



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES
LÍNEA ACADÉMICA: LITERATURA

“El cincel vibrante: el modernismo decadentista en la poesía de Efrén Rebolledo”

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN HUMANIDADES
PRESENTA:**

LIC. ISRAEL RAMÍREZ MONTIEL

MATRÍCULA: 2143801845

isr.montiel47@gmail.com

DIRECTOR DE TESIS: DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

JURADO:

PRESIDENTE: DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

SECRETARIO: DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ

VOCAL: DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

IZTAPALAPA, DISTRITO FEDERAL, 25 DE ENERO DE 2017.

Este trabajo recibió financiamiento del Padrón Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.

INTRODUCCIÓN

Desde el momento mismo en que apareció, en distintas latitudes, el decadentismo artístico levantó polémicas y las más agrias diatribas del tradicionalismo. Casi un siglo después de su aparición en América, fue revalorizado por un puñado de críticos, quienes hacían a la sazón una revisión de los supuestos interpretativos del modernismo literario, y encontraron en la disonancia y la estética del decadentismo algunos de los conceptos clave que conforman la esencia contradictoria de la modernidad. El decadentismo literario, tantas décadas olvidado, era por fin identificado, tipificado y explicado. En este sentido, uno de los trabajos críticos pioneros es el escrito por Jorge Olivares, titulado *La novela decadentista en Venezuela*.

En México fue más tardía la revalorización de la literatura decadente. Si bien es cierto que en el ensayo que precede a su *Antología del Modernismo*, José Emilio Pacheco ya había llamado la atención sobre el elemento decadente y nihilista que priva en distintas manifestaciones modernistas, en realidad, los estudios profundos sobre la estética literaria de los escritores decadentes mexicanos ha comenzado con el nuevo siglo. Los trabajos que conforman el precedente directo de éstos provienen del cono sur. En los años setenta y ochenta los estudios de Ángel Rama sobre Martí y Darío, así como los del colombiano Gutiérrez Girardot sobre Asunción Silva, por ejemplo.

Los trabajos que se acumulan en el presente siglo sobre los decadentistas mexicanos, son producto, estimo, de una segunda o tercera camada de investigadores que se encargan del tema. En otras palabras, la revisión que ahora propongo del decadentismo poético de Efrén Rebolledo no sólo se nutre de los trabajos de aquellos críticos pioneros, sino que además los confronta, los pone en crisis. Si bien aquellos son mi punto de partida, mi trabajo es una

apuesta constante por crear un espacio propio de discusión, e incluso poner en perspectiva lo dicho hace treinta años.

En México, la revalorización de la literatura decadente ha llegado por el lado de la prosa. Pues han sido los novelistas y cuentistas decadentes quienes han recibido la mayor atención en los últimos diez años. Por ello mismo, una nueva tarea me he propuesto ahora. La de comenzar la revisión crítica de la poesía decadentista en México. De sus autores más emblemáticos y sus obras más relevantes. Con este objetivo y con esta incógnita me acerco, primeramente, a la obra de Efrén Rebolledo.

Toda vez que se abrieron las puertas de la teoría al mundo decadentista, se comprobó que el movimiento tiene que ver con el discurso médico; las teorías nietzscheanas del superhombre y el nihilismo; con la psicología y las novelas francesas; con la doctrina del arte por el arte; con el dandismo y, sobre todo, con el descontento social en el mundo industrializado. En realidad, en el discurso aristocratizante de los decadentistas resuena un tono de elegía por la muerte de *La Belle Epoque*, por la caída del Antiguo Régimen. Sin embargo, al mismo tiempo resuenan ideas nihilistas, ya en lo social como en lo estético. De ahí su carácter contradictorio. Son los vientos del vertiginoso cambio de siglo, que habían de transformar los paradigmas en distintas facetas del pensamiento. La confusión entre vida y arte que adviene con las vanguardias, así como todas las modificaciones en los formatos y los géneros, ya están iniciadas con los artistas fin de siglo, ya en Europa como en América.

En mi análisis me han sido por igual relevantes los estudios sociocríticos de Pierre Bourdieu, la arqueología epistémica de Michael Foucault y la hermenéutica literaria de Peter Szondi. Respecto de este eclecticismo, estimo que la práctica crítica debe ser si bien

pertinente, no por ello menos integradora, en pocas palabras: enjuiciadora de todo dogma intelectual. La obra de estos pensadores me sirve como aliciente y puente interpretativo, sus perspectivas sobre el lenguaje y la interpretación me permitieron desplegar un método y una perspectiva, pero también poner a prueba, rebatir o dialogar con sus interpretaciones y juicios.

Para lograr mi objetivo: estudiar el modernismo decadentista en la poesía de Efrén Rebolledo, divido en tres partes mi estudio. En una primera, determino y analizo los supuestos epistemológicos y metodológicos de las categorías de modernismo y decadentismo literarios. En una segunda, reviso el campo específicamente intelectual en el que crece, se desenvuelve y legitima la estética decadentista entre los escritores mexicanos, y en especial, en la figura de Efrén Rebolledo. En la parte final, y más amplia, analizo la relación decadentismo y poesía en la obra de Efrén Rebolledo, planteando siempre la correspondencia entre el momento paradigmático de la estética decadentista y las fulguraciones personales del poeta, pero además poniendo de relieve ese diálogo constante con la tradición poética de México.

CAPÍTULO UNO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. El decadentismo literario en Hispanoamérica y sus críticos

El gran período literario que abarca de los años ochenta del siglo diecinueve y hasta la tercera década del veinte, conocido como modernismo, evidencia un movimiento intelectual de irradiación hegemónica, que convierte una estética y una sensibilidad en la poética dominante de una extensa región del continente. Del Buenos Aires de Ricardo Jaimes Freyre, al Monterrey en que escribe Porfirio Barba Jacob, el modernismo fue la concreción de una conciencia de identidad lingüística y cultural. Una posible explicación para dicha legitimación consensada coexiste con la idea de que, en realidad, el modernismo más que un movimiento o escuela estética, es todo un cambio de época. Es, en palabras de Federico de Onís, “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1855 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la religión, la política...” (XV).

Más que este trillado “espíritu de época”, vale decir que en Hispanoamérica, como ha sucedido con todas las literaturas de importancia, la receptividad y adaptación de influencias externas ha sido la nota dominante de su desarrollo literario. Octavio Paz, al hablar de la poesía mexicana en específico, afirma que “la heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición” (“Introducción...” 18). Es decir, nuestra tradición siempre se nos impone como una negación o una ruptura; como un movimiento que hace violencia con nuestro pasado tradicional. El modernismo acentúa este carácter parricida, empero, con mayor ímpetu y violencia. Desde el principio, el modernismo hispanoamericano se distancia de las actitudes y los logros de sus contemporáneos peninsulares. Todavía un poeta como López Velarde, que pertenece a la última generación modernista o posmodernista, escribe en bellos pareados algo que pudiera quedar como epílogo a esta actitud: “No merecías las loas vulgares / que te han escrito los peninsulares / Acreedora de prosas cual doblones / y del patricio verso de Lugones” (“Fábula dística”). Nótese además de la desavenencia, la alta conciencia de una tradición continental propia.

El modernismo hispanoamericano voltea principalmente a Francia, para extraer de ahí todos sus ideales artísticos de belleza. Campoamor, Núñez de Arce y los otros poetas españoles de la época no dicen ya nada a la nueva generación americana. Ya en los iniciadores del modernismo: Gutiérrez Nájera, Martí, Asunción Silva y del Casal, se distinguen guiños, fuentes, actitudes e influencias que principalmente son francesas. Esta pretensión de nacionalizar lo francés, estética y vitalmente, era parte del clima de la época y tenía, se puede decir, un sustento jurídico y político en el positivismo comtiano –al menos en México– que había sido asimilado por los científicos oligarcas de la época como filosofía oficial. La actitud afrancesada si bien ya está en los poetas liberales anteriores al modernismo,

se acentúa con éste y cobra una dimensión más amplia como poética estructurante, al grado que el término: “afrancesado”, funcionó como sinónimo de modernismo y decadentismo, en un momento dado del debate nominal sobre la nueva estética (Olivares 83).

Ya en la segunda etapa modernista –que la crítica reconoce como simbolista o decadente y es la que propiamente me interesa– un hombre como Jesús E. Valenzuela, determinante para la vida literaria del México de aquel entonces (patrocinador y editor de la *Revista Moderna*), en el año de 1898 escribe una carta en su casa de San Pedro de los Pinos –donde a la sazón reúne al grupo decadente en tertulia– en la que pinta de manera extraordinaria aquella época:

De todos modos, nunca hubiéramos salido de Quintana, Meléndez Valdés y Espronceda; posteriormente de Bécquer, Núñez de Arce y Campoamor sin estos atrevimientos decadentistas. Frustrada la obra de Acuña, muertos Cuenca y Manuel Flores, aislado Díaz Mirón en su roca cercada por las ondas líricas, retirado Justo Sierra a estudios serios y trascendentales, endomingado Juan Peza en crónicas romances, dormido Othón en cualquier bosque potosino; en medio de un desastre clásico-romántico-becqueriano, sólo Gutiérrez Nájera, con un instinto artístico incomparable cultivaba la nueva cepa, apuntando detrás de él, Urbina y Bustillos, con versos de amor –como el de Dafnis antes de ser iniciado en esas cosas–; y de dolor –como el que produce el roce de las espinas al cortar una flor. Entonces ustedes, los audaces (Balbino, tú –se refiere a Tablada–, y pronto Urueta) cogieron el seno bien repleto de la musa franca y llenaron con su pezón la boca del pobre numen nacional, prisionero y condenado a morir de hambre, como aquel viejo de la vieja leyenda. (cit. por Rubén M. Campos 244)

Queda claro en la anterior cita que el modernismo, aún en su segunda etapa, se mantiene en la tesitura de una verdadera época umbral. Nuevas actitudes inquietan a los nóveles poetas, el paradigma español ha cambiado y por la vía de la violencia y la transgresión, como lo indica el escritor en su carta, la nueva generación se abrirá paso socavando la tradición previa. Hecho el anterior matiz, vale decir que, en efecto, el viento de los tiempos fue decisivo en la formación de las nuevas expresiones literarias de la época, vientos de una modernidad que se materializaba en los consolidados medios impresos y las revistas literarias; las noticias e ideas extranjeras y, en sumo grado, dentro de esta perspectiva global, la percepción general

de que había que voltear a Francia para indagar las corrientes artísticas y formas de vida venideras.

Dentro de esta tradición que recoge las nuevas corrientes francesas en nuestra poesía, la estética decadente ha sido la menos estudiada, en comparación con las otras estéticas que surgieron al amparo del modernismo (parnasianismo y simbolismo). La prosa decadente de los escritores mexicanos de la época ha sido historiada y estudiada en un libro genial por José Mariano Leyva: *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad* (2013). En general, la prosa es el género que ha recibido las mayores atenciones y dentro de un enfoque que mira hacia los condicionantes socio-históricos de dicha decadencia. En esta tesitura, otro estudio sobre el cuento decadente de los modernistas mexicanos es el de Ana Laura Zavala Díaz: *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas: Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)* (2012). Ahí ahonda la autora, principalmente, en el análisis de tres “presencias” o personajes tópicos que recorren el estilo decadentista en la prosa breve: la *femme fragile*, la *femme fatale* y el héroe melancólico. Su análisis narratológico identifica inteligentemente los rasgos decadentes de los personajes, y a través de ellos los temas y mitos explorados por los escritores decadentes.

Por el contrario, pienso, el estudio de la poesía decadentista está aún por emprenderse, al menos en los escritores que la representaron en México. Pues, estimo, el cúmulo de análisis e información con que críticos, filósofos e historiadores han nutrido el tema de la decadencia, urde ya las bases filosóficas, teóricas y documentales para emprender su estudio dentro de la poesía mexicana. La perspectiva crítica sobre aquel período se ha ido ampliando sobre todo hacia finales del siglo pasado y en los primeros años del presente, principalmente lo referente

al estudio teórico-histórico del decadentismo, mismo que había sufrido un borramiento de las historias y los manuales de literatura (Iglesias 10). Ha sido paulatino y sobre todo tardío el redescubrimiento y estudio de ese estilo, quizá debido a su amplio carácter nihilista y corrosivo.

El presente estudio pretende ser un primer acercamiento a la poesía de aquel grupo de escritores desde la perspectiva de su estética inmanente: el decadentismo. Acercamiento que emprendo a través de uno de sus más representativos y fieles miembros: Efrén Rebolledo. Cuya figura es representativa y arquetípica de aquella época. Esta condición de escritor prototípico de su época fue observada primero por Antonio Castro Leal en 1953, y después de él se convirtió en una verdad crítica que no necesita nota a pie. En su texto, Castro Leal dice: “[...] parnasiano del erotismo, que representó, mejor que nadie –una vez que Amado Nervo superó su primera manera– el espíritu, la técnica y las limitaciones del grupo de la *Revista Moderna*” (XVI). Por su parte, el primer editor de sus *Obras Completas*, Luis Mario Scneider, en 1968 comenta lo siguiente: “[...] un antologista mental de las virtudes y los defectos de la cultura de finales del siglo XIX” (“Introducción” 399).

El poeta Efrén Rebolledo, en efecto, perteneció a la segunda generación modernista (en su momento ampliaremos la información sobre las etapas), que corresponde a una estética simbolista o decadente. Es recurrente, en los textos críticos sobre el período, ver confundidos estos términos cuando se menciona a la generación fin de siglo. Pero es claro, desde que estos movimientos nacen en Europa, que ambas posturas y nóminas escriturales, aunque traslapen sus momentos y estéticas, son distintas. Empero, mediante un fenómeno de exclusión, la historiografía literaria ha condenado al olvido a la corriente decadentista, aún en Europa, englobando a los movimientos fin de siglo bajo el mismo rubro: simbolismo (Iglesias 10).

Varias razones participan en este proceso. La primera tiene que ver con la recepción de ambos movimientos: en Francia el simbolismo, quizá debido a la reforma del lenguaje que promovía, terminó siendo la estética de mayor repercusión y difusión. Otra de las razones – por qué no– quizá tenga que buscarse en la legitimación cultural de la que fueron excluidos los decadentes debido a sus posturas subversivas y nihilistas. Al respecto, cito a uno de los historiadores más actuales y serios del decadentismo: “[...] la literatura decadente [...] solía abordar temas más ríspidos que ponían en jaque la moral reinante de la pujante modernidad, de la irreprochable civilización” (Leyva 35). Sea lo que fuere, la literatura decadente quedó a la sombra del movimiento simbolista encabezado por Stephan Mallarmé y Paul Verlaine (Iglesias 10).

Hispanoamérica no fue la excepción, y será hasta las últimas décadas del siglo XX que ingrese el término “decadencia” como concepto fundamental en el estudio del modernismo y en particular del período fin de siglo. El profesor Clauss Meyer Minemmann, por ejemplo, considera una de las fuentes fundamentales para el estudio de todo el período *fin de siècle* en Hispanoamérica, el libro de Jorge Olivares: *La novela decadente en Venezuela*, publicado en los años ochenta del siglo pasado.

1.2. *Entrada en materia: Efrén Rebolledo, poeta decadente*

El poeta Efrén Rebolledo, nacido en Actopan Hidalgo el año de 1877, perteneció al grupo de redactores de la decadente *Revista Moderna*. Desde 1901, cuando tiene sólo veinticuatro años, hasta el día de su muerte, acaecida en Madrid en 1929, sirvió al Servicio Exterior Mexicano en distintos momentos y países: Guatemala (1901-1907); Japón (1907-1915); Noruega (1919-1922); Chile (1925-1927); España (1929). Cargo que ejecutó sólo con

algunas interrupciones temporales ocasionadas por la agitada situación política que impuso el periodo revolucionario (Rocha 18-21). Durante toda su vida, repartió sus labores entre los protocolarios compromisos que le exigían su trabajo y la escritura de poesía y novelas.

En su tiempo fue leído y continuado por las siguientes generaciones, en especial por la de *Contemporáneos*; en Villaurrutia y Torres Bodet hay más de un rasgo de filiación. Ambos escribieron notas sobre el poeta hidalguense. El primero, un hermoso texto en que lo revaloriza y lo hace ingresar de lleno en la línea de los poetas magnánimos que trascienden el modernismo, y que conformarán, a la postre, la primera nómina canónica de nuestra poesía moderna. El segundo, lo conoció más de cerca, pues era secretario de la legación en Madrid cuando Rebolledo laboraba para la misma, en donde además terminó sus días. Difícilmente pudo ignorar el legado del poeta de Actopan, pues en su obra poética hay un sensualismo y una veta expresiva en que resuena la voz de Rebolledo. El texto que le dedica, no menos canónico que el de Villaurrutia, está incluido como nota previa a la selección de los poemas de Rebolledo que recoge la famosa *Antología de la poesía mexicana moderna* (1929), firmada por Jorge Cuesta. En otro texto ampliamente esclarecedor, Tovar y de Teresa demuestra que las notas de esa antología no fueron escritas por Jorge Cuesta, sino que éste actuó como un simple prestanombres de un proyecto editorial y canónico que prepararon en conjunto algunos miembros del grupo sin grupo. El texto correspondiente a Efrén Rebolledo, según las pruebas del historiador, sería de la autoría de Jaime Torres Bodet. Así, sería este último quien pone en relación el libro *Caro Victrix* con *Los doce gozos* de Leopoldo Lugones. Quien también pondera su figura como uno de nuestros “poetas más valiosos”. Ahí también se ratifica la vena erótica como distintiva de su estilo: “Su obra, concebida dentro de un raro ideal de expresión puramente erótica...”. Por último, cabe agregar que también en este breve

texto, Torres Bodet pone en relación la poesía de Rebolledo con “[...] una voz que recuerda la de Ricardo Arenales”. Poetas contemporáneos, Barba Jacob y Rebolledo, una revisión en conjunto de sus relaciones seguro arrojaría más de un parentesco y más de un indicio crítico en la comprensión de ambos.

En la obra de nuestro estudiado hay dos etapas claramente distinguibles, dos períodos, y hasta podría decirse dos posturas escriturales. Por un lado, menciona Luis Mario Schneider, en su primera etapa casi domina enteramente la producción de poesía, periodo que abarca los años entre 1896 y 1916, año éste último en que se publica su último poemario inédito (“Introducción” 7). Son veinte años de trayectoria literaria forjada con libros de poesía. Excepción hecha de su primer libro, que es una novela o *nouvelle*, publicada en 1901: *El enemigo*. Después de 1916 y hasta 1922 publicará varios textos en prosa, es este el período que marca su segunda etapa (ibíd.). Cultivó el género decadente por excelencia: la novela; recuérdese que el arquetipo del estilo es la novela *A rebours* de Joris-Karl Huysmans. Aunque, a decir de Villaurrutia, su poesía vale más que su prosa, ésta ha sido analizada con más rigor y esmero. Para muestra el excelente ensayo de Allen W. Phillips: “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, mismo que fue su discurso de ingreso a la Academia Mexicana en 1971. Esta parte de su obra es la que más ha merecido atención a los ojos de la crítica.

Respecto de la receptividad de su obra, el mismo Phillips afirma que a pesar de su ausencia física por servir al servicio diplomático en el extranjero, su obra fue leída y comentada favorablemente entre sus contemporáneos. Perteneció al grupo de escritores de la decadente *Revista Moderna*, conformado por Amado Nervo, José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Francisco Manuel de Olaguíbel, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, entre otros. Cuyas reuniones, al menos dentro de la polémica en pro del

decadentismo estético, tienen lugar desde 1893. Es decir, como comenta Luis Mario Schneider, Rebolledo llega al grupo cuando la estética decadente ya ha dado polémica, libros y nombres (“Introducción” 7). Su primer libro de poesía es de 1902, y no obstante su categoría de recién llegado, Rebolledo demuestra desde el principio que es un alto artífice manejando el verso. Así lo reconoce Amado Nervo, quien será el encargado de recibir cortésmente, mediante un comentario, al nuevo miembro del grupo:

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... (353).

En adelante, el adjetivo de “artista” se hará común para describir el estilo de Efrén Rebolledo. José Emilio Pacheco opina que lo extraordinario del poeta es que haya podido individualizarse dentro de la corriente en boga (*Antología del modernismo* 114). Ya en 1888, cuando comienza la polémica sobre el decadentismo en Hispanoamérica con el prólogo que escribe Eduardo de la Barra al poemario *Azul...* de Rubén Darío, la característica central del estilo decadente es tipificada como: cierto inclinarse más por el artificio que por el genio. De manera que a los ojos de Nervo, esta cualidad del arte moderno representa muy bien a Rebolledo, según se lee en la cita. Ostentaría las armas más sofisticadas del nuevo estilo.

La denominación de “alto artífice” se repetirá una y otra vez en las visitas críticas al poeta. José Juan Tablada, con posterioridad, escribirá el prólogo a un libro antológico de Rebolledo publicado en Guatemala, *Joyeles*, donde con un estilo igualmente decadente saluda la llegada de un auténtico pura sangre en cuestiones de decadencia. Ahí dice Tablada: “Rebolledo entró en la literatura por la puerta gótico-flameante que Huysmans erigió como arco monumental de triunfo, y por eso su numen fraternizado con Des Esseintes en dilecciones, ama lo extraño, lo impoluto, lo virginal...” (90).

Desde el momento mismo en que surge la *Revista Moderna* —y Rebolledo comienza a publicar en esos años— Tablada ya es el máximo promotor de la estética decadente en México, alcanzando, mediante las polémicas desatadas en los periódicos, notoriedad como escritor e impulsor de las nuevas corrientes literarias (Leyva 80). Luego entonces, desde el momento mismo en que Rebolledo publica y presenta sus primeros libros, se promueve mediante determinados códigos, extra-literarios o paratextuales, una receptividad de su poesía como decadente o impulsora de las nuevas estéticas. Estas cuestiones de legitimación y posicionamiento dentro del campo literario, serán revisadas en el siguiente capítulo, cuando se trate el contexto histórico-literario en que escribe nuestro poeta, por ahora es suficiente con decir que, en realidad, los comentaristas-compañeros de Rebolledo al jugar sus cartas de legitimación dentro del campo, no solo dan la bienvenida a su pluma, sino que le exigen fidelidad a un estilo.

Además de funcionario del Servicio Exterior Mexicano, Rebolledo fue diputado en el Congreso (XXVII y XVIII Legislaturas) por el distrito del Valle del Mezquital. Aparte de su obra literaria en prosa y verso —publicó cinco libros inéditos de poesía— *Cuarzos* [Guatemala 1902]; *Hilo de Corales* [Guatemala: 1904]; *Estela* [México: 1907], especie de poema en prosa; *Rimas Japonesas* [Tokio: 1907, reeditado y aumentado en 1915, igualmente en la capital nipona] y *Caro Victrix* [México: 1916]— y varias antologías de toda su obra— *Joyeles* [Guatemala 1903]; *Libro de loco amor* [México 1916] y *Joyelero* [Noruega: 1922, reeditado en Madrid: 1929]—, además siete novelas de prosa artística— *El enemigo* [México: 1900]; *Más allá de las nubes* [Guatemala: 1903]; *Nikko* [México: 1910]; *Hojas de bambú* [México: 1910]; *El desencanto de dulcinea* [México: 1916]; *Salamandra* [México: 1919] y *Saga de Sigrida la Blonda* [Kristiania: 1922] y un drama: *El águila que cae* [París-México: 1916]—

tradujo al poeta belga Maeterlinck y a Oscar Wilde. Durante un periodo de tres años vive en México (1916-1919), luego de un penoso reconocimiento del gobierno de Huerta, que fue visto como colaboracionismo. No obstante el mal trance, parece tuvo una activa participación, en esos años, con el grupo de escritores y artistas de la Capital. Asiste a tertulias de artistas, por igual en el estudio de Saturnino Herrán, en la casa de Enrique González Martínez o en la de los Loera y Chávez. Tan sólo en 1916 publica cuatro libros, entre ellos va su obra cumbre *Caro Victrix*; además edita la revista *Pegaso* en 1917, junto a Ramón López Velarde y Enrique González Martínez. Cumplido este lapso de tres años, regresa al extranjero. Trabaja en funciones diplomáticas en Noruega, Chile y España. Diez años exactos después de su partida, y luego de dejar una obra lacónica y pulida hasta el cansancio, misma que ya se comentaba y antologaba en su tiempo, Efrén Rebolledo termina sus días en Madrid en 1929.

Años después, en un excelente y ceñido ensayo, Xavier Villaurrutia comenta su obra y entonces se ingresa, luego de los juicios de Nervo y Tablada, en una nueva etapa en la historia crítica de su poesía. La lectura de lo erótico ya había sido anticipada por González Martínez en 1919, cuando escribe: “En su obra hay un penetrante perfume de erotismo que constituye la nota fundamental dentro del parnasianismo de la forma” (360). Pero es Villaurrutia quien logra desarrollar ideas estéticas más extensas y contundentes para valorar positivamente esa nota en su poesía. Ésta sería “[...] la diferencia específica de Rebolledo, aquello que lo aparta de otros poetas de su tiempo que no lograron vencer el gusto de un parnaso superficial” (664). Empero, el texto de Villaurrutia va más allá del mero elogio o distinción especial dentro del grupo al que pertenecía. Desde el primer apartado que se titula “Cómo leer a nuestros poetas”, se entiende que el discurso del ensayista busca ser eficaz en el sentido de ubicar a Rebolledo

dentro de la tradición de “nuestros poetas”. Su asedio a la poesía del actopense pasa por críticas certeras y rigurosas: “No creo que Efrén Rebolledo sea un gran poeta. No es, desde luego, un poeta de gran magnitud, pero sí es un poeta muy distinguido” (662). No obstante estas rigurosas calas a la poesía del autor, el fallo termina siendo favorable: “Nacen así los doce poemas de *Caro victrix*, que son los más intensos, y, hasta ahora, mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana” (665).

Esta nota en la poesía de Rebolledo que, según Villaurrutia, “puede desafiar aiosamente el tiempo”, ha sido colocada en muy alta estima, según se lee, no sólo con relación a su tiempo, sino a la historia de la poesía mexicana. Las apreciaciones del autor de *Nostalgia de la muerte* marcarán una pauta duradera en la historia de su recepción crítica. Desde entonces, la vena erótica de su poesía será la nota constante y su rasgo distintivo dentro de la historia de la literatura mexicana. Esta tradición crítica legada por Villaurrutia se extiende hasta el reciente siglo. Entre los estudios más completos al respecto habría que subrayar el texto de Carlos Montemayor: “La poesía erótica de Efrén Rebolledo” (2002). En donde con estilo y fineza crítica se diseccionan las fuentes literarias (Swinburne y Richepin; Darío y Lugones), simbólicas, cortesanas e históricas del desenfrenado erotismo poético de Rebolledo, que lo llevan a componer poemas de amor erótico demasiado subidos de tono para su época. En esta misma línea, en el centenario del nacimiento del poeta, 1977, el historiador hidalguense Luis Rublúo Islas publicó *El sueño de un fauno: Efrén Rebolledo ante sus críticos*. Para este autor, Rebolledo representa uno de los máximos cantores de la belleza femenina, bajo este tenor pasa revista a las simbologías y las sensaciones de lo femenino. En el análisis específico de este aspecto radica la aportación crítica de Rublúo Islas.

A estos trabajos habría que agregar un breve texto de Enrique Héctor González de 2011 (“Efrén Rebolledo o el lujo de la lujuria”), en que se vuelve a insistir en el erotismo suntuoso de Rebolledo, de hecho el título está tomado de unas palabras que sobre el poeta dijera Luis G. Urbina. Esta inclinación de la crítica por el aspecto erótico de sus poemas no me parece mal, sino incompleta. Ya pocos meses después del texto de Villaurrutia, que hace de preámbulo a la antología que de Rebolledo publica la editorial Cvltura, Octavio G. Barreda escribe otro texto esclarecedor en muchos sentidos. Lo condensado de su contenido, así como la ignorancia total en que ha caído el comentario, me obligan a reproducir casi completo su último párrafo:

Mas si la tónica de la poesía de Rebolledo es la pasión erótica, no se piense, sin embargo, que es su única virtud. Afirmar eso sería tanto como conceder que toda poesía erótica es salvadora en sí. El propio Villaurrutia, como preparando la coartada de lo aseverado antes, nos dice que Rebolledo tuvo toda su vida la conciencia literaria, la preocupación, el “ideal de artífice que considera el poema como una joya”. La combinación de estas dos virtudes o características –erotismo e ideal de artífice, éste no siempre logrado por Rebolledo– constituye para nosotros, el valor perenne de la obra de este poeta. De haber poseído una sola de estas características –pensamos–, probablemente a estas horas no estaríamos hablando de él. Xavier mismo parece estar de acuerdo con nosotros cuando dice que las mejores poesías de Rebolledo “se realizan en la forma estricta del soneto [...]” (174).

No obstante la llamada de atención que permea el texto citado, la crítica siguió discurriendo sobre el camino exclusivo de la “nota erótica”. Pienso que dicha aproximación excluyente y programática, más que aclarar, afecta a la dilucidación de todos los aspectos simbólicos y significantes de los textos. Lo que no ha querido observarse es que al seleccionar y trazar los límites del objeto, queriendo establecer una sola pauta y posición de enfoque, se ha mutilado y estrechado al objeto mismo. Si no me equivoco, el aspecto erótico de su poesía convive, se alimenta y reconstruye dentro de un sistema o ámbito más fundamental: el decadentismo. Es decir, el aspecto erótico está sostenido y responde a las exigencias de un arte decadentista. De hecho las formas imaginativas, estructurales y genéricas que adquiere

el erotismo en su poesía provienen, como trataré de mostrar a continuación, de la jerga, los símbolos y los clichés del estilo decadente.

Estimo, pues, que el erotismo tan elogiado no es sino uno de los rostros de una poética más amplia y ambiciosa: la del estilo decadente. La observación de que el erotismo convive ahí con otra cosa, ya había sido anticipada por Barreda en su texto que he citado, cuando menciona que es erróneo decir que el erotismo puede ser exclusivo y redentor *per se*, como si las formas y estructuras con que convivía ese erotismo no fueran importantes. Por otro lado, durante mucho tiempo la crítica ha visto en la poesía de Efrén Rebolledo una disputa entre el candor sensual y la frialdad escultórica del parnasianismo. Villaurrutia, por ejemplo, opina: “Lo que Rebolledo parece perder cuando abandona la fría conciencia escultórica preconizada por Gautier, y el oficio de artífice de joyas y cálices, lo gana al fin en la expresión perfilada de sus momentos pasionales, en la revelación de una intimidad, en la fuga de una naturaleza ardiente [...]” (370). Empero, pienso, ambos aspectos no se repelen o excluyen, sino que se complementan como elementos acordes en una ecuación más totalizante y rectora: el estilo decadentista. Es esta mi hipótesis: lo que se está jugando todo el tiempo, en la poesía de Efrén Rebolledo, es el estilo de lo decadente, una poética que no sólo incluye al erotismo y el desenfreno de los sentidos como unas de sus ideas rectoras, sino que también implica un preciosismo del lenguaje; un trabajo exhaustivo del verso; una ética disolvente; un fatalismo aristocrático y estético; una repulsa de todos los valores establecidos; una ruptura con el presente; una vuelta al pasado; un nihilismo en la ideas. Estas y otras características están presentes tanto en el decadente *fin de siècle* como en el dandy, personaje de la tradición romántica que se reedita en el decadentismo. Ambas figuras están presentes y entablan un diálogo con la literatura hispanoamericana del fin de siglo. Ya tendremos tiempo

de detallar la figura prototípica de los decadentes, lo cierto es que pienso que sólo a través del análisis de la estética inmanente, tras de la cual ellos mismos se definieron, es decir, el decadentismo, será posible una aproximación más completa al complejo proyecto poético “a contracorriente” que estos escritores ejecutaron en el linde entre la *Bella Époque* y el nuevo régimen caudillista que va imponer la revolución.

Como se ve, el aspecto decadente de su poesía no se ha estudiado, hasta ahora, con profundidad. Luis Mario Schneider, quien más se ha acercado a la cuestión, escribe en 1997 un texto que titula “Rebolledo, el decadente”. Obsérvese que lo llama no “un”, sino “el” decadente. Ahí, Schneider hace un recuento de la tradición en que se inscribe la actitud decadente en la literatura y el arte. Quizá es el primer lector contemporáneo en llamar la atención sobre el clima decadente que domina en su poesía. Bajo la égida de ese temperamento, parece decir Schneider, observa el poeta el amor, la vida, el tiempo, los lujos, la moral. Pese a su perspicacia, hay que decir que el texto es muy breve y que plantea distintas preguntas más que responderlas.

Ahora bien, son variadas y diferentes las que el presente trabajo deberá responder. Sin duda una de las primeras que tendrá que acometer serán las referentes a su método hermenéutico, así como a su metodología y enfoque de análisis. No obstante la rigurosidad crítica que ameritan estas cuestiones, prefiero plantearlas en su momento y acometer su solución en el acto, para evitar que el trabajo se desdoble como un espejo, en que lo dicho teóricamente se vuelva reiterativo al momento del análisis. Por el contrario, busco que ambos procesos se intercalen y se vayan nutriendo mutuamente. De manera que cada cuestión planteada en los distintos capítulos sea sopesada teórica y metodológicamente en su momento. Por ahora, sólo plantearé las preguntas fundamentales de la investigación:

¿Qué constructos socio-históricos y filosóficos articulan el discurso decadente de la literatura *fin de siècle* en Occidente? ¿Qué modalidad en específico encarnan los poetas decadentes mexicanos de fin de siglo? ¿Qué elementos literarios y extraliterarios participan en el discurso decadentista del grupo modernista de la *Revista Moderna*? Toda vez contestadas estas preguntas, que deberán configurar el contexto y los perfiles completos del objeto estudiado, las siguientes interrogantes se situarán dentro del terreno del análisis mismo: ¿Qué características particulares muestra el discurso decadente en la poesía de Rebolledo? ¿Cuáles son los elementos y recursos que del estilo decadente configuran la expresión singular de la poesía de Rebolledo, y cuáles son las singularidades de éste respecto del estilo? ¿Cómo se anudan en el poeta el cambio paradigmático de la forma y el momento histórico de la obra? A todas estas preguntas intentaré responder en el presente estudio, cuyo principal eje está constituido por una indagación crítica y exhaustiva de la relación poesía y decadentismo dentro del marco de la obra poética de Efrén Rebolledo.

Advertencia hermenéutica

Frente a la imposibilidad de la <<distanciación alienante>> de que hablaba Gadamer –juicio desinteresado que cerraría el círculo hermenéutico– y la conciencia histórica que devela todo ejercicio interpretativo como coyuntural y fragmentario, la revisión sobre “el análisis del momento interpretativo” se vuelve, estimo, imperativa. Es decir, la conciencia de nuestra historicidad interpretativa no debe obligarnos a aceptarla sin más, sino a configurar críticamente en cada caso, mediante un análisis exhaustivo de ese condicionamiento simbólico, qué elementos hermenéuticos se ajustan mejor a las especificidades concretas de los textos. Ya desde Dilthey, luego también en Gadamer, se encuentra la “distancia histórica” en la praxis hermenéutica como cuestión central. Empero, es Peter Szondi quien erige la fractura histórica en eje primordial de una hermenéutica literaria, cuya propuesta primordial abogaría por ver en la estructura del texto, superando los esquemas del formalismo lingüístico, el momento histórico de su ejecución, se diría parafraseando a Michel Foucault: la formación discursiva de que participa histórica e ideológicamente. A la luz de la teoría crítica, el materialismo dialéctico y el estructuralismo, Szondi aboga por una filología que sea ante todo una <<actividad>>, “la praxis de la interpretación ha de servirse de reglas cuya validez sólo puede ser decidida por el reajuste aplicativo al que obliga en cada caso la inmersión en las particularidades materiales de las obra” (23). Es decir, habiendo reglas, estas pueden y deben modificarse en razón de cada caso particular.

“El propio concepto de comprensión cambia en la historia, igual que cambia la concepción de la obra literaria” (Szondi 44). El mismo Foucault observa en su sistema arqueológico que la voluntad de verdad es histórica, modificable, institucional, coactiva (*El orden del discurso* 19). Frente al constante devenir simbólico, el énfasis de Szondi por la

“práctica” (Übung) revela dos implicaciones metodológicas: primero, el intérprete debe construir su instrumental teniendo a la vista las condiciones históricas del material analizado, pero también las de su momento interpretativo mismo, es decir, viendo al pasado cargado con la fuerza del instante presente. Segundo, bajo esta mirada es posible hacer una “construcción histórica”, a partir de poner en contacto dos puntos históricos específicos en un momento dado y único: el ahora (jetztzeit), oportunidad única abierta por este presente, que representa la singularidad irrepetible e histórica del emplazamiento texto-intérprete. Inexorable la voz de Walter Benjamin en las propuestas hermenéuticas de Szondi.

Frente a la imagen eterna del historicismo, que denuncia Walter Benjamin en las *Tesis*, o las “continuidades ininterrumpidas” que rebate Foucault en su *Arqueología del saber*, o esa <<progresión regular>> que defiende Dilthey en *Die Entstehung der Hermeneutik*, la comprensión histórica del objeto y la práctica interpretativa deben hacer el camino contrario, y centrarse en las “discontinuidades y contradicciones inmanentes al proceso de configuración de la obra literaria” (Szondi 23). En palabras de Michael Foucault, se trataría de considerar los textos “en su discontinuidad, sin tener que referirlos [...] a una abertura o una diferencia más fundamental. Para volver a captar su misma irrupción, en el lugar y en el momento en que se ha producido. Para volver a encontrar su incidencia de acontecimiento” (*Arqueología del saber* 206).

Bajo este tenor, la interpretación, en efecto, no sería un diálogo con el pasado de espaldas al presente; sino por el contrario, ese ahora (jetztzeit) sería lo que determinaría la concreta mirada sobre el pasado. Liberado de un esquema rígido e inamovible, el intérprete entablaría con el pasado “una experiencia única con éste” (Benjamin 316), considerando para su estudio las coordenadas históricas del objeto y la circunstancia simbólica en que realiza él mismo su

interpretación. Además observando, diría Foucault, en el acontecimiento discursivo no un esquema fijo o una idea formulada previamente, sino su carácter de acontecimiento único, su incidencia discontinua.

Szondi considera que dos cuestiones podrían aclarar la práctica hermenéutica contemporánea: (1) “la idea del condicionamiento histórico de la literatura”, y (2) “la tesis del condicionamiento del conocimiento histórico por la historicidad del conocimiento” (234). Podrían guardarse ciertas reservas precautorias respecto de las propuestas de Peter Szondi, empero, leídas críticamente, no resultan sino totalmente atinadas e, incluso, ilustrativas. Respecto de la cuestión (1), véase la gran tradición crítica sobre el modernismo hispanoamericano, que por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX, es ante todo una tradición socio-crítica (“idea del condicionamiento histórico de la literatura”). Con breves, pero fulgurantes apuntes, Federico de Onís inaugura esta tradición cuando declara que el modernismo hispánico es parte de un movimiento occidental: “[...] es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1855 la disolución del siglo XIX y que había de manifestarse en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (XV). Parece que los tiempos favorecieron un diálogo más abierto entre las artes y la economía política, más que con otras ciencias. En adelante, toda la crítica literaria cita el pasaje de De Onís como apertura a un análisis sociocrítico (Pacheco, *Antología del modernismo*; Schulman, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*; Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*; Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, por citar los más connotados).

El análisis sociocrítico era y es necesario, pero tras leer las propuestas de Szondi, tiene uno la impresión de que algo ha quedado por analizar en la crítica hispanoamericana sobre el modernismo. En efecto, el punto (2) implica un análisis respecto del instrumento hermenéutico mismo y su momento histórico. Mismo que muchas veces sólo es un análisis de la pertinencia del instrumento interpretativo en términos del objeto estudiado y su inmanencia. Cabe decir que esta cuestión se halla dispersa en textos teóricos, en algunos apuntes ensayísticos de filósofos y críticos literarios, que analizan el cambio histórico y epistemológico del arte, la sociedad y la literatura en la modernidad. Una primera consideración sobre esta cuestión deberá unificar esa dispersión en apuntes específicos sobre el discurso literario, que nos aclaren ese desfase histórico en la comprensión y el conocimiento de lo literario. Esta labor no puede ser sino fundamental y previa al planteamiento histórico y conceptual de mi análisis.

Por lo demás, ninguna labor teórica puede explicitarse mejor que con la práctica misma, al menos desde la postura crítica que junto a Szondi he adoptado. Por consiguiente, se vuelve imperativo analizar directamente nuestro objeto de estudio a la luz de ese par de consideraciones szondianas, intentando al mismo tiempo: entablar un diálogo crítico con esa tradición de la sociocrítica del modernismo, que además es la más consolidada y rigurosa, pero también intentando superarla mediante la tesis (2), que implica el análisis crítico de los distintos momentos del saber que se emplazan en la práctica interpretativa: el del objeto y el del sujeto intérprete y su instrumental hermenéutico. Esto último no como un simple agregado a mi tesis, sino como el análisis epistemológico y teórico previo, que me posibilite definir y construir el andamiaje teórico y conceptual de mi interpretación.

El trazado de ese mapa histórico en el que se mueve mi conocer y mi interpretar, respecto de ese otro momento que es el del objeto de estudio (el modernismo), éste con un acontecer epistemológico *otro*, lo intento en este primer apartado previo, pues me parece una cuestión fundamental y una vía de acceso a la cuestión central tanto de mi objeto como de mi instrumento de estudio. Por su parte, la práctica analítica de la tesis (1), dada su naturaleza, quedará asimilada al cuerpo del estudio, en los capítulos 3 y 4, a manera de análisis del contexto sociocultural e histórico del modernismo y de la historia crítica de la obra poética de nuestro estudiado.

A) Apuntes para una hermenéutica de la historicidad de la expresión poética modernista, así como de los supuestos críticos con que hoy la interpretamos.

Se nos presenta el problema, ahora, de cómo categorizar tanto lo que entendemos por literatura modernista, así como los supuestos teóricos con que interpretamos y se interpretaba así mismo aquél período. Sin duda, el problema que subyace a esta categorización tiene que ver con la historicidad del lenguaje y, por añadidura, de la literatura. Reviso brevemente algunas consideraciones a estos dos aspectos, a manera de análisis de la historicidad del conocimiento literario.

Es preciso remontarse, ahora, al punto de inflexión de la concepción histórica del lenguaje. Dice Michael Foucault que con el advenimiento de la época clásica el mundo de los signos adquirió significación, éste antes reabsorbido por la analogía y la semejanza naturales. Anterior a esta época, el mundo entero estaba pegado a los signos del lenguaje, el lenguaje no podía entenderse sino como vocalización de la cosa, como sombra de la experiencia. El lenguaje no era un sistema arbitrario, sino que la divinidad, el mundo, la realidad estaban depositadas en él, de tal forma que el mundo formaba parte del lenguaje, y

este del mundo (*Las palabras y las cosas* 42-51). El lenguaje formaba “parte de la gran distribución de similitudes y signaturas” (43). El lenguaje no desbordaba el mundo, era el mundo desbordado. Cada palabra fulguraba hacia un solo y único sentido, la cosa. Buscaba en el mundo su correlato, y encontraba en él su único destino y razón de ser.

Pero en los siglos XVII y XVIII, el carácter enigmático del lenguaje, casi salvaje, se disuelve ante la certeza de una presencia diferida en el lenguaje, ese su “signo segundo, la figura, el aparato retórico”. Las palabras por fin son desgajadas del mundo y su permeabilidad a los objetos comienza a declinar. “Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto, lo leído, lo visible y lo enunciable” (*Las palabras y las cosas* 50). Al perderse la hegemonía de lo escrito sobre lo real, el arte del lenguaje tiende a secularizarse, a volverse más un artificio. Crear signos es “[...] significar, a la vez, alguna cosa y disponer signos en torno a ella; así pues, un arte de nombrar y después, por una duplicación demostrativa y decorativa a la vez, de captar este nombre, de encerrarlo y de guardarlo (la materialidad del lenguaje), de designarlo a su vez con otros nombres...” (51).

