



Fernando Adolfo Morales Orozco

El Colegio de San Luis

fernando.morales@colsan.edu.mx

Los objetos y la arquitectura de *El enemigo* y *Salamandra* de Efrén Rebolledo

Objects and Architecture in Efrén Rebolledo's *El enemigo* and *Salamandra*

Resumen

El presente artículo aborda dos novelas del escritor mexicano Efrén Rebolledo. Tradicionalmente abordado como un escritor de corte simbolista y parnasiano, este texto tiene como objetivo analizar *El enemigo* (1900) y *Salamandra* (1919) a través de dos herramientas: la construcción de cronotopos, así como la cultura material. A través de estos análisis quedará de manifiesto las transformaciones sufridas por la ciudad de México en el tránsito entre los siglos XIX y XX. En este sentido, considero que estas novelas son una muestra de la inquietud que produce la llegada de la modernidad a una sociedad tradicionalista y conservadora como lo es la sociedad mexicana de entre siglos. Al modificar la propuesta de lectura basada en movimientos literarios o en periodos cronológicos, e introducir nuevos conceptos teóricos, considero que es posible darle un nuevo valor a las obras de un escritor que ha sido encasillado solamente como poeta erótico o escritor del decadentismo trasnochado.

Palabras claves

Efrén Rebolledo, cultura material, objetos, decadentismo mexicano, modernidad.

Abstract

This article analyses two novels by the Mexican writer Efrén Rebolledo. Traditionally approached as a symbolist and Parnassian writer, this text aims to analyze *El enemigo* (1900) and *Salamandra* (1919) through three tools: the construction of chronotopes, as long as the material culture. These analyses will reveal the transformations suffered by Mexico City in

transit between the nineteenth and twentieth centuries. In this sense, I consider these novels to be a sign of the concern caused by the arrival of modernity in a traditionalist and conservative society such as Mexican finisecular society. By modifying the reading proposal based on literary movements or chronological periods, and introducing new theoretical concepts, I consider that it is possible to give new value to the works of a writer who has been typecast only as an erotic poet or writer of late decadentism.

Keywords

Efrén Rebolledo, material culture, objects, mexican decadentism, modernity.

Efrén Rebolledo resulta un escritor raro y poco estudiado por la historia de la literatura mexicana. “Marginado en la historia del modernismo y decadentismo mexicanos. Precisamente la permanencia de una estética decimonónica en su poesía y narrativa lo encasilla como epígono y como escritor incapaz de adaptarse a nuevas tendencias y formas literarias” (Kurz 161). A Efrén Rebolledo, sistemáticamente, se le ha considerado un autor menor puesto que su escritura es contemporánea de los últimos años del Porfiriato y la Revolución mexicana. Sabemos que los críticos contemporáneos de Rebolledo auguraban un espléndido futuro para la producción del poeta y narrador mexicano; Amado Nervo se expresó en los siguientes términos: “De esta generación novísima de poetas mexicanos el mayor de los cuales no tiene aún veinticinco años, Rebolledo es el artista sin duda alguna, el más técnico, el mejor *instrumentador*. Yo le llamaría más bien alto artífice que alto poeta. Fríamente cincela, pule, labra.” (Nervo 351). José Juan Tablada, desde la *Revista moderna*, decía lo siguiente:

Hasta hoy Efrén Rebolledo se ha revelado como un admirable poeta artista. Su estudio, su labor obstinada han hecho de su numen el de un alquimista transmutador, que con un puñado de arcilla ha hecho, al fuego de sus crisoles, el *lapis filosoforum*, el oro espléndido y triunfante
¡Indudablemente la Vida golpeará rudamente ese corazón y quién sabe entonces, entre las ruinas del alcázar conmovido por el formidable ariete, qué hondo y sonoro, qué grande y humano sea el grito de dolor o de pasión

que vibre sobre las orfebrerías destrozadas y las “figulinas” hechas polvo!
 (Tablada 2)

Sin embargo, la paulatina aparición de figuras como Ramón López Velarde, así como la emergencia de la narrativa de la Revolución, eclipsaron la producción artística de Efrén Rebolledo. Su prosa dejó de ser leída y sólo su poesía resistió a los embates del tiempo como lo demuestra la selección realizada por Xavier Villaurrutia para la colección Cvltura. Con todo, el antologador dice:

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 [y más adelante afirma que sus poesías] han pasado a ser solamente curiosidades poéticas. De ellos puede decirse —si se me permite la expresión—, que han pasado ya, eternamente, de moda. (Rebolledo, *Poemas escogidos* 15)

La edición que preparó Luis Mario Schneider para el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1968 de las obras completas de Efrén Rebolledo es una propuesta que intentó rescatar del olvido la obra del escritor, esfuerzo, sin embargo, que se limita a emparentar a nuestro autor con las corrientes del simbolismo y el parnasianismo. Entre estas escuelas literarias, entre el modernismo y el decadentismo mexicanos, o como poeta erótico, es en donde situarán la obra de Rebolledo sus editores y críticos: Benjamín Rocha, Libertad Estrada, Christian Sperling y Eliff Lara. Cecilia Santillán, por su parte, al realizar la edición crítica de *Salamandra* considera que esta novela:

comenzó a generar muchas inquietudes sobre un literato que no parecía encajar ni en su tiempo, ni en la estética, que en ese momento se encaminaba ya hacia la vanguardia; de ahí considero que, más que afiliado totalmente al modernismo, quedó en medio de los movimientos literarios y culturales más importantes en México. (Santillán XIV)

Un aserto compartido por Andreas Kurz, para quien Schneider, Rocha, y Allen Phillips no:

se percataron de que las narraciones del escritor hidalguense son novelas cortas que cumplen casi al pie de la letra con varios de los requisitos establecidos por la crítica para este género híbrido y evasivo [...] Hay que deducir entonces que el relato de Rebolledo sí cuadra con ese espíritu que, en 1919, no es ni decadentista ni modernista, sino una escritura en transición, una narrativa que debe reaccionar ante la intromisión de la historia (Revolución Mexicana, Primera Guerra Mundial) y cambios sociales y artísticos que se imponen con ritmos vertiginosos. (Kurz 162)

No es mi intención seguir el camino historiográfico previamente establecido, puesto que está bastante comprobada la filiación de Rebolledo a la estética modernista de tendencia decadente, pero sí me interesa, como se puede apreciar a partir de Santillán y en Kurz, mostrar la complejidad de este autor que no puede ser fácilmente encajonado dentro de un movimiento específico de la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana.

Mi objetivo, en este mínimo texto, es formular una propuesta de lectura, una en la que pueda utilizar la primera y la última novela de Efrén Rebolledo para mostrar las vertiginosas transformaciones sufridas por la ciudad de México en el tránsito del fin de siglo XIX y los inicios del XX. Esta metamorfosis quedará marcada por la aparición de ciertos objetos enunciados en la narrativa que han sido emparentados constantemente con la estética finisecular decimonónica europea, lo que otorga a estas novelas una esencia de “repetición” o de “influencia”, una especie de gesto mimético mediante el cual Rebolledo reproduce las letras francesas particularmente. No pretendo demostrar que Rebolledo escribe de la nada, ni que crea universos totalmente originales, ello implicaría hacer la vista gorda sobre toda una serie de alusiones intertextuales presentes en ambos textos. Me refiero más bien al hecho de que estas novelas me parecen una muestra de la inquietud que produce

la llegada de la modernidad a una sociedad tradicionalista y conservadora, como lo fue (y en muchos casos, sigue siendo) la mexicana. Si para 1900, año de publicación de *El enemigo*, en la ciudad de México todavía dominaba la visión de una urbe antigua y tradicional, para 1919, cuando se publicó *Salamandra*, la capital “gozaba, si no de plenitud, sí de una ferviente vitalidad que frecuentemente trataba de expresarse en el idioma del jazz, el foxtrot y demás acordes procedentes del vecino país del norte, así como en la creación de nuevos espacios que daban cuenta de los cambios de la vida cotidiana” (Santillán XVIII).

A diferencia de la generación anterior de escritores, aquellos que fueron educados en el *Liceo Hidalgo* y comandados por el padre de la literatura mexicana, Ignacio Manuel Altamirano, la generación de literatos de fin de siglo XIX había comenzado a reconciliarse con el pasado colonial de México. Para los años noventa de la decimonónica centuria, estudiosos como Joaquín García Icazbalceta y Luis González Obregón ya tienen publicaciones en las que se presenta el pasado novohispano con una cara mucho más amable, a diferencia de las manifestaciones maniqueas, oscuras y góticas con las que se formula esta historia en aquellas primeras novelas históricas como son las de José Joaquín Pesado, en las leyendas de *El libro rojo* de Payno y Riva Palacio y en las novelas del General antes citado.

En el terreno de las relaciones Iglesia-Estado sabemos que existió durante el Porfiriato una política conciliadora, aun a reserva de la aprobación de la llamada Ley Limantour de 1892, la cual “amenazaba la nacionalización de los bienes que las corporaciones eclesiásticas hubieran adquirido, por sí o por medio de terceras personas, en contravención de las Leyes de Reforma” (Adame 170). Durante los treinta años de este mandato fue nombrado cardenal Eulogio Gillow, obispo de Oaxaca y amigo de Porfirio Díaz; asimismo proliferaron parroquias, se incrementaron las órdenes religiosas e incluso se crearon distintas fundaciones a nivel nacional. La prensa católica igualmente acrecentó sus publicaciones y su influencia en el territorio nacional. “La política de conciliación permitió la pacificación del país, el progreso de la Iglesia, y el surgimiento de ese movimiento social que llevaba a replantear las relaciones Iglesia y Estado, y a cambiar la

tolerancia informal por una relación institucional, que no se llegó a dar” (Adame 176).

