conocidos varios episodios que ilustran la complicada situación editorial en que se encuentra el poemario y los conflictos que deben enfrentar editores, lectores e investigadores; sirvan como ejemplo estos dos: Mario del Valle, editor de Papeles Privados, me comentó que para su edición de *Caro victrix* tomó como referencia *Poemas escogidos*, y para poder presentar el libro de forma íntegra reprodujo la versión que de “El Duque de Aumale” compila Schneider. Por otro lado, en el número 629 de *Laberinto* (sábado 4 de julio de 2015), suplemento cultural de *Milenio Diario*, Evodio Escalante declara que las versiones de los sonetos contenidas en la antología hecha por Villaurrutia son las más recientes. En la reseña que hace Escalante a la nueva edición de *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana* de Jaime Labastida, señala que existen muchos descuidos dactilares en la transcripción de los poemas de Rebolledo antologados en el libro y hace hincapié en el hecho de que el filósofo “se basó en alguna versión previa que [...] el autor [Rebolledo] habría desechado”, lo que a la luz de lo que he dicho en este apartado, no puede afirmarse tan a la ligera.

⁷⁹ Con “yo poético” me refiero a quien emite el discurso, la voz que refiere el asunto de los sonetos, y lo utilizaré indistintamente a “yo lírico”, “sujeto poético” y “sujeto de la enunciación”, a menos que se indique lo contrario.

dos niveles o puntos de vista [que] se alternan sin entrecruzarse jamás. Por una parte está la acción propiamente dicha, acción ‘física’ mediante la cual Sade investiga el ámbito del *erotismo*, y por otra parte está el aspecto discursivo en el que se comenta la significación trascendental de la acción física y mediante la cual Sade investiga el ámbito de la *moral*.⁸⁰

Pude decirse, con sus reservas y particularidades, que en *Caro victrix* también se encuentran estos dos niveles, y es precisamente a través del desarrollo de éstos que el poeta hidalguense construye la *verdad* que busca develar.

Empero, esta *verdad* es expuesta no por medio de la disertación o exposición prosística, como sucede en la obra de Sade; más bien se manifiesta a través de la puesta en situación de los personajes que interactúan en los poemas. Salomé, Herodes, Tristán, Isolda o San Antonio (además de los diferentes rostros que adquiere el yo poético y sus contrapartes) se transforman en esquemas que son enriquecidos desde dos flancos: la acción sexual-erótica construida en cada uno de los sonetos, y su propia carga simbólica, que en sí misma representa de forma directa la cristalización de un valor o una idea. A estos símbolos se yuxtaponen otros objetos y sujetos (el ara, el vampiro, Safo, los más evidentes) que, si bien no se relacionan de forma recíproca con los ya mencionados (por no actuar en el interior de las escenas), son contrafuerzas de ese significado mayor que se persigue.

En este sentido, *Caro victrix*, como totalidad específica, más que un conjunto de poemas, es un escenario, un espacio en el que se interpreta un conflicto (del que son protagonistas los sujetos que habitan los textos): el del principio de realidad represivo y el no represivo.⁸¹ En el *exterior*, la confrontación de estos dos principios antagonistas tiene una solución violenta: “el establecimiento de la tiranía represiva de la razón sobre la sensualidad”.⁸² Sin embargo, en *Caro victrix*, se anuncia desde el

⁸⁰ Salvador Elizondo, “Quién es Justine”, en *Teoría del infierno*, p. 53.

⁸¹ Utilizo el término represivo como H. Marcuse lo hace: “*Represión*” y “*represivo*” son usados en el sentido no técnico para designar los procesos conscientes e inconscientes, externos e internos de restricción, contención y supresión. *Op. cit.*, p. 23.

⁸² *Ibidem*, p 199.

título, es instaurado un nuevo orden en el que la experiencia sexual impera y determina las pautas por medio de las cuales el yo se reconstruirá a través de la manifestación de su potencial erótico, paralelo a sus potenciales social, cultural, político, moral, pero que guarda con éstos una relación de regeneración axiomática.

La carne venció, se infiere, y con su victoria consigue decretar, en ese espacio, nuevas reglas para la construcción de las relaciones entre yo y otro; lo que implica, desde luego, que las bases represivas en que la civilización descansa también son suplantadas por otras del orden de la sensualidad, que instauran “la lógica de la gratificación contra la de la represión”.⁸³ Entonces, la perspectiva del principio de realidad represivo que determina, en el *exterior*, el valor de todo desde una dimensión utilitaria y práctica es aniquilada a través de la “liberación de los sentidos, quienes, lejos de destruir la civilización, le darían una base más firme y aumentarían en gran medida sus potencialidades”.⁸⁴

No se trata, pues, sólo de presentar escenas sexuales para el divertimento de los espíritus perversos, moralmente atrofiados, sino de la construcción de escenarios en los que se hace viable la transposición de los límites del ser social. El ser en situación se descoyunta, se desarticula de su propia condición fragmentaria, de su individualidad, para expandirse y sumarse a las otras entidades que son representadas en los sonetos del libro, con lo que consiguen la trascendencia.

Por tanto, el análisis que iniciaré a continuación irá encaminado a determinar, primero, quiénes son aquellos sujetos que intervienen directa e indirectamente en la construcción de la acción interna de los poemas de *Caro victrix*; segundo, detallaré cómo es que estas entidades se relacionan entre sí y cómo es que a través de esta relación se trasciende la anécdota inmediata de cada texto; lo que me ayudará a establecer la existencia de un discurso compuesto en el que se proyecta el logos de una realidad externa en crisis y dos principios de realidad (represivo y no represivo) en pugna. Para esto, y basándome en

⁸³ *Ibidem*, p. 194.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 191.

sus características particulares, he decidido dividir la docena de composiciones en cuatro grupos, que iré especificando conforme avance en mis observaciones.

3. La mirada del yo: inercia e imposibilidad de la mujer frágil

El primer grupo de sonetos que analizaré está formado por: “Posesión”, “En las tinieblas” y “Claro de luna”, primero, noveno y décimo en el poemario, respectivamente. En éstos el yo poético es el agente de la acción sexual, pues es él quien determina la dirección que toman las escenas representadas, mientras que las contrapartes femeninas se limitan sólo a experimentar o subordinarse a los actos del varón.

Las propiedades adjudicadas a las mujeres que aparecen en estos tres textos se circunscriben al campo semántico del arquetipo de la mujer frágil; en específico a un subtipo de ésta que fue recurrente en la estética decadentista: la mujer exangüe.

Posesión:

Y como una paloma agonizante
[...]
Era tu seno mórbido y fragante

En las tinieblas:

De pasión te estremeces moribunda.

Claro de luna:

Como un cisne espectral, la luna blanca
[...]
Después de recorrer el mármol frío

De tu pulida tez, toco una rosa⁸⁵

El paradigma femenino que Rebolledo reconstruye a través de símiles y adjetivos se caracterizó por extremar los atributos del ideal de mujer entronizado por los credos burgueses: fragilidad, delicadeza, espiritualidad, santidad, pureza; acercándolos peligrosamente a los confines de la muerte con la intención de resguardarlos de su propio declive, ya que a finales del siglo XIX e inicios del XX comenzó a cambiar, en algunas latitudes más que en otras, la manera en que hombres y mujeres se relacionaban. Éstas comenzaron a tener un rol más *vital* en la sociedad finisecular, lo que por sí mismo significó un embate a los dogmas del principio de realidad represivo. Lo anterior ocasionó distintas reacciones, entre ellas un creciente desconcierto y miedo ante la aparente amenaza que representaba la escalada femenina.

Este tipo de representaciones obedece a los temores de una masculinidad asediada, a defensas psicológicas que, como contrapeso, buscan despojar a las mujeres (por lo menos a las “decentes”) de toda libido. Como afirma Peter Gay [...]: “Esta omnipresente sensación de la virilidad en peligro (...) es la análoga de aquella notoria ficción decimonónica de la mujer que carece de todo apetito sexual; ahora esto aparece como una formación reactiva, tan poderosa como inconsciente”.⁸⁶

No obstante, en estas representaciones existe una ambivalencia insalvable, pues también se alejan de los campos semánticos que se relacionan de forma íntima con el ideal generado por el imaginario varonil, principalmente con el de la madre-esposa, ya que “la muerte y la reproducción se oponen

⁸⁵ Efrén Rebolledo, *Caro victrix*, en *OC*, pp. 85 y 88. Como ya había aclarado, todas las citas de los sonetos a trabajar provendrán de esta misma edición, a menos que se indique lo contrario, por lo que en adelante sólo consignaré el número de página al final de cada uno de los fragmentos transcritos.

⁸⁶ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 76. La cita de Peter Gay es extraída de *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud I. La educación de los sentidos*, 1992, p. 185.

fundamentalmente”.⁸⁷ Es sobre este fundamento que se construye en estos sonetos la noción femenil, la cual contiene un resabio de imposibilidad o decrepitud, que se empalma, precisamente, con el desaliento producto de la modernidad que imperaba en la época.

Rebolledo, atento a esta situación (lo que no implica una preocupación sino simple entendimiento), esboza las características de estas damas a partir de elementos florales y ornamentales, con lo que las priva de humanidad, como se puede ver en “Posesión” y “En las tinieblas”:

Posesión:

Jardín de nardos y de mirtos rojos
Era tu seno mórbido y fragante,
Y al sucumbir, abriste palpitante
Las puertas de marfil de tus hinojos. (p. 85)

En las tinieblas:

Tu cabello balsámico circunda
Los lirios de tu rostro delicado,
[...]
Busca ocultos jardines de delicias,
Y cubriendo las flores y las pomas
Nievan calladamente mis caricias. (p. 88)

Esta sutil deshumanización se intensifica gracias a las atmósferas creadas por el poeta; ambientes en los que existe una caprichosa y voluble presencia lumínica, muy cercana a la oscuridad:

Posesión:

Se nublaron los cielos de tus ojos (p. 85)

⁸⁷ L. Litvak, *op. cit.*, p. 108.

En las tinieblas:

El crespón de la sombra más profunda
[...]
De más capuz el tálamo se inunda. (p. 88)

En “Claro de luna” acontece algo más radical, pues la experiencia sensorial o sentimental del personaje femenino es completamente anulada, y no existe evidencia alguna de su corporeidad hasta el primer terceto. Esta impasibilidad casi omnipresente es contrarrestada por el poderoso influjo que la luna tiene en la atmósfera del poema. Ésta, pese a ser símbolo de pasividad⁸⁸ —por no tener luz propia—, unifica las presencias que habitan el texto, dotándolas de una apariencia evanescente e ilusoria pero dinámica, pues a parte de revestir los objetos y sujetos con su luz mortecina, también les transmite su impulso:

Como un cisne espectral, la luna blanca
En el espacio transparente riela,
Y en el follaje espeso, filomela
Melifluas notas de su buche arranca.
Brilla en el fondo oscuro de la banca
Tu peinador de vaporosa tela,
Y por las frondas de satín se cuela
O en los claros la nívea luz se estanca. (p. 88)

El recorrido, casi cinematográfico, de la luz lunar (que a su paso acciona los mecanismos de la escena) pareciera terminar de forma abrupta en el último verso del segundo cuarteto: “se estanca”; no obstante, su empuje se transfiere al yo poético, quien continúa aquel movimiento:

Después de recorrer el mármol frío

⁸⁸ Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pp. 289-291.

De tu pulida tez, toco una rosa
Que se abre mojada de rocío; (p. 88)

En el primer verso del último terceto la acción vuelve a suspenderse de forma aparente, pero el impulso persiste; ahora en la mujer recién aparecida que se adjudica esta energía y la trasmite al miembro viril del yo poético:

Todo enmudece, y al sentir el grato
Calor de tus caricias, mi ardorosa
Virilidad se enarca como un gato. (p. 88)

El que la mujer de “Claro de luna” muestre atisbos de iniciativa sexual no se contrapone con su condición arquetípica, de hecho esto confirma su languidez, pues la fuerza que la anima no le es inherente, es contagio del brío lunar, y su respuesta no es autónoma, está subordinada al estímulo del varón, quien *modela* el cuerpo femenino haciéndolo surgir en el poema. Lo mismo sucede en “Posesión” y “En las tinieblas”:

Posesión:

Y al sucumbir, abriste palpitante
Las puertas de marfil de tus hinojos.
Me diste generosa tus ardientes
Labios, tu aguda lengua que cual fino
Dardo vibra en medio de tus dientes. (p. 85)

En las tinieblas:

El crespón de la sombra más profunda
Arrebuja mi lecho afortunado,
Y ciñendo tus formas a mi lado

De pasión te estremeces moribunda. (p. 88)

Es a través de la caricia que el yo poético consigue despojar a estas mujeres de su carga simbólica, su significado arquetípico de mujer frágil; con lo que las desvincula de los discursos del principio de realidad represivo, pues “la caricia revela la carne desvistiendo al cuerpo de su acción, escindiéndolo de las posibilidades que lo rodean: está hecha para descubrir bajo el acto la trama de inercia —es decir, el puro “ser ahí”— que lo sostiene”.⁸⁹ En este sentido puede decirse que estas mujeres, y los valores que representan, al ser atravesadas de manera circunstancial por la sexualidad, el deseo del hombre, trasciende su propia esquematización.