El signo se hallaba, antes de este cambio epistemológico, en todas partes y en ninguna. Ahora estaba fijado en una concreción y ya no en todas partes del mundo; anteriormente pegado a todas las cosas, ahora se había escindido y ocupaba un lugar particular; era, por fin, una cosa. Este estado de cosificación del lenguaje es llevado hasta sus últimas consecuencias por los poetas simbolistas hacia finales del siglo XIX. Toda vez que el lenguaje poético ha proclamado la autonomía y, por ende, la arbitrariedad del lenguaje mismo, la palabra puede refulgir hacia todos lados, yuxtapuesta, acompañada, aderezada. En adelante, los signos estarán atravesados por una red interminable de referencias y asociaciones. El lenguaje simbólico es al mismo tiempo representación de algo, y a la vez, algo más, que escapa a una

valoración referencial, y ambas significaciones permanecen confundidas en el símbolo (de Ventós 253). Una sola palabra designa la generalidad y el caso particular, la especie y el ejemplar. Así, el símbolo se invoca cuando el referente no es, o no debe ser fácilmente representable, y entonces se sustituye la voz por algo que, aunque lejano, la refiera. Cuando se enuncia o representa lo uno por lo otro. El lenguaje se torna intercambiable, asociativo y extra-referencial. El signo es simbólico porque “su *terminus ad quem* trasciende el <<campo>> de los objetos que este signo o forma puede normal y directamente aludir” (253-254).

Como puede verse, por fin el lenguaje ha desbordado el mundo, al grado de querer imitarlo en su permanente devenir azaroso, como es el caso del proyecto poético de Stephan Mallarmé, quien en *Un golpe de dados* propone imitar el acontecer interminable y arbitrario del cosmos y del lenguaje mismo, en tanto éste es réplica de aquél, y encontrar mediante el mismo mecanismo del azar la totalidad y el instante eterno. La arbitrariedad del signo hace acto de presencia en el escenario intelectual y en el terreno de la poesía, antes incluso que en la lingüística saussureana. El lenguaje “[...] ha de referirse a conceptos, ideas u objetos, mediante letras y sonidos que nada tienen que ver, en principio, con ellos” (de Ventós 254).

Quizá sea el simbolismo quien abre toda una época dominada por la hegemonía de la forma. Esta concepción del lenguaje será continuada, poética y teóricamente, por la lingüística, el formalismo ruso-soviético, las vanguardias históricas y el estructuralismo francés. Esta preponderancia por el cultivo y el estudio de la forma llega hasta nuestros días, azuzada por el rigor científico y académico, y por aquella tradición epistemológica y estructural de la lingüística y la antropología. Y precisamente en la forma, de donde pareciera relegada, también la historia está presente. A este respecto comenta Cuesta Abad sobre la

hermenéutica de Szondi: “En la dialéctica entre la aparente estabilidad normativa de las formas y los contenidos que ponen en tela de juicio su capacidad de enunciar lo nuevo tiene lugar el momento histórico de la obra literaria” (13).

Es decir, para Szondi, el texto literario tiene una historicidad que habla no en su referencialidad empírica, lo que lo pondría en una posición accesoria, sino que se encuentra en la discontinuidad única de sus signos (Cuesta Abad 23). En el contexto de la poesía moderna, las palabras no son ya interpretables por medio de la realidad que denotan, y se puede decir que “[...] triunfan sobre la <<cosa>> hasta el extremo de borrar sus huellas representacionales y de hacer del texto un artefacto suirreferencial” (27). Como se puede constatar, el lenguaje ha conquistado un lugar autónomo, y en el terreno de la poesía el hermetismo radica más en “la singularidad de la expresión” como tal, que en el hecho de que el objeto esté nebuloso o sugerido (29).

Si me he centrado en la idea simbolista del lenguaje, es porque a esta específica coyuntura estética pertenece la formación discursiva decadente *fin de siècle*, misma que estudio en la figura del poeta Efrén Rebolledo. Ahora bien, considero, siguiendo a Szondi, que la historicidad misma de los conceptos que enmarcan un período estético, se convierten, a su vez, en el contexto si no idóneo, al menos histórico de su interpretación. Recordemos que, en términos generales, la expresión de los decadentistas mexicanos se ubica en el segundo momento modernista, que corresponde al simbolismo, sustituto del parnasianismo anterior, en su momento ahondaré en este aspecto.

Ya desde el momento en que Rubén Darío publica *Azul...*, Eduardo de la Barra nota una tendencia de la nueva poesía hacia lo que llama “patologías literarias”. Es, precisamente, este

prólogo al famoso libro del nicaragüense, una muestra efectiva de ese cambio estético en el modernismo. El genio comienza a ser visto como en perenne y continua disputa contra el artificio. Así visualiza el prologuista a la escuela de los “poetas neuróticos”: “busca con demasiado empeño el valor musical de la palabras y descuida su valor ideológico. Sacrifica las ideas a los sonidos y se consagra, como dicen sus adeptos, a la instrumentación poética” (32-33). La utilización de términos de la jerga médica en ciertas partes de su texto, develan que de la Barra está ya influenciado por el discurso oficial que acusa un mal médico en los decadentes, incluso congénito. Por lo demás, la crítica identificará desde entonces el rasgo distintivo del modernismo en la consigna: “[...] que el lenguaje estuviera trabajado con arte” (Henríquez Ureña 17). No me interesa abordar las implicaciones de la disputa contra el decadentismo, eso se revisa en el capítulo 3 y 4, por lo pronto lo que he querido mostrar es cómo el modernismo, por lo menos más claramente en su segunda etapa, opera una tendencia hacia la hegemonía de la forma.

B) *La concepción moderna de la literatura y de su interpretación.*

A la sombra de esta transformación epistemológica, en que el signo adquirió un papel preponderante en la ecuación comunicativa, se sitúa la consideración sobre la literatura que sustentaba el proyecto creador de los modernistas decadentes mexicanos, pero al mismo tiempo también bajo este marco simbólico se sitúa el ejercicio interpretativo común a nuestros días. En efecto, pese a la distancia panorámica que guarda nuestro tiempo con el modernismo, hay un punto en que se anudan recíprocamente, y quizá ese punto está configurado en el valor hegemónico de la forma, tanto para crear como para interpretar el texto literario, y se explicita en el abandono del lenguaje como forma meramente figurativa, característica de la literatura moderna.

Bajo este tenor, en mi ecuación interpretativa tanto el objeto como el sujeto intérprete están condicionados por la consideración del signo en tanto signo y no como fulguración de un referente de lo real. De manera que la inflexión histórica que nos ha permitido desentender el signo de su significado, para hacerlo tornar así mismo, sólo y en tanto signo, es al mismo tiempo la que nos permite considerar, en tanto críticos, la literatura ante todo como un acontecimiento lingüístico, como un fenómeno artístico que plantea su importancia en la inmanencia.

Por consiguiente, el aspecto que hay que develar en la interpretación ya no es el significado, o la coherencia y precisión con el referente, sino un enigma que está en el signo mismo, en toda su materialidad sensible. Es lícito decir, entonces, que metodológica y teóricamente nuestra época percibe la interpretación en el terreno de la inmanencia del signo poético. La crítica se ve condicionada por la esteticidad del lenguaje, por la cosificación de la palabra. El extremo de esta postura está en que la hermenéutica ya no busque un punto de fuga hacia el exterior, hacia la historia, sino que se refugie en un eterno retorno a la reflexión sobre el signo. Es este el andamiaje epistemológico desde el cual nuestra época mira el lenguaje y la literatura.

El objetivo de esta indagación epistemológica ha sido reconocer el andamiaje sobre el que erigimos la práctica interpretativa, y desde luego, el reconocimiento de sus variables y fracturas. De forma tal que se pudiera estar en condiciones de observar críticamente el instrumental teórico y replantear a la luz de este análisis, los alcances teóricos y las condicionantes interpretativas que enmarcan nuestra práctica. Obtengo dos conclusiones de lo anterior, que al mismo tiempo configuran mi método y la *episteme* de mi interpretación. Primero, la concepción y la interpretación del discurso literario en la modernidad se inscriben

a una matriz epistemológica cuyo rasgo principal ha sido hacer recaer el objeto estético sobre el signo, dar preponderancia al significante sobre el significado. Y en segundo lugar, comprendo que la tarea por realizar estará en construir un andamiaje teórico que reintroduzca una apertura hacia las preocupaciones de índole histórica, hacia el exterior del fenómeno literario, que ponga en diálogo las distintas series, la social, la estética, la político-económica. Guardar precaución de no dejarse llevar por el minimalismo crítico, y emprender la apertura del análisis a las consideraciones históricas, no sólo del objeto sino del instrumento hermenéutico mismo, como lo pedía Szondi. Porque la historia del pensamiento se imprime, se expresa y refleja en la forma de los textos, y es, finalmente, esta forma el resquicio interpretativo que esa historia nos ha destinado para interpretarla.

CAPÍTULO DOS. MODERNIDAD Y DECADENCIA: LAS DOS CARAS DE UN MISMO PROCESO HISTÓRICO.

2.1. Introducción

Un estudio como el que emprendo requiere antes de entrar en análisis, siquiera contextual, una serie de precisiones y justificaciones que muestren la especificidad y pertinencia del objeto mismo y de las categorías analíticas mediante las que se pretende abordar e interpretarle. Se precisa, entonces, definir y delimitar los conceptos que sirven de fondo a la circunstancia histórico-literaria en que Rebolledo emprende su proyecto poético, para tener el marco idóneo de recreación histórica de la *episteme* discursiva decadente. En este sentido, y pese a que los conceptos que a continuación defino (modernismo y decadentismo) se traslapan y anudan en varios puntos, valoro pertinente para su tratamiento partir de lo macro a lo micro, en el establecimiento de los ámbitos geográfico-simbólicos en que debe considerarse el contexto modernista, lugar de inscripción de mi objeto de estudio.

Así, el contexto modernista estaría por encima de todas las estéticas literarias que se dan en Hispanoamérica con el cambio de siglo, es decir a todas las agrupa, son sus modernismos. Es decir, en el sentido de una consideración macrohistórica, el modernismo sería una rama más general y amplia en relación al decadentismo, que sería una ramificación o etapa de aquella. En realidad, el término decadentismo es anterior, y definía en cierta forma a las

nuevas estéticas finiseculares, fue hasta después que se adoptó el término modernismo, al menos en el caso de Hispanoamérica. No obstante esto último, creo conveniente considerar al modernismo como el gran movimiento literario del cambio de siglo, cuya extensión y significancia simbólica enmarcaría las distintas corrientes y escuelas estéticas del período, entre las cuales se encontraría el decadentismo.

Y esto por dos razones, primero por mera precisión terminológica, ya que “modernismo” fue como finalmente se denominó, identificó y pasó a la posteridad no sólo la nueva corriente estética, sino el período en general. Y en segundo lugar, porque si bien fue anterior el término decadentismo como etiqueta terminológica de las nuevas corrientes estéticas finiseculares, el término modernismo, que después se impuso, siguió cargado con los atributos de aquél otro. Esta confusión fue producto del carácter rupturista y nihilista del mismo modernismo, las historiografías literarias y el tiempo se han encargado de corregirlo, y hoy sabemos que modernismo y decadentismo, si bien enlazan su significancia –por cuestiones históricas, éticas y morales– son términos claramente discernibles entre sí y de escalas simbólicas distintas.

De manera que si consideramos la extensión y significancia de las terminologías, para el ámbito de la crítica literaria el modernismo sería el gran telón de fondo, el horizonte de las letras hispanoamericanas del período. Quizá nuestra primera gran tradición. El modernismo es a la literatura mexicana, lo que el Popocatépetl a la altiplanicie central: por muy alejado que estés de él, nunca puedes perderlo de vista, y en todo caso, siempre está ahí, como eterno marco, telón y horizonte del paisaje de nuestra literatura. Por consiguiente se vuelve imperativo metodológico iniciar por el macrocosmos literario que representa el modernismo, para después analizar el decadentismo y sus distintas acepciones e implicaciones.

En este punto tengo que decir algo: las definiciones que a continuación se realizan no serán breves, sino todo lo contrario, dado que este estudio sobre Rebolledo representa, y así lo tengo contemplado, un primer acercamiento a la poesía decadente del período en México. Es decir, tiene lugar dentro de un proyecto más amplio (para desarrollar en el Doctorado) que tentativamente podría denominarse “Historia crítica de la poesía decadente en México”, que precisamente estudiaría a una nómina delimitada, pero por ello mismo representativa, del grupo de poetas que se denominó como los “modernistas decadentes” o “movimiento decadente”, términos que han utilizado las investigadoras Ana Laura Zavala Díaz y Belem Clark de Lara en el estudio que hace de introducción a su antología *La construcción del Modernismo*.

En realidad, el primer término es filológicamente más correcto, al menos para los fines de nuestro estudio, pues como hemos explicado pretendemos enmarcar histórica y socialmente nuestro estudio en el ámbito de la coyuntura modernismo-decadentista, que aquí prefiero nombrar moderno-decadentista¹. De manera que Rebolledo sea una puerta de acceso al mundo de la poesía decadente del período en México². A este respecto, apelarían a nuestro favor las palabras de Antonio Castro Leal: “[...] representó (Rebolledo) mejor que nadie – una vez que Amado Nervo superó su primera manera– el espíritu, la técnica y las limitaciones del grupo de la *Revista Moderna*” (XVI). En este mismo sentido, en 1968, cuando se publican las *Obras Completas*, Luis Mario Schneider comenta que Rebolledo “[...] pertenece a ese

¹ Propongo, en efecto, una terminología óptima al concepto de “coyuntura”, mismo que adapta a la filosofía estética el filólogo Rafael Argullol en su ensayo “Un balance de la modernidad estética”. Allí afirma: “No es posible hablar ya de grandes formaciones estético-culturales (habiendo sido, quizá, el Romanticismo la última de ellas), sino de movimientos cuya influencia, a veces notable, es *coyuntural*. La época moderna no posee una unitaria conciencia estética, sino una multiplicidad de conciencias estéticas fragmentarias” (349).

² Entre la nómina de poetas decadentistas se cuenta a José Juan Tablada, Amado Nervo, Francisco Manuel de Olaguíbel, Balvino Dávalos, José Peón del Valle, Jesús E. Valenzuela, Efrén Rebolledo, Rubén M. Campos, entre otros.

gran grupo de la historia literaria de una nación, que sin ser grandes creadores ni marcar puntos claves en el proceso estético, configuran, sin embargo, categorías valiosas dentro del panorama total” (“Introducción” 375). Tres décadas después dirá que Rebolledo es “en cierta forma un antologista mental de las virtudes y defectos de la cultura de fines del XIX” (399). Este principio crítico para entender su poesía se hace también presente a principios del nuevo siglo (2002) en la pluma de Carlos Montemayor: “Las limitaciones y las virtudes estilísticas de Efrén Rebolledo fueron las del modernismo mexicano” (401).

Cabe decir que en su excelente estudio, profundo y riguroso, sobre la prosa artística de Rebolledo, Allen W. Phillips, por su parte, ha afirmado lo contrario: que Rebolledo es de los insignificantes de la *Revista Moderna*. En su comentario se nota que el crítico norteamericano forja su veredicto tomando en cuenta la poca fortuna crítica del autor, haciendo de la receptividad criterio de cualificación: “En la constelación de poetas mexicanos agrupados en torno a la *Revista Moderna*, órgano principal por muchos años del modernismo en México, Rebolledo es indudablemente un escritor de menor categoría, sobre todo visto desde la perspectiva de hoy. No ha tenido por tanto la fortuna bibliográfica de sus compañeros generacionales [...]” (379). Se podría contestar a la cita de Phillips diciendo algo que pone al descubierto la situación: en realidad, ningún decadente, excepto José Juan Tablada, ha merecido estudios profundos, al menos en poesía. Quizá apenas se está emprendiendo este camino de revisión de la tradición modernista. Pero lo que es cierto, es que faltan los libros profundos sobre los poetas decadentes. Muchísimas cosas podrían revelar esos estudios, como que en Francisco Manuel de Olaguíbel, por ejemplo, ya está el provincianismo y la sencillez en la expresión que después cautivarán a González León y a López Velarde.

Regresando a la cita de Phillips, cabe decir que una discusión al respecto, obviamente, no tiene razón de ser, ni lugar en este estudio. El paréntesis que hemos abierto ha tenido la intención de justificar la extensión de la indagación sobre los conceptos de modernismo y decadentismo. Si Rebolledo es o no un poeta representativo de su generación, sólo el desarrollo total del trabajo sobre los poetas decadentes del período lo puede decir. Y en todo caso, esto no afecta el hecho de que para ingresar al estudio del grupo, se pase revisión exhaustiva a los términos a utilizar. Por ello creo conveniente que este estudio, primer eslabón en el proyecto total, se encargue de los conceptos con amplitud y profundidad, y así sirva de marco histórico-filológico al estudio completo.

Cabe decir que por ahora sólo me interesa encargarme de los conceptos propiamente dichos, de su origen y acepción literaria concreta al periodo histórico estudiado. Las implicaciones del campo literario en que se legitima y desenvuelve la obra de Rebolledo serán revisadas en el capítulo siguiente, donde la sociocrítica me permite abordar el contexto histórico y social a través de la dinámica en que participan autores y obras dentro del campo literario del momento.

2.2. Moderno, modernidad, modernismo

Ante un objeto tan difícil de aprehender, que de tan extenso y profundo sea casi imposible determinar, de una sola mirada, el alcance de sus implicaciones simbólicas – como el modernismo–, se debe proceder con cautela y mirarlo fragmentariamente, para articular mediante el rompecabezas la totalidad, nunca aprehensible del todo. No queda sino plantear como problema, entonces, la forma de acceder parcialmente a él, con sistema y método, de

manera que puedan abarcarse progresivamente y sin tropiezos las distintas parcelas de su irradiación significativa.

Una vez que se ha censado y medido el terreno, debe escogerse, como segundo paso, una jurisdicción específica de operatividad dentro de la cual nuestros objetivos teórico-críticos puedan hacer uso con precisión del término en cuestión. Es decir, delimitar el marco y las pretensiones del análisis. Como puede observarse, también aquí procedo de lo macro a lo micro, de las implicaciones generales a las especificidades del concepto.

La dificultad de definir y/o describir el concepto de modernismo proviene del hecho de que la conciencia histórica que implica su operatividad significativa se dispara hacia múltiples campos del saber y del actuar. Por ejemplo, no sólo hay literatura “moderna”, sino también medicina “moderna”, o costumbres o pautas de conducta “modernas”. Esta primera dificultad me ha conducido a una evidencia: hay una comprensión general de lo “moderno” como lo propio de una determinada fase de una conciencia histórica. En esta laxa acepción (“*modernus*, de *modus*, modo, en el sentido de “poco ha”, “lo que existe desde hace poco tiempo”, “lo que ha sucedido recientemente, según el modelo *hodiernus*” (Roggiano 40-41)), lo moderno extiende su capacidad significativa a todo lo acontecido “recientemente”, ya sea económico, estético o religioso. El Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, anota en la entrada de “moderno”: “Lo que es ó sucede de poco tiempo a esta parte. Es del Latino *Modernus*, que en la baxa Latinidad significa lo mismo”. Esta volatilidad simbólica del término es quizá lo que enriquece su estudio y lo ha convertido en el tema por antonomasia.

Bajo este punto de vista, el concepto de modernismo irradia hacia distintas regiones y ámbitos del pensamiento y la praxis social. Sería todo un movimiento de época que atravesaría todas las capas de la actividad humana. Bajo esta órbita polisémica, giraría la lectura fundacional que hace Federico de Onís en 1934, y sobre la cual se ha erigido la lectura socializante del periodo:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de la letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continua hoy. (XV).

Hasta aquí nos mantenemos en la polisemia del término, no obstante el salto crítico de Federico de Onís fue haber promovido una conciencia del modernismo que entablara un diálogo con la historia general de Occidente. Parece ser que el término, históricamente, ha estado vinculado más con un carácter general, que se precisa mejor mediante su antinomia: lo pasado, lo antiguo. Desde los principios de la Edad Media y hasta el siglo XIX, el término es utilizado en las disputas intelectuales, con matices que pueden duplicar su sentido (peyorativo/elogiado). Como elogio se entendía que quien estaba dotado de ese adjetivo era un espíritu libre y desenfadado, expuesto y ávido de las nuevas corrientes de pensamiento. Por el contrario, en tono peyorativo se entendía que quien incansablemente buscaba lo nuevo era un espíritu poco serio y fácil de impresionar (Roggiano 41). Se comprende, por lo tanto, que el concepto circulara en el terreno de las disputas antinómicas en términos de antiguo/moderno.

A partir del siglo XVIII los términos de modernidad y progreso comienzan a pensarse en paralelo, el positivismo y el historicismo trazan la línea de la historia como siempre ascendente, con lo que el concepto de modernidad gana superioridad axial sobre lo antiguo

y lo pasado (Roggiano 43). Sin embargo, y al menos en el terreno del arte, habrá una ruptura significativa entre modernidad y progreso con la crítica estética de Kant. El valor supremo del arte va ser puesto en su condición de actividad desinteresada y desgajada de todo valor que no sea la experiencia estética misma. Frente al valor utilitario y pedagógico que la ideología industrial y tecnócrata asignó al arte, un grupo de artistas desde la primera mitad del siglo XIX (Poe, Baudelaire, Nerval), va a desmentir toda tendencia en el arte que sirva a la ideología positivista dominante: causalismo, progreso, determinismo biológico; y antepondrá el instinto, la intuición y la fantasía (44). Desde entonces, lo moderno será lo nuevo, lo que disgrega y disuelve las viejas formas, lo que desafía las canonjías, lo que salta fuera de las normas y las tradiciones. Obsérvese que en este punto, modernidad y progreso ya no serán sinónimos, sino, incluso, términos contrapuestos.

Bajo esta tesitura fue utilizado y entendido el concepto de lo moderno, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en el terreno de las artes y la crítica literaria. En este período también fue utilizado como parte de un sistema religioso, pero nuestro interés cae fuera de esta órbita. En su acepción netamente artística, quienes primero lo utilizaron fueron los hermanos Goncourt en 1858. Años después, Baudelaire en sus artículos sobre arte y sobre el pintor Constantine Guys, denominados *El pintor de la vida moderna* (1859-60) acoge el término y lo valora como “[...] una validación de lo relativo en lo absoluto, de la creación individual, diferente e intransferible, como disidencia de lo histórico y tradicional, una ruptura que inaugura la tradición de lo nuevo en el cambio, en la consagración del presente que estará presente en todos los tiempos” (Roggiano 48).

Dentro de la égida de estas acepciones de origen francés se reelabora una nueva noción de belleza, de donde se desprende la disposición del ámbito hispanoamericano por el término

“modernismo”, en tanto Francia representaba la capital mundial del arte y la moda en ese momento y, por ende, el modelo a seguir. Empero, al ser trasplantado y actualizado en tierras americanas, el término hará su propio camino y tendrá vastas repercusiones en el ámbito cultural del continente, al grado de convertirse en la denominación histórica de todo un período literario de una vasta región. Es esta acepción del término la que debo destacar y estudiar con especificidad.

Es decir, el término tiene grandes y variadas repercusiones culturales para el pensamiento Occidental, empero, y sin descuidar sus vastas inflexiones en ese sentido, es el ámbito hispanoamericano el terreno de jurisdicción específico en que me es pertinente plantear su uso. Así, más allá de su significancia general, para la región de habla española en el continente representa un concepto delimitado y, más o menos, preciso y sobre todo diferenciado de aquel otro. Si para Occidente en general representa un momento determinado de una conciencia histórica, para nosotros representa el inicio de nuestra tradición literaria continental como tal, la denominación de un periodo decisivo para la conformación cultural de la región hispanohablante del continente.

Por lo tanto, y desde la jurisdicción propia de la crítica literaria, cualquier concepto de modernismo que intente ofrecerse –estimo– debe ser pasado por el tamiz de las principales aportaciones críticas que han articulado históricamente el discurso sobre el modernismo literario. De manera que resulte no sólo una definición histórico-crítica, sino al mismo tiempo contextual respecto del movimiento modernista y su discurso estético-literario. En este punto, nuestro camino hacia la definición de modernismo se ha angostado y delimitado al ámbito específico de los países de habla hispana, con lo que gran parte del terreno inabarcable se ha reducido a una parcela, si bien diversa y heteróclita, altamente representativa de la

modernidad y sus contradicciones. Con lo anterior, he querido decir que si bien hemos reducido el panorama de lo moderno, no debe perderse la visión global y de conjunto, pues de alguna manera este punto de fuga que nos ofrece el modernismo será una ventana a las implicaciones económicas y culturales de la modernidad como tal.

Cuando el concepto de modernismo pasa al idioma español no pierde las connotaciones que la crítica francesa había articulado: ni su carácter sedicioso, ni su connotación de disolución social. Desde el momento mismo en que surge el movimiento, la crítica española de la época, por ejemplo, ve con ojos de sensor las nuevas corrientes. Así lo ha comprobado en sus indagaciones una de las investigadoras más arduas del modernismo, Lily Litvak:

Al revisar la crítica anti-modernista [...] una de las palabras que se encuentra con más frecuencia es *decadencia*, junto con todo un vocabulario relacionado: *enfermo*, *degeneración*, *patológico*, *anemia*. Se puede ver claramente que la crítica encontraba en el modernismo a veces las manifestaciones y a veces las causas de una progresiva e irremediable degeneración, no sólo de la literatura, sino de todos los aspectos de la vida. (“La idea de decadencia en la crítica antimodernista en España” 111)

Esta connotación de disolución y descomposición no debe perderse de vista en ningún momento, ya que me ha de acompañar a lo largo de la investigación. Lo que por ahora resalto de la cita es el hecho de que el término “decadentismo fue pronto asociado al modernismo” (Litvak 113). De hecho, en nuestro ámbito, primero se favorece el término de decadencia para describir y proscribir el estilo de los escritores representantes de las nuevas corrientes, y posteriormente, hacia 1893, se adopta el término de modernismo. A este respecto, Jorge Olivares, uno de los fundadores de los estudios críticos sobre el estilo decadente en América, describe muy bien el trayecto histórico de las distintas denominaciones:

El uso de varios rótulos para referirse a la literatura de las dos últimas décadas del siglo pasado –decadentismo, delicuescencia, simbolismo, modernismo– condujo a lo que Coll llamó una <<confusión lamentable de términos>>. Los detractores de la nueva literatura favorecen el epíteto <<decadente>> (o <<delicuescente>>). En Hispanoamérica, como en Europa, algunos escritores que se suscribieron a esta

sensibilidad lo aceptan como estandarte despojándolo de su denotación ofensiva. Poco después, hacia 1893, surgió el término <<modernismo>>. A veces se empleaba como sinónimo de <<decadentismo>> (en ambas acepciones); otras como sustitución, ya que varios escritores no podían asociar la idea de renovación estética con el vocablo <<decadente>> (77).

Ahora bien, hemos encontrado lo que estimo el punto medular en la comprensión crítico-literaria de la estética modernista. En efecto, el aspecto de rebeldía y disgregación contra las tradiciones será examinado y resaltado en las distintas visitas críticas al modernismo, de manera que esta característica se vuelve medular para su comprensión histórico-crítica en todo el siglo XX. Ya en 1934, en que sale su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Federico de Onís afirma que lo que asemeja, primordialmente, el modernismo americano al peninsular son las ansias irrefrenables de revisión de todos los valores (XIV). Esta perspectiva se ha mantenido y consolidado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y llega hasta nuestros días. Y hago énfasis en ello porque considero que este aspecto es uno de los de mayor relevancia y consenso dentro de la articulación crítica del período. A mediados de siglo XX, Max Henríquez Ureña afirma:

El punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo romanticismo que prevalecía en la literatura de aquel momento. Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma, al clisé de idea. Modernista era todo aquel que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás cada cual podía actuar con plena independencia. (10)

Todo el desprecio por lo tradicional y la tendencia disoluta del modernismo tenía un correlato en las condiciones materiales y culturales de la nueva época mercantilista, es decir, en la descomposición social que asomaba tras la disolución de los valores absolutos, y la asimilación del positivismo como forma de pensar y actuar. A este respecto dice Octavio Paz: “Entre nosotros el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica [...]” (*Los hijos del*

limo 130). Saltaba a la vista –dice Lily Litvak– que la violencia entronizada contra la nueva estética estaba motivada por la evidencia de que “el modernismo intentaba llevar a cabo algo más importante: un cambio de fondo y no solo de forma, y presentaba una nueva escala de valores que iba más allá de la poesía” (“La idea de decadencia...” 111). Algunos críticos, en efecto, han visto en el modernismo más que sólo una reforma del verso y la prosa literarias, todo un movimiento que pone en crisis los valores de su época, una suerte de movimiento paradójico anti-imperialista. Empero, estas implicaciones ético-sociales serán revisadas con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, por lo pronto basta remarcar que esta lectura socializante va encontrar grandes comentadores en las plumas de José Emilio Pacheco (*Antología del modernismo*); Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo. Presupuestos históricos y culturales*); y Ángel Rama (*Rubén Darío y el modernismo*). Posición que puede sintetizarse, aunque toscamente, en la aseveración que escribe Pacheco en *Poesía Modernista, Una antología general*:

El modernismo convierte en lenguaje hispanoamericano la cultura planetaria, no sólo europea. Representa para la literatura española la primera etapa del movimiento moderno que comienza en Francia en 1857 (*Las flores del mal* en la poesía, *Madame Bovary* en la novela) y a partir de 1880 domina en toda Europa. Es así la versión hispanoamericana de la literatura producida en un mundo social muy diferente: las sociedades transfiguradas por las revoluciones de los siglos XVIII y XIX. (6)

Sobre este comentario de José E. Pacheco debo decir que nos hace falta un estudio amplio que demuestre hasta qué punto es el modernismo la primera etapa del movimiento moderno. Digo esto porque se perciben influencias baudelaireanas en los poemas de Antonio Plaza, por ejemplo, donde el discurso poético ceñido a las formas canónicas del soneto deja entrever diversas modalidades discursivas en que el sujeto enunciante se solaza en la perversidad concupiscente y el desenfado amargo. Características que ubicarían su pluma dentro de un

espíritu totalmente moderno, en franca oposición a los valores y los clichés temáticos y estilísticos de su época.

Retomando el hilo de mi discurso, debo decir que en su inteligente introducción, Federico de Onís resalta que el impulso innovador, inicial, “[...] del modernismo se tradujo, en una ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma” (14). Nuevos metros son puestos en circulación, y nuevos métodos de expresión también (la imagen sugerida y no mostrada del simbolismo, o la aparición de géneros híbridos, por ejemplo), en general el modernismo no fue sólo una reacción contra el romanticismo o “el criterio estrecho del retoricismo pseudoclásico” (Henríquez Ureña 10), sino que además es toda una reforma de verso español:

El movimiento modernista [...] obedeció a diversas tendencias del período posromántico, similares a las que se habían manifestado en otras literaturas especialmente en Francia, donde con el parnasianismo se 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. (Henríquez Ureña 9)

Otro investigador de relevancia en el tema, Iván Schulman, aporta en su gran ensayo “Hacia una teoría de la modernidad hispanoamericana”, una definición que resalta el carácter sedicioso del movimiento:

Si conceptualizamos el término modernismo a la luz de sus infraestructuras filosóficas y socioeconómicas [...] el período de su génesis y florecimiento de extensas fronteras cronológicas, es uno en que priman los conceptos de *re-volución*, *experimentación* e *innovación* constantes, sin conformidad estética o ideológica. Concebido de esta forma el arte modernista marca el comienzo de una progresión continua hacia la madurez y el autodescubrimiento culturales con una estética de facetas múltiples y hasta contradictorias. (*La entrañas del vacío* 23) [Subrayado del autor]

Frente a la lluvia de definiciones en que el término estrictamente literario borra sus fronteras y se traslapa con la sociología y la historia, el crítico Carlos Real de Azua propone una definición que, si bien un tanto reduccionista, me parece una de las más adecuadas y condensadas, sobre todo porque reduce y delimita el campo de jurisdicción específico dentro

del cual debemos interpretar el concepto: “[...] modernismo como designante globalizador de determinados trazos estilísticos, temáticos y de actitud vital en un lote de escritores latinoamericanos cuyo período creativo, juvenil y definitorio, transcurrió entre los años 1885-1905” (1).

Ahora bien, aunque se ha llegado a una definición más o menos precisa, no creo que sea suficiente una definición para la comprensión cabal de un determinado fenómeno estético. La cita anterior deja flotando varias interrogantes que precisan ser contestadas en la inmanencia del fenómeno literario. ¿Cuáles son esos “determinados trazos estilísticos, temáticos y de actitud vital” que definirían al escritor modernista? Es decir, una vez que he llevado a cabo una definición sintética, debo emprender el paso siguiente que consiste en precisar los rasgos todos que en la definición sólo han quedado sugeridos. La otra interrogante que deja flotando la cita es la referente a la cronología histórica en la datación del momento creativo de los escritores modernistas. Se nos habla de una nómina de escritores que ocupa como momento creativo los años 1885-1905. Esta datación es inexacta y poco precisa. De manera que derivadas de las insuficiencias de la definición, considero que son dos, por lo menos, los aspectos que hay que considerar para la precisión terminológica y estética del período: (1) las etapas cronológicas y estilísticas del modernismo y (2) precisar sus principales características como movimiento literario propiamente dicho. Tras estas pertinentes precisiones, podré aspirar a tener un cuadro más o menos completo de la significancia y las implicaciones del modernismo como sistema estético-literario de una época.

La cronología propuesta en 1954 por Max Henríquez Ureña sigue siendo la más consolidada entre los comentaristas para fechar y clasificar el periodo modernista:

Dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento. Se imponen los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis; se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas; se hacen malabarismos con los colores y las gemas y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma [...] En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. (31)

En ese mismo pasaje, Henríquez Ureña señala que el común denominador de ambas etapas es la consigna de trabajar con arte el lenguaje (32). Esto último es enteramente cierto, empero, su definición de la segunda etapa como “americanista” ha sido debatible y reelaborada por la crítica posterior. José Emilio Pacheco varias décadas después en una compilación que bajo el título: *Poesía modernista. Una Antología general*, que preparó para la colección Clásicos Americanos, apunta: “Hay dos etapas principales en el modernismo: una parnasiana y otra simbolista y decadente” (3). La primera crecería bajo la influencia de los poetas franceses de *Le Parnasse Contemporain*, y que toman como decálogo de su estética el poema “El arte” de Théophile Gautier:

Sí, es más bella la obra trabajada
con formas más rebeldes, como el verso,
o el ónice o el mármol o el esmalte.
.....
Hasta los mismos dioses al fin mueren.
Mas los versos perfectos permanecen
y duran más que imágenes de bronce.

Mientras que la segunda etapa crecería bajo la égida de las ideas simbolistas y decadentes.

A este respecto, cabe decir que las historiografías han tasado todo el período fin de siglo como simbolista, olvidando que en realidad el decadentismo, si bien crece a la par del simbolismo, representa una estética y una actitud distintas. La crítica complaciente sólo ha querido recordar a Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, a los que debiera agregarse como representativos de la época los nombres de Huysmans, Lorrain o Samain. “El simbolismo se

convirtió así en la poética representativa del fin de siglo francés; el decadentismo fue elidido o sólo mencionado como la fase negativa de la nueva poesía” (“Introducción” 10).

En realidad, obsérvese que entre una y otra época hay ciertas variaciones en actitud y sensibilidad, no así respecto de la forma, sobre la cual recae, para ambos períodos, un alto cometido estético y lingüístico. Es decir, los versos citados de Gautier son consigna y decálogo máximo de ambas etapas, es decir, de todo el modernismo. Respecto a la segunda etapa, algo se agrega. Dice Federico de Onís: “En las decadencias es cuando se llega a la última superación de la perfección lograda y a los más exigentes y elevados florecimientos literarios, de lo que es alto ejemplo nuestro culteranismo del siglo XVII, con el cual tiene la poesía nueva tanta relación y semejanza” (XX). Dicha segunda fase no sólo representaría la etapa en que se exageran todas las notas propias del modernismo: el lenguaje, la suntuosidad, la trasgresión ético-moral de los temas, etcétera, sino que además en esta segunda etapa “[...] predominaba la angustia de vivir, ese estado morbosamente mezclado de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remonten al Werther (1775)” (Henríquez Ureña 15). Definitivamente la segunda etapa del modernismo representa una nueva sensibilidad, morbosa y hastiada, misma que “no encuentra repercusión entre los parnasianos, fieles a la consigna de no poner al desnudo sus emociones, pero sí reaparece, en forma refinada, con los simbolistas” (15).

Someramente aclarada la diferencia entre una y otra etapa, sobre el curso de la investigación habrá tiempo de ampliar y precisar las diferencias. Por ahora lo que queda es aclarar la cuestión cronológica. A este respecto, Iván Schulman sugiere, reelaborando comentarios de Juan Ramón Jiménez y de Federico de Onís, que propiamente “Debiera hablarse, en rigor, de un medio siglo modernista y que abarcaría los años entre 1882 y 1932”

(“Reflexiones en torno a la definición de modernismo” 74). Si consideramos que en su definición la crítica ha observado en el modernismo un espíritu y una sensibilidad de época, esta datación resulta más pertinente, no sin descuidar que su influjo continúa hoy.

Ahora bien, respecto a sus características predominantes no es aquí el lugar para hacer una revisión de todos los aspectos y alusiones a que eran adeptos los modernistas. Lo que me interesa es trazar las grandes líneas primordiales de la estructura de su *episteme*, sobre las que se articulan todos los aspectos estéticos y sociales de su creación literaria. Para así ofrecer el mosaico más completo para una comprensión tentativa del período estudiado. Dicho mosaico no puede estar conformado sino de los distintos aportes de la crítica literaria en ese sentido, puesto que ya hemos definido el terreno propio de jurisdicción desde donde es preciso y pertinente para nuestro estudio asediar al término.

Lo primero que hay que tener presente en la configuración caracterológica del modernismo hispanoamericano es que fue un movimiento que pertenece cronológicamente al fin de siglo europeo, y que como tal recibe la impronta del desasosiego y el *spleen* que prevalecían en la atmosfera intelectual de los tiempos. No obstante su posición cronológica, el modernismo hispanoamericano recorre en menos quizá de una década todas las estéticas de la segunda mitad del siglo XIX europeo. Parnasianismo, simbolismo y decadentismo, pero también naturalismo e incluso romanticismo, “fenómeno de superposición de épocas y escuelas que es característico de la letras americanas” (De Onís XVI). José Emilio Pacheco, lector atento del maestro De Onís, observa así dichos anacronismos:

Y para mostrar la imposibilidad de un traslado literal de las categorías europeas a la realidad hispanoamericana, tenemos un poeta como Julián del Casal que es parnasiano y decadente pero murió antes de que pudiera ser simbolista. En cambio, Díaz Mirón es parnasiano y decadente, González Martínez es simbolista sin ser decadente. Los ejemplos podrían multiplicarse. (*Poesía modernista...5*)

De esas corrientes estéticas finiseculares parten los proyectos creadores de los modernistas hispanoamericanos, claro como hemos visto, sin observarse puridad alguna, sino todo lo contrario, una amalgama heteróclita de escuelas y estilos. Sin embargo, como se deduce de la división estilística hecha por Pacheco, son dos corrientes finiseculares francesas las que, sobre todas las demás, van a ejercer gran influencia sobre el modernismo hispanoamericano: parnasianismo y simbolismo. De estas dos grandes estéticas parten, pues, también los ejes epistémicos que van a informar los textos modernistas. También de aquí, entonces, sus principales rasgos y características.

En su famoso libro *Breve Historia del Modernismo*, Max Henríquez Ureña deja entrever un listado de características definitorias y medulares del estilo modernista. Sintetizando: del parnasianismo el modernismo asimila su más cara médula: “el anhelo de perfección de la forma” (11); la evocación de la antigua Grecia y de otras civilizaciones pretéritas; y “el uso de símbolos de elegancia plástica”. Del simbolismo, un serio “propósito de renovación de la expresión poética” (12); la diversificación de las formas y los géneros; así como la profunda crisis espiritual que aquejó primordialmente al fin de siglo.

Ahora bien, hemos visto que pese a que son las estéticas finiseculares donde abreva sus estilos el modernismo, éste produce estéticas heteróclitas e incluso contradictorias, por ello se debe superar la primera etapa de deducir de las fuentes los aspectos definitorios. Iván Schulman ha abogado, retomando quizá el concepto de discontinuidad de Foucault, por una visión amplia sobre el fenómeno, que no se busquen las continuidades, que sólo simplifican y homogeneizan los fenómenos socio-históricos, sino que se focalicen los rasgos singulares de cada autor, de cada texto, pues en ello radica el valor del modernismo, en su “carácter metamórfico, proteico” (*Las entrañas...* 20). No obstante que Schulman no quiere deducir

características y generalidades, se dejan entrever en su “Teoría de la modernidad hispanoamericana”, algunos aspectos medulares. Coincido en que el modernismo es ante todo un movimiento multifacético, no obstante, considero pertinente, viendo la naturaleza de mi trabajo, extraer las líneas principales de su dinámica histórico-literaria, para que la visión conceptual que intento no se pierda en los detalles.

Del cúmulo de ensayos y tratados sobre el modernismo se pueden extraer distintos comunes denominadores que enmarcarían la estructura de su expresión. Estas grandes líneas que busco trazar, con ayuda de la crítica literaria, no pretenden ser definitorias ni definitivas, sólo ejes estratégico-críticos que puedan facilitar un rastreo de las diversas marcas literarias de los textos modernistas, así como de sus fundamentos epistemológicos.

Según lo veo, el modernismo reparte sus distintas expresiones y actitudes en tres grandes parcelas simbólicas, que abarcan un sinnúmero de manifestaciones y expresiones literarias, pero que más o menos se estatizan en tanto son más que estilos o aspectos, columnas de significado que informan los textos desde un raíz medular profunda. Es decir no son aspectos o detalles textuales, sino vientos cruzados provenientes de todos lados: lo económico-social, lo histórico, lo psicológico, lo ideológico, y que convergen en una determinada realidad institucional: la expresión literaria.

El primer gran aspecto estructurante de la episteme modernista, sin duda alguna, y esto ya ha quedado hasta cierto punto planteado, (1) es el carácter ruptural y sedicioso de su propuesta. Como ya hemos dicho el modernismo proponía algo más que una revolución poética y presentaba “...una nueva escala de valores sociales y éticos”. Los detractores de la nueva literatura eran representantes de la:

...sociedad burguesa, fuertemente asentada en el orden y la tradición. Esta sociedad exaltaba otros valores: razón, orden, posición, patriotismo y sumisión a las normas establecidas. Aborrecía, por el contrario, lo irracional, lo caótico, lo extravagante. Es comprensible que el modernismo haya sido visto con desconfianza como una fuerza disgregadora y anárquica. (Litvak, “La idea de decadencia...” 123)

El modernismo, como se aprecia en la cita anterior, proponía un radical “cuestionamiento de tradiciones y esencias”. Octavio Paz, bajo esta misma tesitura, afirma: “La razón crítica es nuestro principio rector, pero lo es de manera singular: no edifica sistemas invulnerables a la crítica, sino que ella es la crítica de sí misma” (*Los hijos del limo* 49). Más adelante, el gran crítico de la tradición moderna que era Paz, comenta: “La razón crítica acentúa, por su mismo rigor, su temporalidad, su posibilidad siempre inminente de cambio y variación. Nada es permanente: la razón se identifica con la sucesión y la alteridad” (49).

El mismo Octavio Paz llegó a formular en distintos textos la idea de que en realidad todas las etapas sucesivas de la historia del arte no son sino repeticiones de la misma antinomia de lo viejo y lo moderno, la última y la anterior generación. De manera que nuestra verdadera tradición sería una “tradición de la ruptura”. Esta aseveración debe hoy ser puesta en crisis, sobre todo a la luz de los trabajos de Michael Foucault, quien asevera que la historia de las ideas no puede entenderse por medio de simples cambios regulares propios de la naturaleza cíclica del mundo. Cada acontecimiento discursivo modifica la formación discursiva en que se articula. En menor o mayor medida, cada texto reinventa la formación discursiva a la que apela su discurso. Y con ello desestabiliza el esquema crítico que se había establecido para su interpretación.

Debo decir que más allá del carácter rupturista y anti-convencional de los temas y la actitud modernistas, más allá de ese nuevo sistema de valores que proponían a nivel ético-moral, el modernismo también fue visto como disgregador en el ámbito meramente literario.