Me permito esta digresión en el terreno de la política religiosa mexicana porque considero imprescindible recuperar este contexto para establecer un paralelismo entre las tensiones del mundo real y las que vive el personaje Gabriel Montero,¹ protagonista de *El enemigo*, como artífice de Clara Medrano, manifestaciones que podemos seguir a lo largo de la novela. Gabriel es un hombre de su tiempo: moderno y agónico. A veces exaltado e idealista:

Armado de su juventud, y fiado en las energías y la virtud de la sangre, dedicábase a excitar y acrecer sus fuerzas, desdeñando en su pensamiento el triunfo fácil, y la nimia satisfacción por goces más elevados y duraderos. [...] Espoleaba su espíritu elevándolo de lo mezquino, haciéndolo desplegar las alas bajo los cielos inundados de luz y horizontes deslumbradores; olvidado de lo material. (Rebolledo, *El enemigo* 9)

A veces cultivador del arte y de la perfección:

Exprimiendo sus tendencias y facultades, había extraído su mejor jugo, lo bueno solamente, la esencia, y arrojando y despreciando cuanto había de

¹ Considero a José Ricardo Chaves como uno de los pocos críticos que realmente se ha tomado el tiempo para abordar críticamente estas dos novelas de Rebolledo en su libro *Los hijos de Cibeles*. Curiosamente, Chaves retoma y reformula la lectura de José Juan Tablada presente desde 1903 en la “Máscara” que redacta del poeta: “Rebolledo entró a la literatura por la puerta gótico-flameante que Huysmans erigió como arco monumental de triunfo y por eso su numen, fraternizando con Des Esseintes en dilecciones, ama lo extraño, lo impoluto, lo virginal, así lo encuentre en el nectario de una flor maldita o en el carapacho rutilante del quelonio gemado, bestia familiar en el *lararium* del héroe paradójico [y refiriéndose a *El enemigo*] es una nouvelle de prestigiosa factura, influenciada un tanto por el sabio arquitecto de *La Cathedrale*, pero saturada de una emanación personal que en breve se condensará aquilatando un carácter.” (Tablada *Máscara* 1-2). Para Chaves, Gabriel Montero: “Es un claro ejemplo de héroe finisecular: neurótico y lunático, según su decir, misántropo, dedicado al estudio y al arte, místico al mismo tiempo que aquejado de terribles y decadentes fantasmas” (Chaves 66-67). Llama la atención, por supuesto, que el toque personal de Rebolledo anotado por Tablada es un elemento que, aparentemente, no se ha nombrado en la crítica posterior a la obra de nuestro autor, mientras que su filiación con el personaje de Huysmans es una constante que constriñe el análisis de la novela corta.

grosero y miserable, penaba queriendo labrar una copa donde beber el zumo celestial. (Rebolledo, *El enemigo* 10)

A veces, simplemente, un humano de carne y hueso, presa de las pasiones y deseos:

Sentíase abatido, inerte, y veía que estaba en un error, pues su alma no era sólo aspiración ni su existencia ideal, sino lo grosero y miserable que era mucho, y lo superior y elevado que era el jugo solamente; reconocía que era una mezcla de todo aquello, que formaba la vida completa con sus instintos, sus esperanzas, su inteligencia, su virtud y sus vicios; que el ser no estaba formado sólo de lo espiritual y temiendo volver al fastidio, buscaba la amistad y el amor, y todas las satisfacciones inmediatas y fatales de los sentidos, como pequeños remansos por donde debía pasar y refrescarse, antes de llegar al término supremo de su aspiración. (Rebolledo, *El enemigo* 11)

Para Benjamín Rocha, “En *El enemigo*, Rebolledo da vida a dos personajes antitéticos: Gabriel y Clara. El primero es símbolo de la pasión de la carne que sufre al contener el deseo y que cree vencerlo cuando solamente lo ha adormecido” (Rocha 18). A esto, yo agregaría lo siguiente: Gabriel Montero, en pleno cambio de siglo, es un personaje que vive el intempestivo acercamiento del cual hablaba Nietzsche.² Su fascinación por el mundo sagrado, ese que veremos descrito en las

² Sigo a Giorgio Agamben en este recorrido por la filosofía del alemán: “En 1874, Friedrich Nietzsche, un joven filólogo [...] publica *Inzeitgemässe Betrachtungen*, las *Consideraciones intempestivas*, con las cuales quiere ajustar cuentas con su tiempo, tomar posición respecto del presente: ‘Esta consideración es intempestiva —se lee al comienzo de la segunda ‘Consideración’— porque intenta entender como un mal, un inconveniente y un defecto, algo de lo cual la época, con justicia, se siente orgullosa, esto es, su cultura histórica, porque pienso que todos somos devorados por la fiebre de la historia y deberíamos, al menos, darnos cuenta de ello’. Nietzsche sitúa, por lo tanto, su pretensión de ‘actualidad’, su ‘contemporaneidad’ respecto del presente, en una desconexión y un desfase. Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese

calles de la ciudad de México, representa la aceptación de una gloriosa historia del pasado novohispano, la cual desea perpetuar a través de la creación de su obra religiosa a la manera de Pigmalión, sin embargo, la obra de arte de Montero es la manifestación de ese catolicismo contemporáneo, más cercano a la materialidad y a la apreciación estética del arte sagrado, al mismo tiempo que carente de su poder evangelizador, de su fórmula que amalgama la nación y que, por lo tanto, ya no tiene cabida en su actualidad. A lo largo de la novela corta somos testigos de la sublimidad que siente Gabriel Montero por abandonarse a la sensualidad. Rebolledo creará un ambiente de tensión a lo largo de todo su texto, descrito en los sueños eróticos de su personaje y su contraste con la rigidez de su actuar al visitar la casa de las Medrano.

En el caso de *Salamandra*, Rocha considera a Eugenio León y a Elena Rivas “modelos de frivolidad. Ninguno cree en el amor, sólo la pasión carnal los mueve” (Rocha 32). A mi juicio Elena Rivas,³ la *Salamandra*, representa también la reacción hiperbólica de Rebolledo hacia el cada vez más visible movimiento feminista impulsado por figuras como Hermila Galindo y Elvia Carrillo Puerto. En este sentido concuerdo más con Cecilia Santillán, quien sitúa la creación de *Salamandra* como una novela en la que se puede leer “el remplazo de un modelo de mujer tradicional por uno moderno [...] lo cual produjo un proceso de hibridación entre los viejos y nuevos valores que seguían limitando las acciones femeninas exclusivamente al ámbito del hogar” (Santillán LXXXIII). En este sentido,

anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo” (Agamben 16-17). En este sentido, el personaje de Gabriel Montero encarna esta intempestividad que caracterizaría a los artistas decadentes, aquellos que estarían desconectados de la sociedad a la que pertenecen.

³ Sé que Elena Rivas ha sido leída como el prototipo de *femme fatale* mexicana, como muy bien la analiza José Ricardo Chaves en *Los hijos de Cibeles*. No demerito el análisis de tan egregio investigador, sin embargo, me parece que leer la *Salamandra* en estos términos obliga a pensar en una novela avejentada, perteneciente todavía al decadentismo literario decimonónico y, por supuesto, reflejo de la narrativa europea. Como lo hice al referirme a *El enemigo*, sería inútil intentar borrar esas alusiones, sobre todo porque en este caso Rebolledo hace referencia directa a las *Diabólicas* de Barbey D’Aurevilly cuando retrata a su personaje. Con todo, me parece que realizar una lectura de *Salamandra* en su esfera social nos dará por resultado una propuesta nueva. Tengo noticia también de que ya se intentó realizar una lectura feminista, la cual se encuentra en la edición crítica preparada por Isaura Cecilia Santillán Barrera, presentada como tesis de maestría en Letras Mexicanas.

Santillán sitúa a Elena Rivas como “una mujer poco convencional y ajena al panorama mexicano [...] no muestra interés por la maternidad, desafía a sus padres al casarse con un revolucionario [...] se burla del recato y promueve abiertamente algunas libertades sexuales” (Santillán XCVI). Recordemos la historia y el carácter de Rivas: en estos elementos apreciamos dos de los quiebres más importantes con respecto de la imagen femenina tradicional: una mujer que se divorcia y que decide vivir sola y lejos del cobijo familiar:

Nació en Sonora, y siendo hija de un rico ganadero, se educó en los Ángeles, donde adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de Estados Unidos. [...] A instancias de su espíritu aventurero, más bien que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia. Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, continuó viviendo en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que se mantenía encastillada en las costumbres del tiempo de los Virreyes. (Rebolledo, *Salamandra* 18)

Elena Rivas es una mujer liberada que representaría un nuevo orden en el que las mujeres pueden pasearse solas o con amigas por Chapultepec, en el que manejan sus propios automóviles, administran su propio dinero y su hacienda y, por encima de todo, seducen, juegan y asesinan al género masculino sin necesidad de empuñar un arma. Hablo de un nuevo orden pues es una idea que, según explica Laura Orellana, está presente en “La mujer del porvenir”, discurso preparado por Hermila Galindo para el Primer Congreso Feminista de Yucatán celebrado en 1916:

la creencia de vivir un tiempo único, que inauguraba un nuevo sistema que trastocaría el anterior. Por ejemplo, Galindo, en sus escritos hablaba de la *santa causa* a la que dedicaba sus energías, aludiendo a su apoyo al constitucionalismo. También afirmaba que las mujeres serían las



encargadas de llevar la *buena nueva* a las familias, en cuanto al derrocamiento de antiguos prejuicios. Sus asociadas respaldaban a las mujeres mexicanas en sus *santas misiones* no solamente en el hogar, sino también en sus deberes para con la Patria. (Orellana 124)

Sabemos que es en 1914, durante el gobierno de Venustiano Carranza cuando se consolida el divorcio vincular, el cual finalmente permitirá que las mujeres administren su propio capital en vez de dejarlo en manos del exesposo, como hasta entonces funcionaba la legislación. “Mientras Venustiano Carranza permaneció en [Veracruz], lanzó algunos decretos que consideraba imprescindibles para la vida del país. Uno de los primeros fue el del divorcio, y es posible que Hermila haya incidido en su formulación, pues lo defendió vehementemente en varios foros” (Orellana 116). En este sentido, la *Salamandra* de Rebolledo nos hablaría de una modernidad en la que ya se vive el manifiesto feminista y que rechaza la tradicional moral católica todavía imperante en la moderna Ciudad de México.