Esto implica una transformación radical, que no sucede sin cierta resistencia, pues los símbolos se oponen a su propia encarnación, y esto se traduce en padecimiento físico y emocional:

Posesión:

Abatiste en mi pecho tu semblante
[...]
Y al sucumbir, abriste palpitante
[...]
Y dócil, mustia, como débil hoja
[...]
Gemiste de delicia y de congoja. (p. 85)

En las tinieblas:

De pasión te estremeces moribunda. (p. 88)

El dolor de estas mujeres por sobreponerse a la pasividad de su condición simbólica alimenta al yo poético de tal forma que los valores masculinos, que determinan la construcción ideológica del ser

⁸⁹ J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 414.

femenino, en él no operan. El agente de la sexualidad es determinado sólo en los parámetros de su propio deseo, lo que implica la implantación de una nueva dinámica en la relación hombre-mujer, cimentada en nociones del sadismo:

El sádico trata de desnudar al Otro —como el deseo— de sus actos, que lo enmascaran. Trata de descubrir la carne bajo la acción. Pero, mientras el Para-sí del deseo se pierde en su propia carne para revelar al Prójimo que es carne, el sádico niega su propia carne a la vez que dispone los instrumentos para revelar a la fuerza su carne al Prójimo.⁹⁰

El “Prójimo” (las figuras femeninas que habitan estos sonetos) es sometido no al cuerpo natural del varón, la carne sola, sino a lo que éste representa o encarna más allá de sí mismo, ese otro principio de realidad que se sustenta en la no represión de los impulsos sexuales. Es por esto que el yo sólo está presente en la enunciación que él mismo hace de estas mujeres exangües o, como se evidencia en “Claro de luna”, sólo aparece después de la completa encarnación del personaje femenino.

Esto entraña un desfase, no existe reciprocidad entre el yo y el otro representados en estos poemas; esto supondría un equívoco, pues sólo por medio de la experiencia de ser-para-otro y la asimilación mutua se puede acceder a la dimensión erótica de la sexualidad. Empero, pareciera ser que en estos textos no existe la intención de alcanzar ese fin último, sino la de hacer manifiesta la fuerza transgresora y transformadora del deseo, personificado por el yo poético que, con su irrupción, destruye los aparejos morales que contenían el potencial *humano* de las mujeres retratadas. Sin embargo, éstas, aquí, en estos términos, no consiguen trascender su condición de utensilio; son simples medios a través de los cuales el deseo se instaura como principio absoluto en cuyo rededor se ordenan las demás cosas del mundo.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 423.

4. La mirada del otro: la mujer fatal y los principios de la seducción

Los siguientes textos a examinar son: “Ante el ara”, “El vampiro” y “Leteo”, tercero, sexto y octavo del libro. Estos sonetos tienen particularidades que bien podrían justificar un análisis individual; no obstante, he decidido referirme a ellos en conjunto debido a las características que comparten sus personajes, pues éstos ejemplifican otra dimensión de la relación hombre-mujer, en la que el primero se somete, por voluntad, al influjo sexual de la segunda. Esta dinámica fue plasmada por los artistas finiseculares con regular reincidencia, pero en estos poemas se torna más expresiva por la presencia de símbolos, contenidos en cada uno de los títulos, que sobredimensionan su significado.

En estos poemas es evidente una nueva actitud por parte de las entidades femeninas, sus cuerpos, y ellas mismas, se revisten de una vitalidad inusitada. Además, el poeta las describe en otros términos, su fisonomía es más turgente, sus cabelleras más sinuosas y, en general, su estampa es más impudente, lo que las distancia del arquetipo de la mujer frágil y las emparenta con su contraparte: la mujer fatal. Ésta no sólo fue, como Ricardo Chaves explica, la personificación de los terrores masculinos relacionados con el empoderamiento femenino y la castración, sino, en las ficciones del fin de siglo, la protagonista de la debacle de la virilidad:

A diferencia de su complementaria frágil, en la que cualquier elemento de voluptuosidad se elimina, la mujer fatal hace gala de una sexualidad poderosa con la que doblega al héroe masculino, que ve caer así sus sueños de trascendencia. En una sociedad en donde a la mujer se le niega cualquier forma de autoridad fuera del estrecho campo del hogar, la mundana busca resarcirse haciendo de su cuerpo el medio de conquistar una parcela de poder y de abrirse un precario espacio en ese mundo exterior que los hombres una y otra vez le niegan.⁹¹

⁹¹ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 87.

Los rasgos más distintivos de esta “sexualidad poderosa” son su carácter reflexivo y su naturaleza volitiva. Estas mujeres se reconocen como seres atravesados por la mirada del otro y desean ser, en los límites de la situación que enmarca a cada una, referencia de su ser-para otro:

Ante el ara:

Te brindas voluptuosa e impudente,
Y se antoja tu cuerpo soberano
Intacta nieve de crestón lejano,
Nítidas perla de sedoso oriente. (pp. 85-86)

El vampiro:

Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos
Por tus cándidas formas como un río, (p. 87)

Leteo:

Saturados de bíblica fragancia
Se abaten tus cabellos en racimo
[...]
Se yerguen con indómita fragancia
Tus senos que con lenta mano oprimo (p. 87)

El yo poético es quien enuncia; no obstante, en estos primeros versos se aprecian cuerpos autónomos, autosuficientes. Ya no es la mano, la caricia del hombre, lo que los hace surgir en el texto, sino la conciencia de ser objeto frente al otro. Ya no son herramientas para la instauración del imperio del deseo, son su fundamento, pues fascinan y seducen a quien los atestigua:

Seducir es asumir enteramente y como un riesgo que hay que correr mi objetividad para otro; es ponerme bajo su mirada y hacerme mirar por él; es correr el peligro de *ser visto* para tomar un

nuevo punto de partida y apropiarme del otro en y por mi objetividad. [...] Por la seducción, apunto a constituirme como una plenitud de ser y a hacerme *reconocer como tal*. Por ello, me constituyo en objeto significativo.⁹²

El otro femenino que quiere ser visto y seducir asume su objetividad y la irradia, busca mostrarse como un valor absoluto frente al yo que enuncia; por tanto, estas mujeres —sus cuerpos y sus movimientos— se superponen al escenario (tan importante en “Claro de luna”, por ejemplo), llenan las escenas, se expanden, se refractan, son el último horizonte de la mirada-presencia-experiencia del varón, quien pondera la singularidad de cada uno de los personajes que se le revelan; reconoce su existencia y la expresión de su ser en el mundo, que lo conmueve, lo incita y lo afecta:

Ante el ara:

Ebúrneos brazos, nuca transparente,
Aromático busto beso ufano,
Y de tu breve y satinada mano
Escurren las caricias lentamente.
Tu seno se hincha como láctea ola,
El albo armiño de mullida estola
No iguala de tus muslos la blancura. (p. 86)

El vampiro:

En tanto que descojo los espesos
Anillos, siento el roce leve y frío
De tu mano, y un largo calosfrío
Me recorre y penetra hasta los huesos.
Tus pupilas caóticas y hurañas
Destellan cuando escuchan el suspiro
Que sale desgarrando mis entrañas, (p. 87)

⁹² J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 396.

Leteo:

De negros bucles, y con dulce mimo
En mi boca tu boca fuego escancia.
[...]
Y tu cuerpo suave, blanco, opimo,
Se refleja en las lunas de la estancia. (p. 87)

Existen, pues, en el interior de estos sonetos, dos voluntades que se sustentan mutuamente: una óptica (varonil); otra sensual (femenil). Su presencia entraña un conflicto, naturalmente; sin embargo, el yo poético, embelesado por las presencias que se le manifiestan, somete su voluntad, doblega su ser y aliena su libertad a la voluptuosidad femenina y a la nueva dinámica de géneros, puesta en juego en el discurso poético. Por tanto, la participación que tiene dentro de las escenas es menos activa, cercana a la sumisión:

Ante el ara:

Mientras tu vientre al que mi labio inclino,
Es un vergel de lóbrega espesura,
Un edén en un páramo de lino. (p. 86)

El vampiro:

Y mientras yo agonizo, tú, sedienta
Finges un negro y pertinaz vampiro
Que de mi ardiente sangre se sustenta. (p. 87)

Es esta sumisión, o su apariencia, la que entraña esta otra codificación del ser masculino, muy en sintonía con la construcción de un ser femenino autosuficiente y voluntarioso, capaz de sostener el foco de la acción sexual y practicar las potencias de su cuerpo, a partir del cual se estructuran el mundo y su contenido. Esta potestad de lo femenino consigue su mayor dominio en “Leteo”, en el que la fascinación

del yo poético provoca otra respuesta, no física, sino intelectual; la mujer-objeto que se le ofrece ejerce tal influencia que asimila su pesadumbre y le regala el olvido:

En la molicie de tu rico lecho,
Quebrantando la horrible tiranía
Del dolor y la muerte exulta el pecho,
Y el fastidio letal y la sombría
Desesperanza y el feroz despecho
Se funden en tu himen de ambrosía. (pp. 87-88)

La capacidad de atraer y anular las aflicciones del sujeto poético le viene a esta mujer precisamente del título, “Leteo”, que, aunque no es retomado en el cuerpo del texto, resulta un marco paratextual de referencia que incide de forma directa en la resolución del soneto. Este elemento se mantiene al margen de la acción sexual, pero su presencia alimenta la tensión de la trama, que es aliviada en el último terceto. Aunque el desarrollo de la escena no da indicios para considerar que existe un símil directo entre el leteo y la figura femenina (las imágenes que se crean en torno a ella no son líquidas y hay referentes a tradiciones ajenas a la grecolatina: “Saturados de *bíblica* fragancia”), podemos decir que ésta participa de algunas de las cualidades del río mitológico, principalmente de la facultad de provocar el olvido después de ser consumida.

En los otros dos poemas analizados en este apartado, Efrén Rebolledo utiliza el mismo recurso técnico. En “El vampiro” la relación que existe entre título y mujer es mucho más directa, de hecho, en el segundo verso del último terceto revela el vínculo: “Finges un negro y pertinaz vampiro”. Así, el referente al inicio nutre la tensión natural del poema para después desahogarla al final. Además, la correlación entre las dos entidades ayuda a la transformación que al interior del soneto sufre el personaje femenino; éste es sujetivado al engarzar su acción con la figura del vampiro, trasciende su

estatus de objeto de fascinación y se convierte en sujeto corresponsable del suplicio masculino, situación que redundaría en la idea de una nueva constitución de la relación varón-hembra.

En “Ante el ara”, la estrategia descrita no incide de manera individual en la conformación del personaje femenino ni en su metamorfosis, más bien genera un espacio de contraste. La yuxtaposición de elementos sacros y profanos produce, de manera implícita, la representación de una antítesis, la del principio de realidad represivo y no represivo, a través de la contraposición de las características de sus representaciones: a las propiedades sacra, pública, monológica y estática del ara se oponen las cualidades impía, íntima, dialógica y dinámica de la relación sexual.

