

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA NARRATIVA MODERNISTA DE MÉXICO:

SENSIBILIDAD FINISECULAR Y EL DISCURSO CIENTÍFICO SOBRE LA

CONCIENCIA HUMANA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

Christian Sperling

Asesora: Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez

Junio de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Esta tesis de doctorado contó con el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Fundación Heinrich Hertz y del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Proyecto 49832-H).

ÍNDICE

1. El modernismo entre dos paradigmas científicos.....	6
2. La relación literatura y ciencia	17
2.1. La transición entre los dos paradigmas científicos.....	17
2.2. El término discurso y la ruptura epistemológica	28
2.3. El análisis interdiscursivo y la prefiguración de la psicología	34
3. Modernismo.....	42
3.1. Alcances y límites del término modernismo	42
3.2. Atisbos del modernismo en Manuel Gutiérrez Nájera	48
3.3. El modernismo y la crisis espiritual y científica.....	55
3.4. Tendencias del lenguaje.....	60
3.5. Hacia un esbozo de la narrativa modernista	67
4. Contextos históricos	79
4.1. La teoría del inconsciente y la categoría de lo bello.....	79
4.2. La relación modélica de sociedad y sistema nervioso	84
4.3. Los nervios: Baudelaire y el fin de siglo	89
4.4. Divulgación de la perspectiva clínica: Max Nordau.....	92
4.5. Recepción de Max Nordau en la <i>Revista Azul</i>	101
4.6. Emergencia de la vanguardia patologizante	107
5. Narrativa del artista	111
5.1. Contexto.....	111
5.2. El artista-cirujano.....	114
5.3. El cambio de sensibilidad y la irrupción de la psicopatología.....	122
5.4. El artista-bohemio enfermizo: tema con variaciones.....	131
5.5. <i>El bachiller</i> y algunas voces críticas	147
5.6. El artista asesino: sus musas y modelos	156
5.7. Exploración del espacio interior: deseo y figuración en <i>El enemigo</i>	165
5.8. Excurso: <i>Pascual Aguilera</i>	174
6. Literatura fantástica y cuentos de locos.....	184
6.1. Contexto.....	184

6.2. Estudios de caso I: residuos del naturalismo	193
6.3. Estudios de caso II: el trauma y la configuración de lo fantástico	204
6.4. “Homo duplex”: desdoblamiento e hipnotismo.....	214
6.5. “Nupcias fúnebres”: metaficción decadentista y espiritismo	220
6.6. Excurso: <i>El donador de almas</i>	226
7. Conclusiones: la narrativa modernista y el discurso clínico.....	242
8. Bibliografía.....	257
8.1. Bibliografía directa	257
8.2. Bibliografía indirecta.....	261

1. EL MODERNISMO ENTRE DOS PARADIGMAS CIENTÍFICOS

En la última década del siglo XIX apareció una nueva disciplina científica, la psicología moderna, cuya vertiente freudiana sería el psicoanálisis. Sigmund Freud y Josef Breuer definen, o mejor dicho, sintetizan —a partir de desarrollos médicos recientes—, un nuevo punto de partida para el diagnóstico de las patologías en los *Estudios sobre la histeria* (1895). Esta obra es emblema de la superación de un axioma: el supuesto origen fisiológico de ciertas enfermedades. No obstante, este desarrollo científico tiene sus raíces en los innumerables investigadores que precedieron a Freud, la mayoría relegados al olvido hoy en día, al igual que sus trabajos sobre el sueño, la locura, el inconsciente, la psicoterapia, la hipnosis, la sugestión, la neurosis y la histeria. Injustificadamente, Freud entra a la historia de las ideas como el padre fundador de la psicología moderna. De este modo, la historiografía, salvo algunas excepciones, suele eclipsar las contribuciones de sus precursores. Consta, por ejemplo, que Freud recurrió al trabajo de científicos alemanes referente a la investigación de los sueños, como muestra detalladamente la investigación de Stefan Goldmann *Via regia al inconsciente*.¹ También en lo que toca al histerismo y al automatismo psíquico, Freud pudo retomar las ideas del ámbito científico francés, como señala el clásico *El descubrimiento del inconsciente* de Henri Ellenberger.

Ya a partir de los años ochenta del siglo antepasado, el paradigma científico transita de un modelo somático a nociones psíquicas, es decir, de la anatomía clínica a modelos explicativos hermenéuticos. En este contexto, Freud es nada más el síntoma de un cambio epistemológico que afecta al sistema científico en general. El positivismo llega a los límites de su potencial heurístico y se configuran los modelos científicos modernos en la última década del siglo XIX. Dicha transición de nociones orgánicas a nociones psíquicas se traduce en un cambio en las formas de cómo se ‘habla’ sobre un determinado objeto.²

¹ Todas las traducciones del alemán al español son mías.

² Como muestra de ello los autores de los *Estudios sobre la histeria* recurren a diferentes estrategias expositivas. Breuer tiende a explicar la disfunción psíquica todavía en términos neurológicos. Freud, en cambio, recurre a modelos heurísticos nuevos y a elementos provenientes de la biografía de sus pacientes: detecta experiencias traumáticas, sobre todo las que se relacionan con la sexualidad. Dichas experiencias llegan a ser patologías a causa de la represión. La curación se lleva a cabo a través del método catártico, el *rapport* y la hipnosis; en otras palabras, a través de la ‘re-presentación’ simbólica y lingüística del supuesto origen del fenómeno patológico. Resulta significativo que en la edición de 1925 de los *Estudios* Freud

Freud acompaña los primeros estudios de casos (*i.e.*, la puesta en escena narrativa de los expedientes clínicos) con el comentario autocrítico de que estas ‘narraciones ejemplares’ “se leen como noveletas” (Mentzos 1971: 9). Ello no sólo es una secuela de la formación literaria de Freud, sino también el síntoma de una falta de diferenciación entre el discurso científico y el literario de finales del siglo XIX. Desde otra óptica, es un indicador de la búsqueda de modelos heurísticos de una ciencia en ciernes que presenta una estrategia de legitimación de la nueva disciplina humanista, ya no estrictamente médica.

En los primeros capítulos de la *Interpretación de los sueños* (1899/1900), Freud hace referencia a médicos que anotaron sus sueños. No obstante, estas referencias científicas son casi eclipsadas por el peso que adquiere la literatura. En oposición al positivismo contemporáneo, Freud sabe que ésta evalúa el sueño y la locura como descifrables. Por consiguiente, no sorprende que se apoye en *Hamlet*, aludiendo al dicho “Though this be madness, yet there is method in’t” (acto II, escena 2), al justificar su propio procedimiento en esta obra fundadora del psicoanálisis (Freud 2003a: 75). El enfoque de la presente tesis pone de relieve este ‘método’ en relación con el estatuto epistemológico de la narrativa modernista frente al telón de fondo de la transición del discurso científico entre dos paradigmas diferentes. En particular, analiza la motivación psicológica de lo imaginario que se vislumbra en los textos narrativos, dando un perfil del modernismo en relación con su pertenencia a la psicología positivista o, alternativamente, a la psicología moderna.

El sondeo de ámbitos pertenecientes a los límites del paradigma científico positivista, y con ello la exploración del inconsciente, constituye una de las motivaciones de la escritura *fin de siècle*. En ello influyen tanto la tradición literaria previa a la década de los noventa, sobre todo la romántica, como las investigaciones de exploradores del sueño y de la hipnosis, e inclusive experiencias de índole espiritista y ocultista. Esta última década del siglo XIX registra el comienzo de la superación del paradigma científico positivista y la incipiente diversificación de la academia en nuevas disciplinas científicas, como la psicología. Aníbal González pone énfasis en la cercanía que existe entre la fundación del psicoanálisis y la literatura al apuntar que para lograr un cierto grado de científicidad, Freud tiene que “dotar a esa disciplina de una escritura distinta a la de la literatura” (González

cambiara la última frase del texto: mientras que la primera edición menciona el “sistema nervioso” (*Nerven-system*), el texto de los años veinte habla de la “vida anímica” (*Seelenleben*) (Breuer/Freud 2003: 322).

1983: 122). Antes de esta diferenciación, puede suponerse una mutua fecundación entre literatura y psicología. En el fondo de la episteme se genera una correlación mediante la cual se acercan los conceptos de científicidad y verosimilitud. Así, puede señalarse una interrelación a lo largo de la metamorfosis de los modelos narrativos y el discurso científico, que también se encuentra en plena transición.

Durante la misma década, en el México bajo el régimen de Porfirio Díaz, existen muestras de la mutua penetración entre el oficio del psicólogo y el oficio del literato. En el retrato del “Licenciado Ezequiel A. Chávez” (1895), Amado Nervo hace hincapié en la dedicación literaria del padre fundador de la psicología mexicana (Nervo 1972: 20). Respecto al marco científico e institucional, en cambio, difirieron las condiciones porque la psicología mexicana seguía fiel a los supuestos positivistas, excluyendo una investigación sistemática del inconsciente. Cabe anotar que en Europa las teorías freudianas tampoco gozaron de una recepción inmediata. No obstante, lo que se genera en Viena y en París de la época es un indicio de la transición hacia la modernidad, ya que a partir del imaginario y el lenguaje se conciben ciertos fenómenos patológicos. En el caso mexicano, la exploración de este ámbito incumbía más bien a los literatos, dadas las limitaciones del sistema positivista en el ámbito académico. Muchos de los escritores formados en este contexto limitante buscaron nuevos conceptos que escaparan al rígido determinismo y al esquematismo de lo empírico. Según el positivismo decimonónico, todo lo que no deja reducirse a lo fáctico carece de sentido. Por tanto, se descartó la existencia del inconsciente por la falta de evidencias positivas. Aunque los modernistas no encontraron una alternativa al positivismo en términos científicos, su escritura es emblema de esta búsqueda y, a la vez, superficie de emergencia para nociones que no le serían ajenas a la psicología moderna.

En “De lo inconsciente en la creación literaria” (ca. 1914), Nervo comenta el ‘reciente hallazgo’ de la psicología. El texto refleja cómo el inconsciente cobra estatuto científico, aunque sigue siendo una función todavía indeterminada en la actualidad académica:

La ‘masa mental’ [...] el conjunto de las manifestaciones mentales se compone de dos partes: una que se revela directamente y de pronto a la conciencia, y es la que constituye el dominio de la psicología ordinaria, ‘oficial’, y otra de la que no tenemos sino conciencia indirecta [...]. Esta segunda parte, que casi no ha sido estudiada antes de los últimos años [...] se ha dado llamar cerebración inconsciente, subconciencia, subliminal, etcétera (Nervo 1972: 709).

En este resumen del punto de vista “oficial” aparece el discurso de la psicología positivista y su modelo del funcionamiento somático. La perspectiva esbozada en el artículo se

enriquece mediante el tono irónico con el que Nervo suele comentar los ‘logros’ de la ciencia, ya que además presenta una extensa colección de citas de filósofos y literatos que manifiestan su interés en el inconsciente. Así, relativiza el descubrimiento alegando que la discusión del inconsciente siempre ha estado presente en la tradición humanista.