“Ocultando más profundamente esa hez de salvajismo sin conseguir nunca su desaparición”. Lo sagrado y lo profano: las transformaciones de la ciudad de México

Leer las novelas de Efrén Rebolledo es pasear por la ciudad de México. En *El enemigo* acompañamos a Gabriel Montero por espacios imprescindibles del primer cuadro de la capital. Además de transitar por estos espacios, en *Salamandra* visitamos dos de las entonces nuevas y más lujosas colonias de la metrópoli. Y en estas descripciones podremos ver las contradicciones a las que se enfrenta el escritor que ilustra perfectamente las crisis de una ciudad marcada por la modernización y la llegada del siglo XX.

Para el momento en que se escribe *El enemigo* la ciudad de México ha dejado de ser aquel paraíso en el que se cultivan y florecen los más refinados espíritus dedicados a la vida contemplativa, como decía Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Paraíso Occidental* del siglo XVII. La Reforma de mediados del XIX fraccionó monasterios, derribó conventos y destruyó parte de la faz católica colonial. Esta vida sagrada que comienza a fragmentarse la observamos en el momento en que Montero acompaña a la señorita Medrano a la misa en el convento de Santa Clara. Resulta importante enfatizar que, mientras ella mantiene su atención en el oficio católico, Gabriel contempla aquel espacio más como un objeto estéticamente hermoso, al tiempo que imagina el ambiente místico que vivió este lugar en el pasado novohispano:

Miraba la esbelta nave, los altares estucados de blanco y oro, las dos puertas mirando hacia el Norte, la hermosa arquitectura, obra de un artista apellidado con razón el maestro de los maestros; e imaginábase el convento con los cuadros que adornaban los muros de sus corredores [...] Cuánta paz respiraría aquel convento habitado por sencillas y castas vírgenes, cuya vida era la delectación del Esposo. (Rebolledo, *El enemigo* 48)

La descripción del edificio que nos entregan las palabras del narrador, tamizadas a través de los ojos de Gabriel Montero, nos demuestra el abandono en el que se encuentran, aún en la actualidad, varios de los edificios religiosos que fueron orgullo y esplendor de la ciudad en otros tiempos:

Hoy ya no existe el convento, proseguía, como tampoco una capillita dorada en forma de pequeña rotonda dedicada a la Concepción, según el decir de un bajo-relieve; lo que antes era claustro había sido convertido en casa de vecindad y las monjas expulsadas de sus celdas; la capilla trocada en lugar de comercio; los muros de la iglesia pintorreados al exterior con

anuncios de casas mercantiles; nada de lo que fue antes. Pero de igual manera que los sabios y los artistas reconstruyen con infinita paciencia ciudades con sólo vestigios de ruinas y ven una estatua en un trozo de mármol, así los espíritus piadosos o sedientos de arte, leyendo las crónicas de aquel tiempo, y con un poco de amor, pueden hallar encanto en lo que resta de belleza o de religión, y cuando pasan por Santa Clara, evocar lo que ya no existe y recordar a la fundadora de la Congregación. (Rebolledo, *El enemigo* 47)

El convento de Santa Clara, así como muchos de los monasterios de la ciudad de México, se convierten en cosas/espacios intercambiables, pierden su esencia y su valor simbólico al ser ocupados por el comercio y las actividades mercantiles. En conjunto, la pulquería, los comercios y las paredes pintorreadas de Santa Clara ponen de manifiesto el proceso de mercantilización y, por tanto, de la pérdida de sacralidad de estos espacios arquitectónicos. Me atrevo a pensar en este proceso de mercantilización de los edificios a partir del concepto *commodity candidacy* de Arjun Appadurai:

it refers to the standards and criteria (symbolic, classificatory, and moral) that define the exchangeability of things in any particular and historical context. At first glance, this feature would appear best glossed as the cultural framework within which things are classified, [...] Yet this gloss conceals a variety of complexities. (14)

Esta complejidad, atraída al caso mexicano, me parece que está perfectamente visible en *El enemigo*: por un lado, está el fervor religioso de las Medrano, presente en la asistencia a la misa y en el rezo del rosario, que son las únicas acciones que las vemos realizar. Por otro lado, se encuentra la misantropía de Gabriel Montero, representada en su imposibilidad de hacer amigos y en sus constantes juicios contra el resto de sus congéneres. Arte y religión se acompañaron

durante todo el periodo novohispano —es parte del proyecto del Concilio de Trento— y la Reforma liberal de mediados de siglo XIX, en conjunto con las manifestaciones estéticas de fin de siglo vinieron a quebrar las formas tradicionales. Enfatizo la palabra quebrar, puesto que no hay una fractura completa. Esa es la misma complejidad a la que se enfrenta un joven como Efrén Rebolledo. Por metonimia, podríamos pensar en que esta mercantilización produjo la desaparición de la sacralidad de los ritos oficiados dentro de estas capillas, razón por la cual podemos ver a Gabriel disfrutar de la manufactura artística antes que participar de la misa.

La búsqueda de la sacralidad para combatir la libre expresión de los deseos carnales es la crisis más profunda en Gabriel Montero. Y esta crisis la podemos observar a lo largo del capítulo XI, durante las caminatas vespertinas de nuestro protagonista:

Todas las tardes, al obscurecer, huroneaba por los barrios de la ciudad; divagando su fastidio algunas veces, otras buscando el aislamiento, y todas nutriendo el germen de su amor. [...] vagaba sin rumbo fijo, a caza de algún rincón apartado donde poder contemplar a solas su sueño; llenándosele el pecho de alegría cuando encontraba algún jardín escondido, algún frontis de templo antiguo y polvoso, o alguna calleja de aspecto solitario donde poder distraerse un instante y revivir tiempos pasados. (Rebolledo, *El enemigo* 56)

Es en estos fragmentos en los que podemos apreciar cronotopos, entendidos como “los lugares de un relato, los actores que lo pueblan y los objetos que lo amueblan [representados, es decir significados por el narrador quien] recurre a sistemas descriptivos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel 25). A través del énfasis en unos pocos elementos de la realidad, las iglesias visitadas por Gabriel Montero adquieren un significado simbólico, un efecto de tensión entre lo hermoso y lo terrorífico que da por

resultado una tensión cada vez más creciente. Por ejemplo, al referirse a la Catedral metropolitana:

la veía con más devoción en las tardes y como con cierta clase de espanto; porque con su mole gigantesca en pie desde hace tres siglos, y sus torres que fingen dos manos levantadas, le hablaba a su ánimo de fe y de cielo, *dos cosas perdidas para él*, que se llenaba de pesadumbre al contemplar aquella basílica, enorme e inanimada, a la que la magia de los atardeceres hacía vivir, infundiéndole sentimientos que él no podía experimentar. (Rebolledo, *El enemigo* 57, las cursivas son mías)

Resalto el simbolismo sagrado de elevar los brazos al cielo para efectuar una oración. En la liturgia judeocristiana es una súplica solemne a través de la cual el alma que ora está buscando el auxilio del Altísimo, al mismo tiempo que recuerda la imagen de Cristo suspenso en la cruz. El Salmo 141 es una oración a fin de ser guardado del mal, el cual recuerda esta actitud: “Señor, te llamo, ven a mí sin demora, oye mi voz cuando te grito. ¡Suba a ti mi oración como el incienso, mis manos que a ti levanto sean como la ofrenda de la tarde! Pon, Señor, una guardia ante mi boca y vigila la puerta de mis labios” (Sal 141:1-2). A través de las dos torres de la Catedral somos testigos del efecto de lo sublime que vive Gabriel Montero ante sus instintos más básicos.

Me atreveré a insertar como propuesta de lectura la estética del relato gótico para explicar la aparición de una sensación de sublimidad: la descripción que hará Rebolledo de todos estos templos está situada en una temporalidad explícita, el atardecer y la noche. Gabriel persigue la santidad, así como evitar entregarse a las pasiones más básicas. Se encuentra en un momento previo, en la lucha que ya perdieron personajes como *El monje* de Matthew Lewis o Schendoní de *El italiano o el confesonario de los penitentes negros* de Anne Radcliffe. Cada capítulo de *El enemigo* sirve para crear esta sublimidad producto de la tensión entre la apreciación



estética, la manera en la que Montero crea su obra arte sagrado y las pulsiones corporales que siente cada noche. En palabras de Edmund Burke

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. [...] todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime [...]; es imposible mirar algo que pueda ser peligroso, como insignificante o despreciable [...]. Es el terror la fuente de todo lo sublime. (Burke 86)

Ante la tensión causada por la figura del primer templo, el Sagrario que se encuentra a su lado aparentemente es un descanso para Montero:

La vista del Sagrario era como un reposo: descansaba de la impresión que producía en su alma el Gigante, deleitándose en las delicadezas y platerescos de sus fachadas que bordó Churriguera con prestigiosas molduras; sentíase atraída su atención por el intrincamiento de los capiteles, por la elegancia de las columnas, y la impassibilidad de las estatuas de Doctores, Patriarcas y Virtudes que lo adornan. Admiraba la planta del edificio que figura una cruz griega, su cúpula octógona y todas las bellezas de su dórico estilo interior. (Rebolledo, *El enemigo* 58)

Sin embargo, me atrevo a extender la tensión sufrida por el protagonista a partir de una característica que pareciera ser mínima en la descripción: “la impassibilidad de las estatuas de Doctores, Patriarcas y Virtudes”⁴. Ante la búsqueda

⁴ Aquí Efrén Rebolledo se toma una licencia, lo cual me ayuda a pensar que efectivamente hay una intención por parte del autor para provocar el terror ante la impassibilidad de las figuras. En la fachada del Sagrario Metropolitano no hay virtudes. “En sus dos portadas se aprecian esculpidos representando a los 12 apóstoles, así como a una corte celestial compuesta por jueces, mártires, profetas, patriarcas, santos, arcángeles y la Virgen María” (Mediateca del INAH). Las tres virtudes teologales, Esperanza, Caridad y Fe, estaban en el remate de la Catedral Metropolitana hasta que fueron retiradas tras el sismo del 19 de septiembre de 2017 que sacudió la Ciudad de México y

de protección del Cielo, estas figuras (los teólogos más destacados del pasado, las autoridades morales, y los principios rectores) se muestran inmóviles, silenciosas, imperturbables. Aquellas figuras que, en la tradición católica, deberían mostrar el camino a Montero, son incapaces de hacerlo en este mundo en transición.