Su culteranismo, su eclecticismo, así como el uso de sinestesias y el exacerbado culto de la expresión introspectiva, fueron vistos como verdaderos sismas estéticos, sociales y éticos (Litvak, “La idea de decadencia...” 114-119). Cabe decir que este movimiento avante de la cultura moderna, es propio de su dinámica interna, así no los hace saber Rafael Argullol:

En el terreno de la conciencia estética, las transformaciones acaecidas en el mundo moderno conducen a una sucesión de <<estéticas fugaces>>. La variabilidad de los gustos, vinculada a la continua transición de modas provocada por el dinamismo de la burguesía industrial y la democratización de la cultura, es correlativa a la rápida enunciación de nuevos estilos. No es posible ya de hablar de grandes formaciones estético-culturales (habiendo sido, quizá, el Romanticismo la última de ellas), sino de movimientos cuya influencia, a veces notable, es coyuntural. La época moderna no posee una unitaria conciencia estética, sino una multiplicidad de conciencias estéticas fragmentarias. Esto explica la mutabilidad del arte moderno y, también, el permanente sentimiento de crisis en el que se ha desarrollado. (349)

Sobre esta primera línea epistemológica puede comprenderse la propuesta de reforma y diversificación del lenguaje poético del modernismo, su carácter cambiante y polimorfo, su desasosiego existencial, su lenguaje disolvente y nuevo. Ahora bien, aunque parece que se confunde con la primera, la segunda línea epistemológica sería (2) el culto individualista y la obsesión por la originalidad. Dentro de esta línea se explican tanto el anhelo de perfección en la forma, así como la introspección, el remolde de los géneros, las innovaciones métricas, la singularidad y elegancia en la expresión, el carácter aristocrático y las constantes apelaciones al amor sensual libre de trabas morales. Pero también se pueden incluir aspectos que ya fueron numerados en la línea anterior, pues como hemos observado anteriormente, sólo son ejes epistémicos y no conceptuales. De manera tal que también bajo este eje se puede comprender el desasosiego y el cansancio civilizatorio. El individualismo surge desde el profundo deseo de los sujetos por aislarse y repudiar a la sociedad.

Por último, la tercera línea corresponde al eclecticismo. De alguna manera el esquema tripartito que he propuesto ya está presente en las indagaciones de Schulman en su “Teoría

de la modernidad hispanoamericana”. Donde si bien no enumera, sí destaca esos elementos como configuradores básicos de una conceptualización del modernismo. Respecto a este último punto, ya desde 1966, en que publica “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, Schulman observa que el sincretismo representa “la piedra de toque de la estética modernista” (76). Un proceso de maduración de la cultura hispanoamericana, hizo posible que luego de varios siglos de colonialismo intelectual y de sólo modelos peninsulares, los escritores modernistas por fin “se abrieron a las corrientes universales, conservando a veces, lo tradicional y rechazándolo otras, conforme a su vigencia” (ibíd.).

Los escritores van a abreviar sus poéticas en diversas culturas y literaturas. Ya lo había dicho Octavio Paz –una vez más él–: “La heterodoxia frente a la tradición castiza española es nuestra única tradición” (“Introducción a la historia de la poesía mexicana” 18). Dentro de esta última coordenada podrían entenderse en el modernismo: el exotismo, la reedición de mitos y leyendas de pueblos lejanos y remotos, los galicismos y extranjerismos, el cosmopolitismo. De otras literaturas extraen sus modelos los escritores modernistas, de Francia, de los países nórdicos, de China. Pero esos modelos no sólo serán temáticos sino también formales y estructurales. Dicho eclecticismo se extrema hasta tocar la vanguardia: cuando José Juan Tablada adopta el haikú, o cuando posteriormente él mismo se exprese en epigramas.

He ofrecido un panorama breve sobre el concepto de modernismo, delimitando, precisando y caracterizando el período literario que denomina. En definitiva, he comprobado que el modernismo es un movimiento estético lleno de aristas y dimensiones diversas. No obstante, esta irradiación multifacética de conceptualización permitirá indagar con todos los elementos y precisiones sus distintos estilos y motivaciones estético-sociales. Por lo pronto

y para no perderme, he optado por proponer tres aspectos medulares para el análisis del constructo epistémico del discurso modernista: ruptura / individualismo / eclecticismo.

2.3. *Decadencia, decadentismo, dandismo: las expresiones sociales y literarias disidentes del fin de siglo*

Antes de asediar el concepto de decadentismo propiamente dicho, como fenómeno social y literario, debo contestar las preguntas pertinentes sobre su elección como categoría central y articuladora de mi análisis crítico. Es decir, contestar por qué he elegido este término como categoría y marco conceptual de mi análisis, y no otro. En su excelente y exhaustivo trabajo sobre la novela de este período, Klaus Meyer-Minnemann aclara que el término *fin de siècle* denomina a toda la literatura del período finisecular. Para el investigador alemán, “*décadence*”, por otro lado, sería solo una “corriente literaria” de ése *fin de siècle* (32). Para el objetivo de su libro, que es hacer una revisión crítica de las distintas expresiones prosísticas del período final del siglo XIX en Hispanoamérica, el término decadencia es inapropiado, ya que expresa más una sensibilidad, un estilo y hasta una temática particular y no un período literario. Meyer-Minnemann nos ilustra la confusión que asocia ambos términos: “[...] tanto *fin de siècle* como *décadence* se cruzan en el uso que tuvieron entonces [...] ambas denominaciones fungieron como conceptos unificadores, con cuyo auxilio se cifró y difundió lo mismo el tenor del espíritu de la época que una actitud de vida y de un grupo de autores y aun de marcas literarias” (32).

Ahora sabemos que son conceptos distintos, al menos para la jurisdicción simbólica de la crítica literaria. Uno denominaría además del espíritu de los tiempos, toda una época, cronológica e historiográficamente hablando (fin de siglo); mientras que la segunda, una

determinada corriente, con marcas textuales y extratextuales bien específicas. Para el investigador Meyer-Minnemann, repito, el término decadencia es impreciso, puesto que la actitud que configura no se suscribe a una época particular:

[...] *décadence* –(como) caracterización de una sensibilidad de época y de la corriente literaria a ella ligada –es más antiguo que el uso que se hacía de él durante los años ochenta del siglo XIX. Desde mediados del XVIII se había presentado en Francia una constante discusión sobre el desarrollo de la sociedad humana y en ella intervenía el término *décadence*. Con los *Etudes de mouers et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) de Desiré Nisard, se llegó finalmente al punto donde ese término empezó a aludir también a corrientes determinadas en la literatura del momento. (33)

Para los objetivos de mi estudio sí es pertinente usar el término decadencia, pero más preciso es utilizar el término “decadentista”, porque es éste el que especifica una actitud artística y estética propiamente. Debe considerarse además que con decadentismo aludimos a una coyuntura propia del fin de siglo. En este punto, hay que decir que sólo el desarrollo total del estudio puede desplegar todas las precisiones e implicaciones del concepto de decadentismo, por ahora lo que me interesa es sólo delimitar el terreno de jurisdicción histórico-literario en que es pertinente hablar del término. Esos contornos, esos traslapes crono-históricos son los que busco configurar en este apartado. Las características, sus peculiaridades (discontinuidad), su inserción en la tradición (continuidad), las marcas literarias del fenómeno serán tratadas con profundidad en el análisis. Lo que busco por ahora es configurar el concepto en su devenir histórico y filosófico.

Según el Diccionario de Autoridades de la RAE, decadencia significa “Declinación, descaecimiento, menoscabo, principio de la ruina de un Imperio, Monarchia o otra cosa semejante”. Ahora bien, cabe decir que la tradición que reactualiza el término decadencia no sólo concierne al significante sino al significado, y es más antigua al siglo XVIII y quizá se remonte a los inicios de la filosofía occidental, como según veremos en Nietzsche, el más

profundo y extenso teorizador de la decadencia. El término se corresponde con una sensibilidad recurrente en todas las grandes civilizaciones, ya lo había visto así Nisard cuando estudia a los poetas latinos de la decadencia del Imperio. Es decir, al igual que el término de modernismo, ese otro de decadencia no sólo remite al contexto particular de un estilo y una actitud literaria, sino que confunde sus inflexiones con panoramas más generales del pensamiento occidental. Y aunque es claro que lo que persigo es llegar al contexto particular del siglo XIX, debo antes hacer un breve repaso histórico-filosófico de la tradición de pensamiento en que se inserta la actitud decadente.

El fenómeno decadente que aparece en las postrimerías del siglo XIX se inscribe dentro de las corrientes de pensamiento que entre otras cosas habían declarado la muerte de Dios, la disolución del ser, y la naturaleza gramatical de la subjetividad humana (Jean Paul Richter, Nietzsche, Bergson, Freud). La lógica de pensamiento positivista reinante en la época veía factible la idea de deterioro en la cultura y en la civilización en general. Esto aunado a la caracterización del estilo decadente artístico que configurarían plumas influyentes como los hermanos Goncourt, Baudelaire o Théophile Gautier, hizo que el término se popularizará en el fin de siglo e incluso suscitara teorías (Litvak, “Sobre el decadentismo español” 96).

Ahora bien, una de las raíces primordiales de la actitud decadente se encuentra en el gran árbol genealógico del nihilismo filosófico, en el que se encuentra el nombre central de Schopenhauer. En su concepción de *El mundo como voluntad y representación*, éste carecería de sentido en tanto su esencia es la voluntad, misma que “No tiene fin: ni en el sentido temporal, ni en el sentido teleológico. Se trata de una “voluntad sin fin” que eternamente se mueve hacia la consumación de un deseo y eternamente vuelve a desear” (51). El carácter pesimista radicaría en reconocer la falta de sentido último del acontecer histórico, la

conciencia del nihilismo³ en que está inserta la vida sin fines últimos. Toda vez que se llega a un desvelo de la Nada de la vida, la angustia existencial se evidencia como un debilitamiento del poder del espíritu (Volpi 50). El pensamiento de Schopenhauer, en este sentido, será llevado hasta sus últimas consecuencias en el proyecto filosófico de Friedrich Nietzsche, quien desde los años ochenta y hasta el fin de su escritura revela un gran interés por el fenómeno. El investigador Franco Volpi piensa que no es aventurado “considerar a Nietzsche como el máximo profeta y teórico del nihilismo, como el que diagnostica a tiempo la <<enfermedad>> que afligirá al siglo y para la cual ofrece una terapia” (47). En distintas obras desde los años ochenta del siglo XIX, Nietzsche se revela como el teorizador del nihilismo y la decadencia. Sus ideas al respecto dialogan con otros pensadores y obras de su siglo, que más adelante retomaremos, por el momento me detendré en las ideas del filósofo alemán, puesto que son un acceso y un repaso filosófico del concepto y sus implicaciones. Más adelante, tendrá lugar un repaso del concepto desde el momento histórico preciso en que se desenvuelve (siglo XIX).

Hemos dicho que en varias obras Nietzsche se ocupa o roza el tema de la decadencia, pero es en su libro *El crepúsculo de los ídolos*, donde se propone dilucidar las causas y las consecuencias del fenómeno, haciendo repaso histórico de las metafísicas y las idiosincrasias occidentales. Para Nietzsche la decadencia está arraigada en nuestra cultura desde los albores de la filosofía (Sócrates y Platón). Pues está presente como síntoma de un decaimiento de los valores civilizatorios, esto desde el momento mismo en que la filosofía inventa la división

³ En su excelente libro sobre Nietzsche, Franco Volpi comenta que el nihilismo es “la situación de desorientación que aparece una vez que fallan las referencias tradicionales, o sea, los ideales y los valores que representaban la respuesta al <<¿para qué?>>, y que como tales iluminaban el actuar del hombre. Nihilismo como tal significa: falta de fines. También llegó a connotar adhesión por la nada, por ningún credo, e incluso apolitismo”. (13-34)

engañoso entre mundo aparente y mundo verdadero –para Platón la cueva y la luz, para Sócrates la prudencia a cualquier precio–, cuya consecuencia es desvalorizar la realidad tangible, algo que utilizará muy bien el nihilismo-cristiano que sustenta nuestra cultura desde hace siglos, y que se solaza en la disolución y negación de los instintos, sustento metafísico de una moral de los vencidos y el vulgo, según lo ve Nietzsche. El punto nodal de esta desvalorización del mundo aparente se encuentra en la negación del devenir. Toda la filosofía occidental –según Nietzsche– ha profesado un enconado odio por la idea de “devenir”, han buscado al ente a través de conceptos que son espejismos: fin, unidad, verdad (65). Creen en la sustancialidad de la cosa, y no se atreven a pensar que nada es fijo y que todo es eternamente variable, que todo deviene. Para la filosofía “Lo que es, no *deviene*, lo que deviene no *es...*” (24). La consigna que se deduce de tal actitud es: “...decir no a todo lo que preste fe a los sentidos, fe en la mentira” (25). Las conclusiones que saca Nietzsche de su diagnóstico son esclarecedoras: se ha llegado a crear un mundo de mentira erigido en detrimento del valor del mundo aparente. La metafísica por antonomasia, el cristianismo, refuta por consiguiente el cuerpo, los sentidos, la condición terrenal. Este cristianismo –piensa Nietzsche– atraviesa toda la historia de la filosofía y llega incluso a Kant y Schopenhauer, cuando éste cree, por ejemplo, que el mundo sólo es aprehensible como representación. A fuerza de suprimir la evidencia del cambio constante, de la muerte imperecedera y cíclica se ha llegado a una subestimación del mundo, a una decadencia civilizatoria. Rotundamente dice el filósofo que se mienten los moralistas y filósofos que creen salir de la *décadence* haciéndole la guerra (23).

Para Nietzsche toda la civilización occidental posterior al decaimiento de los valores tradicionales es decadente, en tanto todos están inmersos en la vida carente de fines últimos

(Volpi 61). La diferencia radica en que unos la aceptan y otros, sin salir de ella, la condenan. Los moralistas y filósofos que la condenan no muestran con su censura sino el síntoma de la decadencia, al oponerse a ella la expresan (23). Los autodenominados decadentes (“algunos miles de hombres diseminados en Europa y América”) son la muestra más refinada y consciente de la decadencia porque la aceptan y hacen gala de ella en sus vestimentas, en sus modales, en sus obras.

Pero Nietzsche va más lejos, y propone que ante la muerte de Dios, el hombre por fin es enteramente responsable de todos sus actos, y con ello puede ver de frente al devenir, ya sin temor ni culpa, aceptándolo. Esto, sin leer a Nietzsche, ya lo sabe el poeta Manuel Acuña:

Pero ¡no!... tu misión no está acabada
que ni es la nada el punto en que nacemos,
ni el punto en que morimos es la nada

Pero ni es esa forma la primera
que nuestro ser reviste, ni tampoco
será su última forma cuando muera (“Ante un cadáver”)

Al respecto comenta Volpi: “La muerte de Dios, imagen que simboliza la venida a menos de los valores tradicionales, se convierte en el hilo conductor (de Nietzsche) para interpretar la historia occidental como decadencia y suministrar un diagnóstico crítico del presente” (Volpi 51). Pero el filósofo alemán no sólo ofrece el diagnóstico sino una solución. El investigador Volpi asegura que Nietzsche no abogaría por abolir alguna de las unidades de la dicotomía (mundo sensible / mundo verdadero), sino “[...] eliminar el malentendido platónico y de abrir así la vía a una nueva concepción de lo sensible y a una nueva relación entre lo sensible y lo no sensible” (65). Nietzsche, estimo, es más atrevido en sus soluciones.

Hacia el final de *El crepúsculo de los ídolos*, esgrime una propuesta abiertamente celebradora de los sentidos, que asume el devenir como un desbordamiento total de la vida. Esta idea ya está presente en su primera obra: *El origen de la tragedia*, según afirma, a través de la concepción trágica del arte y de la vida (126). Así, con la plena conciencia y seguridad de un pensamiento que ha evolucionado y ha mirado desde sus distintas aristas, nos dice:

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y más duros: la voluntad de vivir, que en el *sacrificio* de sus más altos tipos se alegra de su propia inagotabilidad: a *esto* es a lo que yo llamaba dionisiaco, *esto* es lo que adiviné como el puente hacia la psicología del poeta *trágico*. No para librarse del horror y la compasión, no para purificarse de una emoción peligrosa mediante su descarga vehemente –así lo comprendía Aristóteles–: sino, por encima del horror y la compasión, para *ser* el eterno placer del devenir *mismo*, aquel placer que encierra además en sí mismo el placer de *aniquilar...* (127).

Si me ha interesado la visión nietzscheana de la decadencia es por la honda y exhaustiva visión del mundo fin de siglo que contiene. Nietzsche hace una disección de los mecanismos racionales de su época y va proponer finalmente una transvaloración de todos los valores. Ante un mundo desmoronado y develado en sus resortes, propone redefinir los valores y el sentido de la vida. Ya veremos como estas propuestas coinciden en mucho con las enarboladas por los artistas y poetas decadentes. Sólo el hombre que sea capaz de ver de frente al devenir –piensa Nietzsche– y que tenga la potencia suficiente de tomar en sus manos la historia y rehacerla, inventar sus códigos y su ética conforme a la plena afirmación de los sentidos y de la condición efímera de lo humano, podrá ser llamado verdaderamente hombre, este es el superhombre: quien afirma su condición efímera viendo de frente al devenir. Ese que dice sí a la vida, quien asume con todas sus consecuencias el mundo aparente y sus instintos. También en esta categoría entrarían los poetas y artistas decadentistas, no por pesimistas, sino por hacer del decadentismo su objeto literario. Al respecto dice Nietzsche: “Que el artista estime más la apariencia que la realidad no es objeción alguna contra esta

tesis. Pues <<apariencia>> significa aquí la realidad *una vez más*, sólo que en una selección, reforzamiento, corrección... El artista *no* es un pesimista, precisamente dice sí a todo lo cuestionable y terrible mismo, es *dionisiaco...*” (30).

La indagación nietzscheana sobre el decadentismo es más compleja y requeriría un trabajo aparte, por ahora me es suficiente con las coordenadas que he podido trazar para entender el concepto en toda su extensión filosófica y vital. Más adelante, en el análisis mismo, retomaré sus precisiones sobre los aspectos y las características de la decadencia, buscando en todo momento dialogar con el acento filosófico de la actitud decadente. Ahora emprendo una revisión histórica propiamente dicha de las circunstancias en que surge y se desenvuelve el concepto. De manera que ahora sí pueda definir su acepción literario-social y sus delimitaciones pertinentes. Hemos visto que el significado se inserta en la tradición nihilista del pensamiento filosófico, ahora es pertinente abandonar este punto de vista e ir al desenvolvimiento histórico-ideológico del significante, que en sus inicios es casi exclusivamente francés.

2.4. *Decadencia, decadentismo, décadence*

La participación del término *décadence* en los debates intelectuales y, en general, en las corrientes de pensamiento es obra del Iluminismo y en especial del Siglo de las luces: “[...] se había presentado en Francia una constante discusión sobre el desarrollo de la sociedad humana, y en ella intervenía el término *décadence*” (Meyer-Minnemann 33). Ya en el siglo XIX, las teorías darwinianas y el positivismo en ascenso habían levantado la sospecha, difundida ampliamente, de que las sociedades al igual que las especies tenían etapas de

declive y decrepitud, así como de salud y juventud (Litvak, “Sobre el decadentismo español” 97). Para el positivismo de la época:

Los pueblos europeos, herederos de una larga evolución, estaban amenazados por una decrepitud inevitable y condenados a una próxima muerte por el asedio de pueblos más bárbaros y vigorosos. [...] A las justificaciones biológicas y astronómicas del fatalismo, habría que agregar las teorías de la herencia que señalaban que las taras adquiridas por una generación se reproducían eternamente en las posteriores (97).

Por otra parte y en el ámbito socio-político, durante las últimas tres décadas del siglo XIX, Francia ingresa progresivamente en un estado de severa crisis política y económica que comienza con la derrota sufrida en la guerra franco-prusiana de 1870 y el consiguiente dismantelamiento del régimen monárquico, a lo que habría que añadir el intenso ambiente de pesimismo y desilusión que sobrevino al aplastamiento sanguinario de la Comuna de París de 1871. Todos estos acontecimientos desembocan en una crisis de los valores culturales y artísticos, lo que se ha dado en llamar “crisis de fin de siglo”, y que empieza a ser palpable hacia 1880-1886. Dicha crisis “[...] se presenta como una oleada de pesimismo, de rebeldía y de insatisfacción frente a las realidades de la sociedad y la cultura burguesa modernas.” (Herrero 12-13) Las distintas explicaciones que generó la situación en el terreno de la política y la cultura coincidieron, precisamente, con una denominación para el momento de crisis, que después será asimilada por los sectores más heterodoxos: *decadencia*. En este contexto, surge con fuerza entre los jóvenes artistas “[...] un movimiento de rechazo, de cansancio y de rebeldía que adopta formas diversas y se viste de nerviosismo” (10). Dicho inconformismo encuentra su blanco de ataque en los esquemas de pensamiento vigentes: el racionalismo anquilosado que se sentía heredero directo por igual del espíritu de la Ilustración, el jacobinismo y el positivismo científico.

No es casual, por lo tanto, que en el terreno filosófico comience a despuntar un cambio drástico de paradigmas, entre los agentes de este cambio pueden contarse las figuras de Henry Bergson, Arthur Schopenhauer y el ya mencionado en este trabajo: Friedrich Nietzsche. (16) Este último, según hemos visto, asume en algunos de sus textos la denominación de “*style de décadence*”, que por cierto ha tomado del crítico y psicólogo Paul Bourget, quien la había acuñado a propósito de Charles Baudelaire. Retomaremos a Bourget líneas adelante.

Las duras críticas que se encarnizaban contra el ideal francés de civilización, precisamente cuando esta civilización era el modelo a seguir en casi todos los países europeos y americanos, alcanzó la magnitud de una crítica severa contra toda la civilización occidental. “Tal vez por ello, los decadentes se esparcieron tan rápido en un breve periodo de tiempo. Esta era una de las primeras modas que el mundo moderno atestiguaba” (Leyva 29). Por otro lado, habría que decir que los criterios de la nueva sensibilidad artística ya habían sido establecidos décadas atrás por Poe y Baudelaire (Rama 24- 25), sólo que hasta este momento es que encuentran eco y despunte entre los nuevos escritores rebeldes, tales como Huysmans, Mallarmé o Verlaine.

Y será precisamente en el ámbito netamente literario que surgirá la pluma que va a poner el doble acento estético-social en la configuración del concepto de decadencia: Desiré Nisard en sus *Etudes de moeurs et de critique sur le poètes latins de la décadence* (1834). En donde por primera vez se reconoce la acepción netamente moderna del término: “[...] el predominio del interés en un autor hacia la expresión lingüística como fundamento de la intención de sentido” (Meyer Minnemann 32-33). Nótese que es precisamente esta connotación la que llevará a confundir el término de decadencia con el de modernismo en Hispanoamérica (Litvak, “La idea de decadencia en...” 113), en tanto los escritores modernistas promovían

una disolución del lenguaje (115), o al menos del lenguaje poético anterior a ellos, clásico, medido, opaco y sobrio. También por ello regresan a Góngora y en general al Barroco manierista.

Pero aún no he dado el salto a América, y retomo el hilo anterior de mi discurso. Estas ideas ya están en el ambiente cuando, a mediados de siglo, distintos artistas retomen la denominación y la enarbolan como signo de los nuevos tiempos. Se tornó habitual percibir el mundo civilizatorio como en estado de agotamiento, “La sensación de pertenecer a una civilización en decadencia era general en Europa y había ido en aumento desde la segunda mitad del siglo XIX” (112). Quizá los primeros, entre los artistas, en mencionar el término sean los hermanos Goncourt, cuando en 1858 “Habían asociado la palabra al exagerado refinamiento en la expresión artística”. Debe mencionarse también que en 1868, en la edición póstuma de *Les fleurs du mal*, Gautier, “[...] aunque no muy conforme con el término, lo despoja de su connotación peyorativa y lo usa para caracterizar un estilo literario: el estilo decadente, fruto de una civilización madura, expresa ideas nuevas, en formas y vocablos nuevos” (Olivares 75).

Se puede observar que mientras avanza el siglo XIX se va perfilando una noción de decadentismo más pertinente al ámbito de la literatura, aunque con todas las marcas de un movimiento que incluye un proyecto ampliamente crítico de los valores éticos y estéticos. Precisamente hacia finales del siglo XIX vamos a encontrar uno de los estudios más completos e influyentes sobre el decadentismo, y que de nueva cuenta es aportado por el ámbito estricto de la crítica literaria: *Essais de psychologie contemporaine* (1883). Su autor, Paul Bourget, se va a erigir mediante este trabajo como el primer gran teórico de la decadencia literaria. Al analizar los rasgos predominantes de las nuevas corrientes en la

literatura, Bourget utiliza como categoría de análisis el término decadencia y analiza las obras de Renan, Flaubert, Baudelaire, Taine, Stendhal. En ensayos posteriores, que reunirá junto a los ya aparecidos, hace la revisión de Dumas hijo, Lecomte de Lisle, los hermanos Goncourt y Turguéniev (Volpi 52). La crítica piensa, en efecto, que hacia 1880 comienza un apogeo del término en Francia, al grado de que es adoptado por una pléyade de jóvenes poetas: los *Décadents* (Litvak, “La idea de decadencia de...” 112). En 1886, Anatole Baju publica la revista *Le Décadent littéraire et artistique*, que tres años después se reduce a *Le Décadent*, en donde trató de reunir a los escritores de la corriente decadente (Leyva 35). Se consideraron antecedentes directos del estilo a De Quincey, los hermanos Goncourt, y Baudelaire, y asumieron la actitud decadente, por lo menos en su obras, escritores como Jean Lorrain, Villiers de l’Isle-Adam, Barbey D’aurevilly, Remy de Gourmont, Mirbeau, Richepin, entre otros. Aunque escritores como Baju o Moreas escribieran manifiestos decadentes, estos son netamente contextuales a las condiciones estrictamente francesas; las ideas que son importantes de revisar son las expresadas por Bourget en su ya citado libro de ensayos, porque en ellas sin duda alguna se perfila una noción más clara, profunda y contextual del fenómeno.

En sus ensayos críticos sobre varios poetas, Bourget comienza por dilucidar un diagnóstico de la sociedad de su tiempo, usando para ello categorías de análisis tales como “<<decadencia>>, <<pesimismo>>, <<cosmopolitismo>> y <<nihilismo>>” (Volpi 52). Luego de reconocer el mal del siglo en las actitudes pesimistas y nihilistas de la literatura de la época, admite que sólo se ingresa a una verdadera consideración del fenómeno si se piensa que es un mal propio de la época, y no por negarse a él se podrá remediar la situación. Para Bourget, “para tomar en serio la enfermedad, es necesario admitir que no hay remedios

capaces de impedirlos, y que, por tanto, conviene aceptarla junto con los valores estéticos que produce (Volpi 53). Se nota que las posturas de Bourget repercutirán en las consideraciones sobre la *décadence* de Nietzsche. Bourget no pretende entender el fenómeno del decadentismo mediante herramientas externas al sistema, como lo moral o lo ético, sino que al adoptar una perspectiva psicológica buscará hacerlo bajo los propios valores que el mismo decadentismo produce (53-54).

Con su propuesta desenfadada, Bourget contradice los discursos que el positivismo había dictado (Nordau y Taine) contra el decadentismo: que no tendría futuro y que sólo conduciría a la degradación (Volpi 55). Por el contrario, Bourget va a colocar en una posición aristocrática al decadentista consciente: al escritor decadente. El decadente, bajo su perspectiva, es quien ha podido ponerse por encima de los intereses y las axiologías comunes, y quien dotado de una alta cultura se autocoloca en una “equidad suprema”, donde él mismo reedificará los valores y una nueva moral, más abierta, más consciente, libre ya de todos los fanatismos. El arte mismo libre ya de prejuicios y axiomas externos, pone todos sus esfuerzos al servicio del arte mismo: arte por el arte⁴.

Para Bourget: “[...] sólo el artista valiente, fuerte y maduro, de gran personalidad y creatividad, conseguirá practicar la perspectiva de la decadencia y afirmar la propia individualidad, independientemente de la sociedad” (Volpi 56). En las mismas coordenadas,

⁴En 1818, en una de sus cátedras de la Sorbona, Victor Cousin formuló por primera vez la frase “el arte por el arte”, que enfatiza la autonomía del arte frente a los preceptos que antes la subordinaban (religiosos, morales, pedagógicos). La frase pasa a Sainte-Beuve, Théophile Gautier, y a través de éste a distintas escuelas estéticas (poetas malditos, decadentes y simbolistas). Efrén Rebolledo sabe mucho de esto, al menos cabe suponerlo si pensamos en la traducción que hace de unos de los textos más significativos de las nuevas estéticas: *Intenciones* de Oscar Wilde. Donde el autor observa que la naturaleza misma no sería así de esplendorosa y magnificante, si no fuera por la fuerza evocativa que le ha imprimido el arte en sus distintas expresiones.

y bajo su influjo, dirá Nietzsche: “Al final, el hombre se atreve a una crítica de los valores en general; no reconoce su origen; conoce bastante como para no creer más en ningún valor; he aquí el *phatos*, el nuevo escalofrío...lo que cuento es la historia de los próximos dos siglos [...]” (El crepúsculo de los ídolos 56-57).

Ahora bien, Bourget proporciona las precisiones del término: connotaría dos significados, si bien análogas, ampliamente discernibles el uno del otro. Uno se refiere a aspectos del orden de lo social, el otro a un estilo literario. Tanto sociedad como lenguaje pueden ser comparadas al organismo social, y ambas pueden mostrar los rasgos de la decadencia. Habría decadencia social cuando “[...] los individuos que componen la sociedad se vuelven independientes, y entonces los valores y motivaciones sociales y colectivos, antes primordiales y coercitivos, se supeditan siempre a lo individual, ya nadie coloca sus energías en la sociedad como conjunto y por ende se instaura la decadencia del conjunto” (Volpi 53).

Por concomitancia Bourget deduce una teoría de la decadencia literaria:

Una ley idéntica gobierna el desarrollo y la decadencia de ese otro organismo que es el lenguaje. Un estilo decadente es aquel en el cual la unidad del libro se descompone, para hacer lugar a la independencia de la página, la página se descompone, para hacer lugar a la independencia de la frase, y la frase, para hacer lugar a la independencia de la palabra. (cf. Volpi 53)

Bourget, a diferencia de los críticos de su época, analiza el fenómeno de la decadencia revisando sus valores estéticos. Priorizando ante todo el carácter altamente creativo e intelectual del movimiento. Para Bourget el artista decadente finisecular no hace sino ennoblecer la escena artística del momento, y “extrae de las manifestaciones de decadencia su alimento estético y espiritual” (Volpi 56).

Estimo la división y las categorías de Bourget como primordiales en la consideración del estilo decadente. Por una parte, porque son el resultado de una precisión epistemológica de

primer orden y, por otra, porque si se cotejan con la serie de rasgos que la crítica ha señalado en los escritores decadentes, se notará que ambas líneas los agrupan perfectamente. Constituyen, pues, el ensamblaje fundamental del discurso moderno-decadente, y ambas dejan marcas textuales y discursivas. De esta revisión histórica puedo deducir las categorías primordiales básicas de acercamiento al análisis del fenómeno decadente. A esas dos grandes líneas se sumarán otras menos generales, que constituirán las características, pero siempre dentro de estos dos grandes ejes que el crítico francés de la decadencia ha demarcado.

Como se observa hasta aquí, mi metodología hermenéutica parte de una consideración del conocimiento histórico de la literatura, condición primordial que considera Peter Zondi en la interpretación de la obra literaria. Hasta aquí he esbozado el condicionamiento histórico que introduce el decadentismo en la literatura finisecular. Todas las precisiones al respecto sólo pueden ser aclaradas con el desarrollo total del presente estudio. Por lo pronto me ha interesado delinear los contornos y delimitaciones del concepto; sus rasgos particulares, estimo, será pertinente abordarlos y definirlos en el contexto del análisis, donde sea el texto poético quien me indique la efectividad de los mismos.

Siguiendo la propuesta hermenéutica szondiana es preciso antes de entrar en el análisis hacer una revisión contextual, es decir situar en el ámbito netamente hispanoamericano no solamente el concepto, sino las marcas literarias y el condicionamiento social y político del movimiento. Sobre todo: la dinámica precisa del campo literario en que se ajusta la tradición y se adquieren nuevos hábitos discursivos. Acudir a las condiciones históricas en que aparece, se legitima y se canoniza el estilo decadente dentro de las letras hispanoamericanas, pero en particular en el ámbito específico de México. Estas precisiones las reservo para el siguiente capítulo, de análisis específicamente contextual. Por lo pronto quisiera aludir a la

semejanza que existe entre la división hecha por Bourget respecto del decadentismo, y la definición que ofrece en el contexto mexicano José Juan Tablada. Al tenor de la censura sufrida por la publicación de un poema suyo de corte netamente decadente (“Misa negra”), Tablada responde en un texto ilustrativo del estilo y la actitud decadentes. Escrito en el temprano año de 1893, ahí dice el poeta:

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 (mundo verdadero), parece que todas 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. [...] Ése 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 como Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que el distingue como una audacia moral, como un poder para sentir, lo *suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias, en ciertos temperamentos hiperestesiados (“Cuestión literaria. Decadentismo” 108-109).

En la definición de Tablada, se reflejan tanto el discurso socio-positivista de Taine y Nordau, como el enlace moral-estético que ya había configurado Nisard. Pero lo que más es notable es que se trasluce que ha leído bien a Bourget, y que considera el fenómeno de la decadencia como positivo y propio de espíritus exquisitos y cultos. Tablada considera al artista decadente como un caso patológico de hipersensibilidad, que ante todo es un elegido y que, en efecto, busca imponer un nuevo sistema de valores en la literatura. Sobre el cómo se impuso esta estética en México, quiénes fueron sus actores principales y cuáles eran los aspectos primordiales de su proyecto estético y colectivo, lo revisaré a continuación.

CAPÍTULO TRES. EL MODERNISMO: LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO LITERARIO EN MÉXICO

Luego de medio siglo de una tendencia visible a interpretar los significados del modernismo hispanoamericano en términos de su contexto social y su circunstancia histórica, se torna inevitable hoy recalar en esas mismas condiciones en tanto, al parecer, no se ha alcanzado una explicación plausible que establezca el grado preciso de incidencia de esa realidad – externa a la literatura– en el desarrollo y la producción del capital simbólico modernista. Los datos histórico-sociales las más de las veces han sido simplemente colocados en yuxtaposición a las producciones literarias, y en muy contados casos se ha intentado localizar el nexo preciso y el espacio de relaciones específicas en que ambos fenómenos, los históricos y los estéticos, se retroalimentan mutuamente. El cometido del presente capítulo es precisamente la configuración crítica de ese espacio y de sus relaciones concretas.

La recepción contemporánea del modernismo, según veo, la inaugura Federico de Onís en su famoso prólogo a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de 1936. Dicho texto ha tenido una repercusión enorme dentro de la tradición crítica, convirtiéndose

en una referencia ineludible para los comentaristas, al grado que desde hace varias décadas parece ser un consenso tácito el citarlo. Dos son los aspectos que de Onís subraya y que se volverán recurrentes en las visitas críticas posteriores: por un lado, el afán independentista que subyace al movimiento en su búsqueda ecléctica de diferentes tradiciones, y segundo: las coordenadas universales en las que debe ubicarse al modernismo como tal. Sobre el primer aspecto volveré más adelante, por ahora el que me interesa es el segundo, en la medida en que pone en discusión abierta los puntos precisos en la historia social de Occidente a los que habría que acudir para interrogar al modernismo hispanoamericano. El famoso fragmento que abrió la discusión y al que recurrirán en adelante repetidamente los críticos para entablar una lectura socializante del modernismo es el siguiente:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. (XV)

Si bien por esos lustros Pedro Henríquez Ureña sienta los presupuestos históricos del modernismo en su famoso estudio “Las corrientes literarias de la América Hispánica”, su visión no va más allá de lo meramente continental. Es la lectura de Federico de Onís, en efecto, la que promueve que el movimiento estético hispano dialogue abiertamente con la historia social de Occidente. Por ejemplo, en 1978 José E. Pacheco reclama a la crítica no “[...] emplear los instrumentos de análisis a fin de explicarnos su carácter (del modernismo) socialmente condicionado” (*Antología del modernismo* XIII). Para Pacheco, como después también para Gutiérrez Girardot y otros críticos que se afiliaron a esa postura socio-histórica, la principal circunstancia social que determina la aparición y consolidación del modernismo es, usando las palabras de Ángel Rama: la incorporación de América Latina a “la economía y la literatura del liberalismo” (*Rubén Darío y el modernismo* 19). En esta tesitura, afirma

José E. Pacheco: “En su connotación más inmediata el modernismo es la literatura que corresponde al mundo moderno, a las sociedades transformadas por las revoluciones social, industrial, científica y tecnológica.” (*Antología del modernismo* XIX)

Analicemos brevemente el ensayo de este último autor citado, pues en él se condensan y se perfilan las virtudes y los vicios de las explicaciones socializantes posteriores. En el prólogo a su *Antología del modernismo*, Pacheco acertadamente reformula el contexto en que surge y se desenvuelve el modernismo a la luz del materialismo histórico y la teoría crítica. Pone el tiro en el blanco, logra ir más allá de Federico de Onís, y logra ver que esa “crisis universal” no es otra cosa que la incorporación definitiva de Latinoamérica al liberalismo imperial, y con ello la tendencia a establecerse en América un sistema de cosas similar al de las metrópolis (XXI). Empero, pese a sus grandes aportaciones, debe reconocerse que la causalidad mecanicista con que aborda Pacheco los fenómenos de ambas series, la literaria y la social, resulta insuficiente para explicar el complejo fenómeno estético que fue el modernismo.

Esta postura socio-crítica ha dejado tras de sí una tradición crítica considerable, y quizá es la que ha producido los más rigurosos estudios críticos sobre el modernismo en las últimas décadas. Podría decirse que dicha corriente crítica representa el punto de partida hacia una comprensión cabal de los fenómenos histórico-sociales que condicionaron la aparición y consolidación del modernismo; mas en los días que corren, una visita seria al fenómeno deberá ser consciente de no caer en las explicaciones causales, e intentar mostrar verdaderamente las complejas relaciones que tienen lugar en el interior del proceso que vincula recíprocamente los ámbitos literario y social.

Es bien sabido que en los inicios de la teoría literaria, el método predominante fue el formalista, el cual dirige su “atención directa al texto” como tal. Para el método formal, “una obra poética es un material verbal, organizado por la forma de una manera determinada. La palabra (*slovo*) no se analiza como un fenómeno sociológico, sino desde un punto de vista abstractamente lingüístico” (Voloshinov 110). Pese a esta fractura metodológica, que todas las grandes teorías las tienen, lo que impresiona en el método formal es el gran criterio autocrítico que los dirige; así, no es casual que la observación que pone en crisis su método surja de las mismas filas formalistas. En efecto, Tinianov en su clásico ensayo de 1923: “Sobre la evolución literaria”, parece vislumbrar perfectamente el punto débil del método formal cuando afirma: “El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad” (101).

Sin abandonar el método diseccionista que el rigor formalista impone, Tinianov apertura toda una corriente teórica que vuelve a retomar la importancia de los datos históricos y sociales. La trascendencia de los presupuestos del crítico ruso radica en la consideración de la serie literaria como un sistema, el cual pese a su vulnerabilidad respecto a otras series de fenómenos, no deja de ser enfocado como algo aparte: “No estudiamos los cambios literarios en correlación con los de otras series, sino la deformación producida en literatura por las series vecinas” (99-100).

Esta noción de sistema será determinante en las consideraciones posteriores sobre la serie literaria y su relación con las demás. Para 1968, finalmente, la teoría puede tipificar el espacio específico en que ocurren esas deformaciones. La elaboración y conceptualización de ese espacio, así como su denominación: “campo literario”, los debemos a Pierre Bourdieu. La

obra de este sociólogo dialoga con el pensamiento crítico radical que se generó en Francia alrededor de la fractura de mayo del sesentaiocho. En distintas etapas de su trayectoria intelectual el crítico francés depura y amplía el concepto de “campo intelectual”; así que nos basaremos para la elaboración de la presente revisión contextual sobre el desenvolvimiento del decadentismo en México, en algunos textos de su producción teórica que tocan la cuestión.

3.1. *Apunte metodológico*

En todo momento, “[...] la relación que el creador mantiene con su creación –afirma Bourdieu– es siempre ambigua y a veces contradictoria” (“Campo intelectual y proyecto creador” 148). El proyecto creativo de un escritor es definido no por cuestiones personales, sino:

...sólo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que (...) sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo –otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes en cuadro o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y darlas a conocer al público... (153)

Es decir, en la elección, proyección y, finalmente, en la producción final de una obra, la toma de decisiones y elecciones que implica el proceso, más que darse en un espacio íntimo y de libertad creativa, se ven condicionados por los parámetros de legitimidad cultural que determinado estado del campo literario ha impuesto. La gama de recursos –dice Bourdieu– se le presentan al creador como inevitables y no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente. (“Campo intelectual...” 172)

Ese sistema de relaciones, dentro del cual dirime sus posiciones creativas el autor, encuentra su especificidad crítica en el concepto de “campo literario”, mediante el cual

Bourdieu propondría superar la vieja dicotomía inmanentismo-historicismo, y plantear la cuestión referente a la evolución literaria no en términos de automatización y desautomatización endógenas, ni tampoco en los términos habituales a que nos ha acostumbrado la teoría social: haciendo del “origen social (del autor) el principio de una serie lineal de determinaciones”, sino en términos de las relaciones estético-sociales bajo las que son creados los productos simbólicos (“El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” 24). Ambas posturas mostrarían –según Bourdieu– un total desconocimiento de los efectos del campo y de las fuerzas que actúan en él, de la forma en que se articula como el único espacio en que son absorbidas y retransmitidas a sus agentes las exigencias e influencias del medio social dado. En las palabras mismas de Bourdieu: “[...] las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una *reestructuración* tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz de imponer su lógica propia” (2). Luego entonces: la serie de datos históricos y literarios que los estudiosos del modernismo han producido (Rama, Gutiérrez Girardot, Pacheco, Schulman) me servirán de mucho sólo a condición de estar debidamente mediados y asimilados en el concepto de campo literario.

En resumen, lo que nos propone Bourdieu es un procedimiento metodológico preciso de acercamiento a las obras que implica dos requisitos: (1) conocer “las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual”, y (2) definir los “límites de validez de un estudio de un estado de este campo”. Sólo de esta forma “el estudio adquiere todo su sentido, porque puede captar “en acto” la totalidad concreta de las relaciones que

integran el campo como sistema” (“Campo intelectual...” 144-145). Es decir un procedimiento que contempla lo sincrónico y lo diacrónico.

Los dos requisitos definidos por Bourdieu: reconocimiento de las condiciones de autonomía, y delimitación de un análisis de un estado específico de ese campo, conforman el cometido del presente capítulo. Y aunque haya una exigencia de simultaneidad en el papel, el carácter sistemático de mi trabajo impone tratar ambos requisitos en dos momentos distintos del análisis. Porque: ¿cómo hablar de campo literario respecto a mi tema si ni siquiera he demostrado su existencia específica en el México de las postrimerías del siglo XIX? Sólo a través de solucionar esta cuestión se puede estar en condiciones de plantear esta otra: ¿Bajo qué sistema de relaciones y contraposiciones dentro de ese campo, ha podido desenvolverse la expresión decadente de Efrén Rebolledo?

Ahora bien, el análisis de la existencia del campo literario que a continuación intento está basado en los siguientes tres requisitos que reformulo de entre los múltiples indicadores que ofrece Bourdieu para el caso: 1) la escisión literatura y poder, que desemboca en la formación del campo autónomo; 2) la existencia de debates en que se disputa la legitimidad cultural; y 3) cambio radical a que se somete la relación autor-público. Si tomara en cuenta todos los indicadores marcados por el sociólogo francés, quizá ocuparía una tesis aparte para articular críticamente todas las implicaciones socio-políticas en la dinámica del campo literario. En cierta forma he elegido mis tres indicadores pensando en los más fundamentales, de manera que en ellos se engloben muchos otros tácitamente.

3.2. *El modernismo en Hispanoamérica y México: la formación del campo*

3.2.1. *La escisión entre literatura y poder.*

El primer requisito que reconoce Bourdieu en la conformación de todo campo intelectual es el desenvolvimiento de un proceso de autonomización de las actividades intelectuales que desemboque en la conformación de campos artísticos e intelectuales específicos, que mientras más autonomía poseen más tienden a imponer sus propias reglas y condiciones.