En esta oposición no sólo están en juego las particularidades de los elementos de la escena, sino también los valores discursivos que representan, lo que ocasiona un desfase o desplazamiento en su conceptualización simbólica; es decir, en este soneto se produce la secularización del altar, icono religioso, y la sacralización del acto sexual. Esta inversión que ocurre en el plano de la ficción poética responde a dos circunstancias externas: la primera, el desdoro de la Iglesia como institución generadora de discursos morales; la segunda, la creciente influencia de la sensualidad como productora de “principios universalmente válidos para un orden objetivo”.⁹³

La transposición axiomática que a lo largo del poema se intuye es expuesta en el último terceto, donde concurren los discursos, tanto el religioso como el sensual, al comparar el vientre de la mujer con el Edén: “Mientras tu vientre al que mi labio inclino, / Es un vergel de lóbrega espesura, / *Un edén en un páramo de lino*”. Esta última convergencia propicia la conciliación de los principios invertidos, lo que favorece la cristalización de las pautas de realidad generadas desde los sentidos:

La desublimación de la razón es un proceso tan esencial en el surgimiento de una cultura libre como la sublimación personal de la sensualidad. En el sistema de dominación establecido, la

⁹³ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 186.

estructura represiva de la razón y la organización represiva de las facultades de los sentidos se suman y se sostienen entre sí. En términos freudianos: la moral civilizada *es* la moral de los instintos reprimidos; la liberación de los últimos implica el “abatimiento” de los primeros. Pero este abatimiento de los altos valores puede hacerlos regresar a la estructura orgánica de la existencia humana de la cual fueron separados, y la reunión puede transformar esta misma estructura. Si los altos valores pierden su lejanía, su separación de y contra las facultades inferiores, éstas últimas pueden llegar a ser libremente susceptibles a la cultura.⁹⁴

El proceso que convierte la transposición de roles y significados en modelo para la instauración de un nuevo principio de realidad basado en la liberación de los sentidos, fue aprovechada enormemente por los artistas modernistas, en especial el esquema que involucra la pasión carnal y la religiosa, ejemplos claros de esto son “Ite, missa est” de Rubén Darío y “Misa negra” de Tablada, poemas con los que “Ante el ara” guarda una relación casi filial. Sin embargo, este soneto destaca por la manera en que es tratada la acción sexual, pues mientras que en las composiciones de Darío y Tablada prevalece sólo su proyección, en el texto de Rebolledo se inicia su realización.

5. Indagaciones del yo: la confrontación de los discursos de la sexualidad

A continuación analizaré “Salomé”, “Tristán e Isolda” y “El Duque de Aumale”, quinto, cuarto y decimoprimeros en el poemario, respectivamente. Estas composiciones presentan tramas distintas; la sensualidad y sexualidad que contienen se construyen a través de motivos particulares y autónomos, y los sujetos que intervienen en los cuadros no comparten características entre sí, aunque se repiten algunos de los esquemas ya expuestos (sumisión, dominio, seducción, fascinación, tensión entre géneros). Sin embargo, existen peculiaridades que los vinculan, como la distancia que el yo poético

⁹⁴ *Ibidem*, p. 204.

toma de las escenas o la reelaboración de temas y asuntos míticos e históricos, lo que sustenta el examinarlos en conjunto.

En contraste con los sonetos antes observados, tal vez la más inmediata singularidad de estos poemas es la distancia que existe entre la voz que enuncia y la acción erótica; el sujeto poético no pertenece a las escenas, por lo que su identidad, su situación, ya no forma parte de la concepción argumental de estos escritos. Esta nueva perspectiva, más allá de marcar un desfase en el epicentro del asunto poético, redundante de manera más clara en la idea de la sexualidad y su discurso como contrapunto a la estructura discursiva del principio de realidad represivo. Quien habla se emancipa de la atmósfera sensual para, desde la lejanía, tomar una postura respecto a lo que atestigüa, dando un viso más reflexivo a las composiciones.

Este nuevo tratamiento de la temática sexual se vuelve más provechoso al converger con las *historias* que acompañan a los personajes. En estos poemas, los sujetos que interactúan en las escenas, y las escenas mismas, están enmarcados por una circunstancia discursiva preexistente, anterior a la producción de los textos, que se incorpora de manera lateral al argumento poético inmediato, generando un diálogo entre los contextos históricos y sociales en los que se originaron las distintas versiones. La trama (religiosa, literaria, histórica, etcétera) que acompaña a cada uno de los personajes es replanteada a partir de un ideario subordinado a condiciones específicas del tiempo y el lugar en que ve la luz el nuevo texto. De acuerdo con David Viñas, Mijaíl Bajtín se refiere a este fenómeno como:

voces enmarcadas (varias voces enmarcadas en un mismo texto, es decir, un texto funciona de marco para que se produzca en el otro texto) o *interdiscursividad* [...]. Lo que Bajtín quería explicar era cómo un texto, al incorporar en su interior otro texto, lo hace desde una ideología determinada y, por tanto, cambiaba la ideología originaria del texto enmarcado. Al ser recontextualizado, el texto citado se impregna de un nuevo significado, es decir, se produce una re-semantización. En sistemas sociales diferentes y con una *entonación* distinta (entendiendo

entonación como el sello personal de cada época o cada autor da a un mismo tema), las semejanzas entre textos son ilusorias: muestran la existencia de un diálogo, pero el significado de cada uno de los textos varía porque varían las circunstancias sociales.⁹⁵

Esta “interdiscursividad” se da a distintos niveles. En el caso de “Salomé”, por ejemplo, Rebolledo no recupera al personaje femenino de la historia bíblica, la fuente primaria, sino a través de la reconstrucción que sus contemporáneos y sus antecesores inmediatos hicieron de ella. Esto se deduce de dos situaciones: la primera, y más evidente, es el hecho de que él mismo publicó, un año después de la aparición de *Caro victrix*, una traducción (la primera en México) de la pieza teatral *Salomé* (Cvltvra, 1917), de Óscar Wilde, publicada originalmente en francés en 1891 y vertida al inglés en 1894 con ilustraciones de Aubrey Beardsley. Esta obra cimentó las bases en que se construiría el imaginario moderno sobre la hija de Herodías. La segunda, es el hecho de que Salomé fue, a finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX, un símbolo del empoderamiento femenino, en especial para los artistas finiseculares, como explica Chaves:

Sin ninguna duda, Salomé llegó a ser el personaje emblemático de la mujer fatal más importante del fin de siglo, siendo abordada por autores europeos como el propio Huysmans, Wilde, Mallarmé y Laforgue, y americanos como los poetas modernistas Darío, Julián del Casal, Rebolledo y Brenes Mesén. Del lado de los pintores la nómina es más extensa: Beardsley, Moreau, Lévy-Dhurmer, Von Stuck, Ruelas, entre muchos.

A diferencia de las figuraciones de Salomé en siglos pasados, las de los decadentes se caracterizan porque añaden una sexualidad refinada que las anteriores no poseían. Según la leyenda, Salomé había sido el instrumento de la venganza de su madre contra Juan el Bautista y nada más. El texto bíblico no da mayores elementos para hacer de la joven una descendiente de la ardiente Cleopatra de Gautier. Y sin embargo así ocurrió a partir de Heine y Flaubert.

Salomé, y en menor medida, Dalila y Judit, sirvieron para concentrar muchos de los temores de castración y pérdida de imagen y poder por parte de los hombres.⁹⁶

⁹⁵ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, pp. 468-469.

⁹⁶ J. R. Chaves, *op. cit.*, pp. 98-99.

Entrando en materia, Salomé, como otros personajes-tema recuperados de la tradición cristiana, al ser rescatada por los escritores del siglo XIX tuvo que transformarse para responder a sus intereses discursivos. En la *Biblia* el retrato que se hace de la joven es vago e impreciso, su identidad está completamente subordinada a Herodías, su madre; tan es así que en ninguno de los evangelios se menciona su nombre:

Mateo

El día que se celebraba el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en público y agradó tanto a Herodes que este juró darle lo que pidiera. Ella, instigada por su madre, le dijo:

—Dame ahora mismo en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista.⁹⁷

Marcos

Entró la hija de Herodías y danzó, gustando mucho a Herodes y a los invitados. El rey dijo entonces a la muchacha:

—Pídeme lo que quieras y te lo daré.

Y le juró una y otra vez:

—Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino.

Ella fue y preguntó a su madre:

—¿Qué le pido?

Su madre le contestó:

—La cabeza de Juan el Bautista.⁹⁸

La historia de la muerte de Juan el Bautista fue rescatada por Flavio Josefo en sus *Antigüedades judías* (93-94 d.c.), documento donde se registró por vez primera el nombre de Salomé. En esta obra, el historiador también relega a la muchacha a un papel subalterno. En siglos subsecuentes, la leyenda de la muerte del profeta fue motivo de numerosas representaciones pictóricas y escultóricas en las que se

⁹⁷ Mateo 14:6-8, *Biblia de América*.

⁹⁸ Marcos 6:22-24, *Ibidem*.

destacaban dos aspectos: el baile de Salomé y la cabeza cercenada del Bautista; a partir de estas imágenes la hija de Herodías comenzó a tomar relevancia en el imaginario colectivo. Sin embargo, el aspecto de la princesa no cambió mucho, en general se presentaba como una mujer joven y delicada, como puede observarse en las pinturas de Filippo Lippi (1465), Tiziano (1515) y Caravaggio (1607 y 1608).

No fue sino hasta la séptima década del siglo XIX que su refrenada feminidad, dinámica y atrayente, fue liberada por Gustave Moreau en la pintura y Gustave Flaubert en la literatura. La Salomé de Flaubert no se aleja mucho de la imagen construida por la tradición, pero el escritor francés consigue, a través de la descripción que hace del baile de la muchacha, multiplicar su sensualidad, presentarla como objeto perturbador de fascinación y deseo. Por otro lado, Moreau, en los distintos cuadros que dedica a la historia de la muerte de Juan el Bautista, muestra a una mujer de larga cabellera negra, ataviada de joyas, semidesnuda o cubierta por ropajes atestados de adornos, en escenarios sombríos, pero llenos de detalles contrastantes, dorados, rojizos, luminosos, en franca sintonía con la imagen de la princesa. En estas pinturas es evidente no sólo el papel simbólico de sus componentes, si no el poderoso influjo que ejerce Salomé sobre las escenas, pues a partir de ella se armonizan los demás elementos.

Estos dos hitos prefiguraron *Salomé* de Wilde. Esta tragedia gira en torno a la hija de Herodías y el profundo deseo de posesión que siente hacia Juan el Bautista, lo que en sí mismo es una distorsión de la historia original. En esta obra, la hijastra de Antipas no sólo aparece reconfigurada en términos corporales (de hecho son reducidas las menciones a su conformación física, aunque queda en claro su voluptuosidad y vitalidad), sino que el escritor irlandés muestra a una mujer de una inteligencia sobrenatural, esotérica, que aturde y sorprende, caprichosa, con voz propia, en franca pugna con la efigie materna y consciente del poder de su juventud y sensualidad. Esta Salomé, después de ser

rechazada por Juan, baila para Herodes (la danza no es descrita por Wilde), pese a las sentidas objeciones de Herodías, y ella, motu proprio, exige al tetrarca que la cabeza de Yokanán le sea entregada en una bandeja de plata.

Por su parte, Rebolledo presenta a una Salomé muy en sintonía con la descrita por Wilde, como ya había mencionado, y la pintada por Moreau, que se ofrece a Herodes Antipas después de ver cumplido su capricho. El poeta mexicano escribe:

Son cual dos mariposa sus ligeros
Pies, y arrojando el velo que la escuda,
Aparece magnífica y desnuda
Al fulgor de los rojos reverberos.
Sobre su obscura tez lucen regueros
De extrañas gemas, se abre su menuda
Boca, y prodigan su fragancia cruda
Frescas flores y raros pebeteros.
Todavía anhelante y sudorosa
De la danza sensual, la abierta rosa
De su virginidad brinda al tetrarca,
Y contemplando el lívido trofeo
De Yokanán, el núbil cuerpo enarca
Sacudida de horror y de deseo. (p. 86)

En primera instancia, en el soneto podemos encontrar elementos que remiten a la pintura *Salomé* de Moreau facturada en 1870. En el cuadro aparece la princesa en primer plano, luminosa, con una diadema enjoyada, semidesnuda (sus atavíos parecen resbalar por los brazos) y adornada, desde su rostro a sus pies, por un sinnúmero de motivos naturales y geométricos traslúcidos, semejantes al mehendi (arte tradicional de oriente medio que consiste en decorar algunas partes del cuerpo con alheña); estos adornos se extienden hacia el lado izquierdo del lienzo formando una filigrana que enmarca el cuerpo de la hija de Herodías. En un segundo plano, desvanecidas o fundidas en la

escenografía, tres figuras: en el extremo izquierdo, abajo, lo que parece una mujer que podría ser la misma Herodías; arriba de ella y en el extremo derecho dos cuerpos que aparentan custodiar a Herodes, que en un tercer plano, en el fondo, sentado en un trono, observa, también desdibujado, a Salomé bailar. El pintor francés utilizó distintos tonos del rojo para la mayor parte de la escena, agregó profundas sombras con negros y algunos detalles luminosos en tonos dorados.