A continuación, la descripción nos lleva al inicio de la calle de San Francisco, la actual avenida Madero. Esta vez Gabriel Montero se detiene ante una iglesia que no pertenece al mundo novohispano, sino que es una construcción nueva: el templo expiatorio de San Felipe de Jesús. Nuevamente en un solo párrafo, crea un efecto de sentido que servirá como un motivo de anticipación del fin que tendrá la obra que está creando:

La iglesia de San Felipe, la más moderna de la ciudad, lo encantaba por su esbeltez y atrevimiento; por sus muros donde volcó Bizancio todas las galas de su suntuosa decadencia; por sus vírgenes rígidas y demacradas; por sus santos adustos y hieráticos, sus mosaicos peregrinos y su caleidoscópica policromía esfumada en oro fino, que resalta en los fondos rutilantes en los radiosos nimbos y en sus estrellas que clavetean como calamones relucientes el firmamento de las naves. (Rebolledo, *El enemigo* 59)

Recordemos que este templo fue terminado en el año de 1897. Resulta necesario acudir a este espacio para entender el cambio en la estética de la arquitectura finisecular. A diferencia de los edificios anteriormente mencionados en los que impera la sobriedad de los muros herrerianos o la voluptuosidad de la fachada plateresca,⁵ este templo es ecléctico. Aun cuando el espacio está construido

derrumbó la estatua de la Esperanza. La restauración concluyó en febrero de este año y nuevamente se encuentran en su lugar.

⁵ Llamado así en honor de Juan de Herrera, arquitecto del monasterio del Escorial. El estilo herreriano se caracteriza por sus volúmenes limpios y sus paredes carentes de decorado, así como por el rigor geométrico y su carácter monumental. Por otro lado, el estilo plateresco se refiere más a los elementos escultóricos y no a cuestiones arquitectónicas. Refiere a un barroco despliegue

para la adoración perpetua del Santísimo, la construcción nos remonta a una estética más bien oriental (asociada con lo exótico), en la que imperan los mosaicos ortodoxos y los colores vivos y brillantes en un edificio de estilo neobizantino. El cambio produce un choque contra las fórmulas novohispanas del arte sacro. Con todo, lo que realmente me interesa enfatizar son, nuevamente, las menciones que provocan efectos de sentido: En esta iglesia nuevamente los santos son “adustos”, es decir, austeros, rígidos, melancólicos,⁶ figuras impasibles como las del Sagrario, con lo cual ya tenemos una cadena conformada por el espanto y la inmovilidad que se retoma en esta descripción. A ella, se unirá un nuevo eslabón: el simbolismo de las vírgenes “rígidas y demacradas”. Esta declaración sirve como un motivo de anticipación del desenlace de la novela.

Aquí seré yo quien se tome una licencia porque faltaría recuperar la visita de Gabriel Montero a la Colegiata de Guadalupe. Entre el templo de San Felipe y la Santísima se encuentra el párrafo dedicado a este edificio: “En la Colegiata de Guadalupe, y detrás del ciprés, sentábase en la opulenta sillería, detallados tan finos que parecía que la garlopa le había dejado pendiente las virutas; y oyendo los cánticos religiosos veía entrar la luz en reflejos irisados por el multicoloro rosetón de la bóveda y por los vitrales engarzados como tres prismas en el muro” (Rebolledo, *El enemigo* 58). Dado que no alcanzo a percibir algún valor simbólico o un efecto de sentido en esta descripción, me parece que Rebolledo escribe sobre este espacio para producir otro tipo de efecto: “el efecto de realidad” del cual habla Roland Barthes, el cual se produce al describir detalles “superfluos”: provistos de un valor funcional indirecto, en la medida en que, al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera, y, de esta manera, pueden ser finalmente recuperados por la estructura (Barthes 179-180). Mencionar la Colegiata de Guadalupe da el efecto de realidad necesario en la medida en la que Rebolledo está construyendo el imaginario religioso de un mexicano (de antes y de la actualidad).

decorativo de las fachadas de templos. Ambos estilos fueron usados a lo largo del periodo novohispano y, eventualmente, serán reemplazados por las normas clásicas del Siglo de las Luces.

⁶ Acudo al significado que se le da al término adusto en el Diccionario Usual de la Academia de 1899, el cual puede ser consultado en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*.

El guadalupanismo es parte importante de la educación religiosa mexicana y no puede faltar una visita a este espacio si el protagonista de la narración está buscando su fe y la fuerza para alejarse, inútilmente, del enemigo que es el deseo. Por cierto, la Colegiata de Guadalupe adquiere el título de Basílica en 1904.

Finalmente el recorrido en busca de lo sagrado termina al otro lado de la plaza del Zócalo, en la fachada de un templo que se localiza casi llegando al barrio de la Merced. La descripción que realiza el narrador de esta novela es la más hermosa, por lo cual la reproduzco íntegra.

Pero ningún interior o fachada de templo lo atraía como la Santísima. Cuando ya se acercaba la noche hacia allá se dirigía melancólicamente y entrando por el Amor de Dios, marchando por la acera de la izquierda para no ver ningún detalle, llegaba hasta su frente, causándole todos los días la misma sensación de sorpresa y la misma emoción de arte. Cada vez la contemplaba con el mismo recogimiento con que la había visto la primera, y recordaba la impresión que había sentido.

Habíasele figurado aquello una ola blanca y altísima, vestida de espuma y adornada con volutas caprichosas; un primoroso bordado más fino y sutil que los que labraban con infinita paciencia las religiosas en las casullas y las dalmáticas; había encajes delicadísimos de cantera que parecían poder desvanecerse de un soplo; filigranas de piedra como no habían hecho iguales los orfebres; capiteles de columnas donde florecían divinos encantos, y en sus nichos estatuas de Obispos y Doctores con su capa pluvial y su mitra puntiaguda, debajo del Padre Eterno que con la tierra en la cabeza y sentado en la silla pontificia sostiene al Hijo Amado sobre sus rodillas. (Rebolledo, *El enemigo* 59)

Espanto, impasibilidad, sacrificio y abandono. A esta cadena de efectos de sentido se inserta una fuerza natural, la ola blanca y altísima. Simbólicamente, las olas representan la pasividad, pero también la violencia: “Su pasividad es tan

peligrosa como la acción incontrolada. Representan la potencia de la inercia maciza” (Chevalier Ola). Es la fuerza natural del deseo, el enemigo de Gabriel Montero, el que terminará por destruir su obra de arte como veremos en el desenlace de la novela corta.

Si intentamos realizar alguna especie de seguimiento sobre la aparición de edificios sagrados en *Salamandra* nos daremos cuenta de que sólo uno es mencionado y que, además, el llamado de atención ni siquiera nos sitúa frente a la composición arquitectónica. Además, la iglesia referida ya se encuentra fuera de los límites de la antigua ciudad de los conventos: se trata de la parroquia neogótica ubicada en la esquina de las calles de Orizaba y Puebla, en la para entonces novedosa colonia Roma. Mientras Eugenio espera que Elena llegue de visita a su departamento: “lo exasperaban la risa de los niños que jugaban en el jardín, el estridor del tranvía, el tañido de la campana del templo de la Sagrada Familia, los gritos de los buhoneros y hasta la indiferencia del galgo de bronce que le servía de pisapapel” (Rebolledo, *Salamandra* 64). Diecinueve años más tarde, la búsqueda de la fe y el auxilio divino que guio los pasos de Montero ya no tiene cabida en el México del siglo XX que habitan Elena Rivas y Eugenio León, por lo tanto, la iglesia de la Sagrada Familia solamente es mencionada como parte del efecto de realidad para situar la acción cerca de la Plaza Río de Janeiro.

Así como desaparece el ambiente de lo sagrado, me interesa recalcar otro elemento que me parece extraordinario en la transición hacia el mundo moderno marcado en estas dos novelas. Quisiera apelar al lector a situarse nuevamente frente al templo expiatorio de San Felipe de Jesús, el más moderno de los que fueron mencionados en *El enemigo*. ¿Cuál es la construcción situada a sus espaldas? Una

de las más icónicas construcciones del centro histórico: la Casa de los Azulejos.⁷ El edificio en sí es una joya de la arquitectura novohispana, descrita por Rebolledo, en *Salamandra*, de la siguiente manera:

La casa del Conde de Orizaba abría sus pesados batientes adornados con dibujos de sutil cerrajería cediendo el paso al público capitalino, que sacudiendo su crónico marasmo, acudía a la Exposición de Rutilio Inclán [...] De un auto que se detuvo ante la fachada de lucida azulejería y marcos de labrada chiluca, descendió Elena Rivas en compañía de Lola Zavala, una amiga con quien salía a todas partes, y de Fernando Bermúdez, penetrando en el bello patio colonial, cuyos muros estaban tapizados con los cuadros del artista. [...] dilató los ojos en derredor, sintiendo una impresión de alivio al ver las columnas de arábica esbeltez; los marcos de rebelde cantera esculpidos como si fueran de blando cedro; las puertas labradas como obras de platería; la fuente, trabajada con el primor de una hornacina, de donde estaba ausente el líquido fresco y gárrulo; el barandal del segundo piso de bronce de China, y los preciados azulejos de Puebla, que formando caprichosos alicatados, cercaban los marcos de ventanas y puertas; componían frisos; esmaltaban techos y revestían los peraltes de los peldaños de la escalera. (Rebolledo, *Salamandra* 31)