Parece ser que al igual de Europa, en América también puede fecharse la aparición de un campo literario propiamente dicho en la segunda mitad del siglo XIX. Toda vez superada la etapa anárquica que sobrevino a las revoluciones de independencia, los países hispanoamericanos entraron en un “periodo de organización” que vino acompañado hacia las postrimerías del siglo por una especie de estabilidad. Respecto a esto nos dice Henríquez Ureña: “Nacida de la paz y de la aplicación de los principios del liberalismo económico, la prosperidad tuvo un efecto bien perceptible en la vida intelectual, comenzó una división del trabajo.” (“Las corrientes literarias en la América Hispánica” 201)

Lo que comenzará a perfilarse es el primer requisito para la aparición del campo: la autonomía de la labor literaria respecto a otros ámbitos extra-estéticos, llámese religiosos, gubernamentales o de cualquier otro tipo. Si bien, como después veremos, esta autonomía no lo es en toda su extensión, es preciso reconocer que respecto a anteriores generaciones, la que surge en las últimas décadas del XIX sufre directamente los cambios vertiginosos que conducen a la especialización de la labor literaria. Antes situados en puestos gubernamentales, los escritores ahora tienen que “ceñirse a la tarea que habían elegido”. En efecto, escritores de anteriores generaciones como Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez o

Ignacio Manuel Altamirano ocuparon cargos importantes en el gobierno de corte liberal de Juárez (Henríquez 173); caso contrario, los modernistas tuvieron que convertirse en periodistas, maestros u ocupantes de puestos consulares (201).

Por otro lado, el primer indicio de la incorporación de América al mercado Europeo se da hacia los años setenta de ese siglo con el “[...] fenómeno imperial que extrae materias primas de las regiones periféricas (y que) crea en estas zonas nuevos consumidores y expulsa a ellas el exceso de población europea. Un nuevo sistema se impone; al hacerlo universaliza ciertos principios sociales, económicos y culturales” (Pacheco XXI). Estas transformaciones incidirán en la formación del campo literario, porque ahora el escritor libre de toda tutela, y en un sistema de valores en que su labor específica titubea ante las exigencias de utilidad, tiene que crearse sus propias condiciones de producción creativa, y al mismo tiempo, de edición y comercialización de sus obras.

Nuevamente cito al sociólogo francés: “[...] la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron de la tutela de la aristocracia y de la iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección, consagración, propiamente intelectuales” (“Campo intelectual...” 36). Pero estas condiciones fuera de representar la aparición real del escritor autónomo, hicieron que las otrora exigencias del medio ahora fueran ejercidas por los componentes mismos del campo intelectual: editores, críticos, reseñistas o directores teatrales. Pero en cierta medida esta circunstancia propició en el movimiento modernista hispanoamericano y sus escritores “[...] un conocimiento riguroso de los presupuestos estéticos sobre los que había de asentarse, lo que acarrió una consideración más atenta del problema de la integración en una cultura universal [...] (y) de las nuevas bases económico

sociales de esos presupuestos” (Rama 6). Es decir, esa autonomía inevitablemente pronto comienza a funcionar como fuerza coercitiva que permite a los agentes reconocerse dentro de un ámbito específico, y comenzar a pensar los asuntos literarios bajo ideas estrictamente literarias. Ya en lo que parece ser una etapa incipiente de la formación de un campo autónomo en México, Manuel Gutiérrez Nájera, quizá nuestro primer escritor profesional, en la medida que gana de lo que escribe, en distintos textos periodísticos deja registros de esa conciencia de autonomía, y al mismo tiempo de las problemáticas que enfrenta el escritor frente a la sociedad:

Y con mucha mayor razón ahora que el materialismo más repugnante invade los dominios del arte, amenazando destruirlo con su calcinadora huella; ahora que de locos se tilda a los que con recto espíritu buscamos la más elevada revelación de la ideal belleza; ahora que no contentos con la imitación servil de la naturaleza, pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una sociedad corrompida, las asquerosas llagas de una civilización que se derrumba. (“El arte y el materialismo” 25)

Escrito en el temprano año de 1876, el texto de Gutiérrez Nájera además de una confrontación directa contra el realismo, es una toma de postura frente a los intereses mercantilistas que privan en la sociedad de aquel entonces. Pero lo que llama específicamente la atención respecto a la cuestión que analizamos, es la osadía con la que se toma distancia de cualquier dictamen extra-estético que pretenda regir la producción simbólica de los artistas. Es decir, lo que hay ahí claramente es una aspiración a la autonomía, lo que representa según Bourdieu “[...] la tendencia específica del cuerpo intelectual” que conforma un campo intelectual (“Campo intelectual...” 143).

En otro artículo, de 1884, Gutiérrez Nájera toma la misma distancia, ahora, respecto de la Academia: “[...] la Academia tiene la manga muy ancha. Busca hombres que sepan gramática y nada más que gramática; poetas que conozcan el uso legítimo de las comas,

aunque no usen nunca inspiración; escritores cuyos artículos tengan la pechera muy blanca, el cuello muy limpio, la corbata en su lugar y el rostro rasurado, sin pedirles talento” (“La Academia mexicana” 38). Las pretensiones de autonomía creativa y de inspiración artística son una especie de “[...] ideología compensatoria suscitada por la amenaza de la sociedad utilitaria sobre la autonomía de la creación artística y sobre la singularidad irremplazable del hombre cultivado” (“Campo intelectual...” 140-141). Las dos citas de Gutiérrez Nájera parecen corroborar la hipótesis de cierto deslinde del artista respecto los corporativismos totalizantes.

3.2.2. Los debates sobre la legitimidad cultural

El complicado proceso que desemboca en la formación del campo literario es así descrito por Bourdieu: “[...] se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural” (“Campo intelectual...” 137-138). Es decir, dentro del campo literario propiamente dicho lo que está realmente en juego como objeto central de todas las disputas es “[...] el monopolio del poder de decir con autoridad quien está autorizado a llamarse autor” (“El campo literario...” 19).

Dentro de esta dinámica, como ya lo habíamos mencionado, la propia autonomía comienza a fungir como catalizador de fuerzas centrípetas, que obligan a los distintos agentes en que se ha ido conformando el campo, a reconocerse mutuamente como componentes de un mismo ámbito intelectual. A la proliferación de profesiones propiamente intelectuales que sobrevino a la división del trabajo y la especialización, le sigue una petición de autonomía

reflejada por los agentes en la formación de sectas y sociedades de “bombos mutuos”, como los llamo Schûcking, en que se articula “[...] una nueva solidaridad entre el artista, el crítico o el periodista” (“Campo intelectual...” 143).

Ahora bien, para la situación específicamente mexicana es más preciso “hablar de diferentes oleadas modernistas en el país”, que de un solo y unitario modernismo, según sugieren las investigadoras Ana Laura Zavala y Belem Clark. La primera oleada la cubrió por entero la figura solitaria e innovadora de Manuel Gutiérrez Nájera, mientras que la segunda, “[...] la de su apogeo, la dominó el grupo decadentista” (XV). Esta segunda etapa en particular es la que me resulta relevante en particular, ya que es donde se sitúa la expresión poética y la figura de Efrén Rebolledo, y en la que la noción de grupo adquiere un gran peso en el desenvolvimiento del campo. De manera que el estudio que me interesa se sitúa entre los años 1898 y 1911, que es el lapso al que corresponde la generación de la *Revista Moderna*.

Si bien la primera oleada modernista en México sufre ya las circunstancias de la especialización; no será sino hasta esa segunda etapa, la del apogeo modernista, donde comience a configurarse la existencia plena de un campo literario autónomo. Al respecto nos dicen las investigadoras antes mencionadas:

Entre los años 1897 y 1898, el movimiento decadente, ahora ya plenamente definido como modernista, consiguió trasladarse de los linderos hacia el centro de la República de las Letras; esto, en parte, gracias a que varios de los autores ligados a él tomaron por asalto las secciones culturales de algunos periódicos del momento; además de que, por esos años algunos editaron sus primeros libros, con lo cual sus producciones tuvieron una mayor difusión, al grado de que en 1897, de acuerdo con un reportero del periódico *El Universal*, cinco de los diez libros de creación editados en la ciudad de México pertenecieron a autores del grupo.” (XXXIV- XXXV)

En realidad, ese centro de la República de la Letras antes de ser ocupado por los modernistas estaba dominado por la acción de la Academia Mexicana, y los escritores

sobrevivientes de la Academia de Letrán: Guillermo Prieto o Ignacio Manuel Altamirano, por ejemplo, donde prevalecían los elementos católicos y políticamente correctos, según advierte Gutiérrez Nájera en el texto que hemos citado anteriormente. De manera que con este encumbramiento del grupo decadente, asistimos en realidad a la formación, inédita hasta entonces, de un campo literario autónomo; que definirá desde dentro, como veremos más adelante, la pertinencia estética y por ende la legitimación cultural de ese momento histórico. Mas para llegar a este punto, los poetas modernistas tuvieron que remar contra todo tipo de críticas, denuestos y descalificaciones que al mismo tiempo fungieron como condicionamientos indirectos en la conformación de su imagen, y como indicadores póstumos de la disputa por la hegemonía cultural dentro del campo.

Quizá las primeras luchas del modernismo por la hegemonía cultural en México, son libradas por el principal iniciador del movimiento en nuestro país: Manuel Gutiérrez Nájera. Ya en los artículos que he citado arriba, el duque Job escribe atacando a la vieja guardia literaria en México, con el claro afán de ocasionar una revolución que renueve los paradigmas estéticos predominantes. Las investigadoras de la última cita nos dicen que en ese texto se “[...] arremete contra los autores nacionalistas encabezados por Ignacio Manuel Altamirano, quienes habían marcado las principales directrices literarias del país, sobre todo, una vez restaurada la República en 1867” (XVIII). Sin embargo, la labor de Gutiérrez Nájera aparece solitaria y única, y sólo hacia el final de su vida, tras la concreción de la *Revista Azul*, el estilo comienza a ganar adeptos. En realidad, el mismo duque Job pocas veces abandona del todo los clisés más lamentables del romanticismo, la sensiblería y el panteísmo naturalista, no obstante es el introductor de las nuevas corrientes, sin duda alguna, por cuanto su cultura literaria y su visión de escritor nato lo hacen un atento receptor de las nuevas estéticas

enarboladas por los escritores franceses de la segunda mitad del siglo XIX. No había salido nunca del país, y nunca salió, y era en los cafés de periodistas y literatos el conversador más correcto y esmeradamente europeo, en tanto afrancesado. Sin duda alguna Tablada (y así lo reconoce en sus memorias), recibe el influjo del duque Job cuando este dirige la *Revista Azul*. Por ser la figura más astronómica de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, ninguna generación posterior ha sido indiferente a su influjo. Incluso, la generación de Contemporáneos, en abierta consigna vanguardista de desconocer la tradición, lo deja fuera de su proyecto antológico (*Antología de la poesía mexicana moderna*), que definía para el nuevo siglo nuestra tradición poética. La crítica posterior reintegra al canon nacional a Gutiérrez Nájera, no obstante, la exclusión es sintomática en tanto muestra ese afán parricida de las vanguardias que se ensañan, precisamente, con las figuras más consolidadas e institucionalizadas de la tradición.

Pero el duque Job que fallece a temprana edad (36 años) en 1895, no alcanza a ver la realización de situar a un nivel hegemónico la nueva estética que allende la capital francesa venía cobrando fuerza en todo Hispanoamérica, y que a él le tocó inaugurar. En efecto, años atrás dará la pauta inicial para el despunte de un campo literario autónomo, inaugurando la *Revista Azul*, en la cual además de iniciarse las futuras cabezas de la siguiente generación (Tablada, Nervo, Urbina) ya se comulga directamente con una idea de no regirse sino por el arte y lo bello. (Clark y Zavala XXIX)

Como puede observarse, el auge del movimiento modernista en México venía fraguándose con anterioridad, pero no es sino hasta las polémicas desatadas en la última década del siglo XIX, que comienza advertirse la existencia de un campo literario propiamente dicho. Dichas polémicas han sido analizadas por distintos críticos, tales como

Luis Mario Schneider, quien en su estudio *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, pone al descubierto la serie de contestaciones públicas que entre 1897 y 1903 se desató entre el grupo decadentista y los críticos tradicionalistas (Salado Álvarez) que no aceptaban las nuevas corrientes. Por su parte, las investigadoras Belem Clark y Ana Laura Zavala, en 2001, documentaron mediante una excelente antología y un inteligente ensayo que la precede, siete debates entre 1876 y 1907, en los que igualmente prevalece la discusión sobre la pertinencia del estilo decadente al contexto nacional y los gustos del público.

No es mi intención pasar revista a las distintas voces de la polémica, sino encontrar los puntos clave y las repercusiones en el campo. Si no me equivoco, uno de los acontecimientos que da el punto álgido del debate es la publicación en el periódico *El País* del poema “Misa negra” de José Juan Tablada, quien a la sazón fungía como jefe de la sección literaria del mismo diario. Dicho poema no fue del gusto de los sectores tradicionalistas-oligarcas, representados por los científicos y sus círculos de poder. Sea lo que fuere, el caso es que el poeta capitalino es removido de su cargo, pocos días después de haberse publicado los cuarenta versos eneasílabos de su “Misa negra”. Antes de dejar su cargo, el quince de enero de 1893 —el poema se había publicado el día ocho del mes— José Juan Tablada publica en el mismo *El País* una carta abierta a sus compañeros y amigos: Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguíbel. De este texto vale resaltar varias cosas. Primero que nada nótese que por su tono exhortativo e inclusivo: “resolvimos”, y la final exhortación para hacer una revista, parece que estamos ante un verdadero manifiesto del movimiento decadente. Desde el primer párrafo y sin ambages, el autor declara que de común acuerdo, él y sus cófrades literarios, han decidido unificar voluntades “[...] para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético

que, por lo mucho que sentimos, es el más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y en un solo latido nuestros corazones. (“Cuestión literaria. Decadentismo” 107).

En ese mismo texto, Tablada habla de dos tipos de decadentismo, uno moral y el otro literario. En capítulos atrás he definido las diferencias y similitudes de ambos tipos, por ahora me interesa hacer notar que Tablada describe el literario como si tuviera que aclararlo. Es decir, en franca labor de posicionar y legitimar el estilo mediante su tipificación pública. Lo que hace es casi un decálogo del estilo, deja claro qué es sentir y escribir como un decadente. En lo moral, serían decadentes las almas angustiadas por esa:

...eterna gota de la duda (que) ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias [...] 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 videncia 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 hiperestesiados. (108-109)

Si bien Tablada aboga por una nueva sensibilidad y un nuevo proceder literarios, lo que queda claro tras las distintas citas es que también él defiende los dogmas estéticos, y que en realidad su ataque se inscribe dentro de una disputa por la legitimidad cultural. En una lectura de mayor calado, resulta que la jugada de Tablada es doble: al mismo tiempo hace gala de un gremio “aparte en nuestra literatura” y además se inscribe en el movimiento decadente occidental. Nos dicen las investigadoras Clark de Lara y Zavala Díaz: “[...] Tablada se postuló como el profeta de la nueva tendencia artística en México, a la cual se suscribió en el extenso ámbito del decadentismo; movimiento estético que nació en Europa a mediados del siglo XIX y que alcanzó su apogeo en Francia hacia 1880, con la aparición de un conjunto de creadores autodenominados decadentes” (XXV). Como es natural en todos los cambios generacionales, el escritor tiene la intención de instaurar un nuevo paradigma estético, una nueva corriente, conceptos que no por ser abstractos no quiere decir que no estén

representados físicamente. La nueva corriente, desde un principio se define: es decadente y, en efecto, estaría representada por una nómina concisa de escritores, entre los que se cuentan los destinatarios de la carta.

El hecho mismo de ya estar involucrados en la polémica, es el indicador principal de la pertenencia del grupo decadentista en el campo de las tomas de posición. No obstante, estimo, hay un aspecto más concreto y diáfano en el que se trasluce la existencia de una verdadera querrela por la legitimidad cultural: la presencia de una abierta discusión sobre lo que es escribir bien y lo que es no hacerlo. En esta disyuntiva se pueden enfocar y encontrar los indicadores precisos de una lucha por la legitimidad de los productores y los productos culturales.

Volvamos al año de 1893, José Juan Tablada ha abandonado por la puerta de atrás *El País*, y al mismo tiempo triunfalmente, pues su proscripción ha enfocado sobre él las miradas de la crítica. Casi un mes después de publicada la carta abierta, sale en *El Demócrata* un texto firmado por un tal “Racha”, con título “Decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en él se pregunta abiertamente qué será concretamente esta nueva escuela literaria que ha dado en llamarse “decadentismo”. Luego de condenar su condición de minoría (“tres o cuatro jóvenes más o menos ilustrados”) y su pretensión de “gremio aparte en nuestra literatura”, el autor desconocido hace recaer su discurso sobre las características literarias del estilo:

¿Se llamará decadentismo a una literatura que decae, a una literatura pobre y endeble y enfermiza? ¡Quién sabe! Pero lo cierto es que, a juzgar por los escritos de los que en México pretenden hacerse notables, llamándose decadentistas, ser decadentista es aglomerar en un fárrago maltrecho y disparatado, una serie inacabable de palabras huecas y sin sentido. [...] Y todo así por el estilo. Muchos adjetivos, todos raros, todos extravagantes; infinidad de comparaciones y de figuras cursis; una sarta inmensa de disparates y una presunción sin límites... ése es el decadentismo mexicano. (146)

En otro texto de esos días, este sí más violento contra los modernistas, también se hace una descripción del estilo literario decadente como para proscribir los males en que nunca se debe incurrir:

Su frase extravagante y *chillona*, expresa y no expresa –¡milagro del decadentismo!– lo que se propuso decir. El sentido común maltrecho calca la generalidad extraviada de los apóstoles de la nueva *escuela*, y deja al aire la gramática infeliz, y el principio de una lógica *amistosa*, muy en uso. Sus comparaciones son traídas por lo cabellos, con inequívocas señales de un trabajo ímprobo. Sus temas –en apariencia artísticos– nacen de los espasmos libidinosos, y rastrean por lugares ocultos. (“Indolente” 137)

La posición delicada en que se colocaban los polemistas decadentes radicaba en el hecho de que su propuesta se oponía frontalmente a la tradición inmediatamente precedente, al discurso predominante entonces, abanderado por la escuela nacionalista y una oligarquía abiertamente positivista. En la tesitura del periodo de transición que se vivía, los contendientes intentarían dirigir el cauce que, según sus intereses, creen debe tomar la evolución literaria en México. El punto nodal estribó entonces en la legitimación estética y estilística. El bando tradicionalista que, curiosamente, en distintas latitudes coincidió en denostar a sus opuestos con la denominación: *decadentes*, veía en el proceso literario local una tendencia progresista, conducente en forma ascensional a la consecución de la belleza y la verdad, progreso que se veía desvirtuado por el afán extravagante de la nueva estética. Algo del enseñar deleitando horaciano se colaba en las ideas de los detractores tradicionalistas del nuevo estilo.

Por su parte, la posición del grupo decadente respecto a su aspiración a la legitimidad queda muy bien representada en el siguiente fragmento de un texto que aparece sin firma, pero que a todas luces se nota es portavoz del grupo: “Nosotros que, en cuestiones literarias, somos partidarios incondicionales del arte moderno y que apoyamos lo que en materia literaria signifique el acatamiento de una evolución justa y necesaria, encomiamos

sinceramente la idea de la *Revista Moderna* que será el vehículo de las ideas de nuestro jóvenes literatos.” (cf. Clark y Zavala XXI-XXII). Tablada, el líder del movimiento, por ejemplo, apunta en sus textos a legitimar al grupo decadente como el único portador de la evolución natural hacia un arte moderno. Entusiasta y, sospechosamente, de puertas abiertas al futuro, Tablada no hace sino defender sectarismos y una evolución literaria unilateral. Finalmente, no de otra manera se dan siempre los cambios generacionales.

Con todo, obsérvese que no fue sólo la posición iconoclasta que ameritaba el momento, sino también las condiciones especiales de marginación laboral y clasista en que tuvo lugar la conformación del campo literario, lo que propició que los escritores se identificaran perfectamente con el espíritu decadente, y con todas las implicaciones estéticas que con el término se sobreentendían: el afán de autonomía creativa, la pronunciación sin ambages de un arte por el arte, el desprecio del público, etc. La estética decadente francesa (que detallaremos más adelante) se prestaba como anillo al dedo: las mismas condiciones de desprecio hacia el arte burgués; el realismo ramplón y los estrechos cauces de una academia anquilosada. Incluso, se reprodujeron, casi en los mismos términos, las polémicas que sobre el naturalismo y el simbolismo habían ocupado a los teóricos franceses de esos años (Sancholuz 77).

Es decir, lo más importante en esas polémicas es reconocer que lo que está en juego es la plenipotencia sobre los derechos de admisión y definición del campo mismo. De hecho todo el sistema de oposiciones que definen particularmente la dinámica del campo, está alimentado por esas luchas intestinas, que finalmente reconfiguran la situación del campo por adiciones y exclusiones, ya de obras, autores o posturas estéticas.

3.2.3. *El desprecio del público*

En los debates anteriores se trasluce, además, que el proceso de autonomización en que se articuló el campo literario mexicano estuvo acompañado por una toma de posturas críticas frente al público. Las réplicas hechas por los críticos tradicionalistas a los parámetros estéticos de los decadentes, las más de las veces se dirigían a reivindicar los derechos de las masas por recibir la condescendencia del escritor, y las del escritor por escribir para las masas. Frente a lo cual los escritores modernistas contestaban tajantemente con un desprecio total por complacer al gran público. Amado Nervo en el año de 1896 afirma: “El pueblo, en México, no es capaz de entender...” (“Fuegos fatuos, Nuestra literatura” 164).

Simultáneo a este desprecio por el público, paradójicamente, comienza a existir un mercado internacional para los productos literarios, como resultado de un proceso complejo de isocronismo cultural, que se fue estableciendo conforme las condiciones económicas y sociales tendieron a la homologación respecto a las metrópolis mercantiles, y que se vio concretizado en una universalización de los valores culturales emitidos por los centros del poder económico. Este isocronismo ocasiona al mismo tiempo que “la transformación literaria hispanoamericana siga muy de cerca la que se produce en los centros culturales del mundo” (Rama 36). Los escritores modernistas hispanoamericanos también aspiran a la globalización, y comenzarán a editar sus obras por igual en París, México o España. La curva ascensional de este incipiente despunte de un mercado internacional no se verá sino medio siglo después, con la literatura del “boom”. Lo que sí es cierto es que ya en este momento “...se producen una cantidad alta de nuevos creadores, una multiplicidad variadísima de obras y una eficacia artística superior”, que muestra antes que en España, una “mayor amplitud y variedad, en tierras americanas” (43).

En este sentido, las posturas que el campo literario en México y sus escritores asumen no distan mucho de las tomadas por los escritores europeos decadentistas respecto al mundo mercantilista. En el mismo texto que hemos citado de Nervo, encontramos la siguiente observación: "...puesto que los literatos en México no escribían por obtener gloria y dineros, ya que no creían en la primera y los segundos no se obtenían en México escribiendo literatura, justo era que se les dejase escribir por y para el arte. ("Nuestra literatura" 163)

Las palabras de Nervo son más que claras y nos muestran en cierta forma el alto grado de autonomía creativa y de conciencia específica del campo que habían alcanzado los creadores, y desde las cuales proclamaban una distancia considerable frente a todo tipo de sujeción. Si bien las producciones literarias se vieron impelidas a incorporarse al sistema de valores utilitarios que el sistema capitalista tasaba por igual para todas las actividades humanas, el campo literario tendió en mayor o menor medida a "una inversión sistemática de los principios fundamentales de todas las lógicas económicas habituales" ("El campo literario..." 16). Inversión que se ve reflejada en distintas posturas estético-creativas: en el desprecio del público; en la aspiración de independencia frente a cualquier especie de sujeción; en la autoproclamación de la intención creadora como centro de la producción simbólica, pero sobre todo, en la clara conciencia de la posición marginal de la literatura dentro de un nuevo sistema de cosas donde el escritor se ve impelido a replantear su posición dentro de la sociedad.

Por último, cabe decir que hacia el final del periodo los escritores modernistas mexicanos en su denodada aspiración de autonomía y antiservilismo, logran tomar distancia considerable frente a cualquier sujeción, incluso la periodística, mediante la publicación de dos revistas: *Revista Azul* (1894-1896) y *Revista Moderna* (1898-1911). Al respecto encajan

perfectamente las palabras de Pacheco cuando dice: “Si en el periodismo la literatura ha de relacionarse con trabajo, pago y uso, los modernistas preservarán la poesía contra el proceso industrial: harán arte por el arte.” (XL)

En efecto, para los modernistas mexicanos de la segunda generación, la fundación y desenvolvimiento de la *Revista Moderna* significará abiertamente una toma de postura frente al mercantilismo y utilitarismo avasalladores. Sintomático resulta que ya desde 1893 planeaban la revista, a raíz de que José Juan Tablada es obligado a abandonar el periódico *El País*. Tomado como síntoma y reflejo de la cooptación que se venía ejerciendo sistemáticamente sobre el grupo, los modernistas tomarán partido con la finalidad de: “...unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico...” (“Cuestión literaria...” 107). La postura que asumen los modernistas es de franca oposición a toda suerte de sujeciones y con clara intención de hacerse de la legitimidad cultural: “El radicalismo de la religión del arte exigía el sincero desprecio hacia el burgués y burgués era todo aquel que no pensaba como nosotros en asuntos estéticos, pues los sociales y económicos nos parecían muy secundarios” (cf. Pacheco XLVI). Por paradójico que parezca, esta aventura central en las aspiraciones de autonomía y deslinde de todo mercantilismo, llega a su fin mediante un hecho histórico-social, que por su inmediatez irrumpe de lleno en la conformación del campo literario: la revolución mexicana. Se piensa, en efecto, que el modernismo es clausurado en México con la entrada del ejército zapatista, en 1914, al jardín botánico que Tablada tenía en Xochimilco (Pacheco L).

CAPÍTULO CUATRO. EL POETA EFRÉN REBOLLEDO Y EL ESTILO DECADENTISTA DENTRO DEL CAMPO LITERARIO MEXICANO

4.1. *Decadentismo y modernismo en Hispanoamérica: términos a debate*

El que las literaturas hispanoamericanas de finales del siglo XIX reciban el influjo de las europeas con cierto grado de sincronía, es un hecho inédito hasta entonces, y refleja claramente aquel isocronismo cultural del que habla Ángel Rama en su excelente trabajo: *Rubén Darío y el modernismo*. En efecto, a diferencia de generaciones pasadas, piénsese en la romántica, que tardaban varios lustros en incorporar a su bagaje las estéticas trasatlánticas, la modernista no sólo asimila en un corto período de tiempo el gran cúmulo de estéticas europeas de fin de siglo, que son principalmente francesas, sino que además explora culturas tan lejanas y exóticas como las del Japón o las de los países nórdicos.

Así las cosas, no resulta raro que en la misma década de 1880, en “[...] que la idea de decadencia literaria se hace lugar común en el discurso crítico francés” (Olivares 75), también en Hispanoamérica comiencen las polémicas al respecto. Cierta hábito cultural permite a las colonias españolas en América seguir muy de cerca las innovaciones y las discusiones estéticas de la capital francesa (Rama 36), lo cual explica que la polémica sobre

el decadentismo figurara de este lado del atlántico casi en los mismos términos que en el país galo: decadencia contra positivismo, la primera representada por los círculos estéticos más heterodoxos, mientras que el último por la escuela naturalista y en general por los discursos críticos tradicionalistas.

Ya en lo que Jorge Olivares considera el arranque de la polémica sobre el decadentismo en Hispanoamérica (77), Rubén Darío es visto como decadente y afrancesado entre los distintos comentaristas de su libro de 1888, *Azul...* (Eduardo de la Barra, Juan Valera, José Enrique Rodó). Desde entonces, el término decadente aparecerá cargado de diversas e incluso contrapuestas connotaciones. El mismo Darío, en varios momentos, reacciona de distintas maneras frente a la polémica, unas veces aceptando orgullosamente el calificativo, y en otras desligándose tajantemente de cualquier vinculación con el mismo (Olivares 85).

El término decadente fue utilizado con una connotación peyorativa por “[...] los sectores más tradicionalistas de las sociedades latinoamericanas de fin de siglo”, para señalar y estigmatizar de neuróticos y depravados a los círculos artísticos de avanzada, que en ese momento correspondían a los escritores que incorporaban las estéticas novísimas del *fin de siècle* francés. El hábito cultural predominante en México, durante el porfiriato, permite que esas estéticas francesas cumplan un papel hegemónico en la gestación de la generación modernista –recuérdese que el arraigo a la cultura francesa recorre todo nuestro siglo XIX, desde el liberalismo reformista, hasta la trasplantada vida de los salones parisinos o en el positivismo comtiano. Paradójicamente ese estilo afrancesado se pone de espaldas al *status quo*, en el momento mismo que defiende un arte sin sujeciones y una actitud que desprecia, ante todo, lo burgués. De manera que este espíritu de renovación y apertura será combatido por los sectores tradicionalistas, por dos motivos: primero porque la idea de progreso, cara al

positivismo dominante, contravenía con las de agotamiento y caducidad que se desprendían del término decadente; y segundo: “[...] porque esos sectores reservaban una función específica al arte, docente, constructiva, moralizante” (Sancholuz 2). Piénsese en la generación romántica y sus ideales de construir la nación mediante la literatura y se comprenderá lo incómodo que representó para la crítica tradicional la aparición de la nueva estética, que ante todo abanderaba una arte aristocrático, que despreciaba a las masas y al burgués, y que sólo se ponía al servicio del arte mismo.

Decadentismo, modernismo, afrancesamiento, distintas nominaciones de una confusión lamentable (Olivares 77), en la que sin duda alguna terminó triunfando hacia 1893 la palabra modernismo; no obstante, dicha triada de términos estuvo vinculada a la recepción y asimilación de los nuevos movimientos literarios. No es casual que el término *decadente* se presentara cargado de ambigüedad, pues si para unos era “un término de reprobación”, otros lo “acogen como estandarte de una escuela”. De manera que en sus inicios era difícil apresar una definición precisa e invariable, y sería exhaustivo hacer ahora una revisión de los diferentes matices en los que fluctuó su significado (lo hice en el capítulo 2), de acuerdo a la latitud y a cada contexto en particular; lo que me interesa es conocer las connotaciones y su operatividad en el espacio específico del campo literario en México de la época de la *Revista Moderna*.

4.2. *El decadentismo literario en el modernismo mexicano: la dinámica del campo y posición de Rebolledo en la misma*

La crítica coincide en adjudicar el segundo momento modernista en México al grupo decadentista conformado por José Juan Tablada (1871-1945), Amado Nervo (1870-1919),

Ciro B. Ceballos (1873-1938), Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924), Balbino Dávalos (1871-1923), Efrén Rebolledo (1877-1929), Jesús Urueta (1867-1920), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), por mencionar algunos de los principales. El lapso que ocupa dicha generación puede tasarse aproximadamente entre los años 1898 y 1911 (Pacheco XLVII), lapso que le significa a México ser, según Max Henríquez Ureña, “[...] la capital del modernismo (continental), o si se quiere su meridiano, como hasta la víspera lo había sido Buenos Aires” (465).

Si se comparan estos datos cronológicos con los que apunta Jorge Olivares para datar las polémicas sobre el decadentismo en México y en general en Hispanoamérica (1893-1904), se puede colegir que en realidad la segunda generación modernista en México, desde su aparición nace ya con el estigma y el epítome de decadentes. Para muchos críticos sería José Juan Tablada el introductor de esta corriente en México. José Emilio Pacheco afirma que la “modalidad decadente del modernismo” comienza de lleno en 1894 con la publicación del poema “Ónix” del poeta capitalino en la *Revista Azul*, que dirigían Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo (“Poesía modernista...” 141). Cabe notar que José Joaquín Blanco localiza ya el estilo disolvente de Tablada en un poema de 1891, “Nupcial”, en el que ya hay excesos tanto en el tema sensual-pasional como en la artificiosidad del poeta para expresarse (127):

Y en torno de tu faz lívida y flaca
la cabellera tétrica remeda
el pendón tembloroso del pirata
bordado con la blanca calavera.

Este poema sorprende más si consideramos que para entonces Tablada sólo cuenta con veinte años de edad. Incluso entre sus mismos compañeros del grupo decadentista era visto

como el introductor tanto del modernismo como del decadentismo en México. Luis G, Urbina, por ejemplo decía que había exportado “la nota bodelariana” en nuestras letras, o Jesús E. Valenzuela, el mecenas y director de la *Revista Moderna*, decía que lo distintivo y singular de Tabalada consistía en que su poesía era una especie rara que parecía no tener nada que ver con las letras españolas de su tiempo, y sí mucho más con escritores innovadores franceses como los hermanos Goncourt, Huysmans, Gautier o Baudelaire (Blanco 127).

Además de Tablada, el otro gran decadente de la *Revista Moderna*, y a quien va seguir muy de cerca Rebolledo, es Amado Nervo. Piensa José Emilio Pacheco, en efecto, que el gran valor de su obra poética está en sus primeros libros decadentes: *Perlas negras* (1898) y *Los jardines interiores* (1905), en ellos el poeta “[...] expresa el conflicto entre la moral católica y el decadentismo con una capacidad rítmica no inferior a la de ninguno de los grandes modernistas [...]” (*Poesía modernista...* 124). Un gran parentesco estilístico y temático percibo entre Amado Nervo y Efrén Rebolledo, en el análisis tocaré este aspecto.

Debo decir que la imagen decadente que sus detractores y críticos, el público mismo, impusiera a los escritores decadentes terminó por ser su propia máscara, imagen que finalmente asimilaron como posee diletante. Así como había pasado con los pintores impresionistas, su misma condición de grupo marginal les proporcionó, posteriormente, coerción, incluso nombre y, por efecto inverso, todo un programa estético.

Para 1898 se ha definido quién ocupará el centro hegemónico de ese campo. Belem Clark y Ana L. Zavala concluyen que es entre 1897 y 1898 que el “[...] movimiento decadente, ahora ya plenamente definido como modernista, consiguió trasladarse de los linderos hacia el centro de la República de la Letras” (XXXIV). Las mismas investigadoras

arriesgan una conjetura sobre las causas de dicho posicionamiento hegemónico: “[...] esto, en parte, gracias a que varios de los autores ligados a él tomaron por asalto las secciones culturales de algunos periódicos del momento, además de que, por esos años algunos editaron sus primeros libros” (XXXIV).

Dos consideraciones cabe agregar al panorama pintado por esta última cita. Primero, en efecto parece que el control de las secciones culturales por parte de los integrantes del grupo, permitió al mismo un control y una influencia considerable sobre la opinión intelectual y pública que comenzó a circular por esos años. En segundo lugar, estimo importante considerar que hay una causa de mayor envergadura en la consolidación hegemónica del grupo modernista, y está relacionada con el vínculo que unió a la mayoría de los integrantes con la Secretaría de Relaciones Exteriores y en especial con el cuerpo diplomático del Servicio Exterior. Al cual pertenecieron en distintos momentos: José Juan Tablada y Amado Nervo (director y editor de la *Revista Moderna*), Enrique González Martínez, Balbino Dávalos, asimismo Francisco M. de Olaguíbel, Luis G. Urbina e incluso el mismo Efrén Rebolledo. Puede ser que este dato no sea realmente definitivo y exclusivo en la consolidación hegemónica del grupo en cuestión, no obstante, considero una omisión flagrante el no considerar esta relación con ciertas instancias de poder, en la enumeración de las distintos factores que coadyuvaron a dar forma específica al campo literario de esos momentos.

En su libro: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Pierre Bourdieu indica que hacia dentro del campo literario comienza a imponerse una “subordinación estructural”, que ahora ya no responde a la modalidad de mecenazgo, sino a su funcionalización a través de dos mediaciones básicas: (1) el mercado editorial y el

periodismo, ejemplificado en una especie de literatura industrial y (2) mediante afinidades de estilo de vida, ejemplificada en un mecenazgo de estado (82). Ambas mediaciones operan sin duda en el caso que venimos exponiendo de los modernistas mexicanos y su posición hegemónica dentro del campo. Sin duda, el grupo modernista del cambio de siglo en un alto grado de conciencia de los nuevos canales de legitimación y mediación, supo aprovechar todas las ventajas del medio para legitimarse como la primera nómina del canon nacional poético.

Así las cosas, y al fragor de la polémica que los legitima como el estilo hegemónico del campo, los modernistas mexicanos aceptan y reproducen sistemáticamente la imagen decadente que el propio público y los críticos han construido de ellos. De manera que la imagen decadente pasará de una posición marginal al centro consensado del capital cultural. La imagen decadente habíase convertido en una bandera y un signo de rango aristocrático e intelectual. De epítome peyorativo y condenatorio se había convertido en parte del proyecto creador de una generación. De modo que no resulta raro que aún después de terminada la polémica en los periódicos, el grupo y su revista continuaran en la misma línea de provocación estilística que los había singularizado, y que ahora era señal de prestigio intelectual. A través de su órgano impreso los escritores del grupo modernista se presentaban al público junto a traducciones de cuentos y poemas de autores como Poe, Wilde o Baudelaire. Con lo cual ellos mismos se encargaron de legitimar su estilo y tendencias estéticas mediante la autoridad de sus modelos. “Esta revista reivindicó la divisa decadente, sobre todo en los números que corresponden a su primer año [...]” (Sancholuz 3), convirtiéndose en uno de los principales canales de difusión de la estética decadente en el continente.

Así que para cuando Efrén Rebolledo ingresa al cenáculo, el estilo y la estética decadentes ya se han consolidado, incluso, se han vuelto convencionales (Schneider 7). En el desarrollo de la polémica y a través de poemas y editoriales, José Juan Tablada, incluso los mismos detractores, ya se habían encargado de delinear la estética decadente. Los aspectos principales que se pueden colegir de la serie de declaraciones y postulados en que se conformó colectivamente la idea de decadentismo literario, son los siguientes: rareza y extravagancia estilística; multitud de comparaciones; cursilería; la palabra refulge en desmedro de la unidad y la coherencia; el símbolo y la relación como máximos recursos estilísticos; el uso de extranjerismos, con predominancia del galicismo; uso constante de la sinestesia; la interrelación de las artes. Sólo he mencionado algunos aspectos, pretendo que la determinación de las características primordiales del estilo se haga conjuntamente con el análisis. Por ahora sólo quisiera mencionar que dentro del mismo grupo decadente, Amado Nervo es el que con mayor claridad e insistencia definió los procedimientos decadentistas: en verso “busca la novedad, y ya que es tan difícil de hallarla en el pensamiento, debe buscarse en la combinación de la frase, en el primor del metro, en la singularidad de la factura, en el colorido de la estrofa que despierta sensaciones extrañas” (“Nuestra Literatura” 611).

4.3. Efrén Rebolledo en el grupo modernista

Nacido en Actopan, Hidalgo, en 1877, Efrén Rebolledo consigue entre penurias terminar los estudios básicos en su humilde pueblo nativo. Debió ser un alumno brillante, porque apenas adolescente se traslada a Pachuca para ingresar en el Instituto Científico y Literario de aquella ciudad. Mas su paso por Pachuca sólo es concebido como un escalón en sus aspiraciones intelectuales y profesionales, y hacia 1896 llega a la ciudad de México para inscribirse a

estudiar abogacía en la Escuela Nacional de Jurisprudencia (Rocha 16). Desde este momento empezará a publicar sus primeros poemas en distintos diarios.

Ahora bien, para su ingreso al medio literario capitalino a Rebolledo le han valido, entre otras cosas, la amistad con Balbino Dávalos, y sus grandes dotes oratorias que en particular le generan fama luego de un poema recitado con motivo de un homenaje a Emilio Castelar, en 1899, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, de la cual a la sazón forma parte (Rocha 17-18). Además, conjeturamos que algún peso debió representar el hecho de que su estilo parecía iniciarse a todas luces por la senda que venía marcando el decadentismo literario, que además de ser en esos años manzana de la discordia en el mundo intelectual mexicano, ya lo habían puesto en circulación con grandes aciertos y varios años atrás, en el idioma español, escritores como Julián del Casal, Rubén Darío o Ramón del Valle Inclán.

Tras aquel triunfo oratorio, el general Bernardo Reyes, cautivado por el joven poeta, le da el espaldarazo para su inmediato ingreso al Servicio Exterior Mexicano (Tablada, “Efrén Rebolledo: R.I.P” 397). Por otro lado, su aceptación en el grupo de la *Revista Moderna* no puede ser más afortunada, cuando en el mismo año de 1900, en que aparecen publicados sus primeros poemas para la revista, ésta imprime su novela *El enemigo*. Una novela evidentemente en la línea del “decadentismo finisecular” (Phillips 49), la cual dedica a Jesús Valenzuela, mecenas de la revista, y a Luis G. Urbina. Con este par de dedicatorias, inicia oficialmente Rebolledo sus relaciones literarias con el grupo modernista. Además en el tema y los procedimientos técnicos, como el hecho de mezclar ensayo y ficción, afirma rotundamente su postura decadente. Muestra ahí gran conocimiento de la historia del arte, gran sensibilidad lírica y amplia cultura intelectual. Es la novela de un principiante exquisito.

Tablada varias décadas después asegura que en este año de 1900, mientras radica en el Japón, enviado ahí por sus funciones consulares, lee por primera vez a Rebolledo en una de las páginas de la *Revista Moderna*, y su sorpresa es tal que escribe de inmediato a Jesús Valenzuela, mecenas de la publicación “congratulándolo con entusiasmo por la adquisición de ese nuevo astro para nuestra revista y augurando para la musageta el tupido brote de laureles que luego fueron los suyos” (“Efrén Rebolledo: R.I.P.” 362). Ya en 1902, desde Guatemala llega la noticia de un libro de poemas impreso de Rebolledo, titulado *Cuarzos*, el cual recibirá de inmediato el más alto elogio por parte de una de las cabezas del grupo, Amado Nervo: de entre la “[...] 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*” (“Cuarzos: Poesías de Efrén Rebolledo” 353).

En efecto, el estilo de Rebolledo es ya en esos tempranos años: excelso en la forma, bien que lo ha aprendido en la veta decadente, audaz en la rima, contundente y al mismo tiempo raro, excesivo en la elección léxica:

Dulce como la voz de la serpiente,
se eleva entre el follaje rumoroso
de la Gama, y el beso voluptuoso
despierta y la caricia delincuente. (“La música”)

Ya desde este momento Rebolledo deja ver sus armas: su preferencia por la rima abrazada y rica, la preponderancia que obtiene la música en sus composiciones: juego rítmico del pareado, encabalgamiento y cierre de estrofa abruptos. Cabe decir que en este estilo raro, rebuscado y sinuoso, Rebolledo debe mucho, quizá más que a los decadentes europeos y sudamericanos, a distintos poetas mexicanos, no sólo de la época como Urbina o Olaguíbel, sino a poetas más lejanos como Joaquín Arcadio Pagaza, cuyo humanismo latinista lo lleva

a poemas rigurosos en que alcanza un magistral uso del hipérbaton, o José Joaquín Pesado a quien en muchas ocasiones sigue en su soltura musical y su artificiosidad desmedida. En realidad, quizá no sea raro que el modernismo, movimiento netamente manierista, se dé primero en América, pues como ya lo había dicho Octavio Paz, el estilo americano es rebuscado y artificioso por naturaleza: en su barroquismo se inventa la Corte, en su romanticismo una edad media que nunca vivió, incluso su primera modernidad es más un desquite contra su condición periférica que un reflejo de la realidad inmediata (*Los hijos del limo* 132). De este contexto más amplio y diacrónico de la poesía mexicana me encargo en el siguiente apartado.

Regresando al hilo discursivo anterior y respecto del tipo de relaciones en que se desenvuelven los agentes del campo, Bourdieu nos dice: todo “[...] intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual” (“Campo intelectual...” 170). Este tipo de relaciones operan en el campo de manera informal, a través de las relaciones personales y profesionales, pero también formalmente en el ámbito textual, es decir en el proyecto creador mismo. Este es el “[...] sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera.” (146) Este es el espacio exclusivo donde se evidencia la relación del proyecto creativo y el espacio de posiciones de un campo determinado.