Amado Nervo, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Carlos Díaz Dufoo, José Juan Tablada y Efrén Rebolledo forman una cofradía que acuña el carácter de la prosa narrativa en los albores de la modernidad literaria mexicana. El proyecto de los autodeclarados modernistas comprende la universalización de la escritura, lo que anhelan mediante una recepción ecléctica de las literaturas de procedencia extranjera para ser contemporáneos de los desarrollos estéticos (y de las modas literarias) más recientes. Así, se genera un contexto literario parecido al marco de referencia en el que se encuentra el fundador del psicoanálisis. Si la literatura le sirve a Freud como modelo heurístico y también como medio de enunciación, pueden trazarse analogías entre la producción modernista y la episteme que hacen posible la obra del ‘fundador del psicoanálisis’. Así se gana una perspectiva sobre la narrativa modernista en relación con las formaciones discursivas de la psiquiatría decimonónica y de la psicología moderna. En este diálogo con la ciencia, la literatura se acerca a enfoques que tan sólo posteriormente adquieren cientificidad mediante su canonización académica.

Dado que se establecen analogías entre la escritura modernista y los discursos científicos, analizaré tanto la presencia marcada de modelos psicopatológicos pertenecientes al positivismo, como la prefiguración de nociones afines a la psicología moderna. La narrativa modernista explora aspectos relacionados con la sexualidad en el ámbito de las temáticas y de los motivos: el voyeurismo, la castración, el fetichismo, la homosexualidad latente, la violación, el incesto. Dichas temáticas se presentan ya desde la fase formativa del modernismo en la cual se aprecian todavía residuos de la estética naturalista (Chaves 2002: 52). Puede añadirse que temas como el sadismo, el masoquismo, los asesinatos pasionales, las alucinaciones, la esquizofrenia y la despersonalización también desempeñan un papel protagónico.

En su totalidad, se trata de temáticas pertenecientes al campo semántico del discurso clínico sobre la locura, es decir, la desviación de lo que se concibe como normalidad. La locura se define como el elemento alterno que constituye históricamente lo que se

comprende como normal. El hecho de que surjan de este modo las construcciones de la mente humana, *ex negativa*, se debe a la particularidad del discurso científico enfocado en lo que se concibe como anormalidades para constituir la categoría de lo sano. Esto es, los modelos del funcionamiento regular de la mente se deducen a partir de estados límites. Además, esta construcción tiende a transformarse en una idea con connotaciones morales, como muestra la *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault.

Para los contemporáneos de finales del siglo XIX, la noción de lo patológico es un indicador del incumplimiento de los estándares morales provenientes de la obra de Herbert Spencer. Así, lo anormal llega a ser sinónimo del 'ser inepto' en 'la lucha por la vida'. Los escritores abordan estas temáticas en su afán por espantar al burgués, típica pose decadentista, ya que la supuesta 'normalidad burguesa', al igual que el discurso científico sobre la locura, se construye mediante los mecanismos de inclusión y exclusión. Los modernistas utilizan el potencial del escándalo inherente en las temáticas patológicas para llamar la atención sobre un nuevo proyecto estético, como sugieren las inmediatas reacciones exaltadas a la publicación de *El bachiller* de Nervo. El hecho de que el escándalo vendiera y que Nervo, además, supiese calcular cómo provocarlo, son muestras de una dialéctica entre el incipiente mercado moderno y la nueva generación de literatos que procura posicionarse en él.

Con miras a un rasgo en común de la narrativa modernista se suele mencionar la 'subjektivización' que la distingue de las concepciones narrativas precedentes (*cf.* Phillipps-López 1996). Resaltan el empleo de narradores en primera persona, lo fantástico interior, la introspección en la mente de los personajes, la focalización en la percepción de las figuras. Es decir, prevalece un enfoque en lo fenoménico-subjetivo más que en lo empírico-objetivo. Esta última tendencia pertenece más bien a la estética realista y naturalista.³ Los

³ Con el concepto de la escritura mimética de la escuela realista-naturalista me refiero al declarado propósito de algunos literatos decimonónicos de documentar procesos sociales, describir personaje tipos y su medio que supuestamente corresponden a representantes 'reales', como 'el trabajador, el minero, el pequeño burgués' o 'la fábrica y el salón'. Aunque los mismos autores proclaman reflejar la realidad extratextual mediante su literatura, como en el caso de Zola o los hermanos Goncourt, muchas veces no siguieron al pie de la letra sus programas literarios. No obstante las declaraciones de los autores, la escritura crea su propia verosimilitud en cuanto artificio: el término mimesis no se emplea en el sentido ingenuo de una copia de la naturaleza extratextual. De manera crítica, ni siquiera una fotografía representa 'la realidad en cuanto tal', ya que su composición incluye las preferencias del fotógrafo: perspectiva, exposición a la luz, el ángulo y el soporte material, etcétera. De la misma manera, la mimesis literaria varía por las diferentes características estéticas prevalecientes en los géneros, por ejemplo. Sin embargo, puede distinguirse entre lo que se considera pertinente 'representar' en el modelo mimético en la corriente realista-naturalista y lo que significa la

modernistas, en cambio, recurren al empleo del monólogo interior, a la analogía y a la metáfora en la desrealización de las descripciones y a la poetización de paisajes y objetos que llegan a ser imágenes especulares de la psique de los personajes. En relación con estas innovaciones narrativas (muchas de ellas ya forman parte de las características del romanticismo europeo) se ofrece mostrar las analogías potenciales con el discurso científico contemporáneo sobre la condición psíquica del ser humano.

Respecto de un subgénero prolífico, la narrativa del artista, y su nivel metapoético, surge la metáfora de los nervios en el contexto de las psicologías extremas del decadentismo, tanto para la caracterización del personaje del artista como para la concepción del arte. Es decir, éstos se conciben dentro de la condición neurótica del sujeto finisecular. Dado que la literatura hace eco de los desarrollos científicos más recientes, recurre a la patologización, *i.e.*, la construcción discursiva de un estado mental alterado del artista por el discurso médico. La presente tesis investiga el momento histórico en que la literatura mexicana se ubica de modo consciente dentro de la tradición del *mal du siècle*, del *spleen*, del *tedium vitæ*, del *Weltekel* (el asco por el mundo) y de la melancolía. Como resultado de la dialéctica entre los discursos, los tópicos de la neurosis y la histeria surgen como nuevas modalidades del ‘malestar en la cultura’.

El análisis de los mencionados motivos, temas y estrategias narrativas recupera una selección representativa de la producción en prosa de la década de 1893 a 1903, que abarca la fase más productiva de la narrativa modernista y permite esbozar una perspectiva privilegiada para observar la expresión modernista desde las primeras manifestaciones novelísticas y cuentísticas hasta su madurez. A grandes rasgos, la escritura artística se genera bajo el rótulo del decadentismo durante el primer lustro. Esta denominación se pierde en la segunda mitad de la década a favor del término modernismo. La segunda generación⁴ modernista refuerza la introducción de innovaciones estéticas, provenientes

ampliación de lo representable en las literaturas que surgen a partir del fin de siglo y con las vanguardias. El concepto de mimesis se refiere así a una convención del lenguaje, culturalmente determinada, respecto de lo se concibe como representable y lo que se descarta en el sentido que le da Erich Auerbach en su clásico *Mimesis*. Así, el modelo mimético específico de un texto o de una vertiente artística es un reflejo del entendimiento de la realidad en un sentido amplio; muchas veces hace eco de la evaluación de la condición humana, de las teorías científicas en boga, de las limitaciones morales y de las restricciones sociales; así el modelo mimético es representativo del trasfondo epistemológico e histórico.

⁴ Apoyándose en Iván Schulman, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala distinguen entre dos generaciones modernistas. En sus esbozos cronológicos del modernismo mexicano y las polémicas contemporáneas destacan el papel de Manuel Gutiérrez Nájera para la fase formativa del modernismo. La

sobre todo de la tradición francesa. Resalta la extensión de las posibilidades expresivas de la prosa en cuanto a las técnicas narrativas e igualmente respecto de la gama de las temáticas representables. Algunas características de la agonía romántica, que interesan a nivel de la escritura (y no a nivel biográfico), son la perversidad, las drogas, el satanismo, la profanación de lo sagrado, la estética de lo feo y repugnante, la mezcla entre el erotismo y el misticismo, el culto a lo artificial, la actitud antiburguesa, etcétera. Por la complejidad de estos tópicos y elementos literarios será imprescindible resumir algunos antecedentes a nivel científico y literario para contextualizar ciertos aspectos del modernismo.

El panorama historiográfico-literario, en sentido estricto, inicia en 1893 con la conocida polémica que desata la publicación de “Misa negra”, de Tablada, donde el autor manifiesta su oposición a la tradición literaria mexicana al abanderar el decadentismo y recurre a préstamos lingüísticos del campo semántico clínico. Una parte del autoentendimiento vanguardista se funda en la condición moderna concebida en términos patológicos.⁵ Al año siguiente entra al discurso literario el elemento psicopatológico con el

segunda generación cultiva el modernismo en su modalidad decadentista (Clark 2001: 80-81 y Clark/Zavala 2002: XX-XXI). La distinción generacional está justificada a causa de las diferencias estéticas, el enriquecimiento de las técnicas narrativas, la posición respecto del positivismo y la apertura de la literatura para temáticas afines al decadentismo europeo. No obstante, debe mencionarse una distorsión en el panorama histórico. Según las investigadoras, el Duque Job desempeña un papel protagónico en el movimiento modernista a nivel latinoamericano. La novela temprana *Por donde se sube al cielo* (1882) es clasificada como “primera novela modernista” (Clark/Zavala 2002: XVI). Andreas Kurz corrige con argumentos contundentes esta interpretación que modificaría fundamentalmente en sus consecuencias el orden historiográfico del modernismo (y en cierta forma la literatura occidental, ya que el modernismo resulta incomprensible sin la recepción de la literatura francesa). Kurz señala las tendencias en la novela que acusan una filiación indudable con el romanticismo. Si la novela najeriana fuera la novela iniciadora del modernismo, anticiparía de forma visionaria desarrollos estéticos en la literatura europea. Éstos se recibieron en México por medio de la literatura francesa, sin cuya influencia el modernismo es inconcebible (Kurz 2005: 190-201).