Sin lugar a dudas, Azulejos es el lugar que representa la transición completa hacia un mundo modernizado. La casa del siglo XVII fue remodelada

⁷ Me interesa mostrar cómo un mismo espacio puede ser utilizado dos veces y crear efectos de sentido distintos, tan solo enfatizando la presencia de un elemento y desapareciendo otro, como sucede con este ejemplo. Basta situarse en una posición oriente-occidente o viceversa para que el paseante se percate de la presencia de ambos edificios en su campo de visión. El artificio literario de Rebolledo consiste en crear una visión cronotópica que ayude al lector a visualizar solamente el espacio que le interesa para darle sentido a su narración: “El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla autocreador de esa representación [...] Toda la obra literaria *está orientada a su exterior*, hacia el oyente lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones” (Bajtín 407, las cursivas son mías).

completamente con el capital extranjero de Frank y Walter Sanborn, quienes respetaron la fachada y la estructura, pero la adecuaron para convertirla en restaurante, salón de té, fuente de sodas, tienda de regalos, farmacia y dulcería desde 1917. Al contrario de la desesperación provocada en Gabriel al presenciar la desacralización de Santa Clara, en *Salamandra* Elena siente alivio al entrar a la antigua casa de los Condes del Valle de Orizaba y su esplendor renovado aun a costa de convertir esta casa señorial en un negocio. A partir de la descripción podemos ver, asimismo, cómo se concreta el eclecticismo que ya habíamos visto aparecer anteriormente, significado en la conjunción del bronce chino y la talavera poblana. En *Salamandra*, el único resquicio de la antigua ciudad novohispana queda en esos primeros párrafos de la novela. El resto de los escenarios serán los que ocupe la sociedad burguesa del siglo XX.⁸

Geográficamente podemos localizar solamente la colonia Juárez, en donde se ubica el hotel en el que vive Elena, y la actual plaza Río de Janeiro descrita por Rebolledo desde la ventana del departamento en el que habita Eugenio León:

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

⁸ “Con la Revolución —de escenario más rural que urbano— la ciudad de México se convirtió en un oasis para muchos hacendados que huían de la fiesta de las balas, como la llamara Martín Luis Guzmán en su novela *El águila y la serpiente*, publicada en Madrid en 1928. Tras la Revolución, el patriciado comenzó a abandonar el centro, la ciudad creció en tamaño y población y pronto fueron apareciendo artistas y escritores norteamericanos y europeos ávidos de exotismo y primitivismo y, en algunos casos, deseosos de asistir o participar en la construcción de un nuevo México. Los setecientos mil habitantes de 1910 eran novecientos mil diez años más tarde” (Albiñana 120). Recordemos que Elena Rivas es hija de uno de estos hacendados afincados en la Ciudad de México, como ya fue mencionado arriba.

calle de Mérida. Acaso vendría en tranvía y asomaría por la calle de Orizaba. Creía reconocerla en cada silueta de mujer [...] No lograba refrenar su displicencia. (Rebolledo, *Salamandra* 64)

Del espacio anterior, más que la situación geográfica, lo que verdaderamente importa para la descripción de la ciudad en *Salamandra* es demostrar que México es una ciudad económicamente activa: esto se percibe con los grupos de trabajadores que pueblan la plaza y sus alrededores. Criadas, niñeras y un jardinero pueblan un espacio que, como la Casa de los Azulejos, está siendo ocupado nuevamente después de la Revolución. En ese tenor, veremos aparecer espacios nombrados más por el giro comercial que por el edificio en el que se encuentran. La modernización de México está causada por el nuevo dios, el dinero. Mientras dejamos a Eugenio esperar la visita de Rivas, ésta y su amiga Lola:

Se dirigieron a la casa de Madame Ratto, donde Elena se probó un traje sastrero y se demoraron eligiendo telas y figurines. Vieron los últimos sombreros en casa de Madame Dallinges. En la Perfumería Exótica se hicieron mostrar costosos perfumes contenidos en frascos de formas caprichosas y desusadas. De allí se encaminaron al cine a ver una cinta de la Borelli y todavía fueron a merendar a Sanborn's.

Jiménez, que estaba con un grupo de amigos se acercó a saludarlas, y tomando asiento entre las dos, comenzó a ver a todas partes, hinchado de orgullo.

Se levantaron pasando por entre la valla de desocupados que las saludaron siguiendo a Elena con ojos de codicia. (Rebolledo, *Salamandra* 58)

Gabriel Montero, protagonista de *El enemigo* diecinueve años antes, paseaba por las calles de la ciudad en busca de los templos y los jardines místicos. Pasear por San Francisco (nuevamente lo enfatizo, justo frente a la Casa de los Azulejos), es visitar San Felipe de Jesús. Si desea buscar a las Medrano, sabe que

la encontrará los domingos en la capilla de Santa Clara. Eugenio, en 1919 recorre la avenida Francisco I. Madero buscando a Elena y se detiene en puntos comerciales:

A mediodía [Eugenio] vio a Bermúdez en la avenida Francisco I. Madero de pie en la puerta del Globo;⁹ pero no estaba tan ofuscado que le pidiera noticias a su rival. En las mismas circunstancias se encontraba respecto de Jiménez que estaba en la puerta de Sanborn's, y de Muñoz que pasó en auto [...] La buscó en vano en tiendas, calles, cines y teatros. (Rebolledo, *Salamandra* 74)

La calle que históricamente ha sido la puerta de entrada hacia el Zócalo de la Ciudad de México y que durante el tiempo novohispano alojó dos de los más importantes centros religiosos de la ciudad, el convento de San Francisco y el templo de San Felipe Neri, de la orden jesuita, en la vertiginosa década de los años veinte es un espacio para el comercio y el entretenimiento. La parsimonia del caminante deja paso a la velocidad del automóvil en esta ciudad cambiante descrita por López Velarde de la siguiente manera:

Plateros... San Francisco... Madero... Nombres varios para el caudal único, para el pulso único de la ciudad. No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario, porque racionalmente no podemos separarla de las engañosas cortesanas que la fatigan en carretela. (López Velarde 1)¹⁰

⁹ La pastelería El Globo abrió sus puertas en el año de 1884 en la esquina de San Francisco y la calle del Coliseo Viejo. Muda testigo de su tiempo, estuvo en ese lugar cuando las calles cambiaron su nombre a Francisco I. Madero e Isabel la Católica. Después, en 1923, la panadería se mudó a un local detrás del Palacio de Bellas Artes. (Conócenos. Historia de El Globo)

¹⁰ Citado en Cecilia Santillán XLIII.

La transición de ciudad sagrada a ciudad profana ha quedado de manifiesto en las líneas anteriores. Un procedimiento que se desarrolla por la mercantilización de los espacios construidos para el refugio místico en el caso de los conventos, o para la ocupación de la antigua nobleza respetuosa de la religión y las tradiciones, como es el caso de la Casa de los Condes del Valle de Orizaba. Levantar edificios carentes de la sobriedad novohispana, en los cuales deja de tener cabida la ornamentación barroca y se le da paso a las formas neogóticas o neobizantinas, quiebra por completo la faz de una metrópoli que originalmente fuera diseñada como la joya colonial de la corona defensora de la fe y la religión católica romana. Aunque a final de cuentas las iglesias como San Felipe de Jesús o la Sagrada Familia sigan siendo espacios para la ritualidad, la inclusión de estas corrientes estéticas da como resultado una atmósfera ecléctica y, por tanto, inorgánica. Para el momento en que se publica *Salamandra* ya no importa determinar a qué edificio se refiere la descripción del narrador, sino el giro comercial que en este se desarrolla. La vida contemplativa ha cedido su paso a la vida económicamente activa y por ello veremos cómo en el transcurso de diecinueve años nuestros protagonistas dejan de caminar y contemplar los monumentales edificios de México para trasladarse en automóvil rápidamente por todas las tiendas y comercios de una ciudad en plena modernización y crecimiento. La búsqueda de la fe en *El enemigo* ya no es un tema para *Salamandra*.

“Tendré mucho gusto de verlo a usted en casa”. La decoración como fetiche de lo sagrado y lo sensual

Entendamos cultura material como la “expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo [...] la cultura material de una sociedad humana, por más simple que sea, refleja otros intereses y aspiraciones” (Hunter y Whitten 201). La cultura material en la literatura modernista ha sido estudiada en distintas ocasiones.

La importancia de estos estudios radica, según explica Laura Gandolfi en que: “nos revelan el importante diálogo que se vino redefiniendo entre la producción literaria finisecular y el moderno sistema de producción y consumo capitalista” (Gandolfi 36). Resulta constante la aparición de piedras preciosas, objetos de oriente, artículos de moda, entre otros elementos que ilustran el consumo y que no habrán de faltar en varios de los salones retratados en la *Salamandra* de 1919. En este tenor, me llama la atención que, en *El enemigo*, Efrén Rebolledo va a utilizar justamente objetos del orden de lo tradicional y duradero, más que de lo comercial y efímero, en pro de intentar reconstruir ese sagrado mundo que se está perdiendo con el fin de siglo XIX.