El diálogo entre la obra de Moreau y el soneto permite la transferencia de algunos de sus temas, como la naturaleza sombría de la escena, que no es muy evidente en el poema, pero al cotejar con el cuadro se supone. Esta suposición es viable debido a que el personaje femenino de la composición “Aparece magnífica y desnuda / Al fulgor de los rojos reverberos”, lo que, si no es una franca referencia a la pintura, sí posibilita su comparación. Ahora bien, la Salomé de Rebolledo luce “regueros / De extrañas gemas”; esto también recuerda el retrato que hace el pintor francés y acentúa el carácter exótico de la figura femenina, pues, si recordamos, esos adornos que aparecen en el rostro de la joven (y en el resto de su cuerpo) tienen un singular parentesco con el mehandi. Otro aspecto relevante en este símil es el papel estático que juega Herodes tanto en la pintura como en el soneto; como dije, el rey aparece en el fondo del lienzo, fusionado a la escenografía, desdibujado, lo mismo sucede en el poema, pues se menciona una sola vez, al final del primer terceto, y, confrontado a la enérgica actividad de la hija de Herodías, su presencia semeja a la de un objeto más de la escena.

En cuanto a la relación entre el soneto de Rebolledo y la tragedia de Wilde, el aspecto más evidente es la manera en que ambos codificaron al personaje femenino principal. Como mencioné, el escritor irlandés recrea y transforma las circunstancias en que se dio la muerte de Juan el Bautista; Salomé, de ser un instrumento, una herramienta de la furia de Herodías, madre terrible, se convierte en una vorágine de maldad y misticismo nutrida por las presencias masculinas que la rodean, que no pueden

dejar de mirarla, excepto el profeta, que se niega a verla y a dejarse tocar por ella. Esto la trastorna, por lo que pide a Herodes Antipas decapitarlo :

¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Yokanaan. Y bien, la besaré ahora. La morderé con mis dientes como se muerde un fruto maduro. Sí, besaré tu boca, Yokanaan. Te lo dije: ¿verdad? Te lo dije. Y bien, la besaré ahora... Pero ¿por qué no me miras Yokanaan? Tus ojos que eran tan terribles, que estaban tan llenos de cólera y de desprecio, ¿están cerrados? Abre tus ojos. Levanta tus párpados, Yokanaan. ¿Por qué no me miras? ¿Me tienes miedo, Yokanaan, que no quieres mirarme? [...] Pusiste sobre tus ojos la venda del que quiere ver a su Dios. Y bien, has visto a tu Dios, Yokanaan, pero a mí, a mí... no me viste nunca. Si me hubieras visto me habrías amado. Yo te vi Yokanaan, y te amé. ¡Oh, como te amé! Te amo todavía Yokanaan. No te amo sino a tí... Tengo sed de tu belleza. Tengo hambre de tu cuerpo. Y ni el vino ni la fruta pueden aplacar mi deseo. ¿Que haré ahora, Yokanaan? Ni los torrentes ni las grandes aguas apagarán mi pasión. Yo era princesa, tú me desdeñaste. Yo era virgen, tú me desfloraste. Yo era casta, tú llenaste mis venas de fuego... ¡Ah! ¡Ah! ¿Por qué no me miraste, Yokanaan?... Si me hubieras visto me habrías amado. Yo sé bien que me habrías amado, y el misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte. No hay que ver sino el amor.⁹⁹

La tensión que se genera por el anhelo de ser mirada y ser descubierta como sujeto propicio de amor (o deseo), tan fundamental en la visión que construye Wilde sobre Salomé, la podemos encontrar en el último terceto del soneto, cuando, frente a la cabeza segada de Yocanáan, la princesa arquea su cuerpo “Sacudida de horror y de deseo”. Pese a que Salomé ofrece, en el poema, su virginidad a Herodes, es al profeta a quien dirige, finalmente, su monólogo corporal, pues frente a él exhibe la plenitud de su libido.

El encuentro entre la hija de Herodías y el bautista puede ser entendido como la oposición entre la realidad o estado de cosas que representa cada uno, pues mientras ella continúa exhibiendo frente a él (o lo que queda de él) su cuerpo, su vitalidad, su voluptuosidad, Juan el Bautista ya no existe o, mejor dicho, sólo existe en una dimensión disminuida, atrofiada, vacía. Siendo más explícito, en Salomé

⁹⁹ Óscar Wilde, *Salomé*, pp. 73-75.

convergen los valores de la carne, el sexo, el amor, el deseo, la libertad de los instintos; en Juan los de la castidad, la santidad, la pureza, la clarividencia, la comunión con Dios, y estos valores, al no encontrar un camino viable para conseguir su alianza, pugnan por sobreponerse. El profeta muere y todos esos motivos que los atravesaban, toda su circunstancia, mueren con él; sin embargo, Salomé no está satisfecha, como se evidencia tanto en el soneto como en la tragedia, necesita dejar testimonio del valor de todo aquello que significa, por lo que confronta a un consumido Juan el Bautista.

Por otro lado, en lo que respecta a “Tristán e Isolda” es importante señalar, para determinar la relación interdiscursiva que tiene con los otros textos que rescatan esta historia, que existen por lo menos dos versiones del soneto en las que, además de otras variantes, el título es “Tristán e Iseo”.¹⁰⁰ El nombre Iseo se corresponde con las versiones más antiguas de la leyenda, puntualmente con las de Béroul, Thomas de Bretaña y Eilhart von Oberg, escritas en el último tercio del siglo XII, y proviene del francés Yseut o Iseut. Mientras que el nombre de Isolda es la versión castellana de Ysolde o Isolde, nombre en alemán de la protagonista en la obra de Godofredo de Estrasburgo. Cada una de estas composiciones presenta características específicas (tanto en su factura como en su conservación) que las diferencia, pero los estudiosos “han considerado los poemas de Béroul y Eilhart como los representantes de una llamada *versión común*, mientras que el de Thomas y sus imitaciones han sido calificados de *versión cortés*”.¹⁰¹ De acuerdo con Roberto Ruiz Capellán, “los rasgos que han permitido esta diferencia no son tan evidentes”,¹⁰² pero existe entre los versos de Béroul y los de Thomas una significativa oposición que esquematiza de la siguiente manera:

¹⁰⁰ Las versiones a las que me refiero están en: *Joyelero (Antología)*, pp. 81-82 y *Poemas escogidos*, p. 63.

¹⁰¹ Roberto Ruiz Capellán, “El poema de Béroul y las otras versiones”, en Béroul, *Tristán e Iseo*, p. 10.

¹⁰² *Idem*.

unión/separación, euforia/depresión, confianza/celos, felicidad/desdicha, acción/pasividad, vivacidad/morosidad, osadía/resignación, primacía de lo vital/dominio de lo mental, éxito en la dificultad/fracaso, uso recto/perversión (Iseo/fetichismo [...])¹⁰³

La obra de Godofredo, en la que Richard Wagner basara su ópera *Tristan und Isolde*, estrenada en Múnich en 1865, es una reelaboración del texto de Thomas de Bretonia y “está escrita en una lengua refinada y de depurado virtuosismo, abundante en símbolos de gran riqueza y complejidad, que exaltan el amor humano a la categoría de lo místico y religioso, que aspiran también a ser considerados como una visión global del mundo.”¹⁰⁴ Por su parte, en el drama musical de Wagner, *Isolda*, princesa de Irlanda, es dibujada como una mujer fuerte, con iniciativa sentimental y una firme creencia en el amor como un valor en sí mismo. Los rasgos distintivos de estas obras, ejemplares de la llamada *versión cortés* de la leyenda, hacen pensar que el cambio de Iseo a Isolda en el título del soneto no se hizo de manera arbitraria, sino que se corresponde a una intención artística y dialógica muy clara.

Ahora bien, de manera sucinta, la anécdota de la historia es la siguiente: Isolda está por desposar, debido a un convenio político, al rey de Cornualles, Marco, tío de Tristán, pero en el camino conoce a este último y, por el influjo de una pócima, se enamoran. Ya casada con el rey, la ahora reina inicia un romance con el caballero. Se ven a hurtadillas y en sus encuentros nocturnos no sólo expresan su cariño de manera platónica, sino también física. Su amorío es descubierto por Marco, y Tristán pelea con él, pero sale muy mal herido, por lo que debe exiliarse en Kareol, donde Isolda lo encontrará después. En el momento justo de su reencuentro el amante muere y la reina, que todo el tiempo fue seguida por Marco y sus hombres, muere también debido al enorme amor que sentía por Tristán.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 13.

El texto de Rebolledo inicia y termina *in media res*, lo que también revela sus intenciones discursivas, pues aleja su composición de la conclusión plenamente romántica; toma la escena en que su amor se ha consolidado y a partir de ahí construye su propuesta. El poeta mexicano escribe:

Vivir encadenados es su suerte,
Se aman con un anhelo que no mata
La posesión, y el lazo que los ata
Desafía a la ausencia y a la muerte.
Tristán es como el bronce, oscuro y fuerte,
Busca el regazo de pulida plata,
Isolda chupa el cáliz escarlata
Que en crespó matorral esencias vierte.
Porque se ven a hurto, el adulterio
Le da un sutil y criminal resabio
A su pasión que crece en el misterio.
Y atormentados de ansia abrasadora,
Beben y beben con goloso labio
Sin aplacar la sed que los devora. (p. 86)

Existe en el soneto un símil entre el sexo oral y la acción de beber la poción amorosa del relato original. El cuerpo de cada uno de los personajes hace las veces de recipiente y los fluidos que destilan de brebaje. Tristán es descrito “como el bronce” y su miembro como “cáliz escarlata / Que en crespó matorral esencias vierte”, mientras que el vientre de Isolda es “de pulida plata”, estas características confirman la hipótesis. Esta relación de semejanza involucra un factor que se contrapone al concepto medieval de amor cortés, fundamento ideológico en el que se sustenta la trama de las obras de Thomas, Godofredo y, de manera indirecta, Wagner; este factor es el deseo de posesión carnal. En la tradición trovadoresca y poética medieval se presentan muchos esquemas de amor cortés, pero en general se entiende como:

el vínculo del poeta [o caballero] con una dama casada de clase superior, y era, en ese sentido, “adúltero” pero sólo en tanto que la culminación hubiese constituido adulterio. Sin embargo, ni se pretendía ni se esperaba una culminación [...]. Significaba el total sometimiento al servicio de la dama, y se basaba en la creencia de que un amor de esa clase revelaba, expresaba y alimentaba las virtudes que se centraban en la pureza y la castidad.¹⁰⁵

El soneto no exalta de manera alguna las virtudes de pureza y castidad del amor cortés, más bien las rebasa (“Se aman con un anhelo que no mata / La posesión”); ni tampoco abona a la idea de una relación amorosa heterogénea (entre un caballero humilde y una dama acomodada), sino que el principio sexual de la relación entre los personajes los iguala, los dos son embelesados por el mismo afán erótico (“Beben y beben con goloso labio / Sin aplacar la sed que los devora”). El frenesí carnal que experimentan Tristán e Isolda los enajena, pero también los coloca en una situación supranatural, de algún modo mística (“el lazo que los ata / Desafía a la ausencia y a la muerte”), que es alimentada por la naturaleza adúltera de sus encuentros (“el adulterio / Le da un sutil y criminal resabio / A su pasión que crece en el misterio”). Todo esto coloca, de nuevo, al deseo, y sus valores, en un lugar preponderante, por sobre el amor y el matrimonio, por sobre los discursos represores de la libre praxis sexual.

Algo parecido sucede en “El Duque de Aumale”, aunque ahora la relación de interdiscursividad se establece con una biografía. En este soneto no se pone en juego el mérito del contrato matrimonial ni del sentimiento amoroso, sino una noción cara para la construcción social e histórica de la masculinidad: la bizarría militar. El duque de Aumale, Henri de Orleans (1822-1897), hijo de Felipe I de Francia, desde muy joven ingresó al ejército y llegó a ser capitán de infantería y gobernador general de Argelia, pero con la instauración de la segunda república francesa se exilió en Inglaterra donde se dedicó al coleccionismo, la escritura y el estudio de la historia militar de su país. Posteriormente,

¹⁰⁵ Ana Rodado Ruiz, “*Tristura conmigo va*”: fundamentos de amor cortés, p. 19.

iniciada la guerra franco-prusiana (1870-1871), buscó reinsertarse en el servicio castrense, sin éxito; después de terminado el conflicto bélico, en 1872, recuperó su lugar en el ejército y llegó a dirigir consejos de guerra. Sin embargo, en 1883 se publicó en Francia una ley que prohibía a los miembros de la antigua realeza tener cargos militares, y tres años más tarde a él y su familia se les exhortó a abandonar de nuevo el país. Murió en Sicilia, Italia, a la edad de 75 años.