⁵ En cuanto a la patologización del artista destacan los personajes de Victoriano Salado Álvarez y Atenedoro Monroy en la crítica mexicana de la época. La presente tesis no se enfoca en la polémica que traba Salado Álvarez con Nervo en los años 1897 a 1898, ya que sus nociones psicopatológicas no contribuyen en nada al trasfondo científico de la época y además el enfoque del análisis yace en la prosa narrativa; la polémica ha sido descrita detalladamente por Belem Clark (2001) y Martínez (2002: 748-750). Igualmente debe mencionarse el ensayo de Monroy, aunque tampoco brinda nociones inéditas que no estén expresadas en las obras de críticos positivistas como Max Nordau y Pompeyo Gener. En 1902 se registra el intento trasnochado de arremeter en contra del modernismo en la *Revista Positiva*. Monroy logra sintetizar tanto la crítica positivista al arte como las polémicas anteriores que se apoyaban en la trinidad conceptual de Hippolyte Taine —*race, milieu, moment*— para recriminar de nuevo, al igual que Álvarez, al modernismo por su supuesta falta de representatividad del carácter nacional y latinoamericano. La superación del concepto de la escritura entendida en términos positivistas, es decir, a partir del determinismo tainiano y de la psicopatología, es uno de los logros decisivos de los modernistas, quienes buscaron el diálogo con otras literaturas para enriquecer la propia escritura. El texto de Monroy también es de interés, ya que es el primer crítico mexicano que recurre de manera ‘fundamentada’ a la pseudocrítica psicopatológica. Las obras *Entartung* (Nordau) y *Literaturas malsanas* (Gener) destacan como antecedentes de la crítica de Monroy.

libro *Entartung* (1892/1893) de Max Nordau, cuya traducción francesa, *Dégénérescence* (1894), incitaba a la polémica en los dos lados del Atlántico. En la *Revista Azul*, Díaz Dufoo le concedió un amplio espacio a las tesis de Nordau. A partir de la recepción de Nordau y la difusión de otros psiquiatras positivistas, que ensayaron la crítica cultural, como Pompeyo Gener y Cesare Lombroso, se modificó la escritura modernista. En la presente tesis se esboza cómo se transforman los elementos del discurso psicopatológico al entrar a la literatura. Confinó la interpretación a las novelas cortas tempranas de Nervo: *Pascual Aguilera* (189?),⁶ *El bachiller* (1895) y *El donador de almas* (1898). En cuanto a Leduc, Ceballos y Díaz Dufoo, concentro la atención en narraciones escogidas de los años 1896 a 1903. Al igual que Nervo, Leduc guarda una distancia irónica respecto a los modelos narrativos contemporáneos y a la ciencia positiva. Esta actitud me permite presentar a ambos autores bajo una luz específicamente moderna, ya que sus juegos metaficcionales abogan por una concepción reflexiva del lenguaje y una narrativa que rebasa los límites convencionales de la época. La descripción de la sensibilidad finisecular y de modelos clínicos resalta en el volumen de cuentos *Ángela Lorenzana* (1896). Adicionalmente, se arroja luz sobre la construcción narrativa de la novela corta *Un calvario: memorias de una exclausturada* (1893). En cuanto a la narrativa de Díaz Dufoo, limito el análisis a textos representativos de los *Cuentos nerviosos* (1901) en los que resaltan el planteamiento metaficcional y la psicología extrema de los protagonistas. Con los *Asfódelos* (1897) de Couto Castillo y los dos volúmenes de cuentos *Croquis y sepias* (1898) y *Un adulterio* (1903) de Ceballos la narrativa de carácter decadentista encuentra su manifestación más acabada y transgresora; en cuanto a motivos y temáticas, en el caso de Couto Castillo, y en cuanto a la innovación verbal, en el de Ceballos. El aspecto narrativo,

⁶ Gustavo Jiménez Aguirre señala que la escritura de *Pascual Aguilera* data de los años 1892-1894. En la edición de Alfonso Reyes, la *nouvelle* está fechada en 1896 y se publica por primera vez en 1905 en *Otras vidas* en Barcelona, junto con *El bachiller* y *El donador de almas*. Los rasgos estéticos de la *nouvelle* indican que pertenece a la fase temprana de la producción nerviana. Tanto el lirismo desbordante en las descripciones de paisajes como el color local, que recuerdan los cuadros de costumbres, así como el fuerte determinismo naturalista son aspectos que desaparecerán en su narrativa posterior. No obstante, la complejidad narrativa, en los pasajes polifónicos y en el mosaico de diferentes estéticas, da lugar a especulaciones sobre una reescritura posterior. Por estas razones resulta imposible (hasta ahora) fechar con exactitud la novela, ya que deja suponer una constante reelaboración por parte de su autor. Para mí la cuestión de la primera novela modernista es de menor trascendencia. Por ello, trataré a *Un calvario: memorias de una exclausturada* de Alberto Leduc como primer ejemplo de la sensibilidad modernista en forma novelada. El texto lleva la fecha de 1893, año en que es ganador de un premio y se publica al año siguiente. Aunque en la *nouvelle* se anuncian algunos rasgos de la narrativa posterior, todavía no presenta una formulación madura del modernismo.

en cambio, logra su máxima expresión en *El enemigo* (1900) de Rebolledo, obra maestra del simbolismo que, no obstante, arraiga en el determinismo naturalista.

Aunque a partir de una perspectiva contemporánea los planteamientos de la psicopatología positivista parecen absolutamente inverosímiles, incluso absurdos, gozaban de un alto grado de plausibilidad en la segunda mitad del siglo XIX, período obseso con la científicidad y la evidencia empírica. La justificación de presentar una parte de la historia de las ideas a partir de sus equívocos más garrafales, se aprecia en el guiño irónico del filósofo Odo Marquard sobre la obra de Cesare Lombroso: “[Z]u den entscheidenden Leistungen der Geistesgeschichte gehört die Produktion jener Irrtümer, die zu dem provozierten, was einige weitere Generationen dann als Wahrheitsfindung betrachtet haben” (Marquard 1968: 387).⁷ Después del discurso científico positivista —meta principal del análisis, ya que proporciona directamente modelos a los modernistas— se configura la psicología moderna que no es sino otra etapa en la concepción de la *conditio humana*. La presente investigación trae a colación la narrativa modernista y la mencionada transición entre los dos paradigmas científicos y rastrea el discurso psicopatológico como una de las características de la narrativa modernista que prefigura al mismo tiempo nociones de la psicología moderna.⁸ Se establece el significado del corpus recurriendo a la narratología y al análisis de la intertextualidad con el fin de interpretar la narrativa en correlación con el discurso científico. Claro está que en la mayoría de los textos narrativos el componente científico no representa la motivación principal, sino que influye parcialmente, por ejemplo, en la caracterización de un personaje, en la técnica narrativa o en la elaboración de un motivo. En otras palabras, el análisis literario debe brindar el marco en el que se discute el recurso de la ciencia; ambos elementos, la poética modernista y el recurso a la ciencia, son representativos de la episteme a finales del siglo.

⁷ “En la historia de las ideas cuenta, entre los logros decisivos, la producción de estos errores que provocaron aquello que generaciones posteriores consideraron instrumentos para establecer la verdad”.

⁸ Una lectura psicoanalítica tiene que quedar fuera de consideración, pues se indaga el estatuto epistemológico de la narrativa y debe evitarse una especie de espejismo al alegar que existen estructuras de la psicología moderna que se proyectan en la misma interpretación. La única noción proveniente de la psicología freudiana que se integra como herramienta analítica es la noción de “*das Unheimliche*”, ya que es un elemento fundamental de la configuración *literaria* de lo fantástico. Esta idea freudiana puede emplearse por la relación semántica que indica, evitando así recurrir a las premisas psicológicas. En el último capítulo analítico empleo de manera comparatista la poética de Gaston Bachelard que recurre a la psicología de las profundidades de C. G. Jung. Igualmente, su teoría no será una herramienta analítica sino un punto de comparación entre las formaciones científicas y la literatura.

En el transcurso del análisis me remito a las siguientes coordenadas básicas para poner de relieve el tejido discursivo. Aún después del naturalismo, la literatura sigue alimentándose de la ciencia. También en el modernismo prevalece cierto enfoque experimental. Con ello se evoca la perspectiva sostenida por la psiquiatría positivista que recurre a un esquematismo orgánico, lo cual descarta cualquier importancia para ámbitos como el sueño y el inconsciente. Por ejemplo, prevalece la noción de que las enfermedades nerviosas son cerebrales, muchas veces hereditarias y degenerativas. La narrativa, en los años noventa, en cambio, enfoca más bien la experiencia psicológica individual, las técnicas narrativas introspectivas y la descripción de la subjetividad. Cabe esbozar las analogías potenciales con la psicología moderna que se basa en teorías sobre la psique humana y el inconsciente. Además, ésta hereda elementos del romanticismo al igual que el modernismo. Con ella resurge la idea de que las enfermedades nerviosas tienen que ver con la vida anímica, lo reprimido, la sexualidad y las experiencias traumáticas. Uno de los teoremas principales de Freud radica en que el inconsciente se estructura por símbolos, parecidos a un lenguaje, y, por tanto, es descifrable. Aquí podemos preguntar acerca de la configuración de los textos, en analogía con la psicología contemporánea.

La psiquiatría y la psicología tenían el papel de ciencias inéditas en México. Esta característica benefició una ruptura epistemológica, ya que la divulgación de la psicopatología cambió la manera de concebir la *conditio humana* y la cultura. En el ámbito de la crítica literaria, la ciencia fue instrumentalizada para esgrimir luchas ideológicas y llegó a ser parte de la forma de comprender el fenómeno de la modernidad. Por parte de la psicopatología se formularon impugnaciones en contra de los artistas. De ahí se desprende la reacción de los escritores que abrieron un diálogo crítico con la ciencia, porque, por un lado, intentaron refutar la crítica y, por el otro, retomaron el discurso científico para establecer su posición vanguardista. Debido a esta tensión entre literatura y psicopatología se genera el interés por la introspección y por temáticas psicológicas más allá de lo factible según el sistema positivista. Finalmente, en su configuración temática y estética, el modernismo llega a cuestionar el paradigma científico, y además elabora formas narrativas que prefiguran conocimientos comparables con la psicología posterior al positivismo.

El objetivo al analizar la narrativa es mostrar que existen rupturas y regularidades de enunciación en la concepción tanto del inconsciente como de las enfermedades mentales.

Estas huellas discursivas en los textos narrativos se relacionarán con la historia de las ideas. Los subcapítulos referentes a la historia de las ideas solamente esbozan pautas generales, ya que está fuera del alcance de esta tesis describir detalladamente el desarrollo de la formación científica en cuestión. Los subgéneros narrativos prevalecientes entre los modernistas brindan la estructura para la parte analítica de la investigación. Aunque la extensión y el interés heurístico del presente trabajo no permiten una confrontación detallada de la amplia bibliografía sobre los géneros literarios,⁹ se hace patente que cada subgénero en particular muestra una serie de características en común que pueden ser comparadas con el discurso científico. Aunque el interés principal es mostrar el impacto epistemológico de la psicopatología en el modernismo y la posible prefiguración literaria de nociones que surgen con la psicología moderna, debe esbozarse, desde luego, la poética de la narrativa modernista para construir un puente entre las estrategias narrativas y las ‘verosimilitudes’ científicas en el discurso sobre la mente y el inconsciente. Al señalar relaciones intertextuales durante los análisis procuro proveer al lector de un panorama adicional que no solamente enriquece la lectura de la narrativa, sino que debe ser una de las perspectivas fundamentales para la comprensión de un texto, puesto que éste nunca existe como objeto aislado y siempre forma parte de un tejido de referencias.

Abarco las narraciones de manera individual o en bloques que reúnen textos con características afines. Aunque éstos muestran una heterogeneidad relativa respecto de los tópicos y las técnicas narrativas, este procedimiento muestra cómo la función y la distribución de estos recursos apuntan paulatinamente hacia planteamientos psicológicos al comenzar el siglo XX. Es decir, el modernismo no sólo significa un desarrollo vertiginoso respecto de la literatura mexicana, sino también tangente a la instauración de una discursividad afín a la psicología moderna.

⁹ La narrativa del artista, la narrativa fantástica y los cuentos de locos muestran distintas estrategias narrativas, temas y tópicos. Los géneros literarios deben entenderse como categorías heurísticas. Entre ellos no se pueden trazar límites absolutamente claros. En todos los subgéneros se hallan elementos fantásticos al igual que en el modernismo destaca la figura del artista y las características del género correspondiente.