En primer lugar, vale la pena recuperar la descripción del único lugar en el que Gabriel Montero se siente libre del aturdimiento que le produce la ciudad en expansión: la casa de las Medrano. En un primer acercamiento a esta morada, percibimos los siguientes elementos:

Encantábalo el aspecto de la casona vieja y destartalada donde las Medrano vivían; [...] regocijábalo la humilde sala amueblada con un ajuar de cojines con fundas de dril, adornada con lienzos al óleo embutidos en enormes cuadros de madera preciosa; y la alfombra raída y de colores amortiguados, los colosales roperos de caoba de las recámaras, y los tápales antiguos y multicoloros puestos sobre el pupitre y la mesa de en medio, los cómodos canapés y los costureros de laca, y en el corredor los tiestos cuajados de flores; todo aquel interior grave, pero sereno, todo aquel ambiente lo atraía y convidaba a su espíritu lleno de invencible cansancio. (Rebolledo, *El enemigo* 19)

A mi juicio, de esta descripción destacan dos constantes que me recuerdan la tonalidad recargada¹¹ del barroco novohispano: la enormidad de los objetos

¹¹ Acudo a Luz Aurora Pimentel y su doble perspectiva para hablar acerca de la tonalidad en un relato: “En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva: descriptiva y

manufacturados en madera (los cuadros y los roperos) y el uso de tejidos para cubrir mesas y sillones (las fundas de dril y los tápalos). Son muebles que, por su factura y sus materiales, resultan duraderos, pero me parece importante que por encima de dicha característica, lo descrito recalca lo viejo, lo destartado, lo raído y lo desvencijado. Esta descripción de la casa Medrano es mucho más cercana a las de la novela costumbrista, salvado el hecho de que la de Rebolledo es extraordinariamente corta en comparación con la siguiente (que recorto por cuestiones de espacio): el ejemplo es de la mansión del Conde de Saúz, personaje de *Los bandidos de Río Frío*:

El interior tenía un aspecto feudal más caracterizado [...] las jaulas de alambre dorado que se balanceaban vacías por un viento frío que parecía que de intento recorría los corredores y zumbaba en las bocas oscuras de los macetones sin flores, en todo se notaba, si no el desaseo, sí el abandono [...] El salón magnífico, en la extensión de la palabra. Canapés de ébano incrustados de marfil y concha nácar, con forros de damasco rojo de China, y no se podía conocer si muebles tan primorosos, que valdrían hoy un caudal, habían sido mandados hacer a los más hábiles artistas de Flandes o de China. El techo de maderos de cedro artesonado, y en el centro colgada una pesada lámpara de madera, con treinta y dos arbotantes. (Payno 82)

El ambiente pesado de la casa de las Medrano, así como el de la mansión del conde de Saúz se percibe encerrado y ruinoso. Recordemos que las acciones

narrativa [...] Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al narratario —implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una ‘complicidad’ ideológica—; de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la tonalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel 41).

desarrolladas en la novela de Payno transcurren en la primera mitad del siglo XIX, aun cuando la novela fue escrita y publicada en 1891. En este sentido, la casa de las Medrano se puede hermanar a las antiguas casonas novohispanas, heredades familiares que cada vez resultaban más difíciles de restaurar y, por lo tanto, mantener en condiciones de esplendor, una cualidad que, como vimos en el recorrido por las iglesias páginas más arriba, la vemos manifiesta con las capas de polvo sobre las fachadas.

Por el contrario, si apreciamos el hotel en el que se hospeda Elena Rivas, la *Salamandra*, es totalmente opuesto a los edificios previamente descritos. La estética es Art Nouveau, estilo dominante en el tránsito entre siglos. Cuatro rasgos simbólicos renuevan la decoración, dotando al espacio de una decoración afrancesada (que trastoca el tradicionalismo novohispano), a la cual se agrega un sentido de orientalismo exotista (convirtiéndolo en un espacio sensual), que provoca una especie de frialdad ante la falta de manteles (lo cual lo vuelve incómodo para los visitantes), y enfatiza la irrealidad del conjunto, la guarida de una asesina, según apreciamos al observar el brillo alicaído de las ventanas y las rosas tintas de la mesa:

Al verla entrar en el pequeño salón ajuareado con *muebles Luis XV*, luciendo un sencillo vestido de tarde de crespón gris, Fernando Bermúdez dejó sobre *la cubierta de mármol color de rosa de la mesa de centro* un libro empastado de marroquí verde que hojeaba distraídamente, y se levantó a estrechar una mano que habían hecho impecable el ocio y la manicura [...]

Una tarde, a la hora de la siesta, vestida con un negligé color paja, se encontraba Elena en el espacioso hall de lustroso piso de taracea, recostada perezosamente en un diván cubierto con *una piel de tigre*.

La luz se amortiguaba al atravesar *el emplomado del comedor que representaba un paisaje irreal de árboles nunca vistos y de aves maravillosas*, haciendo arder con *mortecino* brillo los cristales de colores;

sobre el papel ocre del muro recortaban las palmas sus abanicos verdes, y como única nota cálida, en el florero que adornaba la mesa, descollaba un ramillete de rosas tintas, que parecía un racimo de *corazones chorreando sangre*. (Rebolledo, *Salamandra* 18, 25, las cursivas son mías)

El mármol rosa se importa de las canteras ibéricas, los muebles Luis XV evocan la estética francesa neoclásica, la piel de tigre nos lleva a las estepas asiáticas y los emplomados nos recuerdan las manufacturas de Tiffany en Nueva York. Incluso el empastado del libro que hojea Fernando Bermúdez guarda el encanto árabe. Toda la casa de Elena Rivas exhala sofisticación, por lo menos en los términos en los que se entiende la decoración de entresiglos. La casa de Elena Rivas es más como un pabellón de exhibición, una especie de pequeña Exposición Universal en plena colonia Juárez: Pienso esta aseveración a partir de Mauricio Tenorio:

El estudio de la presencia de México en las exposiciones universales muestra cómo los mexicanos fueron capaces de disfrutar las grandiosas clausuras, a la vez que se presentaban a sí mismos como parte de ellas. Pero también revela cómo colocarse en la última etapa del tiempo evolutivo puso a las élites mexicanas en la mejor posición para ejercer el poder que ya tenían en su propio país. De hecho, en las exposiciones mundiales decimonónicas, México compartió la curiosidad de Europa por el Oriente y lo exótico y a su vez emprendió una “autoetnografía”. (Tenorio 21)

A lo largo de *Salamandra* vemos a Elena Rivas recibir amigos en este pabellón de maravillas universales; incluso hay un día específico, el viernes, para dichas recepciones. Es significativo cómo Elena es vista por momentos como uno

más de los objetos de dicha exposición: un objeto sumamente fino, una especie de fetiche a la moda:¹²

Fernando acercó la suya a aquella mano sedeña que le presentó su palma, más suave que el interior acojinado de un alhajero, de *un espléndido alhajero*, que en vez de joyas atesorara caricias, y temeroso de haber provocado el enojo de Elena, no solamente olvidó sus agravios sino le pidió perdón.

—Ha estado usted muy impertinente, le dijo entre zalamera y esquivada, y con el aire condescendiente de una reina, se dignó permitirle que cubriera de besos *su alargada mano de marfil*. (Rebolledo, *Salamandra* 21-22, las cursivas son mías)

En otros momentos, Elena es la pieza central de la exposición, aquella a la que todos los hombres esperan que tome el puesto central de la sala y exhiba sus cualidades. Es el sol alrededor del que giran todos los planetas de un sistema, nuevamente cargado de objetos exóticos:

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

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

¹² Utilizaré el término moda basado en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Me parece adecuado aplicar esta acepción para entender que el proceso de objetivización de Elena está realizado con el fin de resaltar su sensualidad, su construcción como objeto de deseo, el cual se sostiene sobre objetos inorgánicos (como el alhajero) o provenientes de lo cadavérico (el marfil): “La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. Grandville extiende las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en sus extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo orgánico. Ella conecta al cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe su arte los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a éste al servicio de lo inorgánico” (Benjamin 42).

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

El otro espacio de *Salamandra* en el que percibimos el exotismo mezclado con la autoetnografía lo observamos en casa de Eugenio León, de regreso en la plaza de Orizaba, en el momento en el que él también pertenece a este mundo burgués:

Con el producto que le rendían sus escritos, y algunas sinecuras con que lo había obsequiado el Gobierno, casi vivía con lujo, que es la más imprescindible al mismo tiempo que la más costosa de nuestras necesidades. Adornó su apartamento con muebles Sheraton y tapetes orientales. Se servía con profusión del Agua de Colonia y se manicuraba dos veces por semana [...]

Había puesto ramilletes de rosas en los *jarrones de Talavera* y en los *cacharros de Guadalajara* que *olían a barro mojado*. Había sembrado el umbral de rosas tintas y fragantes para que besaran sus pies cuando llegara. Estaba adornado de rosas el deshilado de la mesa de caoba donde lucía *el servicio de té de porcelana Imari*,¹³ y festoneaba una guirnalda de rosas el marco del tocador para encuadrar su imagen cuando sonriera en el fondo del espejo. (Rebolledo, *Salamandra* 56, 63)

Por desgracia para Eugenio, su pequeño espacio interior no es visitado y, por lo tanto, no adquiere el carácter que sí mencionamos en el hotel de Elena Rivas. Aquí me atrevo a afirmar que este espacio, el departamento de Eugenio León, me

¹³ La porcelana Imari se produce en a región de Arita y es exportada desde la ciudad de Imari a todo el mundo. En el museo José Bello y Zetina, de la ciudad de Puebla, han quedado guardadas doce porcelanas japonesas de Imari, datadas entre los siglos XVIII y XIX (Peiró y Lacasta 2015).

deja una sensación de impostura, de simulación. Este efecto, considero, se construye a través de la comparación que puedo hacer de las casas de Elena y Eugenio. Me atrevo a pensar en que las habitaciones de Elena tienen un peso específico en la narración y, como dije más arriba, funcionan como el estuche del sol alrededor del cual giran los planetas de este sistema. Si lo pensamos en términos del tiempo del discurso narratológico, la narración regresa constantemente a estas habitaciones, por el contrario, el departamento de Eugenio lo vemos descrito solamente en dos párrafos, por lo cual resulta carente de sentido detenerse mucho tiempo en él. El de Eugenio es un espacio sin huellas, distinto al de Elena, en el que vemos aparecer, nuevamente en el orden de la temporalidad discursiva dos veces la piel de tigre, por ejemplo, lo cual hace que el lector utilice su memoria y recuerde las huellas del habitante.¹⁴

De hecho, para llamar la atención sobre una de estas visitas, la voz narrativa “oculta” la pertenencia de dicho espacio: “El viernes siguiente, Eugenio León fue al recibo de la señora de Montalvo, más conocida en sociedad por Elena Rivas, su nombre de soltera” (Rebolledo, 1919: 39). Enfatizo las comillas usadas en el verbo ocultar, porque en realidad lo que está haciendo el narrador es poner en tela de juicio algo que a nuestros ojos podría parecernos completamente indiferente: Elena no se define más que por su nombre de soltera, por lo tanto, es distinta del resto de las mujeres mexicanas, las “encastilladas en el tiempo de los Virreyes” que son conocidas siempre por el apellido que toman de sus maridos. Nombrar significa designar, cargar de significado. Elena no pertenece a nadie más que a ella misma y todo lo que gira a su alrededor está hecho para hacerla brillar, para hacerla más atractiva, como el fuego es atractivo a la polilla.