De este breve esbozo biográfico se deduce que el duque de Aumale *histórico* fue muy afecto a las cuestiones marciales, pues además de estar en batalla, también profesó una enorme lealtad a su investidura militar y buscó a lo largo de su vida promover el conocimiento miliciano. Empero, este estilo de vida, ligado fuertemente a una idea específica sobre la masculinidad, sufrió, al igual que la vida aristocrática, el desdoro de la sociedad burguesa, que para finales del siglo XIX se había consolidado:

Por distintas vías él [el hombre] se había privado poco a poco de los medios habituales con que ha asegurado sus aspiraciones demiúrgicas y de dominio, que hunden sus raíces en un sentido psíquico de identidad. Por una parte el mundo burgués industrial desvaloriza los procesos de trabajo, llega incluso a hacerlos intercambiables por el funcionamiento de las máquinas. [...] Por otra parte, las virtudes viriles del guerrero, que han sido parte sustancial de la propia identidad masculina a través de figuras como las del Caballero o el Conquistador [o el soldado], no tiene mucho que hacer en un siglo que prefiere las batallas económicas a las militares (aunque no dude en acudir a estas últimas si es el caso).¹⁰⁶

Así que el hombre y los valores en que cimentó su identidad no sólo estaban siendo rebatidos por el creciente campo de influjo de la mujer, sino que existieron otros fenómenos sociales y económicos que también los desestabilizaron. Este panorama poco alentador propició numerosas reacciones, como ya se

¹⁰⁶ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 126.

ha dicho, y comenzaron a surgir roles sustentados en las nuevas dinámicas de producción, control social y gestión de saberes:

En el nuevo orden, ya no es el Caballero el que ejerce la violencia sino el Policía. Aquél podía revestirse de nobles funciones, incluso de tipo místico y estético. Esto no es posible con el Policía, reducido a su simple función de guardián del orden burgués.

El carácter burocrático de la sociedad moderna induce a los hombres a la pasividad, los “feminiza”. Hay una inadecuación entre las actividades cotidianas del hombre y sus fantasmas de fuerza y esplendor. Para compensar esta falta, el burgués recurre a la familia, donde puede reinar, esto es, ganar identidad, como padre y esposo.¹⁰⁷

Pero al margen de todos estos movimientos se encontraban los artistas y todos aquellos hombres que no profesaban la fe burguesa (como los antiguos aristócratas). Estos disidentes tuvieron que ajustar su identidad masculina a patrones de superioridad menos tradicionales, por decir lo menos, muchas de las veces considerados malignos por estar relacionados con la perversidad y el sadismo o la excesiva pasividad y el diletantismo. El duque dibujado por Rebolledo muestra uno de los rostros de estos nuevos varones que prueban su hombría de manera excéntrica:

Bajo la obscura red de la pestaña
Destella su pupila de deseo
Al ver la grupa de esplendor seabo
Y el albo dorso que la nieve empaña.
Embiste el sexo con la enhiesta caña
Igual que si campara en un torneo,
Y con mano feliz ase el trofeo
De la trenza odorífera y castaña.
El garrido soldado de Lutecia
Se ríe de sus triunfos, mas se precia
De haber abierto en el amor un rastro,

¹⁰⁷ *Idem.*

Y gallardo, magnífico, impaciente,
Como un corcel se agita cuando siente
La presión de su carga de alabastro. (pp. 88-89)

Es evidente, en el primer cuarteto, una fuerte posición de dominio por parte del personaje masculino; su mirada, que proyecta deseo, aprisiona por completo la realidad sensual del ser-objeto femenino frente a él en franca postura de sometimiento; no obstante, la aparente supremacía varonil sufre, hacia la conclusión, una inversión que se da en los términos mismos del juego sexual. Esta transformación se manifiesta directamente en la manera en que se conducen los personajes; la mujer dibujada en la composición, que carece de identidad y sólo es descrita de manera fragmentaria, juega distintos roles, primero es objeto de contemplación, después adversario, trofeo y al último jinete. Por otro lado, el personaje principal también es colocado en diferentes posiciones, análogas al papel de su contraparte, mediante las cuales toma o sede el mando de la acción sexual.

La disposición progresiva de los amantes desplaza, en el soneto, la idea de poderío como fundamento de la masculinidad y en su lugar coloca a la práctica libre y lúdica de la sexualidad. Esta libido magnificada asimila los temores originados tanto por las emergentes pautas constitutivas de la figura femenina, como por la creciente desvalorización de los roles sociales masculinos tradicionales, ya que favorece la relajación o transposición de los límites genéricos a través de la inversión de los roles, y, además, se constituye como medio y fin de la trascendencia masculina. Por lo tanto, la atmósfera erótica construida en el poema permite que el duque de Aumale mismo, como se lee en el primer terceto, desestime sus victorias militares y anteponga a ella sus lides amorosas.

Como se dijo al inicio de este apartado, el espacio que existe entre el yo poético y las escenas descritas en los tres sonetos permite la estructuración de un diálogo en el que se contraponen el discurso erótico a discursos coercitivos específicos. En este coloquio, la voz de quien enuncia gana objetividad y

reflexividad con la distancia, y más allá de confirmar o refutar tesis sobre la naturaleza de las relaciones entre hombre y mujer, exhibe situaciones en las que el ejercicio libre del cuerpo y los sentidos puede constituirse como fundamento de un orden alternativo al que el principio de realidad represivo impone. Los alegatos de la sexualidad, en estos casos, son amparados por las demás alocuciones textuales (pictóricas e históricas) con las que se relacionan los textos, lo que los sobredimensiona y fortalece.

6. Las quimeras del deseo: unificación, refracción y escisión

En esta sección, última de este capítulo, reflexionaré sobre los tres textos restantes en el siguiente orden: “El beso de Safo”, “La tentación de San Antonio” e “Insomnio”, segundo, séptimo y decimosegundo en el libro. Estos poemas no guardan una relación directa entre sí, de hecho, serán examinados de forma independiente, pero en el caso de “El beso de Safo” y “La tentación de San Antonio” es pertinente mencionar que muestran características que los vinculan con los sonetos analizados en apartados anteriores, sin embargo, presentan peculiaridades que bien vale la pena considerar individualmente. Por otro lado, “Insomnio” es un texto atípico, no encuadra, a simple vista, en el sistema poemático de *Caro victrix*; la temática que aborda no se asemeja a las demás, se privilegia la escisión del lazo amatorio, el desencuentro, pero el lugar que tiene en el poemario parece insinuar un significado subyacente, que en su momento describiré.

a. “El beso de Safo”

“El beso de Safo” se corresponde técnicamente con los poemas analizados en la cuarta sección; no existe una relación directa entre la Safo de Lesbos histórica y las mujeres de la escena, pero la mención

paratextual de la poeta determina el contenido del poema e incide en su conformación y resolución. También, el dibujo que se hace de los personajes encuadra con el arquetipo de la mujer fatal, descrito previamente. Sin embargo, he decidido observarlo con detenimiento debido a la distancia que guarda con los demás sonetos de *Caro victrix*, pues es el único en el que se presenta un eros homosexual. Este impulso se opone, en principio, al sistema de polaridad de géneros, lo que de alguna manera rompe con la dialéctica interna del poemario.

La descripción que se hace de las entidades femeninas se articula en dos niveles que se suceden uno a otro. En el primer cuarteto aparecen, por mención del yo poético, como objetos artísticos, lo que, de entrada, salva su ser y acción de cualquier carácter utilitario:

Más pulidos que el mármol transparente,
Más blancos que los blancos vellocinos,
Se anudan los dos cuerpos femeninos
En un grupo escultórico y ardiente. (p. 85)

Después, en el segundo cuarteto y los dos tercetos, su constitución se transforma: es desplazada del campo de lo artificial al campo de lo natural:

Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
Combas rotundas, senos colombinos,
Una lumbre los labios purpurinos,
Y las dos cabelleras un torrente.
En el vivo combate, los pezones
Que se embisten, parecen dos pitones
Trabados en eróticas pendencias,
Y en medio de los muslos enlazados,
Dos rosas de capullos inviolados
Destilan y confunden sus esencias. (p. 85)

Nótese que en los primeros versos de este fragmento no existe ninguna partícula gramatical o palabra que indique una comparación directa entre mujeres y animales, su puesta en relación se da de manera abrupta, más sí se tienen en cuenta los versos anteriores en los que se vinculan con el arte. Esta dislocación, por decirlo de algún modo, es esencial para la construcción de estas mujeres como símbolos de una sexualidad no reproductiva. Al animalizarlas se consigue restaurar a una condición elemental o primitiva su potencial erótico, lo que permite colocar la praxis sexual lejos de cualquier control social.

la liberación de la represión es un asunto del inconsciente, del *pasado* humano subhistórico e inclusive subhumano, de procesos primarios biológicos y mentales; consecuentemente, la idea de un principio de realidad no represivo es un asunto de retrogresión.¹⁰⁸

Ahora bien, el restablecimiento de un eros elemental se intensifica por la manera en que estas mujeres son captadas por la mirada del yo poético. Para el sujeto que enuncia ninguna desempeña algún rol en específico o tiene alguna característica en particular que las diferencie; las presenta exactamente iguales. Pero no sólo dibuja a los personajes en los mismos términos, sino que, en el segundo cuarteto, el trazo que hace de ellos está completamente unificado, lo que da la apariencia de tratarse de un sólo individuo. Esta situación podría entenderse como una forma de ratificar la relación amorosa entre pares. Empero, siguiendo con la reflexión que se ha articulado, la extrema analogía entre las figuras femeninas puede entenderse en los términos del *narcisismo primario*:

la introducción del narcisismo en psicoanálisis marca un nuevo punto de partida en el desarrollo de la teoría de los instintos; la hipótesis de los instintos independientes del ego (instintos de autoconservación) fue sacudida y reemplazada por la noción de una libido indiferenciada,

¹⁰⁸ H. Marcuse, *op. cit.*, pp. 158-159.

unificada, anterior a la división entre el ego y los objetos del mundo. En realidad, el descubrimiento del narcisismo primario significa algo más que la adición de otra fase al desarrollo de la libido; con él aparece el arquetipo de otra relación existencial con la *realidad*. [...] La sorprendente paradoja de que el narcisismo, generalmente entendido como un escape egoísta de la realidad, sea relacionado aquí con la unidad con el universo, revela la nueva profundidad de la concepción: más allá de todo autoerotismo inmaduro, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un comprensible orden existencial.¹⁰⁹

La idea de “una libido indiferenciada, unificada, anterior a la división entre el ego y los objetos del mundo” está también sustentada en el hecho de que en “El beso de Safo” no existe un escenario amoroso como tal y no hay en la escena más objetos que los cuerpos mismos, desde y hacia los cuales la acción sexual se practica. Estas mujeres tienen una doble función o, mejor dicho, una función *unificada*, son sujetos y objetos constitutivos del deseo. La disolución de las barreras que delimitan tanto sujetos como objetos es conseguida gracias a la reintegración del eros elemental y del narcisismo primario. El resultado de esta convergencia, en una perspectiva más amplia, no sólo es la sublimación del acto sexual, sino la concepción de una *razón libidinal* que “promueva el progreso hacia formas más altas de libertad civilizada”.¹¹⁰ La emancipación del yo y la restauración de su conexión primigenia con el mundo implica la configuración de un nuevo orden de realidad no coercitivo, sostenido en el “rechazo a aceptar la separación del objeto (o el sujeto) libidinal”¹¹¹ (escisión que se origina en los excesivos controles sociales), en el marco de una sociedad más desarrollada.

b. “La tentación de San Antonio”

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 177-178.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 206.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 179.

El soneto “La tentación de San Antonio” está emparentado con los poemas estudiados en el quinto apartado. En el texto, el yo poético no forma parte de la escena, tiene una función testimonial, enunciativa, y la anécdota gira en torno a la figura histórico-religiosa de San Antonio Abad, que fue motivo de numerosas representaciones artísticas, con las que la composición de Rebolledo mantiene una relación de interdiscursividad. No fue incluido en aquella sección porque, a mi juicio, en este poema el autor retrata de manera más cruda y evidente el drama implícito en el conflicto entre los instintos y el alma, los asedios a la masculinidad y la transformación de la praxis sexual en el fin de siglo.