2. LA RELACIÓN LITERATURA Y CIENCIA

2.1. LA TRANSICIÓN ENTRE LOS DOS PARADIGMAS CIENTÍFICOS

La presente investigación se genera a partir de una ruptura epistémica que se produjo a finales del siglo XIX. No solamente la irrupción de la modernidad científica y la instalación de la psicopatología en México se consideran acontecimientos que dieron origen a una ruptura. También se inicia una revolución en el paradigma científico¹⁰ respecto a la concepción de la conciencia humana. Simultáneamente, el sistema literario padece una transformación relacionada con esta revolución científica. La narrativa modernista se comprenderá dentro de las coordenadas provenientes de esta formación discursiva y sus enunciados sobre la conciencia, el inconsciente y las patologías mentales. El análisis se apoya en la prefiguración literaria de conocimientos que hallan su análogo en la psicología postpositivista: sinónimo de una noción global de la psicología moderna en oposición a la decimonónica. Dada cierta indeterminación epistemológica de las manifestaciones culturales en el *fin de siècle*, ambas formaciones históricas se encuentran en la literatura modernista, ya que ésta muestra tanto un proceso de recepción de la teoría de la

¹⁰ La noción del *paradigma científico* se retoma a partir del estudio clásico de Thomas Kuhn. El conjunto de *paradigm, normal science* y *scientific revolution* constituye modelos mediante los cuales puede visualizarse la ruptura entre la concepción positivista y la psicología moderna. La concepción de Kuhn es cíclica pues ve el desarrollo de la ciencia no como perpetua acumulación del conocimiento, sino como una concatenación de rupturas en la transición de un paradigma hacia otro. La idea de *ciencia normal* apunta hacia los fundamentos teóricos de un sistema científico prevaleciente en una época. La consolidación de la ciencia normal facilita la investigación de problemas que se ubican en el sistema de pensamiento, ya que es el mismo paradigma que ofrece soluciones dentro de su propia lógica. Además, un paradigma hace posible la formación de escuelas científicas con docentes, alumnos y dogmas que a su vez retroalimentan y apoyan el paradigma vigente. Los fenómenos para los que no se halla una solución dentro del paradigma se denominan *anomalías*. La ciencia normal tiende a descartar las anomalías, ya que constituyen un cuestionamiento a los fundamentos teóricos de sus propias condiciones de existencia. Al multiplicarse las anomalías el paradigma científico entra en crisis, surgen dudas acerca del núcleo duro de su teorema central. Aun cuando un paradigma entra en crisis, la comunidad científica se esfuerza por obtener datos acerca de lo conocido, dentro de las nociones fundamentales del paradigma. Los investigadores se resisten a la indagación en el 'más allá' del paradigma, ya que junto con él defienden la legitimidad de su trabajo y de las instituciones de investigación. Al surgir un nuevo hallazgo que presenta o exige un nuevo esquema explicativo allende de las explicaciones previamente vigentes, puede establecerse paulatinamente un nuevo paradigma que sustituye el anterior. Kuhn denomina *ciencia revolucionaria* este momento de transición. El nuevo paradigma, al encontrar aceptación general, se instala a su vez como ciencia normal (Kuhn 1974: 5-24 y Kuhn 1980).

degeneración como la exploración psicológica que permite compararla con la incipiente psicología moderna, aunque no haya habido una recepción directa.

El momento de ruptura clave en el entendimiento médico a finales del siglo se configura alrededor de la concepción de la conciencia, lo que repercutirá en los conceptos sobre la sexualidad y el inconsciente. El cambio paradigmático se manifiesta, por ejemplo, en la obra de William James que se opone al supuesto automatismo y epifenomismo de la conciencia. D. B. Klein puntualiza esta idea de la psicología positivista: “*Epiphenomenalism*. This is commonly classified among the so-called mechanistic or materialistic theories. It advocates regard consciousness as a by-product or incidental concomitant of neural and bodily changes. [...] At best the epiphenomenalist regards man as a conscious automaton or a machine that happens to be alive” (Klein 1970: 231). Los modelos epifenomistas abundan en la medicina positivista. A lo largo del siglo XIX, las concepciones acerca de la conciencia humana se dividen en dos teorías irreconciliables. Ya a principios de la centuria, el campo de la medicina dedicada a la mente humana se escinde entre la vertiente que le atribuye los fenómenos a la psique y la corriente enfocada en causas somáticas. A mediados del siglo triunfa el enfoque científico basado en teorías de índole orgánica y mecánica. Así, los fenómenos del inconsciente son rechazados como operaciones automáticas e insignificantes de una conciencia ‘maquínica’ (Ellenberger 2005: 423). Según el esquema organicista del positivismo las funciones de la conciencia deben ubicarse en un plano de la visibilidad; es decir, son demostrables mediante la ‘vivisección’, según el esquema craneológico o imaginables mediante metáforas heurísticas que recurren, por ejemplo, a la corriente eléctrica. En el otro extremo de esta dicotomía se encuentra la posición idealista que intenta explicar las fantasmagorías que surgen en el imaginario como expresión de una actividad psíquica inconsciente.

En la obra temprana de Freud, los dos aspectos, el neurológico y el psicológico, llegan a estar interrelacionados, sobre todo en lo que toca a la sexualidad y al inconsciente, mismos que hallan su análogo literario en la puesta en escena del deseo y su figuración en la psique de los personajes.¹¹ Con ello, algunas expresiones del arte finisecular y de la

¹¹ El desarrollo de la obra de Freud es síntoma de la desaparición de los modelos anatómicos de la conciencia. En su obra temprana los puntos de vista físico y psíquico todavía están íntimamente relacionados. En el *Proyecto de una psicología para neurólogos* de 1895, el aparato psíquico se concibe en términos casi físicos, como da a entender Paul Ricœur: en el intento de fundar la psicología como ciencia exacta, Freud

psicología comparten los mismos presupuestos epistemológicos. También José Ricardo Chaves habla acerca de la formación del psicoanálisis y sus analogías con la escritura modernista al señalar los antecedentes en la filosofía idealista:

Fue en el siglo XIX cuando la pasión y la sexualidad se ubicaron en el centro de la pasión literaria. [...] La ciencia fundó la sexología en la segunda mitad del siglo y, en sus postrimerías, nació el psicoanálisis. [...] Con el modernismo y sus análogos europeos se da un reconocimiento del papel inconsciente pero fundamental de los ‘instintos’ sexuales en el amor. Su noción de lo inconsciente se vincula más con filósofos románticos como Schopenhauer y Hartmann que con la versión freudiana (deudora a su vez de tales pensadores). En su caso, lo inconsciente tiene que ver con una fuerza universal orientada a mantener la vida y que conduce al sacrificio del individuo en beneficio de la especie. De aquí se deduce el carácter ilusorio y encadenante del amor. Bajo el pretexto del amor, la especie busca reproducirse mediante los individuos (Chaves 2002: 49-50).

A partir de una perspectiva positivista, parece que los modernistas y la psicología moderna revitalizan la cara irracional e idealista del siglo XIX. Aunque no cabe ninguna duda de que los modernistas son herederos del idealismo de los alemanes mencionados, cabe preguntarse cómo surgen, análogamente, en la literatura nociones que también son fundamentales para la psicología moderna. Esto es, cómo comparten la episteme de fin de siglo y cómo configuran estructuras y temáticas comparables, en oposición al positivismo.

Las grandes figuras históricas tienden a eclipsar a sus precursores, como Freud, quien recurre a una larga serie de investigaciones. La teoría de sugestión de Hippolyt Bernheim es emblema de la transición de los modelos organicistas a las nociones psíquicas; su idea medular se expresa en la frase “Toute idée suggérée et acceptée tend a se faire acte” (cit. en Ellenberger 2005: 401). Este cambio en la concepción de la conciencia se define en contra del materialismo prevaleciente. En consideración a la narrativa finisecular, sobresale un renovado interés en concebir la conciencia como medio que filtra los fenómenos percibidos y en sus funciones creativas. En relación con lo anterior, cabe destacar las nociones del

explica el funcionamiento mental con base en la energía de las neuronas. El filósofo francés encasilla el futuro desarrollo de la obra freudiana en términos de un paso de la cantidad a la cualidad respecto a la emancipación de los modelos heurísticos epifenomistas y de la idea de un sustrato orgánico de las enfermedades mentales. La libido adquiere una importancia particular, ya que comprende una dimensión energética sin recurrir a un modelo anatómico. El concepto de *placer* sigue ligado a nociones energéticas, pero igualmente carece de una explicación anatómica. El hecho de que el sustrato biológico perviva, desprovisto de una fundación en modelos orgánicos, se aprecia en la *Interpretación de los sueños* (1899/1900), donde se interrelacionan los dos aspectos de la vida psíquica según el psicoanálisis: se combina la pulsión y el deseo (conceptos arraigados en la biología) y la simbolización (concepto perteneciente al ámbito de la cultura). La innovación inicial de la obra del vienés consiste en la correlación de las dos categorías de *deseo* y su *articulación* figurativa (Ricœur 1978: 63, 69-70, 75). Tanto Ricœur como Beuchot establecen que el primer método freudiano deriva de un pensamiento económico y hermenéutico. En la formación madura del psicoanálisis, el punto de vista económico (y también el empírico) cede lugar al método hermenéutico (Beuchot 1990).

stream of consciousness y de la *écriture automatique* que se originan respectivamente en las obras de William James y Pierre Janet, antes de transformarse en teorías estéticas.

Ya a mediados del siglo, algunos de los pioneros de la investigación de los sueños publicaron obras en las que se encuentran nociones con las que Freud se vuelve conocido. Conceptos e ideas como *Traumarbeit* (el trabajo del sueño), *Verschiebung* (desplazamiento) y *Verdichtung* (condensación), el sueño como función que cumple un deseo frustrado, el *dictum* de que el ‘yo no es el dueño en casa propia’, la cercanía entre la fenomenología de lo patológico y lo onírico; todos ejemplos de nociones que circularon ya durante el siglo XIX en los estudios de investigadores del sueño y del inconsciente, como muestran detalladamente Goldmann y Ellenberger. Sin embargo, muchos no podían contar con una recepción amplia. Igualmente, se revaloran las funciones del inconsciente que llega a ser objeto de disputas científicas, aunque es tan sólo hasta 1889 cuando Jules Héricourt declara que la actividad de la psique es un hecho científicamente comprobado. En los años noventa se lleva a cabo un cambio paradigmático (*ibid.*: 438) que permite identificar, según Ellenberger, cuatro funciones del inconsciente: 1) La función conservadora de memorias y de percepciones inconscientes; 2) la función separadora que, por un lado, naturaliza y automatiza fenómenos que antes eran conscientes y, por el otro, abarca los fenómenos reprimidos que se muestran como tendencias psíquicas perturbantes; 3) la función creativa que desde mucho tiempo les había sido conocida a los artistas; 4) la función mitopoética que crea ficciones y mitos en un ámbito del “yo” inconsciente (*ibid.*: 442-444).

En el caso de la producción de mitos y ficciones llama la atención la cercanía a los procedimientos de la construcción del sentido en la literatura. Los pioneros de las investigaciones sobre el inconsciente se sirvieron de metáforas prestadas del campo semántico de las letras. Por consiguiente, puede verse la falta de diferenciación entre los dos discursos. Así, la incipiente psicología se acerca al ámbito de las artes: al psicólogo Gustav Fechner, por ejemplo, sirviéndose de un préstamo lingüístico del teatro, le consta que la vigilia y el sueño toman lugar en dos “escenarios diferentes” (*ibid.*: 435).