Desde su primer libro, Rebolledo invocará la legitimidad cultural a través de las dedicatorias, los epígrafes y en gran medida mediante su estilo formal y semántico. Hecho de poemas que en su mayoría ya habían sido publicados por la *Revista Moderna*, *Cuarzos*

aparece impreso con un “Prólogo” en verso, antecedido por un epígrafe de Teophile Gautier, y una dedicatoria a José Juan Tablada. El primero, autor francés del *ars poética* del decadentismo, el segundo máximo representante del estilo decadente y del grupo hegemónico en turno. Desde sus paratextos, el libro de Rebolledo asume la estética decadente, ya el título además de ser un símbolo de la máxima conciencia operativa, es un claro guiño a cierta sensibilidad heredada de Jean Floressas des Esseintes, el personaje de Huysmans, quien en el capítulo IV de *A rebours*, muestra gran interés y sensibilidad para el “lenguaje deslumbrante de las piedras preciosas” (Herrero 56). Años más tarde, Tablada reconocerá el vínculo diciendo: “Rebolledo entró en la literatura por la puerta gótico-flameante que Huysmans erigió como arco monumental de triunfo [...]” (*Obras* 161).

En cuanto a los aspectos formales, no será nada nuevo decir que ya desde este momento y hasta el final de su trayectoria, Rebolledo trabaja y hace suyo el gran abanico de formas métricas que pone en circulación el modernismo: eneasílabos, alejandrinos, sonetos, poemas de trece versos, etc. Por el lado de su sensibilidad artística, Rebolledo no desmiente su estirpe decadente, y se apoya en recursos tales como la sinestesia, el amaneramiento y la extravagancia adjetival, el uso de neologismos y arcaísmos; todo el arsenal decadente es puesto en funcionamiento en cada uno de sus poemas (Schneider 8):

No recuerdo si en un breve antifonario
que ensangrientan purpurinas iniciales,
o en las góticas ventanas de un santuario
encendido por las luces vesperales,
vi un emblema doloroso y amoroso,
un ardiente corazón que como un cirio
esparcía sus destellos sin reposo

atizado por su amor y su martirio. (“Estampa”)

Casi 10 años antes de la aparición de este primer libro de Rebolledo, varios polemistas detractores del estilo decadente habían caracterizado así el estilo: demasiados “[...] adjetivos, todos raros, todos extravagantes; infinidad de comparaciones y de figuras cursis; una sarta inmensa de disparates y una presunción sin límites [...]” (“Racha” 146). Para el momento en que se publica su libro, Rebolledo es enteramente consciente de su estilo; incluso parece haber seguido al pie de la letra las acusaciones imputadas al decadentismo. En aquel “Prólogo” versificado con que abre el libro y que ya dijimos dedica a Tablada, el enunciante lírico define sus cartas de fe: “viví en el místico santuario / del Arte, y mudo y solitario / como paciente lapidario, // en las sortijas y diademas / rimé sonetos y poemas / con las estrofas de las gemas”⁵. Las estrofas monorrimas consiguen el efecto de repujamiento técnico que persigue el poeta, que por otro lado la semántica hace evidente: “como paciente lapidario”. Sobre este logrado poema cabe decir algunas cosas más.

De entrada nótese que el metro utilizado por Rebolledo es una provocación abierta a los cánones tradicionales y academicistas, que consideraban que el eneasílabo carecía de melodía y gracia; además deja ver la filiación decadente del autor en tanto ese metro proscrito había sido utilizado con grandes logros y en un nivel de predominancia considerable en las obras de José Asunción Silva y Julián del Casal (Max Henríquez 14). Por otro lado, en esta composición, que ha sido vista como una especie de poética del autor, Rebolledo aboga por un arte suntuoso que haga radicar su exquisitez en la paciencia confeccionista y en el regodeo hedonista con todo tipo de piezas y disciplinas artísticas. Enemigo de dejar por escrito sus

⁵ Uso para las citas de la poesía de Rebolledo, la edición de *Obras reunidas* de 2004; en adelante sólo anoto los nombres de los poemas.

procedimientos, o de reflexionar sobre ellos en ensayos y prólogos sesudos, Rebolledo enfoca en la creación lírica misma la declaración de sus posturas estéticas: “Mi fe es el jaspe vetado / y en el zafiro immaculado / está mi anhelo cincelado”. En efecto, es a través de estos versos, que el autor se define como un auténtico esteta, un feligrés acérrimo del monoteísmo del Arte. Pero incluso esta postura es calculada en relación al medio literario en que se inserta. No es desde luego casual, ni es un grito en el vacío el que Rebolledo se declare un creyente del arte, cuando en la polémica sobre el decadentismo habían sido esgrimidas contra los decadentes las ideas positivistas de Hipolite Taine y Max Nordau, mediante las cuales la crítica tradicionalista se tomaba la licencia de hacer ley marcial la petición de congruencia artística y temática para con el medio social y natural en que se gestaban las obras. No podía haber literatura decadente en un medio social que ni siquiera había alcanzado la madurez, decían. Frente a tales exigencias deterministas, la nueva corriente estética proclamaba la religión del arte como su única brújula en la consecución creativa. Sin embargo, vale decir que más allá de todo este ámbito local, Rebolledo también abreva en las fuentes originales las nuevas estéticas, prueba de ello es que en la siguiente década publicará la primera versión al castellano de un libro angular para la estética decadente: *Intensiones* de Oscar Wilde.

Regresando al primer poemario, cabe apuntar que se dedican poemas a Urbina, Valenzuela, Othón, Ceballos, Dávalos; además de escritores, en la lista de dedicatorias se encuentran colegas de la profesión diplomática, como Bartolomé Carbajal y Rosas y Federico Gamboa. Cabe decir que aquel grupo literario le abrió las puertas de par en par y con gratitud. Así, para su segundo libro *Hilo de corales*, la dedicatoria será “A mis amigos los redactores y dibujantes de la *Revista Moderna de México*”. El crítico norteamericano Phillips apunta que durante esa “[...] época, a pesar de sus prolongadas ausencias del país en misiones

diplomáticas, su obra se comentaba elogiosamente en la prensa literaria, y ningún comentarista más entusiasta que José Juan Tablada [...]” (378). En efecto, dicha recepción afortunada de su obra, se ratificaría cinco años después, cuando es Tablada el encargado de prologar el libro *Joyeles*, ahora editado por la librería de la Viuda de Bouret, volumen que no presenta nada nuevo, pues recoge íntegros los dos anteriores. El autor de *Un día... poemas sintéticos*, elogia enormemente la obra de Rebolledo, haciendo un recuento breve de cada uno de sus libros. Si ya el poeta había recibido el encomio de uno de los máximos vates de la época como lo era Amado Nervo, ahora venía a sumarse a su inclusión y consagración dentro del grupo el comentario positivo de Tablada. Además de obviar la legitimidad que le otorgan a Rebolledo los principales representantes del movimiento modernista en México, el texto de Tablada contiene una nota que cabe resaltar. Al igual que el texto que escribiera años antes Amado Nervo sobre nuestro estudiado, se pondera la labor poética del actopense no sólo por su evidente factura técnica, sino por la sensibilidad lírica con que se adhiere a las estéticas promovidas por el grupo: ““El enemigo”, “Cuarzos”, “Hilo de corales”, se llaman los tres libros con que Rebolledo ha enriquecido la literatura modernista” (*Obras* 161).

De modo que Tablada no duda en llamarlo poeta artista y emparentar sus gustos con los del personaje de *A rebours*, Des Esseintes: “[...] ama lo extraño, lo impoluto, lo virginal” (90). Del breve comentario de Tablada se desprende una descripción decadente, tanto estilística como semántica, del estilo de Rebolledo: “[...] huyendo el pleno día de la vulgaridad, buscaba misterios nocturnos y vaguedades vesperales, libando acres mieles y alucinadores rocíos en los carnales cálices de imponderables orquídeas.” (90) El erotismo y la extravagancia del personaje aquél de Huysmans le sirven aquí a Tablada para describir el estilo y la sensibilidad poética de Rebolledo. La legitimidad alcanzada por el poeta, entonces

le viene por dos flancos: por ser un buen poeta, pero además por ser un poeta decadente. Esta conciencia no abandona a Rebolledo nunca, incluso hará de ella parte central de su proyecto creador, que ya desde el principio ha sido definido. A este respecto dice Carlos Montemayor: “La perfección e intensidad de algunos de sus primeros poemas es una demostración incontrastable de la unidad de su obra y de la constancia de sus temas” (412).

El hecho mismo de que el nombre de Tablada aparezca encabezando su primer poemario impreso, habla de una petición de legitimidad que condiciona el gesto de Rebolledo, no sólo por cuanto significa cierta aspiración de inclusión en el grupo hegemónico del campo literario, sino porque la postura estética decadente busca amparo, resguardo y legitimación tras el nombre de Tablada, pues cualquier lector inteligente de la época inmediatamente hubiera reconocido en la dedicatoria la filiación y el estilo literario del poeta. Política y estilísticamente el nombre de Tablada ampara el proyecto poético incipiente de Rebolledo, quien pese a estar en esos momentos en Guatemala, debido a sus labores consulares, no piensa renunciar al capital cultural que ha alcanzado en México, y decide publicar en tierras centroamericanas una selección de los poemas hasta entonces publicados por la *Revista Moderna*. Con lo cual nada nuevo se presentaba a los ojos de los integrantes del grupo, pues habían leído ya los poemas en la revista misma; lo que hay ahí es un gesto a la aceptación y la consagración evidentes. El simple hecho de reunir en un libro impreso poemas que han visto la luz dispersamente, es un acto de legitimación cultural, que coloca a su autor oficialmente en pleno terreno de las disputas. Curioso que los comentarios elogiosos de Nervo y Tablada aunque estimen poemas ya conocidos con anterioridad, se concreticen en letras de molde hasta que dichos poemas han sido reunidos en libros.

Sobre su constancia en mantener su prestigio literario en México, Montemayor opina: “Su apego a los moldes modernistas de creación poética fue una forma de apego o de arraigo a ultranza con nuestro país [...]” (401). Más que un apego sentimental, como alude esta cita, es claro que Rebolledo, pese a estar ausente, lo que hace es jugar sus cartas respecto de la legitimidad cultural que ha logrado en México, y que cree factible de conservar y llevar adelante en el extranjero, como se lo han mostrado multitud de ejemplos en la historia del Servicio Exterior Mexicano. Pero a diferencia de épocas pasadas en que basta con estar asimilado al cuerpo burocrático gubernamental para estar legitimado intelectualmente, las nuevas condiciones que han dado lugar a la conformación de un campo intelectual autónomo exigen que el capital cultural acumulado se ratifique en cada libro y en cada poema, es decir, exclusivamente en el ámbito de las posiciones del campo literario.

A la pose decadente, formal y temática, que viene construyendo Rebolledo de su proyecto creador, agréguese el hecho de que al igual de los poetas malditos que, como Baudelaire, desairan los grandes tirajes y las prestigiosas firmas editoriales, invirtiendo con ello la lógica capitalista del éxito, nuestro poeta consecuente con su actitud abiertamente esteticista y decadente, decide publicar sus libros de poesía en tirajes reducidos y bajo condiciones casi artesanales. En un atento texto que escribe sobre Rebolledo el gran crítico español de las letras hispanoamericanas, Enrique Díez-Canedo, hace notar que la bibliografía de Rebolledo es altamente singular y curiosa (184). Además de contar con tomos impresos en distintas latitudes: Guatemala, Francia, Japón, Noruega, Chile, Argentina y España, Rebolledo privilegia la selección de formato reducido y la confección casi artesanal de sus volúmenes. Al respecto dice Francisco Monterde: “[...] gusta de las ediciones tipográficamente cuidadas –*Rimas japonesas*, *Caro victrix*–: libros que recrean al bibliógrafo, estuches adecuados a las

joyas que guardan” (“Efrén Rebolledo y su obra” 373-374). El libro *Nikko* de 1910, impreso en México, se encuaderna “[...] todavía a la usanza nipona: dobladas las hojas por un lado, y cosidos los pliegos de la obra con un cordón rojo atado sobre la cubierta [...]” (“Influjos nipones en Tablada y Rebolledo” 118). El caso del impreso en Japón, *Rimas japonesas*, también es singular: “[...] tirada de trescientos ejemplares en papel crespón con ilustraciones de Shunjo Kihara”, el cual además es impreso con finas viñetas, y a varias tintas en su portada (117).

Ahora bien, si para 1913 Rubén Darío reconoce que en su etapa rioplatense era sólo propio de ciertos sectores elitistas el publicar libros, algo así como comprar un automóvil o un caballo de carrera (Rama 53), no resultará descabellado decir que probablemente Rebolledo en el extranjero, sin ningún vínculo intelectual que lo respaldara más que el propiamente diplomático, tuvo que recurrir a financiar él mismo sus libros. Quizá algunas dedicatorias, como la que aparece en *Cuarzos*, a “las hermanas de la caridad mexicanas en Guatemala”, o la que antecede a *Rimas Japonesas*, “al Barón y la Baronesa de Marchi della Costa”, pudieran ayudar a conjeturar si alguien accedió a financiar parte de esas publicaciones; pero sólo serían conjeturas, pues su comprobación se antoja imposible.

4.4. Conclusiones al análisis del discurso decadente en el campo literario mexicano del *cambio de siglo*

De todo lo dicho hasta aquí se deduce que la expresión decadente de Efrén Rebolledo, en efecto, participa evidentemente de la moda y las directrices que habían legitimado y establecido el grupo hegemónico del campo literario, al cual fatal o estratégicamente estuvo unido el poeta, ya por su simpatía con la estética y su aspiración a legitimarse dentro de ella,

ya por su empleo consular obtenido en 1901 y que lo ligó a una tradición intelectual que se había distinguido por sus fueros literarios, y que en la época de Rebolledo y debido al carácter autónomo del campo literario permitió elementos heterodoxos, estéticamente hablando. Hacia el final de su trayectoria literaria y de su vida misma, el poeta de Actopan alcanzará el puesto más alto al que podía aspirar en general el cuerpo diplomático comisionado al exterior: estar dentro del grupo selectísimo que gestiona en Madrid. Al mismo tiempo, su capital cultural sigue en aumento, ya que todavía un año antes de su muerte, en 1928, es incluido en la canonizadora *Antología de la poesía mexicana moderna*, que firma Jorge Cuesta en legitimación de la nueva generación literaria. De hecho su denodada filiación al movimiento modernista que lo acogió, le valió el prestigio póstumo de su obra. Pudiera decirse, en este sentido, que toda la recepción crítica de su obra poética ha sido estimada de acuerdo a lo que opinó el campo literario de su tiempo (piénsese en los comentarios de Nervo y Tablada y en los posteriores de Torres Bodet y Villaurrutia).

El estilo decadente desplegado en sus libros está evidentemente condicionado en todo momento por el grupo modernista mexicano al que se afilió, mismo que en una escala mayor abrevó su estilo y sus conductas en las grandes figuras del modernismo continental, pero también, como veremos a continuación, en la tradición poética del romanticismo mexicano y en el barroco áureo. Porque claramente la expresión poética de Rebolledo no sólo abreva de las corrientes finiseculares europeas que después asimilan y aclimatan los sudamericanos y primeros modernistas. Sino que, claramente, también su poesía está condicionada y marcada por la gran tradición poética mexicana de la que es producto. Recuérdese, por ejemplo, que dentro de nuestra tradición no hubo desavenencia real entre clásicos y románticos, es decir, que el gran tronco de nuestra poesía observa desfases temporales y

estéticos muy propios y singulares. Nuestra poesía debe entenderse dentro de su propia dinámica, si por un lado llegan influjos extranjeros gracias a los cuales se enriquece y evoluciona, por otro, su enorme raíz genealógica todo el tiempo se está actualizando y moviendo entre los nuevos escritores. Ya no es terreno baldío a donde llegan los vientos extranjeros, ya hay cultivos y parcelas bien logradas, de manera que esos influjos mueven los sembradíos, pero ya no los desarraigan, renuevan la tierra, pero sin mutarla profundamente. La literatura mexicana adquiere sentido y conciencia de sí misma, esto ha quedado claro antes del último tercio del siglo XIX con la publicación de *México a través de los siglos*, y en el nuevo siglo con la *Antología del centenario*. No sólo literariamente, sino que en los distintos ámbitos culturales, hacia finales del siglo puede comenzarse a vislumbrar un ambiente más especializado y propicio para la discusión intelectual.

Si dejara hasta aquí el análisis propiamente contextual, quedaría claramente mutilado e incompleto. En realidad, en el análisis del campo literario hasta aquí hecho, limité mis indagaciones al panorama occidental y sus repercusiones y asimilaciones hispanoamericanas. Cuando me acerqué al contexto mexicano fue para enfocarme estrictamente en el campo intelectual de la coyuntura histórica en que asimila, publica y se legitima Rebolledo a la sombra del estilo decadente. Mi análisis ha sido casi exclusivamente sincrónico. Debo ahora, para completar la revisión contextual, determinar el lugar más o menos preciso de Rebolledo dentro de la tradición poética mexicana. Se torna preciso hacer el análisis diacrónico, leer la obra de mi estudiado a la luz del gran tronco de la poesía mexicana de la cual proviene. Porque en el campo intelectual no sólo cuentan los agentes actuantes de ese momento, es decir los vivos, sino también los muertos, los grandes escritores que son canon y con los cuales se instruye y forma un escritor, quizá no conscientemente, sino como un flujo

ineludible, como una corriente continua de lecturas e influencias que gravitan y conforman las atmósfera de una específico momento creativo en una tradición literaria.

4.5. *Efrén Rebolledo y la tradición poética mexicana*

Cuando Efrén Rebolledo publica su primer libro de versos, *Cuarzos* (1902), el estilo decadente ya ha triunfado en el ámbito hispanoamericano. Poetas de esta estirpe se han consolidado como de los mejores del continente y han dejado su impronta en nuestro estudiado: Guillermo Valencia ha publicado ya *Castalia Bárbara* (1899), Rebolledo le seguirá en la pulcra elegancia y la inclinación por la cultura nórdica; Rubén Darío es ya el gran poeta de América, y no pocos guiños a la obra de éste tiene la de aquél, principalmente en la métrica, variada y propositiva; Leopoldo Lugones, quien ha continuado a este último hasta superarlo en la línea sinuosa y metamórfica, ya publicó *Las montañas del oro* (1897), quizá sea posterior la influencia de este en el hidalguense, pero visiblemente lo imita posteriormente en sus poemarios de la segunda década del siglo XX, *Rimas japonesas* y *Caro Victrix*; Torres Bodet⁶ (89), en un breve pero fino comentario advierte claves interpretativas entre *Los doce gozos* de Lugones y los doce sonetos de la “carne victoriosa” de Rebolledo; Herrera y Reissig acaba de publicar dos libros: *Sonetos vascos* (1901) y *Los maitines de la noche* (1902), la audacias de la rima y la adjetivación son legado de este poeta angustiado y profundo, cuya voz resonará después en López Velarde y González León con mayor acento. Menciono a los inmediatamente anteriores, porque el estilo decadente ha quedado ya materializado en libros más contundentes y en poetas anteriores.

⁶ Guillermo Tovar y de Teresa demostró en un ensayo de 1994, que en la Antología de la poesía mexicana moderna, firmada por Jorge Cuesta, la nota sobre Rebolledo no es de éste último sino de Jaime Torres Bodet. Véase “Hallazgo en torno a contemporáneos” Vuelta 206, (Enero 1994).

De entre los poetas decadentes hispanoamericanos del primer momento, por ejemplo, pienso que el que deja más honda huella en Rebolledo es Julián del Casal, quien para entonces ya ha muerto (1893), pero ha dejado con su obra poética, contundente y exquisita, su nombre en letras de oro como uno de los pioneros más grandes del estilo decadentista. Para entonces han visto la luz con su nombre los poemarios *Hojas al viento* (1890), *Nieve* (1892) y *Bustos y rimas* (1893). Otro de los promotores pioneros del movimiento sin duda alguna es Manuel Gutiérrez Nájera, a quien me he referido anteriormente. La lección mayor que hereda Gutiérrez Nájera a la generación modernista que le continúa es su afrancesamiento, su rebeldía, y con ello su receptividad constante respecto de otras tradiciones y estilos. Por esta puerta abierta que deja Gutiérrez Nájera, entrarán con posteridad lo mismo el simbolismo, el decadentismo y las vanguardias históricas. Pero con el duque Job he llegado al punto que quería tocar: la poesía mexicana al despuntar el modernismo. La poesía de Gutiérrez Nájera no sólo es producto de sus lecturas francesas, sino también de una alta conciencia de la tradición mexicana en que se inscribe su obra. De la misma manera, Efrén Rebolledo si bien visiblemente abreva el estilo decadente en europeos como Huysmans o Barbey d'Aureville, o hispanoamericanos de otras latitudes como Julián del Casal o Leopoldo Lugones, también es cierto que recibe el influjo de escritores mexicanos para confeccionar su expresión, ya contemporáneos como Luis G. Urbina o Manuel de Olaguíbel, o ya de la generación pasada como Manuel José Othón o Salvador Díaz Mirón. Atiendo a continuación a este preciso contexto local. Advierto antes de pasar al siguiente párrafo, que Rebolledo varía sus latitudes en diferentes momentos de su vida, en estos primeros años ejerce su labor consular en Guatemala (1901), en donde debió seguir en contacto con el movimiento continental. También aquí había estado Darío en su etapa centroamericana.

El primer poema de Rebolledo que aparece publicado es en *El Demócrata* del 13 de diciembre de 1896 y lleva por título “Medallón” (Rocha 16). En pocos meses se volverá recurrente la publicación de sus poemas en diversos diarios. Entre los cinco años que transcurren desde estas fechas afortunadas y la aparición de su primer libro, es decir entre 1897 y 1902, verán la luz distintos libros clave y fundamentales para el estilo. En 1895, Amado Nervo firma su novela *El bachiller*, donde su personaje Felipe, pese a tomar los hábitos y tener inclinación contemplativa, padece de un cruel y obsesivo complejo de culpa, somete su cuerpo al celibato máximo y a martirizarlo con hambres y desvelos, pero no logra matar la duda, misma que lo lleva al suicidio.

Del mismo Nervo, en 1898, ve la luz su primer libro *Perlas negras*, y *El éxodo y las flores del camino* en 1901. José Emilio Pacheco ve en estos primeros libros la parte sustanciosa de la obra de Nervo, que después gira hacia una moral y una complacencia populares, según José Joaquín Blanco (119). Por su parte, José Juan Tablada ha publicado en un solo libro, *Florilegio*, un compendio de sus poemas anteriores a 1899.

Además de estos dos poetas, que ya he mencionado con anterioridad, dentro del grupo decadente hay otros dos poetas que me parecen importantes también en la confección del estilo en México, y que Rebolledo seguirá con atino. Me refiero a Francisco Manuel de Olaguíbel y Rubén M. Campos. Este último es hondamente parnasiano, pero al mismo tiempo decadente en tanto recurre a las suntuosidades extremas de la formalidad musical de los decadentes, como el recurso al monorrímo, por ejemplo. En Olaguíbel, Rebolledo abrevará la simbología y esa forma de ingresar sutilmente en los temas eróticos:

La cabellera rubia, –manto de aromas,
desatando sus rizos en raudal suelto,

entre sus redes áureas mantiene envuelto

el pecho, en el que albean las frescas pomas. (“En la alcoba”)

El peso de Olaguíbel sobre varios poetas modernistas posteriores a él aún no se ha determinado. Ese estudio pendiente, que dejó como parte del proyecto total, seguramente dará algunas sorpresas respecto a su influjo directo en poetas como Ramón López Velarde o incluso Amado Nervo. Los versos citados arriba pertenecen a su libro *Oro y negro*, publicado en 1897, antes incluso que el primer libro de Lugones, lo que demuestra que la tradición poética mexicana había alcanzado un grado tal de madurez, que le permite llegar a Olaguíbel a hallazgos semejantes a los del argentino, pero por otra vía y mediante otra sensibilidad. Si bien los sudamericanos Julio Herrera y Reisig y Leopoldo Lugones han dado pasos gigantes respecto al enrarecimiento y el uso de tecnicismos y rimas rebuscadas, en realidad, esa innovación llevada al extremo como ellos lo hicieron, conduce “al punto sin retorno”, según afirma José E. Pacheco (*Poesía modernista...* 141). Contrariamente, el poeta poblano asimila las conquistas del modernismo decadentista, pero sujeta la brida del encabalgamiento y artificiosidad, sin dejar por ello de ser netamente decadente. Diestro en el estilo decadente, no se pierde en los rumbos de los sudamericanos sino que se resguarda de las extremosidades, en esto se parece a Luis G. Urbina, poeta que acepta las innovaciones pasivamente, permitiendo que el nuevo influjo se mezcle con el suyo, anterior y romántico. Ciertamente por momentos se abusa de esta actitud y decae la actitud desenfadadamente decadentista que muestran las secciones: “Croquis modernos” y “Baladas negras”; es entonces cuando Olaguíbel tiene reflujos de sensiblería romántica y moral cristiana que desentonan: “¡Oh, Dios, en mis angustias sólo te pido / que me des una dicha: la de ser bueno” (“Mística”). Sin embargo, la alta factura del verso, la soltura alcanzada en el ritmo y la magna confección que

logra en algunas composiciones, sin duda lo colocan como uno de los mayores ejecutantes del estilo disolvente:

Quiero bebiendo el háchis sombrío de tus ojos,
el opio de tu nuca y el de tus labios rojos,
y viendo como emerge tu pálida hermosura,
rodar hasta el abismo sin fondo del olvido,
mientras la lluvia entona su canto adormecido
sobre la masa negra de la ciudad oscura. (“Tarde gris”)

Aunque participando de un lenguaje rebuscado, Olaguíbel no deja en ningún momento que el sentido se quede en el recorrido del hipérbaton; elimina el encabalgamiento y mesura el tono general del poema. El poeta con quien emparenta en su mesura, como ya dijimos, es Luis G. Urbina, y con él tocamos a otro poeta que también tiene grandes redes con Rebolledo. Compartieron labores en el Servicio Exterior Mexicano y coincidieron en escribir para la *Revista Moderna*, aunque Urbina no era tan apegado como Rebolledo al cenáculo decadente. Este radio, que ahora se amplía al tocar el nombre de Urbina, se irá abriendo más conforme vayan encadenándose poetas cada vez más alejados de la órbita inmediata del grupo decadente.

Luis Gonzaga Urbina, gran amigo del duque Job, es un hombre muy influyente en su época. Varios lustros atrás el poeta ha forjado en la última década del diecinueve su prestigio lírico como modernista. No es inicialmente adepto a las nuevas tendencias, pero poco a poco va siendo conquistado por el estilo decadente. En 1902, publica su libro *Ingenuas* en el que se nota que ha asimilado fructíferamente las nuevas estéticas. Con todo y pese a que en su tono ya está la musicalidad y el nerviosismo de los decadentes, Urbina nunca deja de ser el poeta del paisaje conmovido y de los sentimientos domésticos. En este sentido, lo que me

interesa resaltar es que Urbina nunca se deja embelesar por los nuevos métodos, y la parte emotivamente romántica nunca falta en sus poemas. Federico de Onís reconoce en su poesía el gesto espontáneo y sentimental, y en esta línea podría decirse que es considerado unánimemente por la crítica como el eterno poeta del “[...] decoro, del crepúsculo, del recato, de la fina estetización de los paisajes y sentimientos [...]” (Blanco 112). A través de que González Martínez se aleccione en el estilo prudente aunque audaz de Urbina, esa tendencia al mismo tiempo avante y retraída, elegante y refrenada de su poesía pasará a la siguiente generación, la de *Contemporáneos*. No es casual que los dos poetas predilectos de Villaurrutia, de la generación moderno-decadente sean Rebolledo y Urbina. También el hidalguense tiene ciertas deudas con Urbina, también aunque es promotor de los nuevos vientos, Rebolledo perfeccionará su estilo en su libro *Caro victrix*, pero en dirección hacia un estilo más sobrio y tenue. No abandona la armadura y el porte decadentes, pero su expresión será más nítida, buscando cada vez más esa espontaneidad sensual y pasional que sí hay en Urbina:

Adivínalas tú, que me importunas,
con malicias perversas y vulgares;
son “Cuentos de Bocaccio” con algunas
páginas del “Cantar de los cantares”

Desde el punto de vista de su gran influjo en las generaciones posteriores, la obra de Urbina desmiente lo que había dicho Federico de Onís respecto a que Urbina es un espíritu tibio que busca el solaz antes que la aventura existencial, que prefiere sólo asimilar y dejarse mojar por la lluvia decadente sin jamás atreverse a grandes audacias, ya temáticas o formales. En realidad, como puede palpase en el cuarteto citado, Gonzaga Urbina sujeta la brida del impulso primero y visceral de los instintos y, sin oponerse a la embriaguez, permite que el

nuevo estilo lo invada pero sin prisa, con esa paciencia recatada, con ese anhelo siempre moderado.

En este mismo punto del recato y la medida se diferencian dos poetas anteriores a la generación que estudiamos: Manuel José Othón y Salvador Díaz Mirón. Si bien ambos se entregaron con ardua tenacidad a pulimentar su estilo, ambos llegan a parajes distintos, en tanto el primero elige el camino cordial, si bien atormentado por momentos, siempre moderado y en el cauce del decoro. Sólo hacia el final de su trayectoria y de su vida se permite audacias adjetivales por agrandar el oído, sólo hacia el final también se permite soltura temática y sensitiva para abordar el mundo. Aún mantiene el gusto panteísta por la naturaleza y los ritos y culturas ancestrales o antiguas de los románticos. Rebolledo le dedica un poema de su primer libro, “La bordadora”. La pose declamatoria y retoricista de Othón es una vela de relevo que le lega la tradición poética mexicana, y que no ha de romperse fácilmente, y que en realidad nunca muere del todo.

Esa soberbia, esa envergadura de poeta también está en Salvador Díaz Mirón, este sí con plena inclinación a la estética moderno-decadentista. No conoce recato, ni tonos grises, y sí mucho de repujamientos y excelsitudes. Díaz Mirón, por senda distinta, llega a los logros estilísticos, métricos y lingüísticos de los sudamericanos que renuevan el modernismo en su segunda etapa (Herrera y Reissig y Lugones); pero mientras estos revelan espíritus más sutiles, desenfadados e irónicos, el veracruzano no puede superar la visión victorhuguesa con que se ha formado poéticamente. Aunque pueda sonar paradójico, Díaz Mirón pertenece al Viejo Régimen y al mismo tiempo le toca abreviar las nuevas estéticas, que discursiva y formalmente contradicen ese ámbito. El desfase es visible a distancia. Su actitud y su retórica pertenecen a una idea de poeta romántico, que forja la patria e hiperboliza las hazañas y

logros del estado paternalista liberal. El veracruzano quizá hubiera funcionado mejor en una monarquía democrática, como vocero y cantor de los valores de la casta y los caprichos del rey. Por otro lado, su forma, sus recursos son los del decadentismo, no los que pudieran esperarse de un reaccionario y tradicionalista como era Díaz Mirón, sino que asimila el estilo disolvente. Por ello su poesía –estimo– no termina de cuajar y de expresarse con propiedad, porque se oye un alma romántica y panteísta, doméstica y patriótica, pero atrapada en una jaula tallada y engarzada en oro, finamente labrada y de arabescos retorcidos. Si el poeta hubiera querido ser genuinamente romántico, su artificiosidad era desmedida, y al contrario, si quería ser un decadente, su actitud romántica salía sobrando. No obstante su anacronismo, Salvador Díaz Mirón se forjó a pulso una fama y un prestigio de poeta nato, que sus logros y conquistas poéticas no pueden soslayarse. Sus audacias léxicas y sintácticas, su amplia cultura mitológica, su abigarrado lenguaje no podían sino ser inusitados en una tradición acostumbrada al recato, cuyos representantes en turno eran sus coetáneos Urbina y Othón. En efecto, no sólo Rebolledo sino cualquier poeta decadente de la época, incluso podríamos señalar a Darío, tiene una deuda amplia con el poeta de Veracruz, ya en la actitud desolada, de eternas dudas y congojas, ya en la factura formal de excelsas aristas.

Ahora bien, si diseccionamos la coyuntura del estilo decadentista de Rebolledo y consideramos de forma separada sus aspectos social y literario, es decir, sus temas y su forma, veremos a pronto que el árbol genealógico del poeta se extiende a un radio mayor que el que pueden circunscribir Othón y Díaz Mirón. Por el lado moral, el decadentismo tendría filiación directa con el romántico amargado que fue Antonio Plaza. Su actitud frente a la vida, su desenfado por exhibir su promiscuidad, sus quejas al abismo y al obispo, todo esto contribuye a identificar a Plaza como antecedente del estilo, al menos de su elemento moral. Antonio

Plaza era un decadente, no un decadentista. Le faltaba la consideración del lenguaje como objeto.

Por último y por el lado del decadentismo formal o literario, es decir tomando en cuenta la innovación en el lenguaje y en la audacia sintáctica, sería también un poeta del segundo romanticismo el que prefigura la propuesta modernista de reforma musical y léxica que hay en los decadentes: Joaquín Arcadio Pagaza. Formado en una tradición humanista, concede a la creación literaria la paciencia del amanuense, y por esta vía descubre recursos estilísticos ya existentes en la tradición barroca española y la decadente latina. Tales como la preponderancia del elemento epidíctico, la ornamentación y el despilfarro retórico. Su estilo pulido ya prefigura la artificiosidad del lenguaje modernista, esa su predilección por extremar el hipérbaton hasta la incompreensión. De los poetas de su tiempo, dice Octavio Paz, pocos fueron realmente poetas (“Introducción a la historia...” 27), Arcadio Pagaza sin duda reúne los méritos de un verdadero labrador paciente del verso.

Quizá sin darme cuenta, he entrado de lleno en la tesitura del análisis. Sin duda, la revisión hecha hasta aquí me posibilita ahora colocarme en un lugar privilegiado y estar armado con todas las precauciones conceptuales y teóricas para hacer el análisis de los poemas decadentistas de Rebolledo. La puerta gótica se ha abierto, los pasillos muestran, en recamados burós, cofres cuajados de deslumbrantes joyas. En los recintos aledaños no hay imágenes metafísicas ni religiosas, sólo caballeros y artistas en cuadros exquisitamente pincelados. Mas la alcoba central está ocupada por la tradición de la poesía mexicana y sus más recientes herederos. Entremos ahí y escuchemos el aullido wagneriano de sus quejas líricas.

CAPÍTULO CINCO. REVISIÓN DE CONJUNTO DE LA ESTÉTICA DECADENTISTA EN LA POESÍA DE EFRÉN REBOLLEDO

Al adentrarse en la obra poética de Efrén Rebolledo se observa que su máxima virtud es ser por sí misma sintética y concentrada. Se sabe que él mismo se encargó de seleccionar, corregir y editar sus antologías, pero sobre todo hay que considerar que esa obra por sí misma es selectiva en tanto el ideal de su autor siempre fue la forma esmerada, el verso trabajado arduamente. En su última etapa consigue este ideal de concisión y perfeccionamiento: su libro postrero de poemas *Caro Victrix* está conformado de tan sólo doce sonetos, a ese libro ya no hay nada que quitarle o agregarle, su número lo sugiere (12), el ciclo está completo, la

circunferencia es total y se cierra sobre sí misma. De manera que el libro muchas veces figura completo en las antologías sobre el autor, e incluso en las que reúnen lo mejor de la poesía mexicana de un período, como el caso de la *Antología del modernismo de José Emilio Pacheco*. No imagino a un antologador futuro de la obra poética del autor dejando fuera algún soneto de ese poemario, no sólo porque quedaría mutilado el círculo perfecto del libro, sino porque en verdad esos doce sonetos son oro puro no sólo dentro de la obra de Rebolledo, sino de la historia de la poesía mexicana. El mismo Xavier Villaurrutia decía que en este libro el poema de Rebolledo ya no simulaba una joya sino que era ya una joya (665).

La pluma del autor cumplía ya veinte años en las lides literarias cuando se publica este libro en 1916, por ello mismo en todos los sonetos es notable que los recursos del modernismo se hayan concentrados y potencializados en su genio poético. El simbolismo, la descripción de sensaciones múltiples mediante la sinestesia, la metáfora retorcida que experimenta la frase en el hipérbaton, la elegancia léxica, casi erótica, la refinada cultura libresca; en fin, todas las cuerdas del estilo están templadas y en pleno dominio.

Por lo demás, el carácter conciso de su obra poética también es verificable en la cantidad de poemas no coleccionados que incluye sus *Obras Reunidas* (2004), y también en las composiciones que quedaron fuera de sus últimas antologías, que él editó pensándolas como sus obras completas. El florilegio que fue formando él mismo dentro de su obra queda fijo el mismo año de su muerte, 1929, no sólo por su deceso, sino porque se publica una nueva edición, ahora madrileña, de la antología que había preparado siete años antes en Crithiania, titulada *Joyelero*. En éste último libro quizá se encuentre la esencia de Rebolledo, y éso lo favorece. Pues rescata los mejores poemas de una producción que no está exenta de los abusos retóricos de su época, y que hoy nos parecen deslucidos y huecos. No obstante, hay

que decir que también deja fuera poemas que merecían estar presentes, pero estos son los menos. Esta selectividad, pues, lo favorece en tanto deja ver a un Rebolledo conciso y eficaz dentro de un erotismo que ya lo había dicho Villaurrutia: “puede desafiar airoso el tiempo” (369); ¡y vaya que lo ha hecho! En 2004, a más de cien años de que apareciera su obra, se editó una nueva edición de sus *Obras Reunidas*, algo que es, sin duda, admirable para el prestigio de cualquier autor.

El carácter selectivo, lacónico con el que sobrevive su obra le otorga, ciertamente, un realce, le ubica a la otra orilla, en la antípoda de lo que Tablada denominaba: “la literatura inferior”. Contraria a ésta, la obra de Efrén Rebolledo hace gala de huir de la vulgaridad y de los versos fáciles, y se posiciona dentro de una línea de poesía concentrada y laboriosa, altamente crítica, que en su tiempo ya cultivaban con maestría poetas como Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón o Luis G. Urbina, y que llegará hasta la generación posterior al modernismo, alcanzando cumbre con el poema metafísico y cósmico: *Muerte sin fin* de José Gorostiza.

En esta línea, la poesía de Rebolledo se busca singular y pulcra, intelectual y disciplinada, si bien empapada en las nuevas corrientes, también siempre bajo el signo de una rémora temporal en que dialoga con la tradición clásica y helenista. El eclecticismo del modernismo permite a los escritores de entonces asimilar simultáneamente parnasianismo y decadentismo. Esta rara mezcla en el modernismo mexicano, desde Díaz Mirón, hace brillar falsamente a las estatuas y el decorado; de ahí también el efecto museográfico que muchos han notado en sus obras. No obstante, la gran virtud de Rebolledo –según José Emilio Pacheco– fue lograr individualizarse entre la corriente de moda y encontrar una voz especial. Es decir, abrazó las nuevas modas y estilos, pero supo mediante la línea concentrada y ardua

de la que venimos hablando, templar su expresión, siempre con dirección a la perfección formal. Reticismo, musicalidad, concentración, pero también imágenes apolíneas y de la Grecia clásica, diálogo con la mitología latina y con la historia europea de los últimos siglos anteriores a él.

Lo que quiero decir con esto es que Efrén Rebolledo ante todo practica una poesía aristocrática y distinguida, y quizá en esto radica su fortuna, primero en haber figurado en su tiempo, y segundo, en seguir siendo leído a lo largo del siglo XX, algo que perfectamente documentó Luis Rublío Islas en su trabajo sobre Rebolledo (*El sueño de un fauno*), donde demuestra que es uno de los poetas más seleccionados en las antologías de la poesía mexicana del siglo XX, ya en las más prestigiadas o en las más populares, y que además, es de los más preferidos en tanto siempre se reproducen demasiados poemas de él, algunas veces todos los sonetos de *Caro Victrix* (48), mientras que de otros poetas sólo se reproducen uno o dos. En este rasgo selectivo que, progresivamente, va adquiriendo su poesía radica su ejemplaridad, su carácter arquetípico en la tradición poética mexicana del siglo XX.

Y no porque por sí misma la poesía intelectual y arduamente elaborada sea preferible a cualquier otra, eso no sería más que una opinión; sino porque ese estilo que cultiva Rebolledo, aparece como altamente funcional en la historia de la poesía mexicana, que desde sus inicios, dice José Joaquín Blanco en su *Crónica de la poesía mexicana*, es una poesía que primero se escribe y se inscribe en las preceptivas y las poéticas, y luego, en el poema mismo (17). En efecto, la poesía sesuda y concentrada, a media voz, termina conquistando el terreno central de nuestra poesía con la generación de *Contemporáneos*. De Villaurrutia a Sábines este rasgo de la poesía mexicana es patente, ambos poetas de estirpe erótica, por ejemplo, heredan ese rasgo de componer acompañados por ese vértigo entre la forma y el deseo sensual. Toda

nuestra tradición posterior a la generación modernista, por lo menos hasta el medio siglo, cultivó sin reservas a través de esta rama la tradición poética mexicana del siglo XX. La prueba más contundente quizá está en el genio ciclópeo de Octavio Paz y la línea de poesía, concentrada y autoconsciente, que posicionó en el centro del medio literario mexicano. Toda esa tradición se desprende de las manos, o mejor aún, de las plumas de los escritores modernistas.

En este sentido, obsérvese la prosapia que, quizá desde Sor Juana, hereda Rebolledo. Según palabras del propio gurú de los poetas mexicanos decadentistas: José Juan Tablada, quien comenta el libro *Hilo de Corales*, Rebolledo: “[...] extrema la nota refinada y afirma la virtuosidad pasmosa y la técnica siempre admirable” (*Obras Completas V* 162). Obra concentrada, pero además perseverante y consecuente con la línea decadentista, va ascendiendo siempre por la misma línea: libros de poesía que parecen, o se quieren joyas, (*Cuarzos e Hilo de Corales*), una etapa de impresiones poéticas en prosa, de viajes y paisajes jamás vistos por el poeta, a cuyas imágenes les otorga una mirada nueva, casi infantil. Esos ambientes son Guatemala y el Japón (*Estela y Rimas japonesas*), ejercicios de prosa artística donde ensayaba y recreaba sus visiones decadentistas. Por último, corona su obra poética con una colección brevísima de sonetos: descarnados pero recargados en sus técnicas, libres de ornamento parnasiano, pero no del efecto preciosista.

Ahora bien, de toda su trayectoria poética es necesario delimitar un terreno propicio y limitado para el análisis. Desde luego que esta delimitación del corpus de análisis es, necesariamente, subjetiva, puesto que mi intención no es hacer un repaso histórico-estilístico de las obras en verso de Rebolledo, sino valorar y mostrar las distintas implicaciones compositivas y estructurales, así como simbólicas y temáticas, que el aspecto decadente

confiere a una buena parte de su obra. Es decir busco dar unidad a una sugerencia de lectura, que a través de considerar el conjunto de procedimientos de la estética decadentista enriquezca su apreciación, que gradúe, por así decirlo, el deslumbramiento del lenguaje escultórico de su poesía, para percibir mejor todas sus tonalidades sensitivas y artísticas. De manera que sería ocioso revisar poema por poema, porque en unos más, en otros menos, está contenida esa visión y ese procedimiento decadentistas. El asunto no estaría en esclarecer a fondo esta distinción, separar los poemas decadentistas de los que no lo son, sino en utilizar los poemas necesarios y significantes para los parámetros de mi investigación. Si en un trabajo futuro alguien descubre que quedaron fuera de mi revisión poemas que también son altamente representativos del estilo en cuestión, ello no afectará mis resultados, porque no he buscado la distinción entre unos y otros, sino mostrar la unidad que en todos los niveles de sentido, confiere el estilo decadente a los poemas de Efrén Rebolledo.

He considerado para mi análisis los aspectos cardinales del estilo, los elementos clave que creo pueden englobar los distintos rasgos y procedimientos, todo esto con base en una revisión exhaustiva de los aspectos más recurrentes y funcionales con que la crítica indaga y entiende el fenómeno del decadentismo estético. De manera que en mi búsqueda, reviso los cinco poemarios inéditos de su producción poética: *Cuarzos*, *Hilo de corales*, *Estela*, *Rimas japonesas* y *Caro Victrix*, con predominancia del primero y el último por considerarlos los más encausados en la estética decadentista, además de algunos poemas sueltos que el mismo Rebolledo agregó en sus antologías definitivas. Por último, cabe decir que el poema “Más allá de las nubes” incluido en *Estela*, en tanto poema en prosa, escapa a la órbita específica de mi análisis, por ello la revisión que hago es un tanto lateral, y reconozco, desde este momento, que merece un análisis más exhaustivo y de otra naturaleza al que aquí emprendo.