De entre los Padres del desierto, Antonio Abad (251-356) es el más memorable e importante para la historia del cristianismo, pues se le considera el fundador del monacato y del movimiento eremítico, debido a que su leyenda, redactada por primera vez por Atanasio de Alejandría en el año 357, sentó las bases de la doctrina ascética. El santo, después de renunciar a la vida mundana (y ceder todos sus bienes a los pobres), se exilió en un solitario paraje para dedicarse a la reflexión, la búsqueda de la paz interior y la unión mística con Dios; razón por la que el ermitaño tuvo que enfrentar el hostigamiento de distintas encarnaciones del mal:

La vida de san Antonio, testimonio y modelo de la lucha contra los diablos, concede un amplio margen a lo maravilloso. Su existencia discurre en el valor de hacer frente a tres tipos de pensamientos: el miedo a la pérdida de un mundo al que ha renunciado, la discordia con las demandas del cuerpo y la autoimposición de sufrimientos como método para alcanzar la purificación. [...] La divulgación de la doctrina ascética del anacoreta dio lugar a una abundante literatura dedicada sobre todo a la exaltación del cometido contra los diablos, componiendo relatos imaginarios según fueran el talante de la época y la imaginación del copista. Los episodios del apaleamiento del eremita por los demonios y en particular la lid contra la tentación carnal fueron los más populares.

El acoso de la carne fue narrado con detalle por san Atanasio en el periodo de juventud del anacoreta. Abandonado san Antonio a su soledad en el yermo, y viendo el diablo los progresos

del joven, intentó apartarlo de su camino tentándolo de muchas maneras; ante el fracaso de todos sus embates decide, finalmente, transformarse en una bella doncella. Derrotado de nuevo por la perseverancia del santo, adopta la forma de un niño negro —espíritu de la fornicación— desecho en un mar de lamentaciones.

[...] las tentaciones diabólicas tuvieron un papel preponderante en las vidas de los santos eremitas; quienes, firmes en su renuncia a los impulsos de la carne y como consecuencia al rechazo de los encantos femeninos, convirtieron en un *topos* a la mujer tentadora.¹¹²

La historia de cómo Antonio venció, por medio de la oración, al mal fue motivo de la literatura eclesiástica de la alta y baja Edad Media, ypreciado ejemplo para quienes aspiraban a la vida monástica; pero también tuvo un profundo impacto en la imaginería colectiva de su tiempo, ya que contribuyó, entre otras cosas, en la configuración de la imagen social de las mujeres, quienes, más allá de su condición o estrato, fueron consideradas como seres que tienden a la corrupción y como instrumentos del mal, dada su endeble constitución anímica y espiritual.

El peligro representado por la mujer, y sus distintas formas de representación, encaja perfectamente en el marco de una concepción cultural determinada, aunque no estática. En el Antiguo Testamento, Eva es la persona elegida por el diablo para caer en la tentación. [...] La Iglesia primitiva, a través de la palabra de San Pablo y a partir del modelo de vida de los padres del desierto, en particular, preferirá, ante el debate sobre la naturaleza de la mujer, inclinarse a favor de una ideología de rechazo de lo femenino.¹¹³

En la iconografía y al arte plástico medieval y renacentista la naturaleza aviesa de las mujeres también fue representada de manera recurrente, pero su personificación sufrió una evolución significativa. Al inicio, las damas que se le insinuaban a Antonio mostraban características demoniacas (tenían cola, cuernos o cualquier otro rasgo diabólico); hacia mediados de la Edad Media comenzaron a ser

¹¹² Marta Nuet Blanch, “San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV”, en *Locvs amoenvs*, p. 114.

¹¹³ *Ibidem*, p. 116.

retratadas de manera natural, mientras que a sus espaldas, o en algún lugar de la escena, se ocultaba un demonio, y hacia el siglo XV, principalmente en la pintura, el eremita era tentado por solitarias cortesanas, tendencia que se consolidó en el siglo XVI y subsecuentes. Lo que revela el desarrollo gradual de la autonomía femenina y la pérdida de protagonismo de Satanás es el paulatino empoderamiento maligno de la mujer.

Aunque con el paso del tiempo surgieron otros arquetipos con los que se buscaba caracterizar la condición femenina, permaneció latente la idea del carácter pernicioso y malvado de las mujeres. Esto fue capitalizado, como ya se ha explicado, por los artistas del siglo XIX, que encontraron en la historia del santo material para reflejar su idiosincracia y sus preocupaciones en torno a la avanzada femenina. Este asunto en particular se hizo patente en las representaciones o reelaboraciones que se hicieron de la leyenda en este periodo al colocar en un papel protagónico a los personajes femeninos. De acuerdo a lo que explica José María Blázquez, fue Paul Cézanne, en el último tercio del siglo XIX, quien constituyó a la mujer epicentro del encuentro entre el santo y el mal: “Cézanne acentúa en sus tres cuadros el carácter sexual de las tentaciones. Desaparecen los monstruos. El santo se encuentra solo ante las damas totalmente desnudas”.¹¹⁴

Las damas que aparecen en las obras de Cézanne mantienen una postura vertical, en general, y ostenta un luminosidad que las destaca de los otros personajes de la escena, principalmente de san Antonio, que desdibujado y oscuro se achica ante su voluptuosa y sensual visión. La evidente actitud de dominio de la figura femenina en estos lienzos y la menoscabada y abatida presencia del eremita se repite casi como un tópico en otras pinturas de la época, como en las obras de Félicien Rops y Lovis Corinth, quienes también explotaron el talante erótico de la confrontación entre el anacoreta y Satanás; sin embargo, la mujer que aparece en *La tentación de San Antonio* de Rops es especialmente simbólica,

¹¹⁴ José María Blázquez Martínez, “Las tentaciones de San Antonio en el arte contemporáneo”, en *Norba-Arte*, p. 171.

ya que se exhibe frente al santo desnuda, con un gesto de alegre impudicia, suplantando, con ayuda de un demonio, en la cruz a Cristo (que cae hacia un costado), mientras que Antonio, de hinojos, atestigua horrorizado y abatido la escena.

Por su parte, Rebolledo, que recurre también a este tópico, no presenta a una mujer desnuda, pero sí poderosa, luminosa y extremadamente sensual que consigue aterrorizar y constreñir al santo con su presencia:

Del obscuro capuz surge un incierto
Perfil que tiene albor de margarita,
Una boca encarnada y exquisita,
Una crencha olorosa como un huerto.
Ante la aparición blanca y risueña,
Se estremece su carne con ardores
Febriles bajo el sayo de estameña, (p. 87)

Aunque el poeta no nos da indicios de la disposición espacial de los personajes en la escena, el que la mujer *surja* del capuz (prenda generalmente utilizada por luto, con capucha, que cubre gran parte del cuerpo) la coloca en una postura dominante frente al santo, ya que la reacción de éste ante la aparición es completamente opuesta, pareciera contraerse, pues padece su nerviosa sacudida “bajo el sayo”, entre sus ropas. A esta dinámica se suma el hecho de que no existe, en el poema, una clara conexión entre la moza y el diablo, de hecho no hay ninguna señal que revele un vínculo de este tipo, lo que hace suponer que la aparición de ésta no se relaciona con una tentación demoniaca, sino que es autónoma, independiente, lo que empodera, aún más, a la imagen femenina. Empero, en el texto se encuentra un elemento que trastoca el tema de las tribulaciones de san Antonio. En el primer cuarteto se lee:

Es en vano que more en el desierto

El demacrado y hosco cenobita,
Porque no se ha calmado la infinita
Ansia de amar ni el apetito ha muerto. (p. 87)

El religioso, de acuerdo con estos versos, es un hombre que está luchando por mantenerse firme ante sus propios apetitos. Esta circunstancia no sólo da un vuelco a la anécdota original, sino que hace especialmente significativo al soneto de Rebolledo, pues el enfrentamiento del ermitaño no es contra las potestades infernales ni las peligrosas veleidades femeninas, sino contra sus personales instintos de posesión sexual. A partir de esta situación se puede asegurar que la hermosa aparición que lo ataca no es más que la proyección de su deseo, sus instintos primarios desdoblados, y es aquí donde se cifra el verdadero drama de la masculinidad que busca perpetuar su dominio: el aparente enfrentamiento dicotómico entre géneros y la amenaza femenina no son un asunto natural, sino cultural, fruto de los temores arraigados en el imaginario masculino.

Visto desde una perspectiva más amplia, la angustia de la virilidad y los fantasmas que crea es sólo una de las caretas con que en el arte se codificó el malestar colectivo por la transformación de las dinámicas coercitivas de la sociedad moderna y, principalmente, la ambigüedad de los discursos coactivos. En el principio de realidad represivo, que buscó la imposición de un orden basado en el predominio de una razón moralizante y la inhibición de los principios libidinales, se gestaron los conceptos que dieron pie a la libertad de la mujer y de los instintos sexuales, por lo que la conversión de los esquemas genéricos y culturales no sólo fue irrefrenable, sino que se trató de una herida autoinfligida, de un fenómeno orgánico y necesario:

Esta floración imaginaria de la angustia de castración tiene una base no sólo psíquica sino también de orden histórico, debido al reordenamiento de los roles sexuales en la pujante sociedad burguesa. El burgués decimonónico no podía favorecer la expansión del mercado con

los antiguos valores domésticos relativos a la mujer. La mundanización progresiva de las mujeres urbanas de clase media era algo casi inevitable.¹¹⁵

No obstante, los artistas de este periodo, víctimas de las nuevas dinámicas de producción y consumo, vieron con cierto recelo la paulatina transformación de los esquemas sociales, debido a que en el nuevo orden no existía un lugar claro para el desarrollo de la sensibilidad artística o el pensamiento, lo que les significó la expulsión del proyecto de modernidad y profundizó la creencia “de una supuesta decadencia cultural. Y ya que el cambio no podía ser detenido, al menos podía registrarse en el papel”,¹¹⁶ situación patente en la reflexión final de “La tentación de San Antonio”; en el último terceto se lee:

Y piensa con el alma dolorida,
Que en lugar de un edén de aves y flores
Es un inmenso páramo la vida. (p. 87)

En otras versiones del soneto en vez de escribir: “inmenso páramo la vida”, el poeta opta por: “inmenso páramo su vida”.¹¹⁷ La inclusión del posesivo cambia el sentido del verso, reduce el ámbito de la reflexión; pero también evidencia la intención de la variante. Con el artículo el pensamiento final del santo más que una consideración propia es un axioma, el principio de alguna fe decadente; esto permite empatar su experiencia con la del artista decimonónico, y relacionar la atmósfera amarga, inquietante y hasta melancólica del texto con la impresión de decadencia sistemática que se enraizó en la conciencia de algunos sectores de la sociedad finisecular.

¹¹⁵ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 168

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ E. Rebolledo, *Joyelero (Poesías completas)*, p. 83 y *Joyelero (Antología)*, p. 84.

c. “Insomnio”

Como dije al principio de este apartado, “Insomnio” parece no encajar en la línea discursiva del poemario, pues mientras que en los otros 11 textos se hace hincapié en el encuentro de los personajes, ya sea o no que tenga lugar la fornicación, en este soneto el tema medular es el desencuentro, aunque permanece implícita una actitud plenamente sexual hacia el otro-ausente:

Jidé, clamo, y tu forma idolatrada
No viene a poner fin a mi agonía;
Jidé, imploro, durante la sombría
Noche y cuando despunta la alborada.
Te desea mi carne torturada,
Jidé, Jidé, y recuerdo con porfía
Frescuras de tus brazos de ambrosía
Y esencias de tus labios de granada.
Ven a aplacar las ansias de mi pecho,
Jidé, Jidé, sin ti como un maldito
me debato en la lumbre de mi lecho;
Jidé, sacia mi sed, amiga tierna,
Jidé, Jidé, Jidé, y el vano grito
Rasga la noche lóbrega y eterna. (89)

Antes de comenzar a discurrir en torno al asunto cardinal del poema, es conveniente hacer breves acotaciones en torno al nombre Jidé y las figuras de iteración que el autor utiliza en el texto. Es claro que esta composición comparte características formales con los demás sonetos, sin embargo, la repetición sistemática del nombre de la amante se convierte en un aspecto fundamental de la estructura poética, ya que no sólo hace contrapunto a la cadencia natural del soneto, sino que lo asemeja a ciertas plegarias religiosas; esto concede un aire sacro y un talante ritual al poema. Además, reviste al personaje femenino de un aura sobrehumana, celestial, lo que hace más profunda la distancia (física y

emotiva) que existe entre los personajes del poema. Este alejamiento es fortalecido por el sucinto, pero sensual y etéreo, dibujo que se hace de la entidad femenina y, también, por el nombre, de origen nebuloso, Jidé, que le confiere el exotismo suficiente para relacionarla con el arquetipo de la mujer fatal, que de antemano la coloca en una postura de domino frente al personaje masculino.