El impulso de tender un puente entre los dos discursos se aprecia sobre todo en la crítica literaria positivista de la época, en la cual sobresalen Max Nordau y Pompeyo

Gener.¹² El ideario del crítico español se resume a grandes rasgos en la siguiente cita que contiene la mayoría de los argumentos e ideas claves de la crítica positivista que expone en *Literaturas malsanas: estudios de patología literaria contemporánea* (1894):

EL SIMBOLISMO y la DELINCUESCENCIA caen por completo bajo el dominio de la frenopatía.

El cuadro de los síntomas de la Manía les caracteriza por completo. Excitación intelectual inmotivada. Combinación arbitraria de imágenes accidentales. Incoherencia en las ideas, y movilidad extrema de las mismas. Automatismo cerebral. Y, por fin, lo que los psiquiatras alemanes llaman *Ideen Flucht*, es decir, fuga de ideas. Éstas se escapan sin estar sujetas á determinante alguna coordinada.

La Forma, la dimensión, el valor real de los objetos, escapan al maniáco [*sic*]. No pondera exactamente. Las cosas le comparecen como representaciones de algo oculto. Un desdoble de la personalidad se manifiesta en seguida; y al de la personalidad sigue el del Universo. Detrás de cada ser, de cada cosa, de cada fenómeno, hay algo superior inmaterial é imponderable oculto. Su psicología vuelve á ser la del salvaje. [...]

Las nociones de las cosas se les presentan vagas, incoercibles, difumadas. Confunden las unas con las otras. [...] Las sensaciones se falsean. La audición colorida se presenta. Los números tienen forma, los colores sonido ú olor. [...]

Como proceso morboso puede calificarse una retroacción de la substancia gris, un trabajo regresivo de las células. Así las ideas se discordinan [*sic*], se nublan, pierden importancia, y la toman sus signos, las palabras y las letras. Aparecen estados psicológicos de los períodos primitivos de las razas á que pertenecen los enfermos. Así como los viejos se vuelven niños, los degenerados se vuelven bárbaros. La Decadencia, no es más que el retroceso á la barbarie.

El Simbolismo, es la primera parte del misticismo, es retroceder al principio de la formulación literaria. El progreso ha consistido en la expresión directa; el símbolo es sólo el geroglífico [*sic*] representativo, lo convencional representando lo natural, esto es, volver atrás, que es lo que sucede con todo lo que degenera. [...]

El pensamiento del místico, es nebuloso. La parábola y el símbolo, son sus instrumentos de expresión; su lenguaje, es oscuro y vago. El cerebro, en su corteza gris, no sólo recibe las excitaciones del exterior, sino que también le vienen de lo profundo de la organización, de los diversos órganos, de los nervios, de los centros nerviosos, como son, la médula, el cerebelo, el simpático; y si estos centros funcionan mal, toda la vida representativa hállase falseada. A veces se le perturban los centros genésicos. De ahí el color erótico del misticismo. A veces es el hígado, y entonces la bÍlis [*sic*] da un color fúnebre á todas las concepciones. Con la excitabilidad unas imágenes toman desmesurada importancia y se escapan, y vienen las personificaciones, y al venir la excitación superficial y superaguda de las facultades del lenguaje, vienen los juegos de palabras. El pensador desaparece ante el artífice, y el artífice ante el simple combinador de palabras. Entonces llega lo de las letras.

El místico, tiene en su mente tan sólo los símbolos de las cosas, las palabras, las fórmulas evocativas, los geroglíficos [*sic*] representativos. Así combina palabras, ó sean representaciones y no imágenes reales. El hombre es positivo. Hasta el campesino juzga con imágenes reales [...] (Gener 1900: 238-242).

Pareciera que la relación de la crítica positivista con la literatura de fin de siglo es la historia de una absoluta falta de comprensión. En primer lugar resalta el sinsentido de

¹² Curiosamente, aún en la actualidad se encuentran manifestaciones de la crítica biográfica dedicada al supuesto estado alienado de los modernistas. El muy reciente anacronismo *La epidemia baudeleriana: los factores psicosociales y culturales de la drogadicción* intenta combinar los escritos sobre la droga en el siglo XIX (sobre todo los de Charles Baudelaire y de Moreau de Tours) para acceder a una crítica de escritores como Tablada, Couto Castillo y Lescano, y establecer su “cuadro clínico” (Martínez Cortés 2000: 69). Como antecedente de la crítica biografista en México hay que hacer mención del trabajo temprano de Julio Sesto, *La bohemia de la muerte* (1925), un alegato apasionado a favor de fomentar las artes en México mostrando la situación de los artistas y, en algunos casos, su precario estado mental.

interpretar la literatura a partir de un diagnóstico basado en la masa orgánica de sus productores. También se habla del nefasto efecto orgánico en los receptores. Estas teorías equivalen al desamparo teórico absoluto del positivismo respecto de la existencia de una instancia inconsciente, de cierta complejidad de la mente y de los procesos imaginarios, que aquí se traducen en el rechazo de la literatura. Según el positivismo el imaginario se configura dentro de la esfera de lo fáctico, tangible y real; lo demás pertenece al ámbito de lo patológico y de lo retrógrado. En esta toma de posición, destaca la prepotencia con la que se pretende explicar cualquier fenómeno en términos provenientes de la propia lógica del sistema. En otras palabras, el paradigma positivista prueba la disfuncionalidad de su potencial heurístico. Es, sobre todo, la noción cuasi-sagrada del progreso, una construcción teleológica que siempre lleva a estados superiores, que marca cualquier giro de la argumentación. El resultado paradójico: la literatura moderna es una regresión a la barbarie, un indicio de que el positivismo nunca logró comprender la modernidad literaria.

Antes de la cita, Gener recrimina los ‘feísmos’ al naturalismo, ya que las narraciones sobre el crimen y el vicio son indicadores de una tendencia patológica e incitan a la imitación de la ficción en la vida real (*ibid.*: 140-144); no cabe la distinción entre el autor y su producción, ni entre realidad y ficción. El positivismo hace gala de su fetichismo de lo real. En este sentido hay que hacerle a Gener la pregunta de cuál sería el diagnóstico si el arte ya no pretende representar, en el sentido de la mimesis realista, es decir, disimular, por medio del ‘efecto de lo real’. Esto es, en el caso de tratarse de un lenguaje lúdico, con una fuerte tendencia a la autorreferencialidad. El texto de Gener muestra el rechazo completo de lo que, hoy en día, puede entenderse como hitos en la literatura decimonónica e incluso de la modernidad literaria. La cita se presta para una lectura intertextual en la que se aprecian alusiones a la poética de las correspondencias (Baudelaire), de la idea de la sinestesia (Rimbaud), de la trascendencia y la mística de la nada (Mallarmé) y de la musicalidad del lenguaje (Verlaine). Según Gener, representan regresiones al pensamiento místico.

La concepción de la enfermedad mental como reversión al salvajismo se entiende dentro de la ideología progresista del positivismo. La noción de la perfectibilidad del ser humano posterior al hallazgo de Darwin se escenifica como una huida de los orígenes simiescos; es decir, también los avances culturales se comprenden en un ingenuo esquematismo evolucionista. Esta huida, dentro del esquema teleológico hacia el ámbito de

lo histórico-civilizado, contrasta marcadamente con el cambio que surge a partir de la psicología moderna, ya que la presencia de lo atávico en el ser humano vuelve a ser considerado como permanente debajo de la capa de la civilización.¹³ Con ello llegan a cuestionarse los beneficios de la civilización, como sucede en el ensayo “El malestar en la cultura” de Freud, quien también puede recurrir al antecedente de la literatura, dado que la idea de que las neuropatías también se generan por exceso de civilización es una de las obsesiones centrales en el *fin de siècle*. En este momento, el discurso clínico se vuelca sobre sí mismo, puesto que el surgimiento de una causa diferente de las enfermedades cuestiona este mismo componente progresista. En su confrontación con la literatura y el fenómeno de la modernidad, el positivismo llega a sus límites, ya que sus categorías heurísticas no alcanzan a abarcar ni la nueva complejidad ni la condición paradójica que implica la literatura como expresión de la modernidad.

La crítica cultural de Nordau o Gener procura proveerse de bases científicas para fundamentar su autoridad y otorgarle un barniz de cientificidad a los enunciados. Nordau recurre a Théodule Ribot, quien populariza el ideario degeneracionista con su tesis doctoral *L'hérédité psychologique* (1873). En sus orígenes, la noción de la degeneración hereditaria se debe a Bénédicte Augustin Morel, quien juzga sobre el conjunto total de las enfermedades mentales y desviaciones morales que “[I]es dégénération[s] sont les déviations malades du type normal de l'humanité héréditairement transmissibles et évoluant progressivement vers la déchéance” (cit. en Greenslade 1994: 16). La construcción médica de la locura se apoyaba en las categorías de *realidad o mentira* y *realidad o simulación* del delirio, como escribe Michel Foucault; es decir, el impreciso sustrato somático de la enfermedad tenía muy poco que ver con la práctica en el manicomio (Foucault 2005: 278-299). Lo que es de interés para el señalamiento de la ruptura epistemológica a finales de siglo es el hecho de que la psicopatología degeneracionista no deja ningún espacio para una etiología de las enfermedades con base en el inconsciente, ámbito inexistente para el positivismo ortodoxo.

¹³ Esta concepción se aprecia ya en la escritura naturalista y en su motivo de la *bête humaine*. No obstante, en el positivismo, correlato filosófico del naturalismo, se deja ver una ingenua fe en la perfectibilidad del ser humano con el fin de dejar atrás los estados arcaicos y lo atávico. Por tanto, lo que se aprecia en estos representantes atávicos, precivilizados, es también la esperanza de superar esta condición animal del ser humano. En la psicología moderna, en cambio, surge una historicidad de la patología mental desarticulada de la noción de progreso. En Freud y Jung la regresión remite alternativamente a estados arcaicos respecto a la historia individual (por ejemplo, una regresión a una experiencia traumática en la niñez) o a nivel de la memoria colectiva (como una reminiscencia a estados arcaicos en la historia de la humanidad).

En contraste con la etiología positivista, el psicoanálisis concibe la enfermedad de la psique en términos de “una simbolización inconveniente o inadecuada” (Beuchot 1990: 21). El tratamiento se basa en el análisis del lenguaje durante el *rapport*: la interacción verbal entre médico y paciente. Dice Beuchot que “[l]a actividad simbólica o simbolizadora exige una correspondiente actividad hermenéutica o interpretadora” (*idem*), lo que también cobra validez para la interpretación y la creación de obras literarias a finales de la centuria. Me permito adaptar la expresión de Frédéric Gros de que “el enfermo teje la red de su universo mórbido” (Gros 2000: 16) para señalar esta doble dimensión en la que se configura el discurso sobre la locura en el psicoanálisis y en la literatura. Esto es, la ciencia se genera por medio de la interpretación del texto producido por el analizante y de la interpretación del tejido de las obras literarias, cuyas premisas de análisis son equivalentes para Freud. Su consabida deuda a las obras de creación es una muestra del entendimiento de la actividad simbolizadora en la literatura y la práctica de la exégesis del texto con una visión específicamente moderna. Igualmente, los modernistas ‘tejen redes’ de enunciados delirantes, estéticos, que hacen eco de la episteme y de los debates contemporáneos sobre las disfunciones de la mente.