Por otro lado, si el lenguaje de los sentidos, como aceptación vitalista del devenir existencial y cósmico, se vuelve el centro de la enunciación poética, a este mismo aspecto sensitivo remito mi sugerencia de lectura. Dedico por ello en el último capítulo un apartado a los aspectos propios de los sentidos y su implicación dentro del estilo decadentista. Ahora bien, antes de hacer la revisión de los poemarios, debo decir que la mayoría de los críticos que se han encargado del decadentismo mexicano concluyen que todas las actitudes y apuestas estéticas de estos escritores fueron una especie de respuesta a las condiciones económicas imperantes del incipiente capitalismo. He dicho que es la perspectiva marxista quien inaugura esta visión; empero, luego de los textos canónicos de Ángel Rama y Gutiérrez Girardot, se volvió una tendencia y un abuso el hacer caer las conclusiones de todo análisis en estas condiciones. Así por ejemplo, la investigadora Zavala Díaz en su trabajo sobre el cuento decadentista, si bien identifica y devela los tópicos y personajes representativos del estilo decadente en el cuento, termina concluyendo sobre su análisis: “[...] las exquisitas expresiones de esa decadencia en realidad representaban una forma de protestar contra las reglas establecidas por el mercantilista mundo burgués” (173). Desde el inicio del estudio, su cometido y su perspectiva quedan condicionados por esta perspectiva: “[...] los autores modernistas exploraron, sublimaron creativamente sus fobias y compulsiones ante las nuevas condiciones del entorno mexicano de finales del siglo XIX” (28). Esta postura, que ve en el modernismo una respuesta contra hegemónica a las condiciones sociales imperantes, centra su mirada en momentos emplazados del texto literario para deducir la savia de su investigación, y no en el acto de su creación como obra artística. Anclados a momentos y condiciones externas al hecho literario, centran su análisis en las condiciones respecto de las cuales surge.

Por mi parte, creo que la articulación de los símbolos e imágenes poéticas con esas condiciones externas retrotraería mi análisis a estimar un valor y un momento ajenos al proceso creativo. En todo caso, esas condiciones externas no deben eludirse, pero tampoco hacerlas el centro del análisis, es decir, el valor a justipreciarse debe estar contenido en los límites del texto mismo y su proceso creativo. No en una realidad externa que ponga de relieve el texto, sino en la realidad textual que se pone de relieve mediante el contexto.

Cabe una digresión teórico-metodológica. La obra artística hace su aparición, y no obstante esta presencia objetiva, hay algo en ella ausente. Esta ausencia no es otra cosa que el emplazamiento de la obra de arte moderna hacia su autonomía. Al no servir a más amos que a sí mismo, el arte moderno despliega un sentido de aristocracia espiritual sobre sus creadores y sobre las obras mismas. Ese sentido es su espiritualidad, es esa misma ausencia que se coloca más allá y por encima de la presencia física de las obras. Dicha ausencia, paradójicamente, desborda significativamente la presencia física de las obras, pero al mismo tiempo se circunscribe a ella. Es a esta ausencia que interpela la interpretación crítica. Esta ausencia, por muy aparente o cercana que esté la obra, no se percibe a primera vista, se encuentra en los contenidos artísticos de la misma. Es todo aquello que la define como obra de arte moderna, lo que la sostiene como autónoma; también es todo aquello que la define ante todo como obra: estructura y composición. De manera que el centro de mi atención será esa ausencia que está en la obra misma y en ningún otro lugar, que puede y debe captarse ahí, en su momento de aparición como obra, su contingencia en tanto obra en sí, su estructura y composición, su funcionamiento como obra. No se piense que están ausentes de mi análisis los condicionantes sociales y las fuentes artísticas, pero cualquier fenómeno externo confluye, en el análisis, hacia el momento de la aparición de la obra, hacia su materialidad.

De tal forma que la obra no aclara los vínculos o la naturaleza de lo externo a ella, sino que lo externo ayuda y permite transparentar la vista plena sobre la aparición artística. Aclarado esto, procedo a mi revisión y análisis.

5.1. *La bibliografía poética de Rebolledo vista a la luz del decadentismo*

A. *Cuarzos e Hilo de Corales*

En sus primeros dos libros de versos, Efrén Rebolledo sigue la línea trazada por el decadentismo en su vertiente más codificada y trillada: faunos, sátiros, beldades pálidas, misas negras y decorados deslumbrantes. Empero ya desde aquí –y esto es quizá su primera nota distintiva dentro del grupo al que perteneció– Rebolledo comienza a deformar el canon simbólico de la poesía modernista. Más que deformarlo, se podría decir que lo extrema. Aparecen súcubos, hetairas, mujeres santas erotizadas, prostitutas y variedad de goces carnales justificados como arte. Estos temas quizá ya estén en poetas como Julián del Casal o José Asunción Silva, empero en el ambiente literario mexicano esta estética no se había presentado tan extremada, como sí lo va intentar Efrén Rebolledo. Menos sensual que éste, por ejemplo, José Juan Tablada se interesa por el erotismo decadentista en tanto posición escandalizadora en el arte, como máscara estética. Es decir, toma distancia de esa postura y esa actitud, en cambio Rebolledo parece que la encarna. Sus versos sugieren que se coloca en carne viva dentro de su poética de erotismo a ultranza:

De tus ojos aún mis ojos están llenos,
y mi mano, como un molde, guarda fiel
el contorno de la curva de tus senos
y el contacto satinado de tu piel.

A diferencia, también, de Amado Nervo, en quien el imaginario sexual finisecular (homosexualidad, sublimación artística, castidad) “[...] asume formas benignas que no espantan a la gente”, Efrén Rebolledo elige “[...] el lado trasgresor de la convención social” (José Ricardo Chávez 519). En este punto, la actitud decadentista de Efrén Rebolledo no conoce medida, todo es transgresión y éxtasis, su único freno: la forma artística. El poeta de Actopan –continúa Chávez– “[...] asume la sexualidad sin sentimientos de culpa, de forma mucho más gozosa y directa, limitada tan sólo por las restricciones estéticas. [...] Rebolledo separa el bien de la belleza y se queda con ésta” (520). Ya veremos páginas adelante cómo erotismo y anhelo de perfección artística no son emociones o preocupaciones distintas para el autor, sino por el contrario, complementarias y armónicas. Por cuanto a la forma, hace suyo todo el arsenal métrico, gramatical y léxico del decadentismo. Diversidad de metros, inclinación por el hipérbaton y la elegancia terminológica, como formas de embellecer y dar magnificencia al verso. Además, inclusión de todo tipo de giros léxicos y tonales:

En su alfeizar apoyados
bustos gentiles y airosos,
muestran toisones rizados
que son satines dorados
y terciopelos luctuosos.

Si bien no son versos monorrimos, todos tienen idéntico fonema al final: “os”. Esta inclinación por recargar la artificiosidad es parte del estilo del decadentista, quien prefiere “[...] cultivar lo antinatural tanto en el fondo como en la forma” (Olivares 76). En cuanto a sus temas se refiere, no está lejos de los del decadentismo en boga: Cesar Borgia, Edad Media, espíritu anacrónicamente caballeresco, aristocracia verbal y sensorial, imaginaria cortesana, aristocracia genealógica y una denodada carnalidad que jamás será desmentida por

Rebolledo, y que incluso se hará más prístina en su último libro de versos *Caro Victrix*. Por lo pronto, en este primer libro desfilan sonetos que varían sus versos entre el eneasílabo y el hexadecasílabo, piruetas fónicas, hipérbaton manierista y lenguaje de artistas:

Atrincherado tras mi vidriera
yo un deliciosos libro leía;
Verlaine lleno de fe sincera
y quejumbrosa melancolía
Y el mismo duende cabecicano
de ojos lucientes de travesura
que con sus artes paró tu mano
quitó los ojos de mi lectura. (“La bordadora”)

No obstante la continuidad decadentista entre estos dos primeros libros, se precisa una distinción: la diferencia corresponde a que hay un salto enorme de calidad entre uno y otro. Si bien pudiera decirse que el primero es más decadentista en el sentido de retorcer y arcaizar más los términos, de alejar más la distancia histórica con el referente (Santa Teresa, troveros, tópicos provenzales), definitivamente es en el segundo donde Rebolledo comienza a templar con mayor audacia su instrumento musical. Si en *Cuarzos*, el poeta se aleja demasiado históricamente –en su poema “Saudade” incluso imita el verso arcaico de Lope de Vega– en *Hilo de corales* el poeta ha aprendido a caminar sin la armadura de hierro de lo arcaico y lejano (véase su poema “El soneto”). Esa actitud, que por momentos parecía sobreactuada, recargaba su poesía de ornamento y de elementos museográficos, de chocante brillantez, de suntuosidad excesiva, no hacían sino entorpecer y momificar su poesía. Es cierto que esa plasticidad casi escultórica, pétreo del estilo parnasiano está presente en la concepción poética de Rebolledo, pero mientras en el poema “El beso de Safo”, por ejemplo, esa fosilización es prístina, apolínea y monumental en su concisión poética; en cambio, en los

poemas de este primer libro las esculturas están sobrecargadas, como si sobre los albos yesos hubiesen grafiteado egiptólogos y medievalistas sus esquemas. A razón de que no aparentara desnudez su incipiente poema, Rebolledo lo sobrecarga y vuelve esas esculturas percheros y muros criptográficos.

En cambio, en su segundo libro (*Hilo de Corales*) se nota que el poeta se ha dejado invadir por la paciencia y la templanza. En dicha resolución, estimo, fue un gran aliciente la obra del poeta Luis G. Urbina. Me detendré en esta consideración. Escritor influyente de su tiempo, recibió las dotes poéticas de manos, nada más y nada menos que de Gutiérrez Nájera. Soy de la opinión de que en éste caso, el alumno supera al maestro. Porque Urbina alcanza una concisión de imágenes y resonancias increíbles, que le dan el justo tono para no empalagar, y seguir siendo leído e incluido en las antologías (por ej. Urbina aparece en la famosa *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta, no así el duque Job), pero también posee la templanza de estilo para no arrebatarse con las nuevas modas y estéticas, como sí lo hizo en versos tan tensos y nerviosos Salvador Díaz Mirón, por ejemplo. Es un poeta que todo cuanto absorbe lo temple al ritmo y la tonalidad de su personalidad poética. No se deja transformar del todo. Siempre se guarda para sí un espacio de escepticismo. Este carácter singular de su temple poético es reconocido por Federico de Onís en una breve, pero esclarecedora reseña:

Urbina fue uno de los grandes poetas individuales que el modernismo produjo. Entre ellos ocupa un lugar propio tan alto como otro cualquiera, y representa un modo de lirismo personal, inconfundible e insustituible. Se distingue, no sólo de los otros grandes poetas hispanoamericanos sino de los mejicanos mismos, con los que tiene la hermandad de su temperamento mejicano. Las cuatro grandes figuras del modernismo en México – Gutiérrez Nájera, Urbina, Amado Nervo y González Martínez– tienen como carácter común que los distingue entre los demás modernistas de América una mesura y contención de medio tono típicamente mejicanas: una mezcla de sentimiento y de ironía, de gracia y de melancolía, cuyo resultado es una impresión indefinible de equilibrio logrado por el freno del buen gusto, la finura, la elegancia, la resignación (100).

Se me disculpará la prolijidad de la cita, pero en verdad creo que de Onís define de manera clara y concisa esa postura poética que empapa de principio a fin la poesía de Urbina y de muchos otros poetas mexicanos, entre ellos Rebolledo. Sin intentar verla como una norma inalterable, no debe aminorarse la importancia de esta tónica para la poesía mexicana de ese momento. Más aún, si consideramos el ascendente de Urbina, salta a la vista que estamos frente al tronco primordial de la tradición moderna de la poesía en México. Nos dice Federico de Onís: “Se formó en su juventud bajo la influencia duradera de los dos hombres de mayor significación intelectual y artística de Mejico [sic] en aquel momento: don Justo Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera” (99). Según el crítico español, dos son las principales herencias que Urbina recibe de aquel par de pilares de nuestra literatura, y que van a conformar la quintaesencia de su estilo: “Del primero aprendió sobre toda la entereza de su carácter moral; del segundo la finura de sensibilidad y el arte de escritor”. Este par de componentes, en efecto, parecen ser los factores principales que animan la poética de “medio tono” de Urbina, y que van a encontrar cauces favorables en la tradición poética mexicana, al grado de que pocos años después, en la segunda década del siglo, se va crear una polémica en torno a si ese tono es, o no es, el característico de nuestra lírica.

Sea lo que fuere, la sugerencia crítica que ventila Federico de Onís en su texto sobre Urbina, es por demás interesante y pertinente para mi análisis. Ya que, estimo, ese estilo de tono medio que gobierna la obra de Luis G. Urbina será cultivado también por Efrén Rebolledo en sus posteriores dos libros: *Estela* y *Rimas japonesas*. Suena quizá paradójico decir que Rebolledo es un decadentista de tono medio, pero es una realidad que pasados apenas dos años de su primer libro, el poeta avanza ya desde *Hilo de Corales* hacia una poesía que busca desembarazarse, progresivamente, de los clichés modernistas y parnasianos, que

si bien avanza artísticamente, también se purga del retoque innecesario y la ornamentación parnasianas. La nueva modulación prevalecerá, por lo menos, hasta antes de la publicación del libro *Caro victrix*. En este poemario publicado en 1916, Rebolledo volverá a retomar las galas, los giros y las sonoridades del decadentismo. Es decir, parece que el poeta sólo se da un respiro con los libros intermedios ya mencionados, para finalmente retornar años después con su libro decadentista definitivo. Los dos extremos de su obra, *Cuarzos* y *Caro Victrix* se tocan en la vuelta del friso decadentista, empero, en el último, el estilo se basa más en la factura de la composición, en la elegancia conquistada resueltamente por Rebolledo; por su parte, el tono medio desaparece. Esa elegancia ya no es una pretensión, es la gala que se hace del manejo hábil, del dominio sin esfuerzo de su instrumento poético. Quizá no fue una casualidad el que Julio Ruelas lo dibujara como centauro escribiendo sobre unos timbales en el famoso cuadro: *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna (1904)*, ya que Rebolledo siempre fue un artista del verso, de alturas musicales. En *Caro Victrix*, entonces, el poeta va regresar al verso retorcido y esmerado que, en realidad, nunca dejó de practicar en cierta línea de su obra. Empero, su estilo es más sabio, sus imágenes están más logradas, la factura es más concisa y audaz en sus logros poéticos.

Empero, volvamos a aquel segundo poemario. Ese tono medio, que hemos ilustrado atrás, será el que poco a poco va ir templando el instrumento poético de Rebolledo: esa sencillez en hablar, ese dismantelar el poema del lenguaje sinuoso y pretencioso del modernismo. Algo patente desde la primera composición del poemario: “Yo necesito tu mano nevada”. En que se hace muestra de una sencillez y una sutileza terminológica antes no vistas en la poesía del autor:

Yo necesito las fuentes serenas

de tus pupilas amadas y buenas
para lavarme de culpas y penas
con la virtud de sus aguas serenas.

Un poema como éste, sereno y cándido, no se lo hubiera permitido Rebolledo en su primer libro, altamente arcaizante, parapetado en almenas medioevales, aislado en códigos casi cifrados. No es que esté exento *Cuarzos* de erotismo, empero, es un erotismo de oropel deslavado y de museo de cera, retorcido en la sintaxis, por lo tanto forzado en la imagen:

En el santo templo de cirios cuajado
donde vas a misa, yo jamás imploro
ni murmuro rezos, pero arrodillado
el perfil celeste de tu paz adoro. (La mirada de tus dulces ojos)

No es que abandone de inmediato esta manera retorcida de versificar, pero ésta comenzará a convivir con una intención que busca un lenguaje grácil e intuitivo. Se puede discernir con claridad la nueva intencionalidad poética plasmada en distintos procedimientos concretos: cuida que el término sea bello, no rebuscado, que la rima sorprenda no que desentone, que el brillo sea cristalino y atenuado, y no la galvanización que inmovilizaba a los poemas anteriores. Las metáforas ya no suenan forzadas y excesivamente artificiosas, sino que Rebolledo logra amalgamar el estilo excéntrico del decadentismo con el decoro y la sencillez de una poesía crepuscular y serena. Se da cuenta el poeta que el hipérbaton no solo resulta artificioso, sino burdo.

No obstante que en este punto se anuda su obra con la de Urbina, son más las diferencias que las similitudes. Es decir, pese a dejarse seducir por esa concepción crepuscular y de tono medio, Rebolledo nunca deja de socavar esa herencia por el lado moral. Ya desde estos primeros libros, se deja advertir un perseverante latido de perversión. Junto a las pautas de

imaginería artística y panteísta van apareciendo las notas necrófilas (“De Hoffman”) y otras novedades sexuales (“Burbujas de Champagne”). Junto a un incipiente clima de embriaguez y delirios opiáceos, aparecerá el fervor religioso (“Santa Teresa”). A decir de Luis Mario Schneider, los decadentistas se afanaron en “[...] dar a la tragedia un sentido elegíaco de la vida y de hermanar la bestialidad con la religión o de aunar el vicio del horror con la limpieza de lo sagrado” (399).

En este mismo libro aparece un poema titulado “Qué afán el que me agita”. Esta composición está netamente instaurada en la tesitura del decadentismo cosmopolita, dentro de una vertiente que recuerda al decadentista personaje-autor-heterónimo A. O. Barnabooth que creara Valery Larbaud, y que escribe un poema en el camarote de un ferrocarril exprés, en que viaja en primera línea, libre de toda preocupación mundana y vulgar, abocado por completo a la contemplación y el éxtasis poético. Sería más que atrevido asegurar que Rebolledo leyó a Larbaud, los dos son contemporáneos y escribieron sus obras en años semejantes. Lo que sí es cierto es que ambos comparten el estilo de una época umbral, en que las fronteras se disuelven con mayor rapidez y se instaura el vértigo, en que el hombre vuelve a su condición trashumante como resultado del nuevo mundo cosmopolita y caprichoso. En el poema “Oda” de Larbaud, en un lenguaje sutil y equilibrado se ponen en sintonía las visiones oscilantes que observa el poeta-pasajero y sus fluctuaciones emocionales. El estado de ánimo se deja llevar, al igual que lo hace todo el cuerpo a bordo, por ese sopor y esa sintonía emocional del movimiento. Así, Larbaud canta al mismo transporte en que se desliza:

Préstame tu gran ruido, tu viva marcha tan suave,
tu deslizamiento nocturno por una Europa iluminada

...
¡Ah lograr que esos ruidos que esos movimientos
entren en mis poemas y digan
por mí la vida, mi vida indecible....

En su poema, Rebolledo no anhela que esos movimientos en zig-zag entren en él, puesto que ya han invadido su pensamiento y sus cuerdas emocionales:

Qué afán el que me agita viendo partir la nave
que borda sobre el agua su fugitiva estela;
que afán el que me agita viendo pasar un ave
viendo extenderse un ala, viendo abrirse una vela.

Se nota en los dos últimos versos que el poema de Rebolledo sigue anclado al simbolismo decimonónico, mientras que Larbaud deja fluir las imágenes de forma más instantánea, y por ello mismo más en la tesitura del vanguardismo. No obstante, sí hay cierto cosmopolitismo que une las sensaciones poéticas de ambos. El poema de Rebolledo, por su parte, tampoco está exento de la melancolía y el abandono del que viaja y siente él mismo transfigurarse junto con los panoramas, como quien se sabe igualmente inestable e insignificante:

El viaje que ambiciono mejor cuanto más presto,
no aprieto ningún nudo pensando en el arribo
de la posible marcha, y estoy siempre dispuesto
a abordar una escala o a brincar a un estribo.

B. Estela y Rimas japonesas

El siguiente libro que va publicar Efrén Rebolledo es *Estela* (1907). Este libro se define mejor si decimos que está compuesto de distintas mezclas heterogéneas de estilos y formatos. El procedimiento disolvente que contiene la estética decadente comienza a diluir las estructuras, así como la unidad de tono y estilo. Hay distintos poemas en prosa y una crónica de viaje en

prosa artística. Esta desconfiguración de la unidad monolítica del lenguaje poético es precisamente esa atomización y desmembramiento que ya observaba Paul Bourget como propio del lenguaje decadentista. La corrosividad respecto a la tradición y las normas convencionales lleva a los decadentistas a desfigurar el lenguaje poético, a confundirlo con la prosa y el ensayo, a traslapar los géneros, a dislocar la unidad de los formatos. En este sentido, *Estela* es una clara muestra de ello. Este libro es más que ejemplar en la línea decadentista que definió muy bien Paul Bourget, y que Tablada promovió arduamente en México. Las imágenes, las frases, incluso las palabras preciosistas se aíslan, se escinden del marco completo del texto, para dar paso a un caos de imágenes y metáforas en que el sentido primordial del texto, el relato de viajes por ejemplo, se pierde o se nubla en distintos momentos. La palabra se atomiza y gana autonomía.

En *Estela* –nótese que el título hace referencia además de a un nombre propio femenino, a un estado o huella sensorial, un rastro de humo dejado por una experiencia o impresión– el rasgo primordial de su unidad no es, por tanto, el tema ni la forma o el estilo, sino el aspecto sensorial y erótico de las metáforas. El erotismo que se juega en este libro está dado por las impresiones puras:

Eres una valquiria de rubio pelo
y verdiclaros ojos, hija de un cielo
empañado por brumas y neblinas
y donde el sol, tras mallas de fino velo
arde con luces vagas y mortecinas. (Nueva Circe)

El cuerpo femenino funciona como imagen de lo bello, como el objeto de un regodeo estético, sin otro ejercicio ni utilidad que la sensualidad misma. No el amor puro, no el amor marital,

o el amor virtuoso o el despótico, lo que aparece ahí es el éxtasis puramente sensitivo de ver el objeto del deseo y poetizar con él:

Aún me causa sensación perturbadora
la caricia electrizada de tu pie,
aún me excita tu mirada tentadora
donde danzan los espíritus del té.

El poema, ya mencionado, “Más allá de las nubes”, es una especie de poema en prosa, que junto a *Rimas japonesas* pudiera ubicarse dentro del género de los libros de viajes, a cuyo interés fueron tan adeptos los decadentistas tanto europeos como americanos. Recuérdese el libro del esteta Pierre Loti titulado: *Japonerías de Otoño*, donde relata bella y sutilmente las impresiones de su visita al país nipón. En más de una ocasión los intereses turísticos, místicos y estéticos de Loti y Rebolledo coinciden en su percepción de aquel país. Ameritaría un estudio aparte la indagatoria sobre esta vertiente turística en la obra poética de Efrén Rebolledo, perspectiva que tendría que considerar la filiación estética y literaria de estas creaciones. La enunciación de todo este texto se da en pasado perfecto, lo que confirma que estamos frente a la relación de una excursión que hizo Rebolledo, en Guatemala, a la cumbre “Volcán de Agua” en Santa María.

El otro libro en esta línea, que ya hemos mencionado, *Rimas Japonesas*, es publicado en Tokio en 1907 y refundido con ciertos cambios en 1915. Es un éxtasis contemplativo donde, por ejemplo, el traslape y la confusión de las artes son una forma de ensayar el estilo decadentista. Este libro parece un gran ensayo y un entrenamiento en el estilo. Parece que el único objetivo fue solazarse en las descripciones pictóricas de esa rara amalgama del paisaje nipón, en que se conjugan obras de arte humanas y de la naturaleza. Este par de libros no

parecen sino las paletas de prueba en que el poeta ensaya sus procedimientos sinestésicos.

Todo lo que reciben sus sentidos es llevado al poema:

Pétreos Budas meditan en beata
actitud bajo toldos de verdura,
y un dorado crepúsculo en la anchura
del transparente cielo se dilata.

En *Estela y Rimas japonesas*, entonces, transita por lo géneros de la crónica y el poema en prosa. Pero la actitud erótica y desenfadada queda un tanto opacada por el juego sinestésico y la conversión del arte pictórico en arte literario. El goce de los sentidos no es tanto carnal, esta vez, como simplemente visual y estético. Aquí Rebolledo se acerca más a los románticos mexicanos como Othón y Díaz Mirón, en lo que tienen de paisajistas y sensibleros panteístas. Empero, según lo veo, yerra en su denodada intención de retratista y paisajista, en su intención de prolijidad. Su estilo, me queda claro, es ante todo lacónico y sintético. Por el contrario, en las obras que da rienda suelta a lo prolijo, su arte se queda corto, como en naufragio. Visiblemente se entiende que su estilo no es para el largo aliento. Lo que es joya de orfebre en sus otros poemarios, queda deslucido, opaco y pobre cuando se busca el largo aliento. Lo suyo es la antología de versos, como comentamos al principio de este capítulo, ese laconismo concentrado, lo que llama José Joaquín Blanco: “La particularidad profundizada” (146). Y no el desbordamiento sentimental, ni la prolijidad descriptiva. En las novelas, su trama escueta y ceñida anuda las acciones descritas de forma tal que cada imagen es altamente lírica aun en el formato de la prosa. Todo queda ceñido por las estructuras: descripciones, retratos psicológicos, enumeración de virtudes, defectos, circunstancias, desenvolvimiento y desenlace.

En cambio, en el poema en prosa, Rebolledo parece titubear entre explotar prolijamente la imagen o evitarse obstáculos y seguir por el sendero lacónico y concentrado, titubea entre embellecer o relatar una experiencia, el resultado es un texto a medio camino entre ambos extremos. Su texto no es lírico, en el sentido de estar trabajado con esmero, ni detallista o verdaderamente narrativo. Imágenes bellas brincan aquí y allá encadenadas por una débil narración, que no tiene unidad argumentativa ni de acción. Parece no pasar nada, como si sólo se tratara de un ejercicio de contemplación y descripciones insípidas. Lo único relevante para el poeta es el lugar descrito, la referencialidad exacta de lugares que busca registrar por escrito para su recuerdo. Todo es una fiesta de colores y lugares, sin más pretensión que registrar la experiencia de viajar y contemplar lo bello.

Pero si no se acierta en cuanto a la confusión de formatos e intenciones, por otro lado, sí se acierta en cuanto al estilo decadentista. No hay compromisos de ningún tipo, libre de teleologías, el lenguaje se solaza en el color, en la textura verbal, en la permutación de las artes. Más parecen juegos imaginativos, sin más fin ni provecho que el meramente contemplativo. Esta actitud, nótese, subraya el rasgo decadentista que sólo busca y persigue como único ideal, vital e intelectual, el goce pleno de la belleza. Por último, cabe decir que *Estela* tiene una peculiaridad dentro de la obra total de Efrén Rebolledo. Al concentrar su sentido en aspectos como el relato de viajes y la transposición de las artes, demuestra que el arte de Rebolledo sabe refulgir aún sin el ingrediente del amor sensual. Si bien ese libro no está exento del amor, éste nunca se convierte en el sentido central, como sí lo es en *Caro Victrix* o hasta en *Rimas japonesas*. Por último, cabe mencionar que el último poemario de Rebolledo, *Caro victrix*, será revisado en el capítulo final de manera especial, por lo cual considero aplazar cualquier comentario hasta ese momento.

Ahora bien, en tanto la delimitación del corpus que a continuación analizo busca tender redes de sentido sobre el asunto del decadentismo, me conformo con el hecho de que los poemas que elija muestren perfectamente los procedimientos estructurales y compositivos que deseo poner de relieve. No será mi estudio, como ya dije, una revisión exhaustiva de toda la obra en verso de Rebolledo, sino una sugerencia de lectura crítica que busca esclarecer el funcionamiento del estilo, la composición y la actitud decadentistas. De manera que la elección de los poemas, en tanto ya he bosquejado aquí toda la obra poética, queda abierta a un criterio, que si bien se basa en las sugerencias que la crítica ha marcado sobre el tópico, es totalmente subjetivo.

CAPÍTULO SEIS. DANDISMO Y ESTETICISMO: EL CONJURO DEL ARTE DECADENTISTA

Antes de comenzar propiamente el presente capítulo, cabe una aclaración sobre el método y la terminología que usaré. Sobre esta última hay que decir que a través de la investigación queda claro que el término más fiel para denominar el estilo del período fin de siglo en la poesía hispanoamericana es el de “decadentista”, y éste utilizaremos y no el de “decadente” o “de la decadencia”. Siguiendo en esto a Nietzsche, se deduce que “decadencia” alude al fenómeno genérico, es decir, equivale a un sustantivo. La decadencia podría ser física, moral o, incluso, artística. Por otro lado, lo “decadente” denota una cualidad, aquí sí ya es un adjetivo y con ello me acerco a la connotación que busco. “Decadente” equivaldría a la calidad por antonomasia de la cultura occidental, a la tendencia inherente al género humano, sobre la cual ya poetizaban, claro, escritores como Antonio Plaza o Manuel Acuña. Pero estos serían decadentes, no decadentistas. Puesto que éstos últimos asumen la decadencia ante todo como una actitud corrosiva frente al lenguaje.

El término “decadentista”, corresponde a las postrimerías del siglo XIX y desde su origen está plenamente cargado de la inflexión adjetival de un estilo artístico y literario. Para Nietzsche, como hemos visto, el decadentista es quien asume deliberadamente una postura

de reconocimiento y aceptación de los valores que la decadencia produce. Para el filósofo alemán, toda la sociedad es decadente, incluso los detractores de la decadencia no hacen sino mostrarla con su oposición. Así que “decadente” y “decadencia” serían todos y toda la historia, pero sólo son dignos de llamarse “decadentistas” los que han asumido consciente y artísticamente las consecuencias y virtudes del ser decadente. Los que han mirado al horizonte plenos, libres ya de ataduras, los espíritus superiores que han decidido absolver a la eternidad para ver de frente y de lleno al devenir, para asumir la grandiosidad y, al mismo tiempo, la contingencia de la existencia. Obsérvese que todo lo malsano, lo patológico y disolvente de los primeros dos términos son asumidos por este tercero, pero ya sin miramientos ni represión. El decadentista sería, en cierta forma, un gesto y una pirueta, un alarde y una provocación ante la sociedad decadente, empero, atravesada por la conciencia del lenguaje que representa el simbolismo.

En la cuestión metodológica debo decir que analizar el decadentismo a la luz de viejas dicotomías dentro del tema, tales como lo moral y lo literario, lo simbólico y lo decadente, o bien a través de esquemas recuperados del cúmulo de caracterizaciones que ha destilado la crítica a lo largo de más de un siglo, estimo que sería un desatino. Aún más, si procediera localizando las referencias y fuentes europeas y francesas en la expresión decadentista de Rebolledo; o develando sus correlatos con la realidad social y económica. Con esto último no haría sino repetir lo que el discurso pos-marxista ha dicho una y otra vez: que todos los motivos y símbolos de su expresión equivalen a un descontento para con los esquemas y transformaciones en que el mundo mercantil había hecho entrar a Hispanoamérica. Es decir, el modernismo sería un movimiento literario anti-imperialista.

Por el contrario, propongo que sean los textos mismos quienes sugieran sus apreciaciones. Lejos de encuadrar los poemas a un esqueleto teórico, lejos de hacer una revisión de los tópicos decadentistas en la poesía de Rebolledo, procuraré que la indagación surja desde dentro de los detalles peculiares de su obra, es más: dentro del conocimiento crítico sobre su poesía. Que sea en las peculiaridades y datos filológicos de su obra, que se establezcan las inquisiciones a su lírica.

De manera que estimando las sugerencias que indican sus críticos y sus textos mismos, establezco dos niveles y formas distintas de indagación crítica, que desarrollo en los siguientes capítulos. En el primero de ellos, hago un análisis del perfil literario y de los temas y premisas que ostenta la expresión decadentista de Efrén Rebolledo, es decir, de la articulación en expresión y motivos de una poética dandi, denodadamente decadentista. En el segundo capítulo hago la revisión de detalle, es decir a nivel del lexema y la palabra en Rebolledo, haciendo para ello un examen del lenguaje sensual, el símbolo y la estética de lo feo, como rasgos inconfundibles de su decadentismo.

6.1. Dandi y fin de siglo: las insignias imborrables del arte poética decadentista

Comienzo con una precisión: hay una diferencia notable entre el dandi romántico y el decadentista fin de siglo, sin la cual hubiera resultado lo mismo usar uno u otro término en el presente trabajo. Si bien el poeta finisecular es propiamente un dandi, representa otra especie distinta al original dandi romántico. Esa diferencia radica en la postura estética del decadentista hacia la literatura. Para el decadentista, la poesía es ante todo un juego con el lenguaje, una posibilidad de ejercer su visión embellecedora y, a la vez, corrosiva sobre las palabras y, por consiguiente, sobre el mundo. Esta característica, inédita hasta entonces sobre

la figura del dandi, surge al fragor de la coyuntura simbolista y representa el polo principal del decadentismo finisecular; y aunque inédita, de alguna forma ya estaba configurada en todas las actitudes hedonistas y diletantes del romanticismo. Acudo, pues, a la figura del dandi *fin de siècle* en tanto productora de arte y, específicamente, a su intersección con la coyuntura moderno-decadente.

A. *Decadentismo finisecular: diacronía y sincronía*

Haciendo síntesis de todo lo dicho en capítulos anteriores, considérese que el fenómeno del decadentismo además de ser una escuela o corriente literaria, también debe explicarse como una actitud de época. Es decir, en el decadentismo finisecular tienen lugar dos movimientos: uno sincrónico y el otro diacrónico. Por un lado, es una “[...] sensibilidad de época y [...] (una) corriente literaria a ella ligada” (Meyer-Minnemann 33)”, es decir, un estado particular del espíritu en condiciones socio-económicas específicas y, desde luego, todas sus producciones artísticas. Pero por otro lado, también se reconoce en el decadentismo una postura vital e intelectual, que se inscribe en la tradición del pensamiento filosófico Occidental y en una tradición literaria.

Dos fenómenos de índole distinta convergen, entonces, en el decadentismo: una coyuntura finisecular que anuda esteticismo y simbolismo y que será el caldo de cultivo “de la renovación del arte europeo” (Baldomero Fernández Ramos 608) y, al mismo tiempo, es reactualización de una actitud y una imagen artística, evidentemente, anteriores. Ahora bien, ha quedado claro que no se puede adoptar una postura negativa frente al fenómeno, similar a la de positivistas y conservadores que los condenaron en su época, sino por el contrario, y aquí parafraseo a Bourget, deben analizarse críticamente los valores artísticos que

produjeron. Es decir, esos valores no pueden escudriñarse con axiologías exteriores al fenómeno artístico mismo, a las obras mismas. En este sentido, mi propuesta es más que clara: inquirir a la poesía decadentista desde sus propios valores, que no son válidos más que para las obras en sí.

Si se está de acuerdo en que el decadentismo es, simultáneamente, un estilo y una postura frente a la sociedad, en tanto es una actitud, debe admitirse que no sólo es un procedimiento literario sino también una figura y una personalidad, es decir también se trata de una actitud existencial. En este sentido, la aproximación teórica más pertinente para no perder de vista lo social y lo estético, es sin duda alguna la marxista. No me interesa plantear esta teoría como la guía de mi análisis, pero sí esbozar a través de ella y como punto de partida, la figura del dandi finisecular.

Bajo esta perspectiva, “[...] la decadencia es un fenómeno cultural que se difunde por toda Europa al abrigo de la crisis socio-económica finisecular provocada por el poder centralista de Estado y por la lucha de clases agravada por la miseria económica y global que se vive en las ciudades” (Baldomero Fernández Ramos 608 [la traducción es mía]). Dentro de estas coordenadas, la perspectiva marxista identifica a esa imagen vital y estética que sintetiza la actitud decadentista, sin la cual no podría explicarse el fenómeno: la figura del dandi. La rebeldía y el individualismo de éste son una contestación “[...] contra la grotesca exaltación de lo burgués, contra el mal gusto de la aristocracia advenediza [...] contra el <<ingenuo hombre de bien>>, regido por esa moral de tenderos que es el utilitarismo” (López Castellón 51).

El ensayista del dandismo, Luis Antonio de Villena, resume perfectamente la imagen del dandi en un estilo muy cercano al nervioso y entrecortado de los decadentes mismos:

El dandy es cuanto connota en un hombre el decirse –o pretender– ser improbable. Rebelde (contra el tiempo, contra la idea fijada de los otros o contra la sociedad), esteta –y aquí entraría la moda– mito (porque se aparta del ciclo común), snob –porque busca ser mirado por su improbabilidad–, artista (el arte puede ser su figura, un lienzo o un libro) y, sobre todo, tipo, figura, porque ser improbable es una actitud, una sensación, un estilo de vida y –si cabe– de arte (13).

Dado que es una actitud antes que una moda –piensa de Villena– se pueden enumerar ejemplos de dandis, previos al fenómeno propiamente dicho (siglo XIX), tales como el conde de Villamediana, Alcibíades o Filipo. Pero hablando con precisión, el dandi es un producto netamente del Romanticismo: “Individualista, irracional en la razón, atrevido, el dandi es todo un estilo. Es el rebelde que lleva arte y rebeldía a su persona y a su atuendo. [...] El dandy se rebela contra una sociedad –y contra un mundo– y adopta la esterilidad, la imposibilidad y el mal” (16). No es de extrañar que en esta imagen del dandi se vean refractados los rasgos del decadentismo. En realidad, más allá de este origen romántico (el término es inglés: se piensa que es una onomatopeya que quiere reproducir el balanceo de un barco –dan / dy–, y, por concomitancia, pasaría a designar a un hombre amanerado, que se contonea), la modalidad de dandi que enfoco es un hecho concreto de la cultura del siglo XIX y “[...] alrededor de su fuerza dinámica, se crean tensiones y relaciones sémicas con otros signos. Surgen por afinidad o por oposición, significaciones nuevas” (19). Me refiero a la variante finisecular de esa figura: el dandi decadente, del simbolismo, el *fin de siècle* (16). El mismo de Villena define a esta variante del dandi, cuya imagen corresponde a la del decadente: “El dandismo finisecular (el Dorian Gray de Wilde o el Des Esseintes del *A rebours* de Huysmans) acentúa el pasmo hacia los demás, la protesta, la disidencia, la fascinación, la esterilidad –el decadentismo– la complicación de la metáfora del arte” (17).

Pero, entonces surge la pregunta ¿cómo analizar a este dandi del decadentismo? El mismo de Villena nos da las claves de su interpretación literaria. La relación literatura y dandismo se ha manifestado principalmente de dos maneras: (1) “[...] el dandismo es objeto de una literatura. Surgen así las obras teóricas y los ensayos en que el tema se analiza y se interpreta o, simplemente, se define”. Y (2): “[...] el dandismo es sujeto y tema de la literatura. Más o menos intencionadamente, novelas y obras de teatro reflejan o se deleitan (o crean) la vida y el esplendor del dandy” (33). No es la intención del presente trabajo pasar revista a la primera forma de relación, porque no es su tema y porque hablar de dandismo es desbordar lo decadente, así como hablar de lo decadente sería desbordar lo dandi. Lo que me interesa, principalmente, es analizar el decadentismo fin de siglo apoyándome sólo tangencialmente en la figura del dandi.

Aunque de Villena no mencione a la poesía en la caracterización de dicha asociación, es evidente, estimo, que también se encuentra en la poesía, puesto que algunos de sus principales procedimientos se nutren en los versos de Baudelaire y Gautier. Vayamos, pues, directamente al análisis.

6. 2. *Dandismo: la ecuación espiritual de la poesía de Efrén Rebolledo*

De inicio hay que decir que las imágenes que se conservan de Efrén Rebolledo configuran la imagen de un decadente, de un dandi. El poeta ostentaba esa actitud fin de siglo en su vestimenta. Siempre de traje, frac o smoking, con sombrero de copa redonda, en ciertas ocasiones especiales se permitía el bombín de copa alta, adornado con toquilla blanca, usualmente traía guantes y zapatos de charol, el bigote bien recortado y, claro, acostumbraba el bastón. Pero este aspecto que pareciera del todo menor para calibrar la estética literaria

decadentista, no tendría sentido mencionarse sino es porque la imagen dandi y decadente se refleja en sus obras.

En efecto, Rebolledo, a manera de la segunda relación configurada por de Villena, hará del dandismo finisecular el objeto y el tema de su poesía. Las formas de goce, de amar, de sentir, en general de vivir del decadentista, serán la materia prima de su composición lírica, a tal grado que el sujeto de la enunciación que se trasluce en sus poemas está constituido unitariamente como un dandi. Es decir, casi no hay composiciones en su primer libro *Cuarzos*, el más decadente de todos a mi parecer, en las que no se trate el lujo y el orgullo esteticista de un sujeto que enuncia, en primera persona, sus experiencias decadentistas. En distintos poemas define concretamente su cometido, dejando ver sus premisas y la tesitura dandista de la que hablo:

Mis castillos he trocado por los lauros del trovero,
por la lira mis esmaltes y mis noble oriflamas,
y en los blancos plenilunios, cual Vidal aventurero,
he cantado los amores, soy el bardo de las damas. (La canción del trovero)

Si bien otros decadentes de la época se habían deleitado en las sombrías formas del desasosiego y la melancolía, propias del decadentismo, Rebolledo se olvida –no del todo– de ese mal del siglo y ofrece su labor a la consecución plena de la belleza estética y el cuerpo femenino. Amado Nervo, en su libro *Perlas Negras*, aunque con la misma actitud de desprecio hacia el utilitarismo, define alegóricamente una musa radicalmente distinta:

¡Mentira! Yo no busco las grandezas
me deslumbra la luz del apoteosis
y prefiero seguir entre malezas
con mi pálida corte de tristezas

y mi novia bohemia: la Neurosis.

Por el contrario, Rebolledo no cambia esas grandezas por penurias, sino que su sensibilidad, o al menos la del sujeto que se configura en la enunciación, se dirige a la consecución sin miramientos del goce carnal y estético. No es el cantor de la tristeza y la Neurosis, como llama Olagúibel a Nervo en el prólogo a aquel primer libro del nayarita, por el contrario, Rebolledo es “el bardo de la damas”:

En los gules de los labios abrevé mis ilusiones,
en los lises de los senos he guardado mis quimeras,
y he rondado las ventanas adornadas de blasones
sorprendiendo rostros blancos a través de las vidrieras.

Debo decir de inmediato, que además de este influjo notable en sus temas, toda su imagen de escritor está construida, creo yo, como la de un decadentista. Un primer encuentro con sus *Obras Reunidas* delata en seguida que es un poeta que utiliza una diversidad de formas métricas y una enorme cantidad de referencias literarias, artísticas e históricas. Baste con citar como prueba de esto un par de versos de su “Poema cíclico”, escrito en el temprano año de 1901: “León Trece volcaba sus cálices de bienes, / Bismark el inflexible y Bonaparte el duro”. O este otro par, que es realmente excelso: “y al recorrer la estepa desnuda y solitaria, / sigue a Zola, el Valiente, y oye a Tolstoi, el Bueno.”

Su lenguaje es rico y revela la gran cultura que atesoraba su autor. Es decir, incluso de lejos, en un simple esbozo de su figura de escritor se logra ver su porte decadentista: cultivó los tres géneros primordiales: poesía, novela, teatro; desfilan en distintos momentos los símbolos, artistas y escritores ineludibles del decadentismo francés: Barbey de Aureville o Joris- Karl Huysmans, Salomé o Tristán e Isolda, Gustav Moreau o Francisco de Goya; utiliza metros caídos en desuso (eneasílabo, decasílabo, dodecasílabo, hexadecasílabo); usa símiles

tomados de las artes plásticas y en general muestra un gran conocimiento de la historia del arte: mecenas, obras, autores, motivos, detalles; opera en sus novelas y en ciertos poemas la mezcla de los estilos y los géneros (verso-prosa; ensayo-ficción); incursiona en los temas japonistas y cosmopolitas, que los decadentes heredan de los hermanos Goncourt; y sobre todo, su obra destila la fineza del esteta, de quien hace de los sentidos un concierto barroco y una devoción, de quien maneja hábilmente la sinestesia y el lenguaje de los sentidos, y de quien, por supuesto, se deleita con los perfumes opiáceos del erotismo y la sinestesia:

Tus pupilas caóticas y hurañas
destellan cuando escuchan el suspiro
que sale desagarrando mis entrañas (El vampiro)

Para no insistir más en el carácter típicamente decadentista de Rebolledo, pues sólo esboza una figura exterior, me dirijo a una cuestión de fondo en la visión artística de Efrén Rebolledo: su carácter de esteta. Los decadentistas finiseculares tienen fuertemente arraigada la noción de que la vida sólo es justificable en tanto oportunidad del goce estético. Viven por y para la Belleza, y la escriben con mayúscula porque representa no sólo la deidad de su poesía, sino también de sus vidas.