Anteriormente mencioné que *Caro victrix* se constituía como un espacio discursivo en el que se hacía posible la instauración de un nuevo orden de realidad basado en las dinámicas generadas por el libre ejercicio de los impulsos carnales y sensoriales, mismos que trastocan la manera en que yo y otro, ser y objeto, se relacionan. También comenté que la puesta en marcha de estos mecanismos, los de la vida sexual emancipada de los controles sociales y morales, permitía a los individuos trascender los límites de su situación individual, dejar de lado su condición fragmentaria, inalienable, y, a través de la comunión con las demás cosas del mundo, sublimarse. Empero, existen otras fuerzas o impulsos que atentan contra esta nueva relación entre yo y otro y contra la sublimación del ser en situación, Marcuse lo explica de la siguiente manera:

inclusive si una razón sensual puede hacer al Eros libremente susceptible de ordenar, un obstáculo más interior parece desafiar un proyecto de un desarrollo no represivo: el lazo que une a Eros con el instinto de la muerte. El hecho brutal de la muerte niega de una vez por todas la posible realidad de una existencia no represiva. Porque la muerte es la negación final del tiempo y “el placer quiere la eternidad”. La liberación del tiempo es el ideal del placer. El tiempo no tiene poder sobre el id [el ello], que es el dominio original del principio del placer. Pero el ego, a través del cual el placer se hace real, está enteramente sujeto al tiempo. La sola anticipación del inevitable fin, presente en cada instante, introduce un elemento represivo en todas las relaciones libidinales y hace doloroso el propio placer.¹¹⁸

Estas potencias, la del tiempo y la muerte, no sólo interfieren de manera directa con el desarrollo trascendental de una realidad social construida bajo los parámetros de la libertad de los instintos, sino

¹¹⁸ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 237.

que inciden y fracturan la experiencia del ser o los seres que se someten a las dinámicas del erotismo. Quien experimenta la sexualidad pierde la conciencia, por un instante, de lo evanescente que puede llegar a ser el encuentro amoroso y la satisfacción de los deseos, y cuando el goce termina, cuando el amante *huye*, el deseo permanece, motivo central de “Insomnio”, lo que genera una frustración primaria que se disemina en el ánimo y voluntad del ser, misma que provoca, en el peor de los casos, resignación, conformismo, sumisión y olvido. No obstante, el deseo, como impulso trascendental, busca caminos para su subsistencia:

Desde el mito de Orfeo hasta la novela de Proust, la felicidad y la libertad han sido ligadas con la idea de recuperación del tiempo: el *temps retrouvé*. la memoria recupera el *temps perdu*, que era el tiempo de la gratificación y la realización. Eros, penetrando en la conciencia, es puesto en movimiento por el recuerdo; con él, protesta contra el orden de la renunciación; usa la memoria en su esfuerzo por derrotar al tiempo en un mundo dominado por el tiempo. Pero en tanto que el tiempo retiene su poder sobre Eros, la felicidad es una cosa esencialmente del *pasado*. La terrible frase que asienta que sólo los paraísos perdidos son los verdaderos, juzga y al mismo tiempo rescata el *temps perdu*. Los paraísos perdidos son los verdaderos, porque, en retrospectiva, el goce pasado parece más hermoso y realmente lo era, porque el recuerdo solamente nos da el goce sin la angustia por su brevedad, y así nos da una duración imposible de otra manera. El tiempo pierde su poder cuando el recuerdo redime al pasado.

Sin embargo, esta derrota del tiempo es artística y espuria; el recuerdo no es real hasta que no se traslada a la acción histórica.¹¹⁹

En “Insomnio”, después de plantear su situación y lamentarse por la ausencia de su amante, el sujeto poético recurre, en el segundo cuarteto, a la estrategia de utilizar la memoria como herramienta para recuperar aquella “forma idolatrada”, pero es tan vaporoso su recuerdo, son tan sublimes los rasgos de Jidé que consigue recobrar, que la evocación no cumple su cometido, trascender el tiempo y elongar el goce, si no que evidencia aún más la escisión, la imposibilidad del reencuentro, la naturaleza ilegítima

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 239.

del placer restaurado por la memoria. Ante este fracaso, en los tercetos, el personaje masculino llama a Jidé con voz imperiosa y le pide mitigar su deseo, saciar sus apetitos, pero este clamor también es inútil, no consigue abatir las barreras del tiempo, que se perpetúa (“Jidé, Jidé, Jidé, y el vano grito / Rasga la noche lóbrega y eterna”).

Entonces, la resistencia del deseo al devenir natural del tiempo y la idea de un estado de infinita gratificación son refrenadas por la propia transitoriedad del ser y sus pasiones, lo que hace completamente irracional e irrealizable la instauración de un orden libidinal. Esta reflexión, digamos final, es lo que hace que “Insomnio” encaje en el sistema poemático de *Caro victrix*, es un perfecto corolario, pues después de que en los demás sonetos se indagara sobre las posibilidades del erotismo y sus implicaciones, después de que se generara un espacio de libertad para los instintos y la búsqueda de la trascendencia del ser, era necesario traer a cuento la fugacidad del placer y la condición perecedera del hombre.

Conclusiones

En el capítulo anterior, al inicio de mis reflexiones sobre el programa poemático de *Caro victrix*, aseguré que el libro se constituía como un espacio en el que las relaciones entre yo y otro, yo y las otras cosas del mundo, se fundamentaban en elementos ajenos y opuestos a los del principio de realidad represivo, el que dirigía, o dirige, las relaciones en el *exterior*. Afirmé también, en palabras de Salvador Elizondo, que en el poemario convergen dos niveles que, sin mezclarse, constituyen su propuesta: el indagar sobre el erotismo y su significación trascendental.

Decidí, entonces, dividir la docena de sonetos de *Caro victrix* en cuatro grupos. En el primero incluí las composiciones en las que el yo, el sujeto de la enunciación, es el agente del deseo sexual y sus contrapartes femeninas son los experimentantes. En el segundo ubiqué aquellos poemas en los que la dinámica era opuesta, el yo se somete al deseo sexual, mientras que sus contrapartes lo ejercen. En el tercero acomodé los sonetos en los que la voz poética se convertía en testigo de la escena, distanciándose de la acción sexual. Y en el cuarto agrupé los textos que tienen características especiales y que de alguna forma problematizan los planteamientos del poemario.

Este esquema me ayudó a concluir que, en efecto, en el libro se desarrollan dos niveles de argumentación poética, por decirlo de algún modo, y aunque ambos están presentes en todos los sonetos del libro, siempre hay uno que predomina. Ciñéndome a esta premisa considero que pueden observarse dos categorías principales. La primera congrega aquellos textos en los que se analizan los distintos estratos de la relación entre el sujeto y el prójimo, y está constituida por: “Posesión”, “En las tinieblas”, “Claro de luna”, “Ante el ara”, “El vampiro”, “Leteo” e “Insomnio”. En la segunda se agrupan las composiciones restantes: “Salomé”, “Tristán e Isolda”, “El Duque de Aumale”, “El beso de

Safo” y “La tentación de San Antonio”; en ésta se evidencian, de alguna forma, los valores que el erotismo busca subvertir.

La complejidad de la relaciones entre el ser y el prójimo no puede ser captada en su totalidad por éste ni por ningún otro proyecto artístico; no obstante, es bien representada en los sonetos de la primera categoría, pues consigue mostrarse en su variedad. En mi lectura de estos poemas descubrí al yo en sus tres dimensiones ontológicas, descritas por Sartre:

Existo mi cuerpo: esta es la primera dimensión de su ser. Mi cuerpo es utilizado y conocido por por el prójimo: esta es su segunda dimensión. Pero, en tanto que *soy para otro*, el otro se me devela como el sujeto para el cual soy objeto. Hemos visto que ésta es, inclusive, mi relación fundamental con el prójimo. Existo, pues, para mí como conocido por otro; en particular conocido en facticidad misma. Existo para mí como conocido por otro a título de cuerpo. Esta es la tercera dimensión ontológica de mi cuerpo.¹²⁰

El cuerpo del yo, entonces, no es un bloque, único y cerrado, sino un objeto que se transforma conforme *cruza* sus distintos modos de ser en el mundo. Esto implica, primero, que toda la contingencia del ser que es limitada por el cuerpo, ya sea absorbida o refractada, es modificada por los parámetros en que se desarrollan las relaciones con el otro. Entender esto conlleva no sólo aceptar lo fundamental que son las relaciones concretas con el prójimo para la existencia contingente del yo, sino a conjeturar que el erotismo, ese modo especial en que yo y otro se relacionan, tampoco es una categoría monolítica, cerrada y aislada, sino que también sus características fundamentales son modificadas o transformadas en consonancia con los distintos modos del ser cuerpo.

Trascendidos los objetos fácticos del erotismo, los cuerpos en sí mismos, es posible una erotización de su medio, su contexto, como explica Marcuse:

¹²⁰ J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 377.

los impulsos sexuales, sin perder su energía erótica, trascienden su objeto inmediato y erizan las relaciones normalmente no eróticas y antieróticas entre los individuos y entre ellos y su medio ambiente.¹²¹

Al ser erotizado el entorno, los discursos coactivos que prevalecen del principio de realidad represivo son sometidos, asimilados, confrontados, ignorados, objetivados, subjetivados, etcétera. Por transferencia, el erotismo y los discursos del placer funcionan en los parámetros del yo, mientras que los otros discursos ofrecen las mismas resistencias que el prójimo. Así, el erotismo también busca su propia sublimación por medio del conocimiento de su existencia en relación con el principio coercitivo, su contraparte, su otro.

Por tanto, decir que “la pasión erótica es la tónica de la poesía de Rebolledo”,¹²² es vago y parcial, pues no se toma en cuenta la situación en que se desarrolla dicha pasión. Justo sería decir: la tónica de Rebolledo es la pasión erótica concebida desde los distintos estratos de las relaciones concretas entre el sujeto y el prójimo; inmersas, estas relaciones, en un ambiente ideológico, político y cultural, temporalmente delimitado (el fin de siglo), y en el que existe una franca confrontación entre principios de realidad antitéticos, uno represivo, otro no-represivo, que se configuran mutuamente, gracias a la tensión en sus relaciones.

Pero no sólo eso, pues como he insistido, *Caro victrix* es un espacio en el que se plantea la posibilidad de una nueva estructura fundamental en que se construyan las relaciones inmediatas y mediatas entre yo y otro. Ese nuevo orden estaría cimentado en la liberación de las potencias libidinales del ser:

¹²¹ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 11.

¹²² X. Villaurrutia, *op. cit.*, p. 664.

La libertad tendrá que encontrarse en la liberación de la sensualidad antes que en la razón, y en la limitación de las facultades “superiores” en favor de las “inferiores”. En otras palabras, la salvación de la cultura envolvería la abolición de los controles represivos que la civilización ha impuesto sobre la sensualidad.¹²³

No obstante, este proyecto no tiene una solución favorable en la realidad, no puede tenerla, pues, como reflexioné en “La tentación de San Antonio” e “Insomnio”, existen fuerzas que se oponen, de facto, a su realización. Por un lado están los propios fantasmas del hombre (sus temores, sus apegos, sus debilidades); por el otro está la naturaleza perecedera de la energía erótica, del deseo, que pese a sus intenciones por eternizarse, no consigue sobreponerse al inclemente devenir del tiempo.

Empero, este planteamiento sí tiene una solución poética, pues en *Caro victrix*, visto como una unidad, el poeta consigue concebir, esquematizar y problematizar el ideal de una civilización no represiva, y codificar un ideario provocador, que subvierte o se opone a los principios coactivos de la sociedad de fin de siglo. Pero no sólo eso, sino que en estos sonetos Rebolledo logró trascender sus propias habilidades artísticas e impregnar a su obra de una nueva y poderosa vitalidad, de la que, a juicio de algunos de sus críticos, carecía su escritura anterior.

Los doce sonetos de *Caro victrix* (“Carne victoriosa” literalmente) significan el momento en que Rebolledo logra evadirse de la rutilante monorritmia de buena parte de su obra anterior por el hueco hasta entonces casi inhollado del amor sexual como asunto poético. Se trata, por supuesto, de una poesía que ha dejado su cuidado entre las azucenas olvidado, que ha dejado toda gazmoñería y todo planteamiento velador. Ritmo, imágenes, alusiones celebran y refinan el goce con una plasticidad visual extraordinaria que no quita del todo el velo, pero que logra hacer de él un acicate más para el disfrute. [...] *Caro victrix* y su fina intemperancia logra sacudirse el resquemor de la culpa decadentista y *los signos de la época que ahí se manipulan acentúan su especial vigor* antes de distraer con sus cargas convencionales.¹²⁴

¹²³ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 199.

¹²⁴ Guillermo Sheridan, “Nota introductoria”, en *Efrén Rebolledo*, p. 4. Las cursivas son mías.