Con ello se recupera la dimensión del ‘sentido de la locura’, un paso decisivo para la psicología moderna que encuentra nuevos patrones hermenéuticos para clasificar la experiencia del delirio. Por supuesto, puede criticarse el alcance y la veracidad de las categorías analíticas de Freud, tarea no pertinente en este lugar, ya que se trata al psicoanálisis como una manifestación histórica y no como un método analítico. Freud se devela como animado por el mismo espíritu que los creadores contemporáneos. En *El delirio y los sueños en la “Grandiva” de W. Jensen* (1907), se apoya en una narrativa típicamente finisecular, donde encuentra evidencias para la veracidad de su teoría, sobre todo para la prueba ‘científica’ de la existencia de la psique y el vínculo entre el deseo, los recuerdos y su transfiguración en el inconsciente, lo que se traduce en la novela, según Freud, en un desdoblamiento de los niveles narrativos. La búsqueda de la mujer ideal y el viaje imaginario en el tiempo iniciado por el deseo, en la novela de Jensen, es un tópico de la narrativa de Théophile Gautier. Sobre todo en *La morte amoureuse*, se escenifica la transgresión del mundo diegético realista mediante la metalepsis que configura un segundo nivel ficcional, o bien de manera histórica mediante la traslación del relato a otra época, o

por medio del recurso al delirio de los personajes para mostrar su experiencia subjetiva.¹⁴ Así, se superan las categorías del tiempo lineal (mediante la simultaneidad) o de la separación entre el mundo de los vivos y de los muertos (por ejemplo, a través de las mujeres vampirescas de Gautier que capturan a los personajes en el plano diegético fantástico). A finales de siglo, esta metalepsis es empleada para incursionar en la subjetividad de los personajes, donde se vincula el surgimiento de dicho plano ficcional con el deseo carnal o la experiencia alucinante. La narración “Véra” de Villier de L’Isle-Adam es un buen ejemplo de esta dialéctica entre la literatura fantástica y la mirada psicológica en la literatura: los dos niveles, todavía separados en la obra de Gautier, coinciden en “Véra” en el inconsciente y el sueño del protagonista, lugar donde se configura su delirio ‘magnético’ y la resurrección alucinada de su amada muerta. El narrador comenta que “les Idées sont des êtres vivants!” (L’Isle-Adam 2002: 36) y, de este modo, pone de relieve una noción muy parecida a la teoría de la sugestión de Bernheim.

En su análisis de la *Grandiva* se hace patente que Freud participa en la episteme de fin de siglo. En la novela corta se encuentra el tópico del héroe abúlico motivado por su intento de sublimación y su relación con una mujer misteriosa, como figuración de su deseo, que finalmente le va guiando a un viaje en el tiempo a la Pompeya clásica. Ambas manifestaciones culturales, la ciencia y la literatura, comparten el mismo punto de partida: concebir al ser humano como arraigado en el deseo; el inconsciente llega a ser parcialmente el origen de las motivaciones de los personajes, se disuelve la primacía de lo consciente.

En cuanto a la práctica psiquiátrica en el Porfiriato prevalece todavía muy poca claridad y muchas contradicciones en la historiografía. Sobre todo, hace falta investigar en la concepción contemporánea de la psicología y de la práctica en el manicomio. Muy contradictoriamente se afirma, por un lado, que los médicos se dedican a la craneología y a cuestiones de la psicofisiología que giran alrededor de la masa cerebral. Por el otro lado, se constata que el fundador de la psicología mexicana, Ezequiel Chávez Lavista, instituye paradigmas que apuntan hacia la psicología moderna. Por tanto, podría suponerse que se

¹⁴ Posiblemente este motivo se inspira en el modelo del amor de ultratumba de *Die Braut von Korinth* de Goethe, donde regresa la prometida muerta. Igualmente destacan las mujeres vampirescas en la obra de Gautier que trasladan a otro nivel diegético de la narración. Por supuesto, estas figuras femeninas adquieren, a finales del siglo, las características de la mujer fatal, y la dimensión que anteriormente estaba marcada como otro nivel ficcional, tiende a surgir ahora como el inconsciente o un nivel explícitamente intertextual.

superan paulatinamente las construcciones modélicas caducas del siglo XIX.¹⁵ La presente investigación contribuye a ensanchar el panorama de la medicina mental del Porfiriato mediante la interpretación del discurso médico en algunos artículos periodísticos y en la literatura modernista. Puedo anticipar que la indiferenciación y el hibridismo respecto al estatuto epistemológico del discurso médico caracterizan su formulación tanto en el ámbito científico como en el literario. Para marcar algunas pautas de la ciencia mexicana en el Porfiriato puede afirmarse el retraso absoluto de la medicina mental de la época “puesto que los alienistas [...] habían mantenido una nosografía del pasado (monomanía erótica, monomanía homicida y suicidio hereditario, histeromanía, pasión de celos)” (Pérez-Rincón 2000: 525). Según el estudio de Cristina Rivera-Garza sobre la concepción de la histeria en el Porfiriato, su diagnóstico es afín a la monomanía. Así, los investigadores del Porfiriato se remiten a un diagnóstico que corresponde al año de 1835, en el que el médico inglés James Prichard definió la locura moral: “A form of monomania in which people recognized the

¹⁵ Entre los médicos mexicanos se formaba un cuerpo psiquiátrico que se apoyaba en las escuelas francesas contemporáneas en las últimas décadas del siglo XIX (Somolinos D'Ardois 1976: 146). Dado que prevalecía un énfasis científico de orientación positivista, se destacaba la función orgánica de la masa cerebral tanto como fuente de las facultades intelectuales, así como órgano que determinaba “las tendencias innatas al bien como al mal” (Rivero del Pozo 1982-1983: 36). La frenología constituía la base para la formulación de teorías acerca de la mente y, por tanto, también acerca de las medidas educativas que eran necesarias para inhibir las tendencias colectivas ‘al mal’. En las investigaciones de Barreda y Rhodakanaty (este último editor de la revista *El Craneoscopia*) se mezclaron observaciones de índole frenológica, moral y filosófica. El germen de la desconfianza en los métodos de la psicología introspectiva se encuentra en la obra del fundador de la vertiente positivista. Comte rehusó este tipo de psicología clasificándola como metafísica, es decir, como una inhibición intrínseca al progreso de la ciencia (*ibid.*: 35). Como demuestran las ponencias en un concurso de ciencia (1895) organizado por el gobierno, los temas giran en torno de problemas como el alcoholismo, la prostitución y cuestiones jurídicas sobre la responsabilidad de los presuntos criminales (López Ramos 1997: 86). Una revisión de las escasas obras que describen el panorama histórico muestra que Chávez Lavista entró a la historia mediante su lucha por un cambio en el sistema educativo y la inclusión de la psicología como materia autónoma al plan de estudios de la Preparatoria (Álvarez 1981: 54). Se difundieron las teorías de William James, Pierre Janet y teóricos contemporáneos mediante la actividad académica de Chávez (López Ramos 1997: 68). En el año de 1896 se llevó a cabo la reforma del plan de estudios. En la historia de las ideas, el personaje de Chávez padece evaluaciones ambiguas. El trabajo de López Ramos muestra al psicólogo de una manera positiva revalorizando su actividad académica y educadora. Jorge Molina, en cambio, encasilla las teorías de Chávez en el contexto de una ideología maniqueísta y del darwinismo social. Chávez abanderó un programa de sajonización del carácter latino para crear condiciones propicias para el progreso (Molina 1982-1983: 17). Según Germán Álvarez, la psicología se incluye en el sistema positivista, y desempeña un papel fundamental en el cambio del clima científico: “No obstante, la materia de la psicología empezó a impartirse oficialmente en 1867, [...] entre los años 1880-1885 Plotino Rhodakanaty, un anarco-sindicalista, pidió al entonces ministro de Instrucción licenciado Ezequiel Montes, el establecimiento de la mencionada cátedra. Rhodakanaty logró su propósito y la psicología siguió impartándose hasta 1893. [...] Cabe hacer anotar que Chávez, al modificar el plan de estudios positivista, manifestó que con la inclusión de la materia de psicología, y con las demás modificaciones, complementaba y reforzaba el de Barreda. Sin embargo, posteriormente el mismo Chávez escribió que la reforma al plan vino a destruir la espina dorsal del positivismo” (Álvarez 1981: 54-55).

difference between right and wrong, yet lacked the will power to resist evil impulses” (Rivera-Garza 2001: 657). El diagnóstico recurre a una evaluación moral y se apoya en la mencionada dicotomía *verdad-mentira*, es decir, no se presta atención a categorías estrictamente médicas. Esta perspectiva también se inserta en la ingenua fe en el progreso ilimitado del género humano; según el psiquiatra porfirista Mariano Rivadeneyra, la falta de aptitud para adaptarse a la modernidad se hace patente en los trastornos mentales. “The mentally ill constituted, in his opinion, victims of a rapidly changing milieu, which affected the brain with ‘painful impressions’. Thus modernity, and not heredity, constituted the mayor cause of mental derangement” (*idem*: 668-669). Dados estos criterios para tratar a una persona como enferma, no sorprende que dentro del sistema social darwinista del Porfiriato, los manicomios se llenen sobre todo de internos de la clase baja.

La práctica psiquiátrica del Porfiriato (y gran parte de la europea de la época) muestra que se está plenamente inmerso en el paradigma somático. La construcción de las causas de las patologías se apoya sobre todo en una supuesta modificación fisiológica del sistema nervioso. Sin embargo, la combinación de las causas físicas y morales muestra que la ciencia está al servicio de la moral restrictiva de la época. Las historias clínicas analizadas por Martha Mancilla Villa corroboran que los médicos de la Castañeda presuponen una alteración psicopatológica a partir de un comportamiento moral no aceptado. Se construye el diagnóstico con base en las categorías de la anamnesia familiar; es decir, la disposición a la locura se deriva de la herencia, de los vicios de los familiares y de un comportamiento percibido como escandaloso: la desobediencia durante la adolescencia y los ‘trastornos sexuales’, la masturbación (Mancilla Villa 2001: 186). Otras causas fisiológicas que aparecen en los estudios de caso son la degeneración, la histeria, la infección y la intoxicación (*ibid.*: 198). Se resumen las enfermedades sin diferenciar en la categoría de *neuropatías*, incluso las alucinaciones llegan a ser parte de las epilepsias (*ibid.*: 201), es decir, de una disfunción neuronal cuyo contenido carece de significado.