¹⁴ Al respecto, retomo nuevamente *El libro de los pasajes* de Benjamin: “El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior” (Benjamin 44).

Ruego clemencia a mi lector por este movimiento pendular que me llevó desde *El enemigo a Salamandra* al inicio de este apartado, y que me lleva de *Salamandra* a *El enemigo* en este momento. Lo hago en el afán de comprender por qué razones el interior construido por Gabriel Montero para Clara Medrano, al igual que el de Eugenio León, es un espacio carente de huellas. Mi primera prueba tiene que ver con el tiempo del discurso narratológico, pues entre los regalos y los libros que obsequia a Clara, la novela solamente ocupa un par de párrafos.

Pienso más a profundidad y alcanzo a percibir ciertos errores en el plan de construcción de la obra mística de Gabriel Montero: observemos, por ejemplo, los libros que Montero regala a Clara como parte de su educación mística:

Buscaba Gabriel para ella todos los libros propicios a su exaltación, las obras en prosa o poéticas de místicos o de autores que sin tener precisamente ese carácter hubiesen llevado el hábito. Así fue como le regaló una vez, empastadas elegantemente y con cariñosa dedicatoria, las poesías del candoroso y sencillo Navarrete. (Rebolledo, *El enemigo* 30)

Navarrete y Sor Juana, que es citada más adelante, muestran cierto desconocimiento de la literatura mística por parte de Gabriel, motivo por el cual resultaría infructuoso ese primer intento de mistificación.

El segundo intento, que consiste en crear un espacio interior adecuado para su obra de arte, también está condenado al fracaso. Al inicio de la novela, somos testigos del oratorio existente en la destartalada casa de las Medrano, del cual solamente se menciona la presencia de un objeto que recuerda, nuevamente lo digo, el sagrado pasado barroco hispánico: una copia de la Concepción de Murillo. Este espacio pertenece a todas las Medrano, por lo que Gabriel decide crear uno propio para Clara. Como decía, el error consiste en que lo construye dentro de la alcoba de su amada obra de arte:

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

La descripción recuerda perfectamente la estructura de un altar: la mesa con mantel blanco, el cubo para agua bendita y el rosario, artefactos usados en la liturgia y en la contrición. Completan el retablo las imágenes de santos. En un proceso de focalización, los adjetivos que acompañan la figura de San Sebastián nos permiten otorgar el efecto de sentido contrario al que debería de ir adquiriendo este espacio interior, el estuche de la obra de arte. En vez de resaltar la santidad de las figuras, se muestran las cualidades de lo sensual, de lo atractivo, de lo corporal. El tópico de la misa trastocado es también propio de los poetas y escritores modernistas. Esta imagen de los perfumes y los pebeteros aparece ya en “Misa negra” de José Juan Tablada, publicado en *El País* el 8 de enero de 1893: “¡Noche de sábado! En tu alcoba / hay un perfume de incensario, / el oro brilla y la caoba / tiene penumbras de sagrario”. (Tablada, *Misa negra* 197). La relación sexual, entre los decadentistas, se vuelve sinónimo de officiar un ritual de carácter religioso. Esto también aparecerá en *Santa*, de Federico Gamboa, cuando el narrador aclama que Santa y el Jarameño: “Oficiaban en el silencio y en la sombra, rompiendo el silencio con el eco difuso de los labios que encuentran otros labios o que recorren toda una piel sedeña y dulce que se adora hace tiempo; desgarrando la sombra con la luz de sus encendidos deseos contrariados tantos días, cuando el vivir y el amar son tan cortos” (Gamboa 75). En los tres casos, el ambiente en el que se lleva a cabo la unión sexual —o por lo menos el deseo de ésta— adquiere vital importancia y un tono místico-religioso. Estas ideas fueron parte del manifiesto decadentista:



Además de pugnar por los mismos cambios que años antes Gutiérrez Nájera propuso (el idealismo del arte, el rechazo rotundo a la mimesis, la búsqueda constante de la belleza, la renovación verbal, la transmisión de sensaciones e impresiones...) [el grupo de los decadentes] representó el ‘hastío’, las ‘convulsiones angustiadas’, la duda existencial y religiosa de fin de siglo. (Clark y Zavala 21)

Si los esfuerzos por crear interiores místicos son vanos, tienen su causa en el problema que he intentado abordar a lo largo de estas páginas. El tiempo de lo católico ya no es el que viven Gabriel y Clara. El celo de la religión se quedó apresado en el retrato de la Concepción barroca de Murillo, así como se mantiene guardado en los objetos sagrados de los antiguos templos:

Veía los altares heridos por los reflejos de las luces, resplandeciendo los blandones de oro y las custodias guarnecidas de piedras preciosas, reluciendo los ramilletes y los atriles; desplegada la riqueza de los cálices de oro y los copones gemados, balanceándose los incensarios y los sahumadores; y como si hubiera vivido en otro tiempo, suspiró por la época en la que la belleza fue hermana de la religión; en que florecieron los Echave, los Juárez, los Cabrera, los Tolsá, y en que cada sacristía era una página de la historia de las Artes. (Rebolledo, *El enemigo* 61)

Así, queda expuesta la contraposición que deseaba demostrar en este movimiento pendular. Las habitaciones de *Salamandra* son espacios llenos de luz, de colores brillantes, plagados de mercancías que dotan las descripciones con efectos de lo espléndido, lo exótico y lo sofisticado. Por el contrario, los espacios descritos en *El enemigo* son oscuros, destantalados, avejentados y llenos de muebles que recuerdan la pesadez, lo antiguo y, por lo tanto, lo que está lejos de los cánones finiseculares de lo estético. Cuando Gabriel intenta crear el estuche de su obra de arte, lo hace bajo las reglas de la estética religiosa barroca novohispana, es decir,

un ambiente que recuerda lo oscuro, lo sobrio, lo encerrado, lo protegido. En palabras de Margo Glantz: “frente al boato y al dispendio, la clausura y la austeridad; frente a la fiesta, [...] la estrecha constricción, un rígido y cuadriculado esquema de rituales donde cada gesto y cada golpe construyen una nueva corporeidad lacerada” (Glantz XXVI). La destrucción es inminente, porque inminente fue la destrucción de los conventos y las iglesias con la llegada de la Reforma. La prodigiosa pluma de Rebolledo marca con la negrura y la muerte estos espacios sagrados, mientras deja visible y manifiesto solamente el valor estético de estos edificios, de la siguiente manera:

Y sobre toda aquella obra de sueño, una capa tenue y finísima de polvo, amontonado y cernido sobre las molduras a través de muchos años, como un espolvoreo de plata sobre caprichosas estalactitas; como un manto de gris algodón para conservar frescas e incólumes aquellas flores maravillosas de arquitectura; ennegreciendo con su pincel algunas partes, dándoles luz a otras, formando tonos, cubriendo con pudor las líneas defectuosas. (Rebolledo, *El enemigo* 60)

Efrén Rebolledo, el escritor joven de *El Enemigo*, describe el cambio de ideales estéticos de su tiempo: es la capa de polvo sobre las construcciones lo que ama, lo que lo maravilla; es esa sensación de lo viejo y lo raído lo que maravilla a Gabriel Montero de la casa de las Medrano. Lo católico barroco es lo que se perdió en la neblina de los tiempos, por el contrario, lo moderno es el hecho de que Santa Clara ahora sea una vecindad en la cual no hay terreno para cultivar esas flores del jardín místico, sino espacios para los obreros y los advenedizos a la nueva Ciudad de México.

La paradoja del tiempo es que Gabriel se aferre a crear una santa y lo hace a través de textos, de objetos y de vestimentas que ya no pertenecen a su tiempo. Los referentes de Gabriel y de Clara son Santa Teresa, Sor Juana y Navarrete, en el territorio de la literatura; el altar (el acetre, el rosario, el lecho blanco al centro de

la habitación) y los retratos de santos que, en conjunto, forman el retablo que acompaña dicho altar, en el caso de los objetos; el hábito de damianita en el caso de las vestimentas. A lo largo de toda la novela, vemos que Clara está siendo instruida y vestida, objetivizada al fin,¹⁵ para formar parte de un complejo escenario sagrado católico, lo cual la haría pertenecer al mundo de lo pasado, lo que ya no existe, aquello que está cubierto por el polvo de los tiempos. La contradicción temporal con lo actual (el inicio del siglo XX en el que se desarrolla la acción) nos obliga a leer *El enemigo* como la exploración de una tiniebla en la que habita el deseo, ese país más negro que el de la Locura del inicio de la narración.

En este sentido, Gabriel es un héroe melancólico, pues es quien navega y lucha contra la oscuridad de su tiempo: es el que se encuentra en choque entre respetar el mundo de lo sagrado, el pasado de ese México empolvado y las pulsiones, significadas en sus sueños inconscientes de odaliscas y deseos corporales. Gabriel es el hombre distinto entre la multitud, el que no sabe cómo relacionarse con los hombres y mujeres de su época.¹⁶ Y en ese marasmo, Gabriel se convierte en el artista, el sastre que viste de damianita, el diseñador que delinea su pieza con lecturas, el estilista que adecua todo un ambiente sagrado para su creación.