En este punto de quiebre, la profunda consciencia del lenguaje que comienza con el énfasis en la forma de los decadentes, desde Gustav Flaubert a Proust o, por qué no, hasta Joyce, es producto de esta cosmovisión esteticista del dandi. Todo se les convierte en ocasión del goce estético, como al dandi protagonista de la novela: “Diario de un seductor”, del filósofo Soren Kierkegaard, quien inclina por completo su existencia hacia la dimensión estética, lo cual según su ecuación excluye la existencia de toda ética, y hace de su ocupación principal el arte de la seducción. Así, la práctica del arte, para el decadentista, es ante todo

un gesto técnico y una propuesta exuberante. En el caso literario, una apuesta por la máxima intervención técnica y por el deslumbramiento que adquiere el texto si se pone en contacto con las artes plásticas.

6.3. *Esteticismo en el lenguaje y en las ideas*

De manera que el rasgo más evidente, característico y que, por tanto, da unidad a la poesía de Efrén Rebolledo es el predominio de un estilo demasiado sofisticado, es decir, de rimar y denominar que evidencia una técnica esmerada –quizá por momentos chocantemente cuidada–. El primero en comentar la poesía del hidalguense, Amado Nervo, reconoce su técnica impecable de rimar: “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” (353). Luego, todos los críticos que comenten con fervor su poesía insistirán en esta nota de expresión puramente formal, empezando por José Juan Tablada, el poeta líder de los decadentistas, quien dice al respecto: “[...] se reveló bruscamente como un vigoroso poeta artista, dueño de sutil virtuosidad y de técnicas triunfadoras” (*Obras V* 161).

Más tarde, González Martínez, un poeta muy influyente en la primera mitad del siglo XX, reconoce en 1919: “Rebolledo ha sido siempre un artista lleno de refinamiento y cincelador de frases bellas” (360). También su compañero de profesión Luis G. Urbina, comenta: “Desde temprano, digo, descubrí al admirable dominador de la forma. Voces claras, raras, suntuosas, en versos musicales, ricos de armonía y constituidos con primorosa atención” (364). Por su parte, Xavier Villaurrutia define así la nota parnasiana de Rebolledo:

“[...] considera el poema como una joya y la actividad poética como un ideal de paciente componedor que aumenta y disminuye, corrige y labra incesantemente” (*Obras* 663).

No es casual que su primer libro lleve el nombre de *Cuarzos*. El máximo modelo de los decadentes, Huysmans, había dedicado páginas enteras en su novela *A rebours* a verdaderos regodeos estéticos con las piedras. El mismo Rubén Darío, en su libro *Azul...*, hace gala de un gran conocimiento del lenguaje de las piedras. En su cuento lírico-fantástico titulado “El rubí”, el nicaragüense coloca a las piedras con una doble carga significativa e, incluso, histórica. Representan la perseverancia de los alquimistas y magos de la Edad Media, pero en la edad moderna son un síntoma del orden positivista, son el oscurantismo y simultáneamente el advenimiento del hombre sin dios, esclavizado a la riqueza del nuevo sistema económico. Cabe decir que la importancia que tuvo el lenguaje de las flores durante todo el siglo XIX, los poetas finiseculares lo mudan por un encanto casi místico por las piedras.

Para Rebolledo las piedras simbolizan la solidez perdurable y la materia del escultor, es decir: las herramientas del artista para vencer el tiempo. También la paciencia escultórica y la perfección apolínea. Amado Nervo nombró a su primer libro, hermoso y decadente, *Perlas Negras* (1898); Francisco Manuel de Olaguíbel hace lo propio y denomina al suyo: *Oro y Negro* (1897); Rebolledo en esta misma tesitura de evidenciar que la labor principal está en la factura y la laboriosidad del verso, nombra a su libro *Cuarzos* (1902). Omite el oxímoron que hay en los títulos de sus compañeros y prefiere sólo el término de orfebre, desechando toda oscuridad o melancolía de su obra primera. La postura de esmero a toda costa queda clara, también, en el “Prólogo” versificado con que abre el libro:

Al pensamiento más sencillo

le transmití pureza y brillo
con los cinceles y el martillo.

Este “pensamiento más sencillo”, aunque Villaurrutia lo interpreta como seña de que su materia prima es la idea, pienso que quizá nos dice que la idea es lo de menos, que lo que verdaderamente debe importar al poeta es la factura de la que venimos hablando, la confección precisa y pulida del poema, de ahí que defina su tarea con la metáfora del escultor.

6.4. *Des Esseintes o la vida hecha arte*

El parentesco con el personaje de Huysmans ya había sido notado por Tablada, en el prólogo de 1904 al libro de Rebolledo: *Joyeles*. Para Tablada el espíritu de Rebolledo fraterniza con el protagonista de *A rebours*, principalmente por una suerte de magia de Rey Midas, que hace que todo lo que toque se vuelva goce estético. Así argumenta su comentario Tablada: “[...] 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...” (*Obras V* 161). Esta cita me confirma en la idea de que el tema es lo de menos, puede ser lo más recurrente o lo más exótico. También Schneider había llamado la atención sobre su parentesco con Huysmans. Al trazar las coordenadas que conforman los distintos influjos que recibe Rebolledo, dice: “De Gautier y Oscar Wilde –de quien tradujo tres libros– en la disciplina y elegancia del estilo; de Maeterlink –junto con Rafael Cabrera tradujo *La muerte* del escritor belga– cierta indeterminación trágica y cierto plano cósmico que da el secreto de la pasión; de Huysmans –a quien llama maestro en un poema que no ordenó en libro– el virtuosismo decadente...” (377).

Ya desde los primeros poemas es sintomático que el poeta Rebolledo asuma para su escritura lírica una imagen que colinda en muchos aspectos con la del personaje Des

Esseintes. Como si el poeta quisiera conformar una imagen unitaria de quien escribe. A través de esta máscara, tras de la cual se encubre Rebolledo, podemos observar toda la temática del dandi y el decadentista, precisamente porque Des Esseintes no es otra cosa que un depravado del goce estético, un completo diletante. Se rodea de objetos de lujo y pompa por el simple hecho de contar con el mayor número de estímulos posibles para exacerbar el éxtasis sexual. Al igual que Des Esseintes, asiste al acto carnal escoltado por candelabros de oro y ánforas de esencia. Esta ritualización del acto carnal cunde en el atentado sacrílego, en el simulacro de rituales y sacrificios satánicos que se dan cita en la misa negra. No sólo Huysmans había hecho gala de estas prácticas en sus novelas, también el Marqués de Sade había explotado ricamente la veta carnal de los actos diabólicos. Esteta y libidinal como aquellos, Rebolledo también viste las mismas galas y se regodea en los mismos actos:

Destaparé mis ánforas de esencia
y prenderé mis candelabros de oro
cuando la diosa pálida que adoro
llene mi soledad con su presencia.
En su pelo de blonda refulgencia
y en su labio odorífico y sonoro
hay el fulgor de un candelabro de oro
y el perfume de una ánfora de esencia.
Vendrá con su ropaje de inocencia
e incitando mi ardor con su decoro,
en medio de mis ánforas de esencia
y mis ardientes candelabros de oro.

Este poema, además del diabolismo explícito, posee distintas características que son típicas de los procedimientos compositivos de Rebolledo; vale la pena, pues, detenerme

brevemente en esto. De inicio, obsérvese que se trata de un soneto de trece versos o “soneto inconcluso”, como los llama Porfirio Martínez Peñaloza en su ensayo “Sonetos atípicos” (258). Además de ser recurrente este tipo de sonetos en la obra de Rebolledo, el número trece en esta ocasión reitera el diabolismo de todo el poema. Pues lo que a simple vista parece un encuentro pasional un tanto recargado en misticismo y lujo, en realidad, se trata de una misa negra. Los distintos elementos de este tipo de rituales están presentes: una damisela presta a ser sacrificada en medio de velas y esencias. Además, Rebolledo muestra uno de sus procedimientos predilectos: la reiteración en distintas estrofas de los mismos versos, pero con leves cambios, a manera de estribillo. Esta reiteración tiene también una repercusión de sentido, además de estructural –rompe el esquema de cuatro estrofas del soneto clásico, y lo hace tripartita en su forma y sus afonías, al estilo francés– y es que dicha reiteración hace pensar que en la segunda estrofa las ánforas y el candelabro no son otra cosa que los genitales masculinos, por fin reflejados y confundidos en la imagen femenina.

Ahora bien, en el poema “Panoplia”, la máscara que se construye Rebolledo presenta sus cartas de origen. El procedimiento de crearse una especie de alter ego despliega en este poema sus argumentos. Dicha composición, conjunto de cinco sonetos, representa el árbol genealógico del personaje que crea Rebolledo. Este personaje vive ostensiblemente en el lujo y en la satisfacción plena de todos los goces, y presenta a su estirpe a través de una “Panoplia”, que como trofeo luce en la sala sombría de su *manoir*. La línea de ascendencia que esbozan las distintas armas y reliquias que ostenta la panoplia nos hablan de una estirpe latina. Ramificaciones de la más rancia tradición latina: Cesar Borgia, quien fuera mecenas de artistas como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel; Gonzalo de Córdoba, político y militar castellano que fuera virrey de Nápoles en su esplendor renacentista, o Carlo Magno, padre

de la Europa Occidental. Estas serían las cartas de presentación de la máscara tras la cual escribe Rebolledo. La identidad del personaje apela, pues, a una tradición intelectual y militar. Esta tendencia a presentar su estirpe hace guiño a los procedimientos naturalistas, mismos que eran parodiados por los decadentistas. En la novela *A rebours*, el narrador nos presenta en los primeros capítulos el ascendiente de Des Esseintes: altos mandos militares, caballeros honorables y condes.

6.5. “*Que el verso estuviera labrado con arte...*”

En las páginas de su libro: *La vida literaria de México en 1900*, Rubén M. Campos define de manera extraordinaria el principal cometido poético de los escritores mexicanos de aquella época, que se revelaban contra la solemnidad y sobriedad de toda la tradición pasada:

El hecho es que jamás se les ve escribir, como si tuvieran pena de que se les viera debatirse en las ansias de componer una frase bella, pues todos son estilistas, trabajan exquisita y obstinadamente una frase hasta que tenga el contorno, la sonoridad, la elegancia y el encumbramiento que ellos desean para expresar un pensamiento que después de concebir han acariciado, como un escultor acaricia la cadera anforina de una mujer a la que ha dado vida, y su deseo es que la frase salga perfecta y bella. (39-40)

Bajo este tenor, el poeta Efrén Rebolledo escribe, en el “Prólogo” de *Cuarzos*, algo que ha sido visto como su decálogo o arte poética:

Grabé en la clara refulgencia
de los diamantes mi paciencia.
Mi fe es el jaspe vetado,
y en el zafiro immaculado
está mi anhelo cincelado.

Así, el dandi fin de siglo, el decadente en su vertiente literaria, es ante todo un esteta del lenguaje. Su rebeldía está signada, primeramente, en este rasgo de excentricidad verbal. En un segundo momento, la disidencia abarca la moral, las costumbres y el pensar comunes.

Este sedimento de esmero técnico lo tiene bien presente Rebolledo y hace de su elegancia en la confección del verso su principal rasgo de rebeldía poética. En franca oposición a la escuela anterior, romántica, que pedía mesura y sosiego, la escuela decadente era criticada por su abierto afán estetizante: “[...] ser decadente –escribe uno de sus detractores– es aglomerar en un párrafo maltrecho y disparatado, una serie inacabable de palabras huecas y sin sentido [...]. Muchos adjetivos, todos raros, todos extravagantes; infinidad de comparaciones y de figuras cursis; una sarta inmensa de disparates y una presunción sin límites...ése es el decadentismo mexicano”.

Obsérvese que todos esos procedimientos que censuran en los decadentes ya existen en la tradición poética mexicana, sólo que el esteta fin de siglo los ha exagerado, los ha llevado al extremo, todo en aras de una estetización máxima del lenguaje y la realidad. Si se observa con detenimiento, por ejemplo, los procedimientos compositivos y estructurales que utilizan los poetas decadentistas se encuentran ya en el romanticismo desbordado de Baudelaire. La preferencia reiterada por el soneto, pero además por el uso de rima abrazada en los cuartetos, contradiciendo la preceptiva clásica; además, la inclinación por composiciones estróficas hechas exclusivamente de pareados; todos estos recursos están ya en un libro tan canónico como lo es *Las flores del mal*. La reiteración rítmica, la elegancia verbal y la confección precisa ya están en los poetas del Romanticismo. Incluso poetas mexicanos como Manuel José Othón o Joaquín Arcadio Pagaza ya mostraban procedimientos análogos. La nota que viene a agregar el decadentismo es la elegancia y la actitud de lujo y aristocracia del dandi finisecular. El escenario, en tanto ocasión de desplegar ese gusto por el detalle y por la minuciosidad descriptiva, cobra mayor relieve con los poetas decadentistas.

Las menudencias del amueblado, el decorado y la cosmética son parte de lo que el decadente aporta a la sensibilidad romántica.

Pero no se crea que este cambio es superficial como parece, sino que en realidad trastoca las zonas más profundas de la conciencia artística. El decadente no busca en su acometida estetizante una realidad suprasensible o metafísica, como lo hacía el romántico, sino que busca apoderarse de todas las experiencias del placer mundano, para así aceptar de forma directa y en carne propia el devenir. Todos los que, anteriores a ellos, han desvalorizado el mundo aparente, negando el devenir, no han hecho otra cosa que dar la espalda a los sentidos, han erigido la mentira a categoría de fe, como dijera Nietzsche. Así, frente al amor panteísta e idealizado de los románticos, los decadentes comulgan con la perversión y la concupiscencia. Frente a la belleza pálida, idealizada e inmaculada del romanticismo, los decadentes adoran a la hetaira y a la mujer fatal:

En tus uñas el aliento de tu habano
deja el oro de su tenue nicotina
y se eleva de tu boca o de tu mano
como cinta de preciosa serpentina.
El champagne encarcelado en la botella
brinca libre de mordaza y ligaduras,
y posándose en tus labios de grosella
te sugiere espirituales travesuras.

El poeta José Juan Tablada, al hablar de los hermanos Goncourt, aseguraba que su procedimiento “[...] ha producido en el orden literario la misma revolución que la idea anarquista en el orden social”. Para el iniciador del decadentismo en México la principal fuerza de las nuevas estéticas era emancipadora, liberadora y ecléctica. El papel liberador era

quizá la deuda más grande que las nuevas generaciones contraían con los autores hermanos: “[...] rompieron el yugo de los preceptos, se emanciparon del despotismo de los dogmas y asumieron el papel de verdaderos anarquistas. Su papel de anarquistas comprueba su carácter de decadentes” (*Obras Completas V 69*). Libres de la medida que exigía la doctrina de lo bello clásico, el poeta decadente no tiene recato y busca deliberadamente lo artificioso. Aunque –por ejemplo– las composiciones monorrítmicas suenen forzadas y exageradamente artificiosas, según la preceptiva, los decadentes las prefieren quizá por esa intencionada forma de reiterar y evidenciar el artificio. En efecto, la rima de tonalidad idéntica renovada al final de cada verso evidencia el ensamblaje y las costuras de la hechura. No obstante, el poeta decadente la elige precisamente por ese carácter de falsedad y de segunda naturaleza que imprime al poema:

Yo necesito tu mano nevada
sobre mi frente ardorosa posada
para sentir un calor de alborada
cuando me toque tu mano nevada.

Frente a los reclamos de los detractores del estilo, el poeta Rebolledo parece deliberadamente componer con los recursos que esa misma crítica le proporciona. Desde su primer libro, *Cuarzos*, el rasgo de estetización es la nota primordial de su rebeldía. La otra nota medular de su disidencia, consiste en una refundición de todos los valores en un nuevo paradigma, donde el común denominador es el goce pleno de los sentidos, como práctica liberadora frente a los valores moralinos de la sociedad capitalista. Si el decadentista busca el interior es porque su libertad sólo puede expresarse de espaldas a la sociedad, negando sus umbrales de recato y buenos modales. Su anhelo vehemente de afirmar la vida mediante la aceptación plena de su devenir lo lleva a trasgredir la ética y la moral vigentes, por eso sus

prácticas de goce son proscriptas, y al igual que el Marqués de Sade hará de la alcoba una filosofía.

6.6. *La erótica del arte*

Hay que añadir que el proceso de mercantilización de la sociedad hizo posible el encumbramiento de la alcoba como hábitat de la modernidad. Por eso la intimidad para el decadente es precisamente algo más que lujo ornamental, y pasa a ser el centro de su universo estético. Ahí, el propietario hace converger goces de ámbitos y lugares diversos (prostitutas, obras de arte, mueblería, animales, perlas preciosas, joyas, artesanías y porcelanas orientales). Esta inclinación por el máximo goce estético tiene un correlato de trasgresión sensual de tipo erótico. Algo que podría denominarse: una erótica artística. Porque el goce máximo está por igual en la mujer y en la obra de arte, y a ambas manifestaciones el poeta se dirige con alma de esteta, a tal grado que sus prácticas se confunden. Es decir, para el poeta decadente que era Rebolledo, mujer y obra de arte se complementan y refractan una en la otra. Y puesto que en todo goce el decadente pone el máximo de aristocracia sensual, o sea, en toda aventura vital que emprende está implícita la búsqueda del placer, así también toda actividad está impregnada del sensualismo erótico. Todo lo que toca –pudiera decirse– se le convierte en mujer. El arte mismo no parece ser sino una variante libidinal:

Y recordaba tu imagen,
acordándome también
de las liras, de las ánforas
y de las alas, tal vez,
porque remedan contornos
y gálibos de mujer,
y en la noche saturada

de tu memoria, soñé
que era un escultor de Atenas,
y que estaba en un taller
lleno de hermosas estatuas
del Arte y la Forma Prez,
y que tú estabas desnuda
y mi labio era un cincel,
que pulía tu cuerpo muriéndome de placer
desde tu bendita frente
hasta tus divinos pies.

Como puede observarse, la ecuación espiritual del dandi, perseguidor incansable de la belleza, conduce la poesía de Rebolledo al goce del placer erótico. Es decir, a una poética de los sentidos. Desde la perspectiva del arte decadentista cobran relevancia incalculable el deleite sensitivo y el develamiento del encuentro físico. Incluso, como lo sugiere la cita anterior, el disfrute y la creación del arte siempre se hacen acompañar de cierto impulso erótico. Al menos así es para el decadentista. Así lo entendía, por ejemplo, el dandy que era Roland Barthes. En su decálogo de razones por las que escribe, se lee en primerísimo lugar: “[...] por una necesidad de placer que, como es sabido, guarda relación con el encanto erótico” (41).

Si atendemos a esto queda claro que Efrén Rebolledo refleja en sus poesía esa sociedad entre el esteticismo artístico y la pulsión erótica. La belleza, para el pensamiento decadentista, sólo es posible en la realidad física, de la cual se nutren todas sus realizaciones espirituales. Este ámbito de lo inmediato y material recubre toda la actitud decadentista. Recordemos que Nietzsche, en plena actitud nihilista, pide abolir las coacciones emanadas de todas las metafísicas, para abocar toda la energía vital sobre el presente, sobre el mundo

aparente y, obviamente, sobre el placer sensorial (69). Este volcarse sobre el mundo sensible y contingente conforma casi una forma de conocimiento y una ética del decadentista. Parfraseando al teórico de la decadencia que era Nietzsche: no hay sino mundo aparente. Los sentidos, entonces, serán exaltados como únicos canales abiertos al hombre para conocer y conectar con la realidad (ibíd.). El escritor Luis G. Urbina, que quizás es quien más perfectamente ha alcanzado a ver, en un comentario, este binomio en la poesía de Efrén Rebolledo, afirma de manera concisa y contundente: “Inspiración plena de lujo y de lujuria” (365). Sin duda, esta ecuación poética alcanza su más alto diapasón en el poemario *Caro Victrix*, último libro de poesías de Rebolledo. Por su carácter modélico en la ecuación sensorial, por su denodada carnalidad, por su expresión puramente erótica, indago en el siguiente capítulo este libro.

CAPÍTULO SIETE. SENSUAL, SIMBÓLICO Y DISONANTE: EL LENGUAJE DECADENTISTA EN EFRÉN REBOLLEDO

Que Rebolledo es ante todo un poeta de los sentidos, es algo que ya habían notado distintos comentaristas de su obra. El primero que hace referencia al sensualismo es Enrique González Martínez, cuando afirma: “Ama a Baudelaire en lo que tiene de sensual, no en lo que tiene de simbólico” (360). Gran conocedor de la lengua francesa, González Martínez ve un parentesco en el que casi nadie ha vuelto a insistir. Tablada llega a mencionar, entre sus repujados comentarios sobre Rebolledo, un “ardiente anhelo sensual”. Por su parte, Francisco Monterde describe con mayor claridad y elocuencia este carácter de su poesía: “Poeta sensual –en toda la amplitud del vocablo–, Rebolledo esculpe y modela, por el placer artístico de escribir lo que, cercano o distante, produce placer a la vista y al tacto” (373). Por su parte, Villaurrutia asegura que cuando Rebolledo abandona el espíritu perfeccionista parnasiano “[...] gana al fin en la expresión perfilada de sus momentos pasionales” (370). Esta “expresión perfilada” no es otra cosa que el carácter casi de bulto que tienen las imágenes sexuales en su poesía. No es otra cosa que esa “objetividad”, que Luis G. Urbina considera

su aportación mayor al parnaso mexicano: “[...] aportaba a la lírica nacional un estilo nuevo que se distinguía por la objetividad, por el prurito de presentar y describir objetos de pompa, esplendor y magnificencia, y por la obsesión constante de pintar el desnudo femenino” (365). En su ilustrativo texto, Urbina define con fineza crítica la nota sensorial que siempre contrapuntea el ritmo parnasiano de Rebolledo. El lector debe disculparme la prolijidad de la cita, pero la descripción del estilo del poeta de Actopan no puede ser más justa e integral. Mutilarla, estimo, sería erróneo:

Entregaba sus sentidos a la voluptuosidad. Dominábanle las fascinaciones del lujo. Era un devoto de las artes suntuarias. Recargaba el adorno de sus interiores alcobas, cámaras, estancias de baño, con los muebles más delicados, las gemas más resplandecientes, las arquillas marfileñas más frágiles, los más esbeltos y áureos candelabros, las más repujadas lámparas de argento, los brocados y sedas más irisados y deslumbrantes. Y dentro de esta atmósfera de sueño oriental, envuelta en perfumes de embriagadora suavidad, hacía surgir a la blanca Afrodita de sus delirios, flexible como el tallo de una flor, delgada y trémula al más leve contacto, como una rama de bambú. (365)

Pareciera que describe Luis G. Urbina a Jean Floreas Des Esseintes y su derroche de dinero en manías decorativas que aderezaban sus encuentros con prostitutas: candelabros, sándalos, inciensos, piedras preciosas, obras de arte, yesos escultóricos, lámparas, cortinas, jabones, alcobas. En efecto, el autor de *Puestas de sol* no pasa por alto que este regodeo sensitivo y esteticista en Rebolledo siempre está acompañado de la presencia femenina, con toda su corporeidad y fragilidad: “¡Singular talento el de este artista verbal, buscador eterno de la belleza pura y valiosa, no vista, sino más bien adivinada y anhelada, en un desvarío de sutiles riquezas decorativas que rodearan y dieran prestigio a la figura resplandeciente y provocativa de la mujer!” (365).

Si se nos dijese que Urbina tiene en mente a un dandi cuando habla de Rebolledo no lo dudaríamos, al menos así queda constatado en su texto. Para Luis G. Urbina el poeta de Actopan es ante todo un exquisito, un decadentista “de impresiones pompier”. Es decir, el

sensualismo de Rebolledo no es cualquier sensualismo, sino que tiene todas las marcas temáticas y expresivas del decadentismo finisecular, a lo Huysmans u Óscar Wilde. Sin embargo, Rebolledo encontrará su propia voz, su singularidad de la mano de la pasión y la trasgresión eróticas.

7.1. *Caro Victrix o el lenguaje de los sentidos*

No es una novedad que el Manierismo anticipa en muchos sentidos la actitud y estética del *l' art pour l' art*. Esta actitud que enlaza demasiado con el decadentismo fin de siglo representó la respuesta al desmoronamiento de las nociones renacentistas de armonía y proporción. Al desaparecer esos ideales, a través de la desgarradura de la Reforma y la Contrarreforma, el manierismo buscó la sublimación del arte y la técnica *per se*. El arte y la Belleza aparecían como sustitutos del elemento sagrado que había caducado con la “Muerte de Dios”. El sisma tocaba todas las fibras humanas, incluida la del arte. Frente al decoro y la armonía anteriores, el manierismo recarga las tintas y retuerce las proporciones (De Ventós 32). El filósofo Rubert de Ventós es claro al respecto:

Se descompone así el espacio unitario y racional del Renacimiento, que es sustituido por un espacio irreal, discontinuo, onírico, en el que se conectan distintos valores espaciales y distintas escalas. El individuo ha perdido la fe en la Razón y no confía ya en que el mundo se organiza regular y sumisamente a su alrededor. Se siente, él mismo, parte, individuo marginal y contingente, y afirma en su arte esta angustiada individualidad que ha perdido la <<reconciliación>> renacentista. La *sua manera* no es ya una cósmica manera universal, sino la *manera* del individuo, del <<intelecto>>, de la conciencia de finitud, de la angustia, del erotismo y de la muerte. (33)

Con el fenómeno decadentista sucede algo similar. La desgarradura propiciada por el positivismo y la caída total de todos los valores tradicionales y la crisis de las certezas de la Ilustración, propician la reactualización de los ámbitos del sueño y la fantasía. Al mismo tiempo, todo esto es producto del derrumbe de las nociones de armonía y progreso que habían

abanderado los liberalismos decimonónicos. Entonces, el decadentismo también tiende al retorcimiento exagerado, al artificio, lo antinatural y la transgresión erótica. Despreciando todo tipo de medida, o consideraciones burguesas o morales, el decadentismo fue la reacción ante el declive de los ideales de la ilustración y la razón positivista. Por ello el decadentista es desbordamiento y sinuosidad, desmesura y provocación, transgresión y erotismo.

De manera que, estimo, el sensualismo desbordado de Rebolledo es producto, por partida doble, de su sensibilidad decadentista. Primero porque, como ya dijimos, el sensualismo es una reacción contra el mundo racional. Es decir, frente al nihilismo-cristianismo que niega el cuerpo, los artistas finiseculares esgrimen un decadentismo que muchas veces es vitalista. Y en segundo lugar, porque frente a la ruina de los valores absolutos que antes formaban el mundo (monarquías, la idea de Dios o de la muerte), Rebolledo se decanta por el arte de la seducción femenina. En un poema de 1900, “Episodio”, escribe:

Ya no hay Dioses ni Reyes, ya no hay esas
glorias que con el viento de la fama
han llegado a nosotros en pavesas,
mas aún puedo en mis líricas empresas
escribir en mi escudo: por mi Dama.

En esta línea, Efrén Rebolledo será denodadamente orgánico. Este último adjetivo le va muy bien al poeta, así lo había reconocido Guillermo Sheridan cuando prologa una antología de su obra poética para la colección Material de Lectura:

Esa sazón es en Rebolledo una alquimia o, mejor, una metáfora sostenida siempre: su afán artificializante lo lleva, cuando se asume esteta, a transmutar lo abstracto y lo natural en bisutería inorgánica, y cuando se acepta erótico, a convertirlo todo en “carne victoriosa”. Este sistema de reversiones lo llevó a alternar una poética gautierana de la elegancia (que es francamente olvidable, como lo insinúa Villaurrutia) con una poética espasmódica de la deyección y de lo orgánico. (1)

Ahora bien, de inmediato hay que decir que la exaltación de los sentidos en la poesía de Rebolledo no nace con *Caro Victrix*, pues se halla presente desde su primer libro. Sería más correcto decir que en este último libro alcanza su vértice. Porque tampoco termina ahí, pues se extiende a poemas posteriores que no coleccionó en libro (“El pebetero”, “Como sensible balanza” o “Maja desnuda”).

En el poemario *Cuarzos*, que tanto he citado por parecerme el más decadentista de todos sus libros, hay un poema que tematiza y recrea los sentidos mediante una serie continua de cinco sonetos que lo conforman. Evidentemente, hacen un conjunto aparte dentro del cuerpo total del poemario. Entre otras cosas, se muestra la predilección de Rebolledo por este tipo de composiciones, en que un tema o imagen (en el caso de “Panoplia”) es tratada de forma diversa a lo largo de varios poemas estróficos, casi siempre sonetos. Así, en cada poema el autor desarrolla las imágenes y los símbolos de cada uno de los cinco sentidos. Comienza con el olfato, el sentido más caro a los poetas decadentes y malditos desde Baudelaire. El soneto se titula “Ofrenda”, y puede leerse en su primera estrofa:

Oliente a penetrantes primaveras,
me atrajo como un ramo de jazmines
tu seno, y en sus mieles y satines
fueron a acurrucarse mis quimeras.

El segundo sentido tematizado es la vista, en el poema “Los ojos”, órgano sensitivo ensalzado por Baudelaire en sus artículos del pintor de la vida moderna. El *Ut pictura poesis* horaciano lo tiene muy bien presente Rebolledo al elegir este órgano sensitivo en segundo lugar: “En sus linfas serenas un reflejo / verdioscuro dibuja la divina / esperanza y como una golondrina / la ilusión raya el agua de su espejo”. Metáforas de refracción y tonalidades de luz, la

mención al dibujo y al espejo, todas las elecciones verbales parten de lo sensitivo y de las impresiones visuales en su mayoría.

El otro sentido no puede ser sino el gusto, abierto a las delicias de la carnalidad y del verso, en el poema “Los besos”: “Tus ojos soñadores, donde trema / la ilusión, besaré amorosamente, / y con tu boca rimará mi ardiente / boca un anacreóntico poema”. Las manos –el sentido del tacto– también evocadas desde la plena satisfacción sensorial, aparecen recubriendo las esculturas, los cabellos y los “astros inmortales” en la composición “Las manos”. Finalmente, el oído es apreciado mediante la fineza de su receptividad, por la captación de los más leves matices y su transformación en mensajes nerviosos, en el poema “La Música”:

Los restirados nervios, suavemente
excita con su ritmo vagaroso,
y gime femenino como el lloroso
oboe cristalino de la fuente.

Los cinco sentidos no fueron diseñados sino para el arte, parece decirnos el poeta. En esta serie de poemas la repercusión decadente está más en la confección total de la serie, en la elección y estructura de sus partes, es decir, en su distribución total, que en la temática o estilo de cada poema. Si bien cada soneto aporta su despliegue lingüístico e imaginativo, el conjunto total es el que otorga una significancia profunda y coherente a los versos. Porque en conjunto cierran el círculo de la vida sensitiva, proporcionan unidad a la poética decadentista de Rebolledo.

En este sentido, cabe decir que aún dentro del gremio occidental de poetas decadentistas, hay distintos tipos y modalidades. Si unos prefieren el tormento del desasosiego o perderse

en el vacío del *spleen*, Rebolledo sin dejar de practicar esporádicamente éstos, encamina más su actitud decadentista hacia los estrictos márgenes del goce estético y sensual. En el poema “Leteo”, por ejemplo, declara esta actitud. Las aguas sagradas del olvido, donde son mitigados el fastidio y la desesperanza, resultan ser para el poeta, nada más y nada menos que la sexualidad femenina:

Y el fastidio letal y la sombría
desesperanza y el feroz despecho
se funden en tu himen de ambrosía.

Ahora mismo repasemos este libro que publica Rebolledo catorce años después de publicar aquel primero titulado *Cuarzos. Caro Victrix* ve la luz en 1916 por la Imprenta de Ignacio Escalante; más que libro parece una plaquette, no obstante Rebolledo ya era un poeta conocido y por el contrario es, desde luego –así lo sugiere José Emilio Pacheco al incluirlo íntegro en su *Antología del Modernismo* y los distintos críticos que lo han ensalzado como la obra cumbre del autor– una obra maestra e imprescindible del modernismo mexicano. Y quizá, por qué no, la obra maestra del decadentismo mexicano, en tanto su condición de tardío le confiere un carácter de texto que ve a distancia el movimiento y lo edita y supera. Digo lo edita porque, en efecto, *Caro victrix* parece una antología de los motivos y tópicos del decadentismo finisecular mexicano, pero en versión condensada y, yo diría, mejorada. Y digo lo supera en tanto con este libro el modernismo, al menos el mexicano, parece dirigirse a otro rumbo y a otra sensibilidad. Sólo basta recordar las palabras de Octavio G. Barreda respecto del visible antecedente que representa Rebolledo para la sensibilidad erótica de las generaciones posteriores, de López Velarde a Xavier Villaurrutia: “Las dos épocas pueden ser diferentes, los estilos diversos, las calidades superadas, pero la tónica, el espíritu, el

mismo. Rebolledo es, en rigor un antecedente de López Velarde como éste digamos, de otro más jóvenes.” (173-174).

Si bien está impregnado de motivos y símbolos propios del decadentismo finisecular, del cual fue partícipe el poeta desde dos décadas atrás, el nuevo libro de Rebolledo se acerca más a una estética en que domina el arte sensual de la palabra y su retorcimiento en aras de una imagen compleja en que se refractan escenas de impudicia y desenfreno sensual. *Caro victrix*, lo han sabido notar muy bien críticos y poetas, inaugura la poesía sexual en México. Después vendrán González Rojo, Efraín Huerta o el mismo Jaime Sabines, para quienes escribir poesía es causa de estremecimiento, pero la concisión de la imagen verbal y la confección formal le otorgan a Rebolledo un lugar especial dentro de esa tradición de poesía erótica que él mismo inaugura.

Ya en un poema como “Faunalia”, de *Cuarzos*, Rebolledo deja entrever el afán de confeccionar un lenguaje puramente erótico, pero en su camino aún se topa con centauros y sirenas. Es decir, su erotismo poético, en ese momento, es más parnasiano que sensual:

Chipris brindaba su ambrosía,
Baco sus uvas y sus lauros
y en el desorden de la orgía
el baile lúbrico seguía
como un galope de centauros.
Sangraban labios de granate,
tentaban bocas hechiceras,
y las lujurias su acicate
encarnizaban en el mate
de las olímpicas caderas.

Sobre este procedimiento de convertir el erotismo en mero decorado, comenta Guillermo Sheridan: “[...] su afán artificializante lo lleva, cuando se asume esteta, a transmutar lo abstracto y lo natural en bisutería inorgánica, y cuando se acepta erótico, a convertirlo todo en “carne victoriosa””. La síntesis y culmen de este último estilo, orgánico, se encuentra precisamente en *Caro Victrix*. Efrén Rebolledo, por fin, se decanta por confeccionar ese latente lenguaje erótico que siempre estuvo en su poesía, pero ahora refinándolo, basándose en una expresión puramente sensorial. Esto último como actitud meramente decadentista de afirmar la vida mediante el mundo aparente y disolver toda consideración metafísica y moral sobre la valoración del mundo sensorial. Por ello no está el amor idealizado ni el amor místico, salvo en el último poema “Insomnio”. Todo el libro es afirmación, en ningún momento hay dudas, exclamaciones o cuestionamientos. Todo se afirma como quien sólo da testimonio y no tiene más indicativo que sus ojos. Por eso Rebolledo decide para su obra maestra dar voz solista a los sentidos como tal. Ya sin prestar atención a la moral o a la reflexión.

Con la excepción de “Insomnio” y “Posesión”, que se entregan al anhelo del porvenir y al pasado, todos los poemas de *Caro victrix* se desarrollan en un estricto presente imperfecto. Los acontecimientos se dibujan como si se escribiera en el acto mismo de su acaecimiento. Esos hechos poetizados todavía no terminan de suceder y se presentan en expresión conjuntiva, y quedan congelados en el acto mismo, petrificados por la gracia del arte verbal de su autor.

El historiador Luis Rublío Islas comenta, precisamente, que Rebolledo prefiere de todos los momentos con la mujer, el del acto amoroso (77). Es decir, gusta de la mujer en presencia de facto, no en pensamiento ni en idea, sino de manera física y presencial. Y el contenido

poético del suceso siempre lo encuentra en el acto mismo, no en uno previo o posterior, que pudieran sugerir el deseo o el recuerdo gustoso. No. Rebolledo siempre va tras el acto mismo, ya sin las ataduras del sentimentalismo o la moral, y por ello pone su magia poética al servicio del presente. Ese momento en el que sólo pueden hablar los sentidos. Si me es posible capturar ese momento estaré en condiciones de concluir mi estudio.

Caro victrix está conformado por doce sonetos y hace de su asunto el amor sexual. Concisión estructural y temática que de entrada, cabe decir, lo hacen peculiar y raro en la bibliografía modernista. Doce sonetos de estrictos endecasílabos con rima consonante, los cuartetos obedecen al esquema clásico de utilizar sólo dos rimas: ABBA / ABBA. Los dos tercetos presentan distintas disposiciones en su rima, aunque es notable que en el último casi siempre es abrazada. Mientras que en el primer terceto, combina esta modalidad con la aparición de un pareado en sus primeros versos, casos en los que se recarga, aún más, la artificiosidad del poema.

Debe decirse que en los poemas de este libro se encuentra una gran variedad de tipos endecasilábicos. Un sólo poema, por ejemplo (“Posesión”), contiene todas las modalidades fónicas de este metro: enfático, heroico, melódico y sáfico. En todos se mezclan más de dos tipos. Aún más, de las cuarenta y ocho estrofas de que se compone el libro sólo una encontré con acentuación homófona, es decir, con estrictos acentos rítmicos. Todas las demás contienen más de una variedad de acentuación en sus versos. Por otra parte, al no contar con interrogaciones ni exclamaciones, el poemario delata un continuo descenso de tono. Por eso se tiene la impresión al leerlo que al final de cada estrofa queda un suspiro o palabra contenida, silenciada. Este descenso general que le confiere la modalidad enunciativa de la afirmación, es también propia del endecasílabo y ofrece el efecto de la respiración

entrecortada de las alteraciones cardiacas. Villaurrutia se refiere a esta cuestión diciendo: “[...] breve grito, [...] espasmo precioso del endecasílabo” (370). Se trata de un tono que siempre está cayendo, sin caer del todo. De manera que se consigue un efecto de descenso continuo, sostenido. Que se reitera, además, con el tiempo verbal en presente imperfecto. No hay conclusividad que deje firmes y cerrados los poemas, pues parece que siempre se encuentran abiertos a una reactualización en el tiempo presente de la lectura.

Estas peculiaridades formales dotan a los poemas de organicidad (respiración sostenida) y del efecto de descenso continuo en que se encuentra la vida en todo momento. Esta organicidad se confirma en la base sémica que sostiene todo el libro, cuyo asunto es el amor sexual. Serán, precisamente, los sentidos quienes hablen y den estructura temática al poemario en su conjunto. Su título así lo sugiere, *Caro victrix*, palabras en latín que significan carne victoriosa. Esa carne victoriosa es la victoria del momento presente, de lo sensitivo. La victoria de la carne podemos interpretarla como la victoria del mundo aparente, la victoria de los sentidos sobre las ideas. Pero además significa el triunfo del artista excelso, el triunfo de la forma. La forma en el arte se confunde con el cuerpo de la mujer. La forma es la mujer y la mujer es el ideal de la forma. Al enlazarse ambos intereses en la dimensión estética del artista sus repercusiones sémicas se traslapan. De manera que erotismo y anhelo de perfección formal son valores adyacentes. Así lo entienden los artistas estetizantes, los dandis. Ambos motivos, estética y erotismo, forman también la ecuación perfecta del horizonte estético de Efrén Rebolledo. Ambos están marcados por la balanza sensorial del poeta. El escritor Luis G. Urbina al comentar este binomio en la poesía de Efrén Rebolledo, afirma de manera concisa y contundente: “Inspiración plena de lujo y de lujuria” (365).

El vínculo entre el lujo y la lujuria está en la pasión estética que comparten, pero sobre todo en la raíz sensorial que anima a ambas, las enlaza y las hace parte de un mismo acervo de intereses y preocupaciones. Es decir, a través de lo sensorial el lujo y la lujuria dialogan como vasos comunicantes. *Caro victrix* es, por lo tanto, producto artístico de una intención poética volcada sobre el mundo sensorial. El sexo femenino no significa el símbolo de la entrega o la develación femenina, es decir no semantiza más allá de su presencia física. Es estrictamente estímulo sensorial: un murciélago oscuro sobre un albo vellocino, es flor de inviolados capullos que despiden sus esencias, es un grupo de pomas recién húmedas.

En efecto, haciendo gala constante de su decadentismo artístico, el poeta Efrén Rebolledo es ante todo un poeta de los sentidos, y más que eso: un amante de la lujuria. El escritor José Joaquín Blanco piensa que si bien Manuel M. Flores, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera y Tablada ya se habían acercado al tema de la lujuria, estos siempre lo hacían desde los símbolos (146). En cambio, el poeta Efrén Rebolledo concentra su fuerza poética en las sensaciones. Es decir, para Rebolledo no cabía en el poema sino el mundo aparente. La sensación plena y vital del momento mismo.

En México, aseguraba Carlos Monsiváis en los años sesenta, existe la “[...] tradición gazmoña de una literatura amorosa más ocupada en cubrir que en descubrir, más interesada en la idealización que en el contacto” (15). En este sentido, aseguraba el escritor, había sido Efrén Rebolledo “[...] el primero en penetrar la esencia del erotismo” (ibíd.). El develamiento del cuerpo y la sensualidad hacen su presencia desde los primeros versos de *Caro victrix*. En el poema con que abre: “Posesión”, se hace la relación de la consumación del acto carnal. Cabe decir que la secuencia de los poemas es producto de la ordenación que sugirió Xavier Villaurrutia, cuando preparó la edición antológica de 1939, y en la cual incluyó íntegro el

poemario. Por lo demás, el orden sugerido por Villaurrutia es más que perfecto. Abrir con este poema es más que acertado, ya que en él se describe la consumación del acto de posesión carnal. En este primer poema están sintetizados y conjugados todos los sentidos, están todos, y todos están al servicio del placer carnal. Ya no hay detalles excesivos, aún más, ya no hay detalles ni rasgos. Todo parece suceder entre estatuas de yeso, que no tienen rasgos particulares. Todo parece alzarse a una mirada universal, en que sólo refulgen no individuos, sino siluetas, prototipos humanos iluminados por los más vivos colores. Este rasgo colorista es propio de los simbolistas, desde Verlaine hasta Díaz Mirón, empero en Rebolledo sólo sirve al placer sensorial:

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

Además, nótese en la confección del soneto de Rebolledo una rareza rítmica, que le otorga el compás entrecortado y desigual del encabalgamiento. Diríase que los versos copulan entre sí sintácticamente, puesto que no hay composición, en todo el libro, libre de encabalgamientos. Ese elemento estridente que introduce el encabalgamiento hace en la lectura de los poemas un efecto de respiración agitada, interrumpida sistemáticamente. Hace un efecto de nerviosismo y clima febril, mismo que ya había notado Monsiváis. La entrega, descrita en este poema como una apertura de “puertas de marfil”, hace de perfecto pórtico al poemario en su conjunto. Porque una vez franqueado el nivel de la entrega, las delicias eróticas desfilarán sin pudicia y sin freno. Al respecto dice Luis Mario Schneider, en su texto “Rebolledo, el decadente”: “*Caro victrix*, docenario de sonetos, los primeros poemas eróticos de la literatura mexicana, en donde a manera de jubiloso ramillete de placeres desfila el

onanismo, los orgasmos, el goce lésbico, el cunnilingue, la cópula florida, misas negras y otros juegos y movimientos sexuales” (400).