Aunque el diagnóstico de la histeria se relacionaba con la sexualidad, no se establecía una relación clara entre causas y efectos, sino más bien se partía de categorías moralistas, constatando un delirio erotómano cuyos síntomas eran una sexualidad desmesurada que, además, podía desencadenar alucinaciones y delirios (*ibid.*: 206-207). Al tomar en cuenta la intersección teórica entre la fisiología y la moral, la psiquiatría porfirista acuña una

normatividad que refleja el ideal restrictivo de la mujer vigente a finales del siglo XIX (Chaves 2005: 239). Dadas las causas fisiológicas no sorprende que no adquiriese ninguna importancia el *rapport*, método clave para el psicoanálisis: “La falta de razón imputada a las personas consideradas como enajenadas mentales, invalidaba cualquier explicación de la afección que los propios enfermos pudieran aportar. Su palabra y su conducta, bajo sospecha sistemática, se convirtieron en objetos de observación desde donde se confirmaba o se adivinaba su estado de enajenación” (Mancilla Villa 2001: 197). La posibilidad de desentrañar el mensaje de las enfermedades mentales surge con la psicología moderna, y con ella, la posibilidad de una interacción terapéutica entre médico y paciente. No obstante, esta posibilidad se brinda también en Europa, sólo después de un cambio de la estructura institucional que hace posible la enseñanza y la práctica de la nueva vertiente científica. Para el caso de México consta que tan sólo a partir de la instalación del Ateneo se difundieron ampliamente las obras de Henri Bergson y William James (Raat 1975: 164) y que la psicología moderna tuvo una recepción tardía. La literatura y el discurso periodístico de la época muestran, empero, otra tendencia. Respecto a la histeria, se comenta sobre su aspecto ‘teatral’ en las audiencias públicas que Charcot da en la Salpêtrière; la histeria se elabora como un topos literario que apunta hacia la introspección psicológica; se perfila el parteaguas entre los modelos fisiológicos y psíquicos y se enuncian los contenidos de los delirios mediante los personajes literarios.

2.2. EL TÉRMINO DISCURSO Y LA RUPTURA EPISTEMOLÓGICA

Las caras y las causas de la locura dependen de una construcción cultural y social sujeta a cambios históricos. Esta construcción configura y obedece, al mismo tiempo, a las prácticas médicas, administrativas y sociales relacionadas con la producción del conocimiento y su divulgación. Esta relatividad histórica es fundamental para la *Histoire de la folie à l'âge classique* y en *El poder psiquiátrico* de Michel Foucault, que muestra las metamorfosis de las nociones relativas a la locura.

Un concepto clave en la teoría de Foucault es el término saber, cuya función es regularizar lo que puede, debe y no puede decirse acerca de un campo de conocimiento específico. Los enunciados, constituyentes del *saber* en un momento histórico específico, se establecen como verdaderos en delimitación a lo erróneo; consecuentemente, configuran los límites del espacio en el que es lícito abordar ‘razonablemente’ una idea particular. El *saber* es la instancia histórica que autoriza las construcciones sobre la locura. Ésta ocupa un lugar especial en la historia de las ciencias del hombre, ya que la historización de sus transformaciones equivale *ex negativa* a un esbozo de las concepciones variables de la razón.¹⁶ La historia de la razón puede entonces leerse por medio de la reconstrucción de su alteridad, desprendida, a su vez, por un mecanismo de mutua exclusión de su contraparte, la locura. El procedimiento inverso pone de relieve el espacio marginal de la locura a partir de la razón que la determina, por lo que los dos constituyentes del binomio son inseparables.

Muestra de un momento determinado de las metamorfosis históricas de la razón y de su contraparte es el doble enfoque de la medicina mental durante el Porfiriato, señalado por Frida Gorbach. Por un lado, los psiquiatras intentan encontrar el eslabón perdido, cuyos atavismos pretenden determinar por medio de la craneología. Lo arcaico aparece como lo monstruoso a partir de la mirada médica. Huelga decir que los estudios construyen ‘verdades’ sobre personas indígenas a partir de doctrinas raciales en las que la perspectiva postdarwinista procura determinar el vínculo entre la naturaleza y la civilización. En el otro lado de la dicotomía figuran los enfermos de la clase alta; para los médicos, representantes de un avanzado refinamiento cultural y social. Mediante ellos, la mirada médica comienza a comprender la histeria y la neurosis como enfermedades debidas al alto grado de civilización. Como comprueba Gorbach, estos pacientes llegan a ser indicadores de la llegada de los tiempos modernos. La tautología médica del Porfiriato es la siguiente: los casos de enfermedades nerviosas debidas a un exceso de civilización están en continuo aumento, *ergo* se está viviendo en condiciones modernas, lo que es una constante central en la episteme¹⁷ de la época. La obsesión progresista se vislumbra en la mayoría de las

¹⁶ Irène Bessièrre indica análogamente una dialéctica histórica entre las transformaciones de la razón y la configuración de la literatura fantástica (*cf. infra* cap. 6.1).

¹⁷ La episteme se define como el conjunto de las condiciones para la existencia de las formaciones discursivas, como el espacio en el que se configuran el conocimiento empírico, las disciplinas científicas y los sistemas de pensamiento en una época determinada. La episteme equivale al trasfondo en el cual se

formaciones del conocimiento y les otorga un sentido temporal; también, a modo de cómo se conciben manifestaciones tan dispersas como, por ejemplo, un artículo científico-teórico, un plan de estudios universitarios, la misma práctica psiquiátrica o un texto narrativo. Así, la episteme ordena y configura los enunciados en un momento histórico específico.

Las construcciones médicas están presentes en una amplia gama de textos: médicos, sociológicos, periodísticos y literarios. Simplificando, podría decirse que enfoco la relación entre texto (narrativo) y contexto (científico) y rastreo, en un análisis intertextual, la presencia de nociones pertenecientes al campo semántico de la medicina mental. La meta es la comparación entre los enunciados claves que pertenezcan a uno u otro de los dos paradigmas científicos esbozados y los modelos narrativos modernistas a nivel de su configuración global: su poética, las temáticas tratadas, los motivos recurrentes y las técnicas narrativas utilizadas.

El conjunto de los textos contiene enunciados sobre la locura y el inconsciente que representan el discurso que analizo. Entonces, los términos discurso y formación discursiva se refieren a una construcción heurística funcional que permite perfilar el conjunto de los enunciados sobre el ideario de la medicina mental. Para concretar el término, recurro a la definición de Marc Föcking, quien establece las siguientes características:

[E]in von konkreten Texten abstrahiertes historisches ‘System des Denkens und Argumentierens’ verstanden werden, das sich a) durch einen ‘gemeinsamen Redegegenstand’, b) durch ‘Regularitäten der Rede über diesen Gegenstand’ und c) durch seine ‘Relation zu anderen Diskursen’ bestimmt. Ein Diskurs ist damit stets ein historisch spezifischer, von einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe und entsprechenden Institution getragener, sprachlich formulierter Wissensbereich (Föcking 2002: 9).¹⁸

Por consiguiente, el término discurso hace referencia a los enunciados de la medicina mental como también al sistema que permite producirlos (instituciones, grupos, textos). Así se conciben los enunciados inmersos en el contexto histórico; la narrativa está íntimamente vinculada con otros discursos de la época, entre ellos el de la medicina mental.

La suma de los enunciados de la época sobre un determinado objeto constituye esta formación discursiva que no se limita al ámbito de la producción científica, sino que tanto

configuran los enunciados, operando como un espacio de formación, transformación y correlación (Foucault 1971: 24-25 y *Diccionario de análisis de discurso* 2005: 55).

¹⁸ “Se entiende [por discurso] un sistema histórico de pensar y argumentar como producto de una abstracción de textos concretos que se define por: a) un objeto de enunciación en común, b) regularidades de la enunciación sobre este objeto y c) su relación con otros discursos. De esta manera, un discurso siempre es un campo de conocimiento históricamente específico, formulado mediante el lenguaje y promovido por un grupo social específico y una institución correspondiente”.

la literatura como los periódicos contribuyen al discurso sobre la locura y el inconsciente. Necesariamente, se confina el número de documentos, artículos y narraciones; como criterio se utiliza la representatividad de los documentos individuales para la formación discursiva en cuestión. Estos enunciados no se interpretan de manera jerárquica: no se les concede más autoridad a los de la ciencia en sentido estricto, ya que es precisamente la literatura que apunta hacia nociones particularmente modernas.

El saber, enunciado en los diferentes textos, se considera como síntoma de la subjetividad individual o colectiva de la época. La psicopatología interfiere directamente en el discurso literario porque le corresponde el papel de censurar el imaginario y sancionar expresiones que se perciben como antinaturales o amorales. La formación discursiva sobre la locura pone de relieve cómo se configura “la conciencia o el conocimiento de sí” (Foucault 1998: 17) en un momento histórico específico. Foucault entiende el poder como “los diferentes modos de subjetivización del ser humano” (*ibid.*: 11), en otras palabras, se investiga en la variación de los modos del entendimiento y de la subjetividad de lo humano en cuanto son formativos de la normalidad. Aunque, el psicoanálisis, bajo las luces foucaultianas, podría interpretarse como manifestación del “poder pastoral” (Martirena 1995: 71, 76) por su recurso a la confesión, difieren los modos mediante los cuales se forma la subjetividad en el paradigma positivista y en la psicología moderna.

Así, es pertinente la cuestión de cómo los modernistas se posicionan dentro de dicho discurso e intentan participar o subvertir su sistema de enunciación. Por ejemplo, el hecho de que la psicopatología y la institución del manicomio se instale en el México porfirista, le sugiere a Nervo reflexiones de índole netamente foucaultiana en tres textos representativos de 1896, un año clave en el que se refuerza marcadamente la presencia del discurso psicopatológico en los periódicos y en la literatura. En “Medidas represivas”, relaciona el aumento del número de personas locas con la institución del manicomio. La ecuación nerviana es ésta: el nuevo enfoque médico produce automáticamente más casos clínicos (Nervo 1976: 170-173). Además, Nervo ridiculiza la noción del progreso y su correlación con las enfermedades en “¡¡Acromigalia!!” donde expone el caso de una enfermedad ficticia, típicamente “*fin de siglo*” (*ibid.*: 116), que consiste en la devolución repentina del ser humano al simio. En el trasfondo de las condiciones discursivas que hacen posible esta sátira de la ciencia se encuentra el debate contemporáneo sobre la degeneración y el sentido

histórico retrógrado que adquiere esta patología. Esta reflexión da lugar a un juego de palabras en el que la “*mono-manía*” (*ibid.*: 119) aparece dentro del cuadro clínico del fenómeno de la devolución al simio. En otra crónica titulada “Las monomanías”, Nervo hiperboliza el diagnóstico de la enfermedad al encontrar en cualquier comportamiento cotidiano una razón para tachar de locura a sus contemporáneos; detecta síntomas de la degeneración en cualquier estrato y aspecto de la vida social. Una larga enumeración satírica, que combina ámbitos, personajes y actitudes absolutamente dispares (casi de manera heterotópica, poniendo en tela de juicio la sola posibilidad de esquematizar sobre los fenómenos de la locura), culmina en lo siguiente: “Proporcionaría una jaqueca a mis lectores si les diese la lista completa y acaso, acaso les preocuparía, con lo que se despertaría en su cerebro la monomanía de las monomanías, es decir la creencia de que las tenían todas: forma la más compleja y temible de la locura incipiente” (*ibid.*: 251). Entre estos tejidos satíricos y burlescos se revela, sin embargo, una idea muy atinada: el fenómeno ‘performativo’ de las nociones de la locura, lo que aboga a favor de una clara conciencia del carácter de la construcción del fenómeno. El texto alude a las instituciones de San Hipólito, Belem y a los jurados en los tribunales, es decir, evoca la infraestructura completa (el manicomio y el marco jurídico) que determina los casos de locura. Consecuentemente, la crónica cierra con un comentario sobre la relatividad de la razón en la época contemporánea: “Después de todas estas grandes verdades, sólo se ocurre una pregunta: ¿Cuál es la excepción en asuntos de cerebros: la locura o el juicio? Yo creo que lo segundo” (*ibid.*: 251). Estas reflexiones sobre la relatividad de la locura son indicios de una ruptura epistemológica que acontece en la última década del siglo XIX.