Por el contrario, el narrador de *Salamandra* describe un mundo exterior que es pura luz, sin embargo, al acceder al interior, los brillos palidecen y las luces son artificiales. En pleno siglo XX ya no importa haber perdido lo sagrado en ese

¹⁵ “Y él había hecho más que los poetas y los escultores; porque había labrado un alma en cuya belleza, obra suya, había de recrearse después, y cuya perfección debía ser su recompensa; aquella alma sumisa y benévola, dócil como una arcilla, él la había amasado durante mucho tiempo; y con su emoción artística y su bondad, había modelado una copa hermosísima, VAS SPIRITUALE, esbelta, de bordes cristalinos, donde había vertido su ideal de amor; y ahora, con el cáliz precioso en la mano, e inclinado sobre el milagroso elixir, bebía, bebía inefablemente, embriagándose con el jugo inmortal, con la esencia mística de sus ánimas venturosas” (Rebolledo, *El enemigo* 67).

¹⁶ “Quiso tener un amigo, y fijose en aquellos de modo de sentir semejante al suyo, como más aptos para labrar con su auxilio esa forma de amistad que había soñado, que conserva y fortalece el afecto como un ánfora los licores generosos; pero no lográndolo, habíase hecho huraño, y dedicándose a analizar el carácter de los que lo rodeaban; sintiendo una satisfacción acre, saboreando algo así como un cruel absintio cada vez que encontraba su observación en el fondo del espíritu sujeto a su estudio, y a través del agua más o menos clara de educación y sociedad, el mismo asiento de rencor, el mismo poso de interés y de egoísmo” (Rebolledo, *El enemigo* 12).

mundo auténticamente decadente. Por eso, lo que se describe es más una experiencia estética exótica. Paradójicamente, al momento de describir desde la luz, desde la fiesta, desde la pose (porque Elena Rivas es pose, contrario a Gabriel, que es agonía), la sonoreense es una mujer liberada que puede hacerse cargo de sí misma y de su hacienda, que no necesita de hombre alguno para divertirse, que deposite con el mundo masculino sin temor. *Salamandra* es un texto que explora cómo estas luces pueden convertirse en oscuridad; esto a los ojos de un hombre, porque finalmente Rebolledo es hombre y exagera las propuestas feministas, convirtiéndolas en la formulación de una *femme fatale* que ya no pertenece al tiempo en el que sus congéneres fueron escritas. En este sentido, Elena Rivas, desde su estuche, es quien dicta lo que está y no está a la moda, incluso si este dictado conlleva la muerte.

Quizá el peor de los problemas a los que se enfrenta la obra narrativa de Efrén Rebolledo es que nunca causó polémica, como sí lo hiciera la “Misa negra” de Tablada. Para los artistas del mundo decadente, para aquellos que se consideran a la vanguardia, a la moda, quizá lo más importante de su carrera sea crear polémica. Las novelas cortas de Rebolledo están escritas justamente para ello. Gabriel Montero es el personaje con el que se pone en crisis el delicado equilibrio existente entre las pulsiones corporales y el deber ser de un hombre en una sociedad conservadora. Elena Rivas es el personaje que representa perfectamente lo que implica experimentar el gozo meramente estético del crimen. Con diecinueve años de distancia, tanto *El enemigo* como *Salamandra* chocan ante una novelística mexicana que, aún para el inicio de la década de los veinte, ha consagrado gran parte de sus manifestaciones a la moralización de la nación o a la crítica en torno a la lucha armada que destruyó y reconstruyó la nación en la década de los años diez. El problema de haber quedado inserto entre siglos es que Efrén Rebolledo tuvo la visión suficiente para explorar las sombras de su mundo contemporáneo, pero no tuvo la proyección adecuada para que sus novelas hicieran el ruido que merecían haber hecho. Si a este hecho le agregamos que la crítica se ha empeñado en revisar estas novelas solamente como un reflejo de la estética simbolista, parnasiana, o



como una manifestación del denostado modernismo floreciente en el Porfiriato (y, por lo tanto, ajeno al régimen que se construyó con la institucionalización de la Revolución mexicana), entenderemos las razones por las cuales un autor como Rebolledo sigue siendo poco estudiado y valorado. Tal vez, si modificamos nuestras propuestas cronológicas de lectura, o nuestras críticas basadas en movimientos literarios, finalmente podamos reorganizar la historia de nuestra literatura mexicana y darle el justo valor que merecen las obras de Efrén Rebolledo.

Bibliografía

- Adame Goddard, Jorge. “Iglesia y Estado en el Porfiriato”, en *Estudios sobre política y religión*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 155-176.
<http://ru.juridicas.unam.mx/xmlui/handle/123456789/28810?show=full>.
 7 diciembre 2020.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. pp. 17-29.
- Albiñana, Salvador, “La Ciudad de México: Letras e imágenes, XVI-XX”, en *Estudis*, núm. 37, 2011, pp. 115-136.
<https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/996d0038-18e0-4469-b626-1aca3a7dfae3/content>. 9 diciembre 2020.
- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things*, Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1986.
- Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. 2ª ed. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1994.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Ed. Rolf Tieddemann. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2005.
- Biblia Latinoamericana*. The Lockman Foundation, 2005.
<https://www.bibliatodo.com/es>. 9 diciembre 2020.

- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005.
- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbant, *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silva y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1999
- Chico González, Pedro, *Diccionario de Catequesis y Pedagogía Religiosa*, Lima Bruño, 2006. <https://www.biblia.work/diccionarios/>. 9 diciembre 2020.
- Clark, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (antol.), *La construcción del modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137), 2002.
- Gamboa, Federico, *Santa*, Pról. Ma. Guadalupe García Barragán, México: Promexa, 1979.
- Gandolfi, Laura, “Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas”, en *Taller de letras*, núm, 57, 2015, pp. 35-51. <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/17641/14607>. / diciembre 2020.
- Glantz, Margo, “Un paraíso occidental: el huerto cerrado de la virginidad”, en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental*, facsímil de la primera edición, pres. Manuel Ramos, introd. Margo Glantz, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995, pp. XVII-XLVI.
- Globo, El, “Historia”. <https://www.elglobo.com.mx/pages/nosotros>. 9 diciembre 2020.
- Hunter, David y Phillip Whitten, *Diccionario de Antropología*, trad. Rodrigo Sánchez, Pla Zanuy, Marcos Dauder y Gil Lasierra, Barcelona: Ballaterra, 1981.
- Kurz, Andreas, “Transición e innovación en las tres novelas cortas de Efrén Rebolledo”, en *Romance Notes*, vol. 61, núm. 1, 2021, pp. 161-172. <https://research.ebsco.com/c/nv624x/viewer/html/a5136lhomr>. 25 abril 2024.
- López Velarde, Ramón, “Avenida Madero”, en *Pegaso*, tomo 1, núm. 1, 8 de marzo de 1917, p. 1.
- Morales Orozco, Fernando A., “Presentación” a *El enemigo*, primera edición digital. <https://lanovelacorta.com/novelas-en-transito/el-enemigo-presentacion.html>. 6 septiembre 2023.
- Nervo, Amado, “Cuarzos Poesías de Efrén Rebolledo”, en *Obras Completas*, tomo II, recopil., pról. y notas, Francisco González Pedrero y Alfonso Méndez Plancarte, Madrid: Aguilar, 1972, pp. 350-351.

- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Real Academia Española.
<https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtle>. 9 diciembre 2020.
- Orellana Trinidad, Laura, “‘La mujer del porvenir’: raíces intelectuales y alcances del pensamiento feminista de Hermila Galindo”, en *Signos Históricos*, núm. 5, enero-junio, 2001, pp. 109-137.
<https://www.redalyc.org/pdf/344/34400504.pdf>. 8 diciembre 2020.
- Payno, Manuel (Un ingenio de la corte), *Los bandidos de Río Frío*, novela naturalista humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores, Barcelona: Juan de la Fuente Párres, 1891. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014965&page=1>. 7 diciembre 2020.
- Peiró Márquez, Marisa y David Lacasta Sevillano, “En ti se juntan España con China, Italia con Japón”: una perspectiva histórica sobre el orientalismo hispanoamericano y la presencia oriental en México (1565-1968), *III Congreso Virtual sobre Historia de la Caminería*. Jaén: Orden de la Caminería de La Cerradura, 2015.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 1998.
- Rebolledo, Efrén, *El enemigo*, edición de la *Revista Moderna*, México: E. Dublán impresor, 1900.
<https://archive.org/details/elenemigo00rebogoog/page/n2/mode/2up>. 1 diciembre 2020.
- _____. *Salamandra*, México: Talleres Gráficos del Gobierno Nacional, 1919.
<https://lanovelacorta.com/facsimiles/salamandra.pdf>. 1 diciembre 2020.
- _____. *Poemas escogidos*, pról. Xavier Villaurrutia, México: Cvltura, 1939.
- Rocha, Benjamín, “A manera de prólogo”, en Efrén Rebolledo, *Obras reunidas*, México: Océano-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Hidalgo-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 13-40.
- Tablada, José Juan, “Máscaras. Efrén Rebolledo”, en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903, pp. 1-2.
- _____. “Misa Negra”, en *Antología del modernismo (1884-1921)*. Introd., sel. y notas, José Emilio Pacheco, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91), 1999, p. 197.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. Trad. Germán Franco. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- “Sagrario metropolitano, fachada principal”, en *Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, fotografía procedente de la Dirección del Sistema Nacional de Fototecas. ca. 1940.
https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia:364686. 9 diciembre 2020.



Santillán Barrera, Isaura Cecilia, *Su más bella obra de arte. Edición crítica de Salamandra (1919-1922) de Efrén Rebolledo*. Tesis de maestría. México: La autora, 2020.

https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/M9VPFYTKXBJ611T5B4HK33Q1MMSQ9YVDG86GMLJTFFYTP22VHE-12884?func=full-set-set&set_number=045600&set_entry=000002&format=999. 24 abril 2024.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).