En el poema: “El beso de Safo”, tan comentado y antologado, se hace referencia explícita a un encuentro lésbico, con todos sus detalles y cuadros. La composición, que hace referencia a la poetisa griega Safo –quien practicaba además del amor lésbico, el poema erótico–, está ocupada por la presencia doble del cuerpo femenino. Vuelven a aparecer los cuerpos velados por el albo yeso. Más que un retrato, parece la imagen de una escultura. El mismo poeta lo sugiere cuando habla en el último verso del primer cuarteto de “un grupo escultórico y ardiente”.

Todo el poema está compuesto bajo la idea de la dualidad. Son dos mujeres las que toman el primer plano del cuadro. Los dos primeros versos se ocupan de dos símiles. Incluso el segundo verso hace explícita mediante una anáfora la duplicidad de las formas: “más blancos que los blancos vellocinos / se anudan los dos cuerpos femeninos”. En el último verso que remata esta primera estrofa, se usan dos adjetivos (escultórico y ardiente) para describir la imagen, que recuerda desde luego las esculturas apolíneas de la Grecia clásica. Nótese que los adjetivos copulados son de género opuesto, con lo que resalta más el efecto de dualidad. En fin, todo el poema se construye bajo la idea del número dos.

En el siguiente cuarteto, los dos primeros versos contienen, cada uno, un par de metáforas que aluden a las formas carnales de las participantes del beso. El primer verso contiene un par de metáforas animales: “Ancas de cebra, escorzos de serpiente”. Por lo demás, el número dos aparece en todas las estrofas. Esta reiteración logra que todas las imágenes sean vistas desfilando en parejas. Así pasa en el segundo verso, en que las imágenes

de las metáforas dibujan miembros de la simetría dual humana: “combas rotundas, senos colombinos”. Para luego acceder a un nivel mayor de develamiento en el primer terceto.

En efecto, el poema parece ir más que en ascenso en secuencia *close up*. Como si la imagen fuera acercándose mientras transcurre el poema. Lo que en los cuartetos había sido la imagen completa de los cuerpos anudados, en el primer terceto pasa a ser la visión de los pezones, que se embisten como “dos pitones trabados en eróticas pendencias”. Empero, cuando pasamos a la última estrofa, un acercamiento mayor nos permite reconocer que el *close up* no buscaba los pechos de la escultura, sino algo más íntimo y descarnado:

Y en medio de los muslos enlazados,
dos rosas de capullos inviolados
destilan y confunden sus esencias.

Este poema muestra de forma ejemplar el desgarramiento que opera Rebolledo en la tradición de una poesía pudorosa y altamente romántica en relación a lo amoroso. Ese ocultamiento queda derrumbado en estos poemas de Rebolledo que parecen surgir en otro México, y no en el porfirista y pacato en que le tocó crear su obra.

En los poemas subsecuentes, el poeta opta por el juego de los símbolos, para a través de ellos enriquecer la imagen erótica que quiere plantear en el poema. En el poema “Ante el ara”, refracta imágenes que aluden al sentido del tacto. Y el símbolo que le sirve de conducto hace uso de la metáfora de las telas: “y se antoja tu cuerpo soberano / intacta nieve de crestón lejano, nítida perla de sedoso oriente”. Todo este oropel y galanura se convierte en los tercetos en carnalidad explícita, sin dejar de ser, por ello, lo anterior. Ese amaneramiento decorativo ahora es puesto al servicio de la iluminación del cuerpo femenino:

Tu seno se hincha como láctea ola

el albo armiño de mullida estola
no iguala de tus muslos la blancura,
mientras tu vientre al que mi labio inclino,
es un vergel de lóbrega espesura,
un edén en un páramo de lino.

Nótese la destreza en el uso del símbolo para dibujar escenas y eufemismos que apunten al encuentro amoroso. Los subsecuentes cinco poemas son desde sus títulos producto de un intención poética inclinada hacia el símbolo, por ello mismo hago ahora una breve digresión para revisar el símbolo en Rebolledo. Después, regresaré al poemario *Caro victrix*.

7.2. *El símbolo o la aspiración artística por una segunda naturaleza*

En el libro *Intenciones*, que el mismo Rebolledo tradujo por primera vez al español, Oscar Wilde afirma que más de dos mil años de historia del arte han recubierto de tal forma la mirada del hombre creador, que éste ya no percibe la naturaleza con sus atributos originarios, sino a través de los ojos del arte. Un crepúsculo, un paisaje o un crucifijo, por ejemplo, nos parecen hermosos por una suerte de resemantización que la historia del arte opera sobre sus imágenes, revelando todos sus detalles y correlatos emotivos, asociando en nuestra mente cientos de obras a lo largo de siglos. Esta doble interpretación estética, que recibe la naturaleza a través de la mirada del artista, es la mirada por antonomasia del dandi. Si bien le interesan las cosas y los fenómenos naturales no menos que antes de la resemantización, todas le parecen nuevas, todas le parecen aptas de adquirir una segunda naturaleza, signada ésta por la mirada del esteta. Las apariencias del mundo se tornan más luminosas y reales si el arte las trastoca. El poeta Efrén Rebolledo prodiga esta mirada sobre el mundo y sus cosas, dotando a estas de una perspectiva estética desde la cual se recrean y reinventan, poniendo de relieve todo lo que hay en ellas de simbólico y eterno:

Y en las ricas jardineras de brillante porcelana
hay doradas crisantemas que doblega la agonía (“Camafeo”)

Estas flores agonizantes, evidentemente, fueron pintadas desde la mirada de esa segunda naturaleza, desde la refracción de la cosa en las aguas artificiosas del arte. Esas crisantemas doblegadas, al realizarse en símbolo mediante la utilización de un código prototípico precedente, dirigen su significado a una instancia más allá de la inmediatez. Melancolía, desasosiego, conciencia de la fugacidad, reposo después del cenit, imagen de perfecta estétización. Son distintas las repercusiones semánticas que el símbolo ha dejado flotando tras de la sugerencia poética. De manera que todos los estímulos, todos los artefactos de lujo, todas las sensaciones serán desmenuzadas analíticamente y plasmadas por el poeta a través de su segunda naturaleza. A través de un segundo código de significado, que complementa y extiende la repercusión poética del objeto mediante el símbolo. Por eso la poesía de Rebolledo está dotada de innumerables relaciones intertextuales con otras obras, literarias o plásticas, incluso musicales, pero sobre todo íntimamente conexas a los símbolos y tópicos que hacen de telón de fondo al contexto finisecular. En el poema “Cansancio”, por ejemplo, véase la serie de símbolos culturales y religiosos que utiliza para condensar y al mismo tiempo extender la huella sensorial de las imágenes:

En las pálidas tardes miro al día
recostarse en la incierta lejanía,
columbra mi mirada en los caminos
siluetas de cansados peregrinos,
veo ramas caídas de sauces
y espaldas fatigadas por sus cruces,
me figuro mirar en las sabanas
del desierto un cordón de caravanas

escrutando los yermos arenales
en pos de hospitalarios palmerales,
el triste desaliento dondequiera
vertiendo su sopor de adormidera,
mi cansancio que busca una almohada
para apoyar su frente fatigada.

La utilización del pareado en la estructura del poema es muy recurrente en toda la obra de Rebolledo. Además, esta reiteración artificiosa que genera el monorrimo es uno de los máximos recursos utilizado por lo decadentistas para conferir al poema una textura estetizante y de extremo artificio. La rima consecutiva no es otra cosa que un recargar las tintas, hacer gala de destreza técnica y operatividad formal. Pero, además, el poema muestra la habilidad de Rebolledo para engarzar series de imágenes simbólicas, que se comunican entre sí a través del impulso semántico del tema general. Esa fatiga sentida por la voz enunciante, por ejemplo, se torna por momentos una lluvia de símbolos: “siluetas de cansados peregrinos”; “espaldas fatigadas por sus cruces”; “ramas caídas de sauces”. Y en los últimos dos versos, en que se usa excepcionalmente la prosopopeya, la fatiga adquiere el aspecto de una alegoría. Es el poema de Rebolledo, como puede notarse, un imán que atrae incansablemente, hacía sí mismo, símbolos e imágenes codificadas con el objetivo de hacer relucir y extender su radio sémico.

En un poema de su primer libro *Cuarzos*, titulado “Camafeo”, el poeta detalla los aspectos de una escena erótica, que más que escena sería un cuadro que retrata una alcoba de “góticas ventanas”, en cuyo interior se luce tapicería fina, porcelana, una luna veneciana y sobre una piel de oso, una mujer desnuda lee su novela favorita. Más que tema, el poeta parece desarrollar en sus poemas una imagen. Este desarrollo lo lleva al símbolo. Es decir, este

tratamiento exhaustivo de la imagen (con que el simbolismo anticipa al cubismo analítico) obliga al creador a ver el objeto o el cuadro en multiperspectiva. Eso mismo hace Rebolledo:

Y desnuda, destrenzando el profuso y fino pelo,
negra noche que obscurece de su frente el puro cielo,
hojeando con descuido su novela favorita,
En la negra piel de oso, piel con ojos de granate,
dientes y uñas marfilinos, la hetaira luce el mate
impecable y transparente de sus formas de Afrodita.

La imagen del segundo verso no puede estar labrada sino bajo este tenor de laboriosidad y análisis de la imagen. El contraste del cabello negro y la frente blanca de la mujer, es el pretexto para desarrollar una hermosa imagen plenamente cargada del trabajo con el símbolo: “negra noche que obscurece de su frente el puro cielo”. Este estatismo de las imágenes, casi retratista, ayuda a reiterar la impresión de repujamiento en el trabajo poético de Efrén Rebolledo. “El simbolismo –dice Rubert de Ventós– en tanto exacerbación del procedimiento técnico realiza un recargamiento de los elementos materiales del texto al grado de espesarlo y volverlo objeto en sí” (253). Por el lado del significado, el símbolo “[...] es al mismo tiempo representación de algo, y a la vez, algo más, que escapa a una valoración referencial” (ibíd.). A través de su doble refracción significante, el símbolo devela a la conciencia la analogía de lo universal en lo particular. En el caso del poema que comentamos, el contraste radical ofrecido a la vista por los colores de la piel y el cabello de la mujer evocan en el poeta la imagen paradójica del día y la noche juntos, la del cielo oscuro y la diafanidad matinal, la del placer y la muerte, la del momento amoroso mismo y su apertura hacia la muerte, hacia la eternidad. El juego de contrastes alcanza en el símbolo poético una condensación que

ninguna glosa puede explicar o sintetizar: “negra noche que oscurece de su frente el puro cielo”.

El punto cumbre en la utilización del símbolo se encuentra en ese libro ya casi mítico, *Caro victrix*, que a decir de Villaurrutia contiene “los mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana”. En el poema “Ante el ara”, por ejemplo, obsérvese la destreza para hacer desplegar más de un símbolo a partir de una sola imagen, es decir, para duplicar los símbolos:

Te brindas voluptuosa e imprudente,
y se antoja tu cuerpo soberano
intacta nieve de crestón lejano,
nítida perla de sedoso oriente.

Ebúrneos brazos, nunca 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 manos la blancura,
mientras tu vientre al que mi labio inclino,
es un vergel de lóbrega espesura,
un edén en un páramo de lino.

En estos dos últimos versos, el símbolo está logrado a través de un fascinante juego de sugerencias que acentúan la visión erótica. La relación entre la metáfora y el objeto o sensación que refiere no se realiza de forma directa, sino de manera oblicua o atenuada, como si sólo se insinuara. Mientras mayor sea la fuerza de la expresión para sugerir, mayor será su carga simbólica. Nótese que los morfemas “un vergel de lóbrega espesura” y “un edén en un

páramo de lino”, en que se describe el vientre de la mujer, la relación simbólica se anuda a través de relaciones sinestésicas y de unión de contrarios. Si no me equivoco, la relación de sentido que encadena los tres términos de cada uno de los versos, más que operar por razonamiento lógico, lo hace por medio de las analogías y los contrastes sensoriales. La palabra vergel por sí misma es ya un símbolo de la abundancia y la embriaguez. Si a esta carga ya de por sí mundana y disipadora de la conciencia, se le agrega lobreguez y espesura, estos dos últimos términos recargan el significado del primero, dotándolo ahora de salvajismo y abandono. Empero, insisto, toda esta relación entre los elementos verbales del símbolo se ha realizado por medio de una ecuación casi sensitiva, a través de la sugerencia. Es decir, el poeta lejos de mostrarse fiel al objeto, intenta sugerirlo desde la peculiar perspectiva que a él particularmente le interesa. Es decir, no se puede entender la sugerencia sino como una relación tendenciosa y caprichosa con el referente, donde la alusión tangencial se realiza en tanto el autor se dirige no hacia el sentido central del objeto sino sólo hacia alguno de sus ángulos o rostros, a la manera del simbolismo mallarmeano, el cual conocía muy bien Efrén Rebolledo.

De manera que la sugerencia en este caso está inclinada hacia lograr un efecto de exuberancia y materialidad. Lo que se intenta simbolizar es nada menos que la sensación de besar el vientre de la mujer. De manera que la metáfora tenía que captar, primero, la perspectiva visual y peculiar que adquiere el amante al rozar el vientre de la mujer con los labios, y segundo, toda la carnalidad y el vértigo casi cegador de esa experiencia. Lo segundo se logra muy bien con esa espesura que ya no permite ver nada, aún más porque es lóbrega. Lo primero, queda registrado en el último verso del poema: “un edén en un páramo de lino”. En efecto, este verso contiene la perspectiva visual y emotiva de quien se ha inclinado sobre

el vientre de la amada. Además de dibujar una planicie de suave lino en el vientre entallado de la amada, la metáfora sugiere la soledad en la que el hombre ha quedado frente al cuerpo femenino. Ese “páramo de lino” representa la inmensidad abierta, esa orfandad plena en la que el hombre se buscará vanamente, sin encontrarse, ni saciarse nunca. Esa es la imagen indirecta y sugerente del “paramo de lino”. Color, consistencia y hasta sabor y olor contiene la metáfora completa de estos dos últimos versos, en que los términos se han anudado de forma casi puramente sensorial, es decir, se han copulado a través de una perspectiva sensitiva y visual.

En este procedimiento para llegar al símbolo, no se ofrece “[...] el objeto pleno, real, sino aquello que sugiere al poeta, de modo que desplace una serie de sentido” (Raúl García 17). Mientras más sugerente sea el símbolo respecto al estado anímico u objeto que refiere, mayor será el efecto simbólico, claro. El otro procedimiento que reconoce Raúl García en la confección del símbolo, ya no es tanto por la lejanía significante que opera la sugerencia, sino por la síntesis de la imagen que se logra en el poema, por esa participación de la perspectiva. En otras palabras, por “[...] el efecto, aquello que emana del objeto y que impresiona y resuena en el poeta” (ibíd.):

abres tu abanico de plumas nevadas

que como una nube vela tu pupila (La mirada de tus dulces ojos)

Aquí, el logro simbólico es genial, la condensación de dos planos es producto del análisis de la imagen, del sondeo en la huella sensorial, como la estela de una modelo en la memoria de un pintor. Especie de *close up* al rostro de la mujer, la perspectiva que se ofrece es una nube de albas plumas recortándose sobre el fondo de unos ojos atentos. Gran condensación de la

perspectiva, donde convergen más de dos planos de fuga dentro de un solo morfema o frase, casi al estilo de lo que en otras latitudes ya practican los cubistas.

En el poema “Panoplia”, por otra parte, lo que hay es una serie de cinco sonetos que tienen como tema el inventario minucioso de la imagen de una panoplia que adorna una “sala sombría”. Cada soneto está dedicado a un arma y a su ilustre dueño (Carlo Magno, Carlos XII, Gonzalo de Córdoba y Cesar Borgia). Esta composición parece ser una suerte de retablo, en que cada poema hace de pequeño cuadro angular. Los poemas están planteados siempre desde la perspectiva de una sola y única imagen. Casi se diría, se basan en su aislamiento analítico:

Maravilla de gracia y belleza
el esmalte sutil lo festona,
y en el umbo una horrible Gorgona
adelanta su hirsuta cabeza.

Este conjunto de sonetos además de mostrar el exhaustivo análisis de la imagen llevada a cabo por el poeta, tienen la función en el conjunto total del poemario *Cuarzos*, de presentar las cartas de origen del poeta, como ya mencionamos. Representarían el árbol genealógico del personaje que crea Rebolledo alrededor de su poesía. Este personaje vive ostensiblemente en el lujo y en la satisfacción plena de todos los goces. Por momentos recuerda al Barnabooth creado por Valery Larbaud para firmar sus obras. Ese personaje cosmopolita, todo dandismo, que escribe sus poemas en la cubierta de un crucero trasatlántico, que hace de su poder económico la fuente de los placeres más sencillos y triviales. El dandi, tras el que se parapeta la figura del autor Rebolledo, y con el que en más de un aspecto tiene vasos comunicantes, es un hombre que ostenta su aristocracia en su refinamiento estético para rodearse en su vida ordinaria de los objetos más exóticos y excitantes –candelabros de oro, ánforas de plata,

tapicerías, telas finas, biombos, etcétera— pero también para dotar al mundo de una nueva naturaleza, creada por el arte. Lo que interesa al poeta decadente es extremar la nota de artificiosidad y esteticismo de la imagen. Por consiguiente, todos los aspectos de su poesía, tal como lo dicta el decadentismo, se asientan, se apoyan sobre la base de una estetización máxima del lenguaje poético, misma que encuentra en el símbolo el cauce perfecto.

7.3. *Símbolo y disonancia: El escarpelo decadentista en clave y en estupor*

Así bien regreso a *Caro victrix*. “Tristán e Isolda”, “Salomé”, “El vampiro”, “La tentación de San Antonio” y “Leteo”, son composiciones en que Rebolledo buscó reflejar, como el buen simbolista que era, distintas miradas sobre el sexo, pero a través de una imagen construida previamente, que se encuentre más allá del referente inmediato, es decir a través del símbolo. En “Tristán e Isolda”, por ejemplo, la simbología remite a Wagner obviamente, pero además al mito del eterno retorno y la temporalidad cíclica del mundo: “Beben y beben con goloso labio / sin aplacar la sed que los devora”. Mejor símbolo del decadentismo finisecular no pudo escoger Rebolledo. Ese placer perennemente renovado evoca la “voluntad sin fin”, de que hablan los decadentistas finiseculares, que “[...] eternamente se mueve hacia la consumación de su deseo y eternamente vuelve a desear” (Franco 51). Esta idea, habíamos dicho en capítulos anteriores, devela todo el carácter pesimista de reconocer la falta de sentido último del acontecer histórico, la conciencia del nihilismo en que está inserta la vida sin fines últimos, es decir, la vida humana en general. Así dirá el poeta de los amantes wagnerianos: “vivir encadenados es su suerte”.

En el poema titulado “Salomé”, Rebolledo actualiza todo un mito y un tópico del decadentismo finisecular. Mismo que ya no necesita presentación, baste con decir que fue

motivo para los artistas prerrafaelistas, para Oscar Wilde, Flaubert y el pintor Gustav Moreau. La tragedia que dio vida Óscar Wilde sobre la asesina del bautista quizá es la que más repercusión tuvo entre los artistas de fin de siglo, principalmente por el aire de mujer fatal que destila el personaje. El acto criminal no aparece en el poema de Rebolledo, sólo el baile lúbrico y desnudo de Salomé, en una escena que tiene a todas luces rasgos prostibularios:

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

Por su parte, en el poema “El vampiro”, Rebolledo parece recurrir a las perversiones diabólicas impregnadas de lubricidad, propias de Baudelaire. En este punto recordemos que González Martínez aseguraba que el poeta de Actopan amaba a Baudelaire en lo que tenía de sensual, no en lo simbólico. Y precisamente en este poema es notable la influencia del poeta francés en tanto lo lúbrico está acompañado de visceralidad y desgarradura de entrañas:

Ruedan tus risos lóbregos y gruesos
por tus candidas formas como un río,
y esparzo en su raudal cespío y sombrío
las rosas encendidas de mis besos
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

Las metáforas del río y del incendio de rosas delatan un matiz trágico, tenebroso y hasta desbordante del acto carnal que se escenifica. Más aún, el símbolo del vampiro sirve de imagen que ilustra la *felatio*. Esta modalidad sexual, aparece también en “Tristán e Isolda” bajo la seña de “un cáliz escarlata / que en cespío matorral esencias vierte”.

El poema subsecuente, titulado “La tentación de San Antonio”, también reactualiza un tópico decadentista. El estilo que vuelve a resonar es el de Baudelaire, en un juego netamente grotesco en que se combinan vejez y juventud, lubricidad y muerte, carne y celibato. Todos los ingredientes de la paradoja de lo orgánico están presentes, el horror y la dulzura, el ardor febril y el dolor culposo del alma. Este resabio católico emparenta aún más las imágenes de Rebolledo con las escenas macabras y de deyección que encontramos en el poeta francés. Recuerda, desde luego, también al cuadro de Eva montada en la razón, del pintor Julio Ruelas, en donde una mujer joven monta a un cuerpo ya indefenso de tan senil. Recuérdese que Ruelas y Rebolledo llegaron a trabajar juntos, si bien sobre un mismo tema cada quien en su arte, cuando ambos colaboraban para la *Revista Moderna*.

Estas imágenes de decrepitud son netamente decadentistas en tanto tematizan el decaimiento y la decadencia física y espiritual del alma humana. Tema que ya había sido tratado por Rebolledo, en el poema “La vejez del sátiro”. Pero en este otro poema, San Antonio duda excesivamente de su fe. Y cuando resignado acepta su incompetencia, no puede sino maldecir y despremiar el mundo sensible y sus placeres: “es un inmenso páramo la vida”. El sexo femenino tiene una bíblica fragancia, una melena lujuriente. Lo animal e instintivo aparecen apabullando toda fe. El triunfo de la carne por fin se logra, pero no sin resquemores y dolencias espirituales. Estos males aparecen en los poemas como elementos de putrefacción y decrepitud. Se trata de la disonancia, ese símbolo de toda la modernidad: transfigurar lo sensorial atractivo “en su antítesis, en el dolor” (Adorno 27). Bajo la tesitura de dicha disonancia, Rebolledo escribe:

Ante la aparición blanca y risueña,
se estremece su carne con ardores

febriles bajo el sayo de estameña

En el poema siguiente, titulado “En las tinieblas”, Rebolledo privilegia el sentido del tacto a través de la mención constante a manos y dedos del amante que palpa, pero también por medio de metáforas que aluden a la masturbación y las texturas:

Vibra el alma en mi mano palpitante
al palpar tu melena,
surca sedosos piélagos de aromas

Nótese el uso de la sinestesia en estas manos que parecen oler mientras tocan los sedosos cabellos de la amada. Por otro lado, se reitera el uso de las flores como metáforas de los genitales y senos femeninos. Por lo demás, un lenguaje florido prescinde todos los acercamientos al cuerpo femenino: “rosas mojadas de rocío”; “pomas”; “flores” “rosas de capullos inviolados”. El poema termina ni más ni menos que con una nevada de caricias. Este sentido del tacto repite su asunto en el poema “Claro de luna”, en cuyos versos, como el título lo dice, se asoman matices de luz nocturna mezclados con metáforas táctiles:

Después de recorrer el mármol frío
de tu pulida tez, toco una rosa
que se abre mojada de rocío.

El símbolo floral está acompañado de imágenes de sinestesia en que domina el color marfil y la frialdad agradable de lo húmedo. Pese a que siguen estando los símbolos escultóricos y preciosistas del parnasianismo, las siluetas que aparecen de pronto adquieren una organicidad palpable y visceral, como si los yesos cobrasen vida, animados mágicamente por Apolo y, obviamente, también por Dionisos. Frente a las metáforas materiales, Rebolledo siempre se cuida de contrapuntear mediante lo sensorial. Es decir, todos los sentidos acuden al momento preciso, no basta con ver y sentir, sino que también cabe oír:

todo enmudece y al sentir el grato
calor de tus caricias, mi ardorosa
virilidad se enarca como un gato.

Además de silencio hay ardor, calor y caricias. En el poema “El duque de Aumale”, los órganos sensitivos incluso llegan a traslaparse: “y con mano feliz ase el trofeo / de la trenza odorífera y castaña”. Esta intencionalidad volcada sobre lo sensitivo no puede sino ser materialista, solícita del mínimo miligramo de estímulo corpóreo. Así corren al auxilio del poeta metáforas de miembros animales, telas, joyas y pesadas piedras: “grupa de esplendor sabeo”; “mármol frío”; “frondas de satín”; “carga de alabastro”; “corceles” y “cebras”.

En el poema “El vampiro”, por último, cabe decir que las pupilas tienen el don de escuchar a través del juego verbal de la sinestesia: “Tus pupilas caóticas y hurañas destellan cuando escuchan el suspiro / que sale desgarrando mis entrañas”. Obsérvese que todas las relaciones amorosas que son planteadas en los poemas se hallan en un momento umbral, en el abrazo amoroso, en la angustiosa ausencia o en el ardiente deseo. De ahí la atmósfera febril que, nota Monsiváis, campea por todo el libro. En el poema “Leteo”, que precisamente hace referencia al río del olvido –este puede ser o bien la muerte o la embriaguez–, la atmósfera febril está dada por el cuerpo femenino que contiene propiedades opiáceas: “tu cuerpo suave, opimo / se refleja en las lunas de la estancia”. Incluso si en el último poema “Insomnio” está ausente la amante, no por eso deja de ser menos sensitivo y material el poema. Porque ese grito que desgarrar la obscura y eterna noche parece, de tan reiterado, poseer materialidad: “Jidé, Jidé, Jidé...”.

Por último, cabe decir que la disonancia en Rebolledo, a la que me he referido páginas atrás, ya había sido notada por Luis Mario Schneider, cuando comenta que los decadentistas

gustaban de la salamandra “[...] por ese afán de dar a la tragedia un sentido elegíaco de la vida y de hermanar la bestialidad con la religión o de aunar el vicio del horror con la limpieza de lo sagrado” (399). En esta línea, Rebolledo participa, evidentemente, de una poética si bien amante de la Belleza, también inclinada por la estética de lo feo y hasta macabro. Rasgo que es, evidentemente, una prueba más de su decadentismo a ultranza:

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.

Como el decadentista que es, Rebolledo asume con todas sus consecuencias el devenir orgánico y temporal. Se entrega al mundo de los sentidos en plena celebración orgiástica, como una forma de afirmar la vida, como una forma de anteponer el placer y el arte sobre todo lo demás, como una forma de desprecio hacia los valores reinantes, y, en fin, como una forma poética de celebrar el triunfo de la carnalidad.

Conclusiones

El modernismo en Hispanoamérica representó un remolde de todos los valores y criterios estéticos de la *Belle Epoque*, representada por todo el siglo XIX y sus positivistas oligarcas. Ante el vertiginoso cambio de siglo, los escritores modernistas tuvieron que reformular todos los paradigmas anteriores a ellos. El último romanticismo, precisamente, veía la literatura como un factor de cambio y progreso nacional. Enfrentados a esta vieja y caduca consigna, que se sirvió del naturalismo y el realismo social, los modernistas reivindican los ámbitos inexplorados de la fantasía, el erotismo y la descomposición, no sólo orgánica, sino también de los ideales tradicionales. El movimiento modernista además de la reforma del verso español, promovió una transmutación de todos los valores, en los niveles ético y social.

En este sentido, el decadentismo ahonda las notas extravagantes y corrosivas del modernismo. En el decadentismo, la estética modernista por fin alcanza su verdad moderna. Por fin explora abiertamente la contradicción que subyace al sujeto y emprende una aventura formal y semántica sin precedentes en la tradición española. Por fin, el velo se desgarró y los decadentistas caen al abismo del arte mismo. Se ahondan en preocupaciones puramente estéticas y nos heredan la pasión por la forma y la razón crítica. Lo que aparentemente son símbolos de mero ornamento, como los sátiros y las náyades, representan una realidad que no está disponible en el sentido aparente y objetual del término, sino que se ordenan en un nivel de sentido que se encuentra más allá de la palabra misma y que alude a una codificación mayor que emparenta con un plano no explícito, sino simbólico.

La reforma del verso incluye, entonces, no sólo la diversificación del metro y el enriquecimiento léxico y rítmico, sino también una nueva forma de expresar la imagen. Esta

nueva forma se basa en el símbolo; es decir, en la perspectiva o juego de sus distintos planos. Todas estas audacias y reformas están en el poeta Efrén Rebolledo. Como el auténtico decadente que era, el poeta actopense practica novedosos metros y rimas, enarbola una estética de los colores y la trasposición de las artes, en las que cabe mayoritariamente la pintura, la escultura y la música.

Sin embargo, sobre estos rasgos paradigmáticos del modernismo y del decadentismo en particular, en Rebolledo refulge la perspicacia de la imagen simbolista, que enlaza planos de perspectiva y metáforas sugerentes y retorcidas en su pulimento léxico y sintáctico. Empero, el rasgo que más singulariza a Rebolledo, sin duda alguna, es la inclinación por un sensualismo que abarca todos los niveles del texto: el esteticismo del metro y la composición sintáctica, la semántica y la sonoridad de un lenguaje denodadamente erótico, así como la sugerencia que alcanza imágenes inusitadas mediante la utilización de los símbolos y los prototipos poéticos del *fin de siècle*. Me queda claro que sin el recurso del símbolo la poesía de Efrén Rebolledo no alcanzaría los niveles de sugerencia erótica y artística que la hacen única y singular dentro del parnasianismo apabullante que practicaron sus coetáneos. Esa simbología parnasiana, aunque finalmente sirve de soporte a su desbordado sensualismo, es superada mediante la audacia ética y estética del decadentismo. Sin salirse de las prácticas al uso, Rebolledo logra desgarrar el velo que cubría a los sinuosos mármoles.

El poeta hidalguense, por otro lado, es un denodado poeta de los sentidos, y es este rasgo lo que lo singulariza con mayor fuerza, no sólo dentro del grupo de escritores modernistas al que perteneció, sino en la historia de la poesía mexicana en general. Su poética va avanzando progresivamente hacia un lenguaje puramente sensitivo, en que el acto amoroso toma el papel central de la imagen, cuya apariencia casi siempre es estática e inmutable como el mármol y

los yesos escultóricos. Empero, esta inclinación por lo sensitivo conduce al poeta a la disonancia, como rasgo contradictorio de su modernidad, en que lo material va a transmutarse en organicidad viva, en lubricidad y carnalidad explícita. La materia no sólo refulge, sino que también se degrada, parece decirnos el poeta. Entonces, el poeta muestra todas sus armas decadentistas. El punto álgido de esta poética de lo orgánico, que concentra los mejores aciertos poéticos de Rebolledo, se encuentra en su último libro de versos *Caro victrix*. Libro que culmina no sólo la obra poética decadente de Efrén Rebolledo, sino quizá también la etapa parnasiana y decadentista de la poesía mexicana. Sus logros poéticos en este sentido no han dejado de calibrarse positivamente, debido a la gran tradición de poesía erótica que inaugura.

Empero, más allá de una exclusiva valoración del asunto erótico, espléndidamente tratado en su poesía, se reconoce que toda la propuesta poética del actopense se asienta sobre una estetización máxima del lenguaje poético. Sobre este preciosismo verbal se basan por igual el análisis simbólico de la imagen, la rareza terminológica, la exageración rítmica. Y, por supuesto, también las más caras características del decadentismo están basadas en este juego con la forma: rebeldía, originalidad y sensualidad.

Por último, cabe decir que el decadentismo de Rebolledo más que voluntario y personal, participa evidentemente de la moda y las directrices que habían legitimado y establecido el grupo hegemónico (decadentista) del campo literario al que fatal o estratégicamente estuvo unido el poeta, ya por su simpatía con la estética y su aspiración a legitimarse dentro de ella, o ya por su empleo consular obtenido en 1901 y que lo ligó a una tradición intelectual que se había distinguido por sus fueros literarios, y que en la época de Rebolledo, debido al carácter autónomo del campo literario, permitió elementos heterodoxos, estéticamente hablando.

Rebolledo no encubre su sensualismo, no se disminuye ante la censura. Todo lo contrario, encuentra en la simbología posromántica y en el parnasianismo finisecular las formas exactas para vestir su denodado erotismo. El discurso se torna barroco y debajo de todo el abigarramiento y el detallismo, subyace la desnudez de las estatuas y la carnalidad de las finas formas pétreas. Bajo el cincel vibrante de Efrén Rebolledo, las piedras y las joyas adquieren movimiento, fiebre y exhalaciones.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, trad. De Jorge Navarro Pérez, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2014.

ARGULLOL, Rafael. “Un balance de la modernidad estética”, en *La Filosofía Hoy*, Javier Muguerza y Pedro Cerezo (eds.), Barcelona, Crítica, 2004.

BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, libro 1/vol. 2, ed. Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, trad. Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, 2008.

BARREDA, Octavio G. “Poemas escogidos de E. Rebolledo” en *Poesía. Narrativa. Ensayo*, María de Lourdes Franco Bagnouls (Comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1985.

BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la Poesía Mexicana*, México, Gobierno de Jalisco, 1977.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del Estructuralismo*, Barbut, Bourdieu, Godelier, Greimas, Macherey y Pouvillon, trad. Campos, Esteva y Ezcurdia, México, Siglo XXI, 1978.

----- “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, La Habana, no 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20- 42.

----- *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2005.

- CAMPOS, Rubén M. *La vida literaria de México en 1900*, Serge I. Zaitzeff (pról.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CLARK, Belem y ZAVALA, Ana Laura. “El modernismo mexicano a través de sus polémicas” en *La Construcción del Modernismo*, Clark de Lara y Zavala Díaz (Comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- CUESTA ABAD, Manuel. “Introducción” en Peter Szondi, *Introducción a la Hermenéutica Literaria*, trad. Joaquín Chamorro Melke, con un estudio de Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada, 2006.
- CUESTA, Jorge. *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- CHÁVEZ, José Ricardo. “En torno a la narrativa nerviana” en *El libro que la vida no me dejó escribir (Una antología general)*, Gustavo Jiménez Aguirre (Comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DE ONÍS, Federico. “Introducción”, en *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing, 1961.
- DE VENTÓS, Rubert. *Teoría de la Sensibilidad*, Barcelona, Península, 1989.
- DE VILLENA, Luis Antonio. *Corsarios de guante amarillo: sobre el dandismo*, Madrid, Valdemar, 2003.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. “Efrén Rebolledo” en *Letras de América: Estudios Sobre las Literaturas Continentales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- FERNÁNDEZ RAMOS, Baldomero. “Decadencia estética. Decadentismo artístico” *Grial. Perspectivas da Normalización*

Lingüística, no. 136, t. 35 (outubro, novembro, dezembro 1997)
pp. 607-622.

FOUCAULT, Michel. *El Orden del Discurso*, trad. Alberto González Troyano, México, Tusquets, 2015.

----- *La Arqueología del Saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1972.

----- *Las Palabras y las Cosas: Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1991.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. “Saludo”, en Efrén Rebolledo, *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano, 2004.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. “La Academia mexicana”, en *La Construcción del Modernismo*, Clark de Lara y Zavala Díaz (Comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve Historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “Las corrientes literarias en la América hispánica”, en *Historia Cultural y Literaria de la América Hispánica*, Madrid, Verbum, 2008, p. 201.

HERRERO, Juan. “Introducción” en Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, trad. Herrero, Madrid, Cátedra, 2007.

IGLESIAS, Claudio. “Prólogo” en *Antología del Decadentismo: Perversión, Neurastenia y Anarquía en Francia: 1880-1900*, trad., selección y prólogo de Claudio Iglesias, Argentina, Caja Negra, 2015.

- “INDOLENTE”. “Un decadente. Su estilo”, en *La Construcción del Modernismo*, Clark de Lara y Zavala Díaz (Comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- LEYVA, José Mariano. *Perversos y Pesimistas. Los Escritores Decadentes Mexicanos en el Nacimiento de la Modernidad*, México, Tusquets, 2013.
- LITVAK, Lily. “La idea de decadencia en la crítica antimodernista en España”, en *España 1900: Modernismo, Anarquismo y Fin de Siglo*, pról. Giovanni Allegra, Barcelona, Anthopos, 1990.
- “Sobre el decadentismo español”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española: Modernismo y 98*, 6/1, José Carlos Mainer (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. *La Novela Hispanoamericana de Fin de Siglo*, trad. Alberto Vital Díaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MONTEMAYOR, Carlos. “La poesía erótica de Efrén Rebolledo”, en Efrén Rebolledo, *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano, 2004.
- MONTERDE, Francisco. “Efrén Rebolledo y su obra” en Efrén Rebolledo, *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano, 2004.
- NERVO, Amado. “Fuegos Fatuos. Nuestra literatura” en *Obras Completas*, t. I: Prosas, ed. Francisco González Guerrero, Madrid, Aguilar, 1973.
- “Cuarzos: Poesías de Efrén Rebolledo”, en Efrén Rebolledo, *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

----- *Poesía Reunida*, t. 1 y 2, Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *El Crepúsculo de los Ídolos*, trad. José Mardomingo Sierra, Barcelona, Folio, 2007.

OLIVARES, Jorge. “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, en *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 57-76.

PACHECO, José Emilio. *Antología del Modernismo*, t. I y II, México, Universidad Autónoma de México, 1970.

----- *Poesía Modernista. Una Antología General*, México, pról. José Emilio Pacheco, Secretaría de Educación Pública-Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

PAZ, Octavio. “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, en *Generaciones y Semblanzas: Escritores y Letras de México*, [México en la Obra de Octavio Paz II], ed. Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Madrid, Fondo de Cultura Económica-España, 1987.

----- *Los Hijos del Limo*, Madrid, Planeta, 1985.

PHILLIPS, Allen W. “La prosa artística de Efrén Rebolledo”, en *Cinco Estudios Sobre Literatura Mexicana Moderna*, México, SEP-SETENTAS, 1974.

PICÓN GARFIELD, Evelyn y SCHULMAN, Ivan. *Las Entrañas del Vacío: Ensayos Sobre la Modernidad Hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos, 1982.

RAMA, Ángel. : *Rubén Darío y el Modernismo*, Barcelona, Alfadil, 1985.

- “RACHA”. “Decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en *La Construcción del Modernismo*, Clark de Lara y Zavala Díaz (Comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- RUBLÚO ISLAS, Luis. *El sueño de un fauno: Efrén Rebolledo frente a sus críticos*, México, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, 1977.
- REAL DE AZUA, Carlos. “El modernismo literario y las ideologías”, *Escritura. Teoría y Crítica Literarias*, Caracas, año 2, núm. 3, 1977.
- REBOLLEDO, Efrén. *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- ROCHA, Benjamín. “Prólogo” en Efrén Rebolledo, *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano, 2004.
- ROGGIANO, Alfredo A. “Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto”, en *Nuevos Asedios al Modernismo*, Iván Schulman (ed.), Madrid, Taurus, 1987.
- SANCHOLUZ, Carolina. “Lecturas del decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”,
- SCHNEIDER, Luis Mario. “Introducción” en Efrén Rebolledo, *Obras Completas*, ed. Luis Mario Schneider, México, Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.
- *Ruptura y Continuidad. La Literatura Mexicana en Polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- SCHULMAN, Iván. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo” en *Cuadernos Americanos* 4 (1966), 211-240.

- SZONDI, Peter. *Introducción a la Hermenéutica Literaria*, trad. Joaquín Chamorro Melke, con un estudio de Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada, 2006.
- TABLADA, José Juan. *Obras Completas V: Crítica Literaria*, Adriana Sandoval (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, 1era edición.
- TINIANOV, Juri. “Sobre la evolución literaria” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (Comp.), trad. Ana M. Nethol, México, Siglo Veintiuno, 2002, p. 101.
- URBINA GONZAGA, Luis. “Esquela de luto. Efrén Rebolledo”, en en Efrén Rebolledo, *Obras Reunidas*, ed. Benjamín Rocha, México, Océano, 2004.
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Obras*, Miguel Capitrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (Comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- VOLOSHINOV, Valentín. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía: Hacia una poética sociológica” en *Hacia una Filosofía del Acto Ético. De los Borradores y otros Escritos*, Barcelona, Anthopos, 1997, p. 110.
- VOLPI, Franco. *El Nihilismo*, trad. Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, Madrid, Siruela, 2007.
- 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.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	2
Capítulo UNO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	5
1.1. <i>El decadentismo literario en Hispanoamérica y sus críticos.....</i>	<i>5</i>
1.2. <i>Entrada en materia: Efrén Rebolledo, poeta decadente.....</i>	<i>10</i>
ADVERTENCIA HERMENÉUTICA.....	21
A) <i>Apuntes para una hermenéutica de la historicidad de la expresión poética modernista, así como de los supuestos críticos con que hoy la interpretamos.....</i>	<i>25</i>
B) <i>La concepción moderna de la literatura y de su interpretación.....</i>	<i>29</i>
Capítulo DOS. MODERNIDAD Y DECADENCIA: LAS DOS CARAS	
DE UN MISMO PROCESO HISTÓRICO.....	32
2.1. Introducción.....	32
2.2. Moderno, modernidad, modernismo.....	36
2.3. Decadencia, decadentismo, dandismo: las expresiones sociales y literarias disidentes del fin de siglo.....	54
2.4. Decadencia, decadentismo, <i>décadence</i>	61
Capítulo TRES. EL MODERNISMO: LA CONFORMACIÓN	
DEL CAMPO LITERARIO EN MÉXICO.....	70
3.1. Apunte metodológico.....	74
3.2. El modernismo en Hispanoamérica y México: la formación del campo.....	77
3.2.1. La escisión entre literatura y poder.....	77
3.2.2. Los debates sobre la legitimidad cultural.....	80
3.2.3. El desprecio del público.....	89

Capítulo CUATRO. El poeta Efrén Rebolledo y el estilo decadentista	
dentro del campo literario mexicano.....	92
4.1. Decadentismo y modernismo en	
Hispanoamérica: términos a debate.....	92
4.2. El decadentismo literario en el modernismo mexicano:	
la dinámica del campo y posición de Rebolledo en la misma.....	94
4.3. Efrén Rebolledo en el grupo modernista.....	99
4.4. Conclusiones al análisis del discurso decadente	
en el campo literario mexicano del cambio de siglo.....	109
4.5. Efrén Rebolledo y la tradición poética mexicana.....	112
Capítulo CINCO. Revisión de conjunto de la estética decadentista en la poesía de Efrén	
Rebolledo.....	121
5.1. <i>La bibliografía poética de Rebolledo vista a la luz del decadentismo</i>	129
A. <i>Cuarzos e Hilo de Corales</i>	129
B. <i>Estela y Rimas japonesas</i>	137
CAPÍTULO SEIS. Dandismo y esteticismo: el conjuro del arte decadentista	143
6.1. <i>Dandi y fin de siglo: las insignias imborrables del arte</i>	
<i>poética decadentista</i>	145
A. <i>Decadentismo finisecular: diacronía y sincronía</i>	146
6.2. <i>Dandismo: la ecuación espiritual de la poesía de Efrén Rebolledo</i>	149
6.3. <i>Esteticismo en el lenguaje y en las ideas</i>	153
6.4. <i>Des Esseintes o la vida hecha arte</i>	155

6.5. <i>“Que el verso estuviera labrado con arte...”</i>	158
6.6. <i>La erótica del arte</i>	162
CAPÍTULO SIETE. Sensual, simbólico y disonante. El lenguaje decadentista en Efrén	
Rebolledo.....	165
7.1. <i>Caro Victrix o el lenguaje de los sentidos</i>	167
7.2. <i>El símbolo o la aspiración artística por una segunda naturaleza</i>	180
7.3. <i>Símbolo y disonancia: El escalpelo decadentista en clave y en estupor</i> ...	188
Conclusiones	194
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	198



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00335

Matrícula: 2143801845

EL CINCEL VIBRANTE: EL
MODERNISMO DECADENTISTA EN
LA POESÍA DE EFRÉN REBOLLEDO

En la Ciudad de México, se presentaron a las 16:00 horas del día 25 del mes de enero del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ
DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:



MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ISRAEL RAMIREZ MONTIEL

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

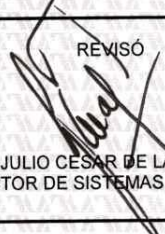
aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.


ISRAEL RAMIREZ MONTIEL
ALUMNO

REVISÓ



LIC. JULIO CÉSAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH



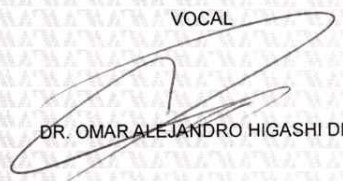
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTE



DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL



DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

SECRETARIA



DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