En otras palabras, en los poemas del libro es posible descubrir cuerpos que trascienden su dimensión civil, ética, biológica, religiosa, por medio de la superposición y articulación de imágenes, ideales, credos y arquetipos. El poemario no sólo ofrece al lector un rincón para el disfrute carnal, sino también una propuesta erótico-ontológica que se corresponde, a través de la manipulación de algunos “signos de la época”, con la transformación de las estructuras sociales que a inicios del siglo XX operaban.

Antes de concluir, quiero permitirme una digresión. Efrén Rebolledo, como anoté en la introducción de este trabajo, no es un poeta olvidado; su obra, en especial el libro analizado en estas páginas y la novela *Salamandra*, ha sido materia de numerosos escritos, algunos de ellos luminosos e inteligentes, como el que Allen W. Phillips redactó sobre su prosa.¹²⁵ Sin embargo, el poeta ha sido víctima de reseñistas y críticos que han calificado su escritura de anacrónica, anquilosada y de perecedero espíritu (debido a comparaciones fortuitas y, en algunos casos, ilógicas). No es mi papel, como lector, defender al bardo o desdecir a los censores, pero creo necesario señalar que Rebolledo vivió en una época revuelta, opalescente, en la que se superpusieron dogmas, credos, ideales e ideologías de toda clase, y el que no haya estado en la vanguardia de este complicado entramado no quiere decir que no fuera parte de él; en su escritura se cifran valores y principios estéticos fundamentales para su tiempo, muchos de ellos sintetizados y esquematizados en los doce sonetos de *Caro victrix*.

Es más, en el poemario hay pasajes o versos que se acercan, no en su forma, pero sí en su tono, en su espíritu, a versos o pasajes de otros poetas más de avanzada, como Alfredo R. Placencia, que se levantó contra Dios, o se puso a su altura, y confrontó el discurso clerical, o Ramón Lopez Velarde, junto a quien fundara la revista *Pegaso*, que también se sirvió del erotismo para inquietar a las mojigatas conciencias burguesas. De hecho, Octavio G. Barreda, con motivo de la publicación de *Poemas escogidos*, comentó que:

¹²⁵ Allen W. Phillips, “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, pp. 39-74.

la obra de Efrén Rebolledo —limitada, escasa si se quiere, pero altamente consciente de sí misma— viene a ser en realidad uno de los eslabones perdidos entre el modernismo mexicano y la revolución en la poesía que inicia en México Ramón López Velarde.¹²⁶

Definitivamente, el comentario de Barrera, de una sorprendente intuición, debe servir de guía para nuevas aproximaciones a la obra de Rebolledo, pues partir de semejante sentencia ayudará a tener una visión más amplia de su poesía, pues supone, de entrada, una perspectiva más ambiciosa.

Por último, una apreciación completamente subjetiva, pero necesaria. Julio Torri, quien fuera muy cercano y afín a Efrén Rebolledo (al grado que entre amigos se referían a ellos como Sátiro grande y Sátiro pequeño),¹²⁷ escribe en *De fusilamientos* la siguiente anécdota:

El poeta Efrén Rebolledo, que vivió tantos años en Oriente que hasta su nombre se transformó en el japonés de Euforén Reboreto San, nos contaba ayer de un prestidigitador que recortaba ante el público una mariposa de papel, que después hacía revolotear con ayuda de un abanico que movía con sin igual destreza. La mariposa levantaba su vuelo incierto; iba de palco en palco, sin detenerse nunca y daba la vuelta por todo el teatro, a gran distancia del juglar, que la seguía con ojos anhelantes y que agitaba sin descanso su frágil abanico de seda y de marfil.¹²⁸

Desconozco las intenciones de Torri al redactar esta viñeta, pero considero que es una excelente metáfora del trabajo literario del poeta actopense; pues como aquel prestidigitador japonés, después de elegir sus materiales y darles forma, el escritor conseguía, delicada y hábilmente, insuflarles alma, o algo parecido a la vida; por lo que su escritura, en especial su poesía, no sólo se ofrece como una lectura apasionante, sino como una verdadera experiencia poética y vital.

¹²⁶ Octavio G. Barrera, “*Poemas escogidos*, de E. Rebolledo”, en *Obras*, p. 173.

¹²⁷ Carta de Xavier Icaza dirigida a Torri fechada el 5 de julio de 1919, en Julio Torri, *Epistolarios*, p. 370.

¹²⁸ Julio Torri, *De fusilamientos*, p. 97.

Bibliohemerografía

Obras de Efrén Rebolledo consultadas:

Efrén Rebolledo. Selección y nota introductoria de Guillermo Sheridan. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1979 (Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 46).

Joyelero (Poesías completas). Kristiania, Det Mallingske Bogtrykkeri, 1992.

Joyelero (Antología). Madrid, Imprenta Galo Sáez, 1929.

Obras completas. Introducción, edición y bibliografía de Luis Mario Schneider. México, Ediciones de Bellas Artes, 1968 (Colección Ayer y Hoy, 6).

Obras reunidas. Estudio preliminar, cronología y compilación del apéndice documental de Benjamín Rocha. México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Océano, 2004.

Poemas escogidos. Presentación de Xavier Villaurrutia. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 8).

Salamandra. Caro victrix. Prólogo de Luis Mario Schneider. Saludo de Enrique González Martínez. México, Factoría Ediciones, 2005 (La Serpiente Emplumada, 2).

Bibliografía indirecta:

Abreu Gómez, Ermilo, *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*. Con notas cronológicas y bibliográficas de Jesús Zavala, y dos retratos del autor por Octavio G. Barreda y Juan Rejano. México, Editorial Leyenda S.A., 1946 (Colección Arco Iris).

Antología de la poesía mexicana moderna. Edición de Jorge Cuesta. México, Contemporáneos, 1928.

- Antología del modernismo (1884-1921)*. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones ERA, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- Aresti, Nerea, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, España, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2001 (Historia Contemporánea, 23).
- Barreda, Octavio G., *Obras: Poesía. Narrativa. Ensayo*. Recopilación, edición, introducción, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985 (Nueva Biblioteca Mexicana, 93).
- Bataille, Georges, *El erotismo*. México, Tusquets Editores, 2008 (Fábula).
- Béroul, *Tristán e Iseo*. Edición y traducción de Roberto Ruiz Capellán. México, Ediciones Cátedra, 1998 (Letras Universales).
- Biblia de América. Edición popular*. España, PPC, Sígueme, Verbo Divino, 1997.
- Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica Publicado por la Biblioteca Nacional (1919-1926) y su galería de escritores mexicanos contemporáneos*. Índices, recopilación y edición de Luis Mario Schneider, Guadalupe Curiel y Miguel Ángel Castro. Estudio preliminar de Luis Mario Schneider. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Broch, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona, Tusquets Editores, 1970 (Cuadernos Marginales, 11).
- Burgos, Fernando, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1995.
- Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. España, Ediciones Siruela, 2008 (El Árbol del Paraíso).

- La construcción del modernismo (Antología)*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- Coronado, Xabier F., *Gamoneda bibliógrafo. Librerías, archivos y bibliotecas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012 (Tezontle).
- Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*. Edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma. Barcelona, Tusquets Editores, 1999 (Marginales, 175).
- Elizondo, Salvador, *Teoría del infierno*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Letras Mexicanas, 132).
- Estética del modernismo hispanoamericano*. Selección, edición y presentación de Miguel Gomes. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2002 (Claves de América).
- Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía general de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, 1968 (Biblioteca Hispánica).
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guinazú. México, Siglo XIX Editores, 1991 (Teoría).
- González Crussí, Francisco, *Sobre la naturaleza de las cosas eróticas*. Traducción de Leticia García Urriza. México, Secretaría de Cultura de Michoacán, Verdehalago, 2006.
- González Martínez, Enrique, *Misterio de una vocación. La apacible locura*. Prólogo de Enrique González Rojo Arthur, México, Editorial Offset, 1985 (Colección Biografía).
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (Tierra Firme).
- Homenaje a don Francisco Gamoneda. Miscelánea de estudios de erudición, historia, literatura y arte*. México, Imprenta Universitaria, 1946.
- Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1979 (Ensayo).

- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*. Tradición de Juan García Ponce. México, Joaquín Mortiz, 1981.
- Meneses Gómez, José Félix, *Efrén Rebolledo: diplomático cosmopolita y poeta sublime del erotismo*. México, Gobierno del Estado de Hidalgo, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2004.
- _____, *Vida y obra de Efrén Rebolledo*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, asesor Samuel Gordon Listokin, México, 2001.
- Montemayor, Carlos, *La poesía erótica de Efrén Rebolledo (1877-1929)*. México, separata de la revista *Universidad de México*, número 615, agosto de 2002.
- Pereira, Armando, *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*. México, Ediciones Coyoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Phillips, Allen W., *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*. México, Secretaría de Educación Pública, 1974 (SepSetentas, 133).
- Poincaré, Henri, *Filosofía de la ciencia*. Tradición de Jean Dieudonné. México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1981.
- Ramírez Cabañas, Joaquín, *Obra histórica*. Edición y prólogo de Ernesto de la Torre Villar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Nueva Biblioteca Mexicana, 151).
- Ramos, Samuel, *Historia de la filosofía en México*. Introducción y apéndice de Bernabé Navarro. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (Cien de México).
- Rodado Ruiz, Ana M., *“Tristura conmigo va”: fundamentos de amor cortés*. Cuenca, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Traducción de Juan Valmar. Barcelona, Ediciones Altaya, 1993 (Grandes Obras del Pensamiento).

- Tablada, José Juan, *Obras completas-v. Crítica literaria*. Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- Torres Bodet, Jaime, *Perspectiva de la literatura mexicana actual, 1915-1928*. México, Ediciones de Contemporáneos, 1928.
- Torri, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*. México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1984 (Lecturas Mexicanas, 17).
- _____, *Epistolarios*. Edición de Serge I. Zaïtzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (Nueva Biblioteca Mexicana, 108).
- Villaurrutia, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 2006 (Letras Mexicanas).
- Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002 (Literatura y Crítica).
- Wilde, Óscar, *Salomé, drama en un acto*. Traducción de Efrén Rebolledo. Ilustraciones de Jorge Enciso. México, Cvltvra, 1917.
- Zavala Díaz, Ana Laura, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 (Resurrectio VI. Estudios, 1).

Hemerografía

- Blázquez Martínez, José María, “Las tentaciones de San Antonio en el arte contemporáneo”, en *Norba-Arte*, Cáceres, España, volumen XXIV, 2004, pp. 165-187.
- Escalante, Evodio, “Los yerros de Jaime Labastida”, en *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio Diario*, México, número 629, sábado 4 de julio de 2015, pp. 4-5.

Hale, Charles A., "El gran debate de libros de texto en 1880 y el krausismo en México", en *Historia Mexicana*, México, volumen 35, número 2 (138), octubre-diciembre de 1985, pp. 275-298.

Nuet Blanch, Marta, "San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV", en *Locvs Amoenvs*, Barcelona, número 2, 1996, pp. 111-124.

Olivares, Juan, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", en *Hispanic Review*, Philadelphia, Estados Unidos de América, volumen 48, número 1, invierno de 1980, pp. 57-76.

Agradecimientos

A muchas personas debo mi gratitud, pero antes quiero aclarar que este legajo es, en realidad, una ofrenda para mi familia. Quienes me conocen saben que en ocasiones la angustia me hace perder la convicción, la fortaleza, la vitalidad y la alegría, al grado de ser abatido por la abulia. Pero mis padres, Rosa de la Paz y Rafael Ángel; mis hermanos, Mohamed Kabir y Salim Adir; mi sobrina, Shazadi Jamila, y mi compañera (de vida y lecturas), Mariana Suárez, han cobijado mi existencia, haciéndola más llevadera, más grata. A ellos estas páginas.

También quiero reconocer, no podría permitirme su omisión, y ofrecer esta investigación a la doctora María de Lourdes Franco Bagnouls, quien, pese a las evidencias, me invitó a colaborar con ella; gesto que dio rumbo a mi vida profesional. Nunca podré estar lo suficientemente agradecido con ella.

Asimismo, quiero extender mi gratitud a quienes contribuyeron a lo largo de estos dos años de investigación, lecturas, asedios, persecuciones y circunvalaciones: doctora Ana Laura Zavala, doctor Gustavo Jiménez, doctor José Manuel Mateo, doctor Juan Coronado, Olvido Blanco, José Vicente Anaya, Mario del Valle, Xabier F. Coronado, José Félix Meneses Gómez, Anita Rebolledo y Torgeir Rebolledo. Gracias a todos por su tiempo, su interés, sus comentarios y su ayuda.