Mediante el discurso médico se generan nuevos conceptos acerca del individuo y un nuevo entendimiento de la sociedad y de la cultura. El hecho de que el surgimiento de la psicopatología constituya una ruptura epistémica se aprecia en una analogía histórica, ya que en el México de los años noventa sucede lo mismo que en un momento clave del discurso médico francés a mediados del siglo. La racionalización se impulsa mediante el discurso sobre la patología mental, lo que lleva a una ruptura del entendimiento de ciertos fenómenos. Con la obra de Bénédict-Augustin Morel, el discurso psiquiátrico toma conciencia de la condición histórica del ‘progreso’ del género humano y del papel de la ciencia en cuanto a los síntomas patológicos correspondientes a este mismo desarrollo

histórico (Westerwelle 1993: 63). Morel reflexiona acerca de la ruptura debida a la nueva concepción psicopatológica: “Lorsque les croyances à la possession du diable, aux influences malfaisantes, de la sorcellerie dominaient chez le peuple, rien n’était plus commun que de voir les délires des aliénés tourner dans le cercle de ces idées erronées. Et c’est ce qui explique pourquoi de nos jours les mélancoliques se disent poursuivis par la police ou se plaignent de subir les influences de l’électricité, du magnétisme et de la physique” (cit. en *idem*). Esta irrupción del conocimiento científico que se ubica de manera autoconsciente en su propia historicidad y expone ostentosamente el descubrimiento de la mutabilidad de los orígenes del delirio, se hace marcadamente patente en el discurso periodístico y literario del México finisecular.

La ruptura epistemológica en México se ejemplifica en la batalla periodística entre Trinidad Sánchez Santos de la *Voz de México* y el doctor Hilarión Frías y Soto del *Siglo Diez y Nueve* en 1895. Durante meses, los dos columnistas llevan una disputa acerca de si la interpretación de la vida de los santos, e incluso la de la Biblia, en clave psicopatológica, era válida o representaba un sinsentido. Este debate, gestado siempre en primera plana, tenía como objeto nada menos que la clave hermenéutica para la lectura de la Biblia. En la columna de Frías y Soto el discurso psiquiátrico proporciona las herramientas para interpretar como patologías fenómenos místicos, visiones y lo sobrenatural. Lo que se concibe a partir de una posición católica como energúmenos, es decir, personas poseídas por el diablo, y la curación de la posesión a través de Jesús, o sea los milagros, se pone en tela de juicio por la idea provocativa de que se trata de neuropatías y ataques histéricos. En consecuencia, tampoco podría considerarse su curación como milagro. Así, la medicina mental desempeña un papel central en el proceso de la racionalización del mundo y traza una línea demarcatoria entre tradición y modernidad. En esta discusión, ambos contendientes recurren a obras estándares de la psicopatología para justificar su posición. Mediante las numerosas citas se reconstruye todo un panorama de la ciencia y su difusión en la época. El ímpetu racional del columnista obliga a Sánchez Santos a recurrir a obras médicas para refutar los argumentos de su contrincante y defender la visión cristiana. El discurso psicopatológico marca una cesura en la historia de las ideas que cambia el modo de concebir y entender el mundo. Así, el discurso médico sale de su contexto original y es empleado en otro sistema de signos para fines diferentes. En el caso del debate periodístico,

la medicina mental representa sencillamente una provocación a la perspectiva católica tradicional. En la literatura modernista, las interrelaciones adquieren un grado de complejidad semiótica mucho mayor.

2.3. EL ANÁLISIS INTERDISCURSIVO Y LA PREFIGURACIÓN DE LA PSICOLOGÍA

Un año después de la batalla periodística, se aprecia la ruptura epistemológica en un sinnúmero de textos. El año 1896 es clave para la reconfiguración del discurso literario en cuanto a la presencia de modelos psicopatológicos, como surgen, por ejemplo, en una crónica de Ángel de Campo, titulada “Locura o santidad”:

[L]os ferrocarriles y caminos poblados han puesto en fuga a los barbones ermitaños que se alimentaban con raíces, predicaban a las fieras que les lamían los pies, y se proponían con santo candor cambiar en docilidad la criminal astucia de la maldecida serpiente; los adelantos de la hidroterapia, la baratura relativa del bromuro de potasio, la abundancia de tónicos antinerviosos y compuestos de hierro asimilable, más la moderna organización de los manicomios, han disimulado los éxtasis, arrobos, congestiones de fe y furor propagandista (Campo 2004: 188).

También en la crónica “Semanas. Fin de siglo” de Alberto Leduc, el narrador esboza diferentes posicionamientos discursivos: emergen los enunciados representativos de la ruptura epistemológica, que implica desde el surgimiento de la psicopatología decimonónica hasta la prefiguración metafórica de un hecho psicológico basado en la psique. En la escritura del texto resalta el hibridismo que desnivela las jerarquías entre el tema de la crónica, un acontecimiento fantástico, y su interpretación científica. Inclusive se borran los límites entre un texto narrativo y un artículo fáctico, periodístico, y un ensayo. La crónica se presenta como el lugar en el que diversos elementos provenientes de ámbitos muy dispares experimentan una simbiosis, en un proceso de resignificación dentro del nuevo tejido textual y fuera de su contexto original. Así es un excelente ejemplo del proceso de la participación de la literatura en la formación discursiva de la medicina mental y de un proceso de resemantización de elementos de este discurso.

El tema de la crónica es la supuesta aparición de fantasmas. La dedicatoria irónica indica de manera inequívoca a los destinatarios: “Para científicos”. Leduc hace hincapié en

que tanto la razón científica, representada mediante el concepto de la gran histeria de Charcot, como el catolicismo, llegan a sus límites. Como tercera opción de interpretar el fenómeno, el narrador de Leduc ensaya una explicación inspirada en el espiritismo:

- [1] Durante muchos siglos, los demonólogos confundieron ciertos accidentes de la gran histeria con los fenómenos del satanismo. Hoy los médicos atribuyen a la gran histeria, accidentes que pertenecen al excesivo dominio de los exorcistas.
- [2] En otras épocas, quemaron a muchas gentes que no estaban poseídas por espíritus del mal; hoy ahogan con duchas de agua fría a los que sí lo están.
- [3] Es que en la actualidad diagnosticamos al revés de la Edad Media; entonces todo era diabólico, ahora todo es natural.
- [4] De estos dos excesos es preciso que algún día surja la verdad, y es preciso también decirlo sin ambages [*sic*]: nada es tan difícil ni escabroso como trazar una línea limítrofe entre los ataques variados de la gran neurosis y los diferentes estados del satanismo.
- [5] Pero vamos al caso de San Pablo: las larvas existen; no hay que confundir a las larvas abyectas con los cintilantes espíritus de los elementos. Las larvas no son seres, sino embriones de seres; son deseos o sueños humanos, lanzados fuera de sus envolturas astrales, migajas de pensamientos, detritus de cólera y de odio, fragmentos de almas imperfectas o malditas, condenadas, en el verdadero sentido de esa palabra, que significa disolución eterna. Esas larvas surgen de la sangre esparcida por el criminal, que será el remordimiento que viviendo la antigua vida del asesinado perseguirá en fantasma a su matador; esas larvas surgen de muchas otras materias producidas por monstruosos pecados sexuales, y habitan y se amontonan por doquiera que hay pereza, vicio, ocio, enfermedad o crimen. Se apoderan del débil, del maniático y del insensato, y atraídas como por un imán de vacío y de desfallecimiento, pululan agresivas en derredor de su víctima (Leduc 2005: 151-152).

El pasaje citado admite, por lo menos, tres niveles de lectura: la epistemológica, respecto al impacto de la psiquiatría en México; la esotérica, en referencia a entes fantasmales, que admite una explicación espiritista, y la interpretación que apunta hacia la prefiguración de estructuras que surgen con la psicología postpositivista.

En la primera parte el narrador describe la situación contemporánea. A estos primeros cuatro párrafos sigue la descripción de un caso que ejemplifica una posible interpretación de un acontecimiento supuestamente sobrenatural. Llama la atención la construcción retórica de la historicidad del fenómeno, visto a partir de la actualidad, que apunta hacia la ruptura epistemológica: [1] El quiasmo inicial señala la cercanía, e incluso, la identidad, de los fenómenos, e, implícitamente, la relatividad de las interpretaciones que surgen a partir de diferentes perspectivas en distintas épocas. [2] El subsiguiente paralelismo, con el tema de las prácticas punitivas, pone en relación directa los procedimientos de la Inquisición y los de la psiquiatría contemporánea. [3] El párrafo siguiente señala la oposición de las dos perspectivas mediante el uso enfático de los adverbios temporales que marcan claramente un antes y un después. [4] Finalmente, se anota la confusión actual acerca de los modelos heurísticos vigentes que transitan entre lo tradicional y lo científico, señalando la

imposibilidad de trazar un límite exacto entre ellos. Así se hace patente el cambio en la interpretación de los fenómenos en cuestión, a la vez que se expresan reservas respecto de la veracidad de las dos versiones expuestas. Este procedimiento corresponde a la disolución de la verosimilitud de ambos puntos de vista, ya que se muestra la invalidez de los dos sistemas hermenéuticos por medio de la figuración de sus respectivos elementos discursivos dentro de construcciones verbales paradójicas. De este modo, la crónica llega a la quintaesencia de la discusión entre Sánchez Santos y Frías y Soto. En la parte [5] se ejemplifican estas paradojas: el narrador se muestra influido por las corrientes esotéricas decimonónicas, lo que puede ser leído como expresión de la crisis espiritual finisecular debida a la pérdida de asidero metafísico. La conjunción entre el afán racional de la ciencia y la disolución de las creencias tradicionales no es gratuita, ya que es un procedimiento que recurre a la ciencia oculta que procura reconciliar los dos aspectos opuestos: la fe y la ciencia, una constante en los textos modernistas (Chaves 2000: 151).

El narrador de *Leduc* confirma la existencia de seres fantásticos llamados larvas, que además inspiran el cuento homónimo de Darío “La larva” (1910). En el contexto ocultista, “larve” quiere decir “genio maligno que en la antigüedad se consideraba compañero de todos los hombres y que se dedicaba a extraviarles y atormentarles” (*Diccionario de ciencias ocultas* 2001: “Larve”). Con miras a la historia de la psicología, no puede afirmarse si existe una relación directa entre las larvas en la crónica y el concepto de la “conciencia larvaria” que usó Leibniz para caracterizar el inconsciente como una *petite perception* más allá de las fronteras de la conciencia vigilante (Béguin 1954: 108). No obstante, la connotación de larvas, en su acepción mundana de gusanos que se generan en lo podrido, influye en la función que ejercen éstas en la crónica. Estos entes se apoderan de otros individuos patológicos y simbolizan así el remordimiento y el tabú sexual. Por tanto, el texto adquiere la característica de una metáfora heurística al acercarse a la posibilidad de transformar estas larvas en una especie de doble y, por extensión, como una metáfora del inconsciente. Tampoco es gratuito que se mencione a las larvas como figuraciones de los sueños y los deseos acercándose, *avant la lettre*, a la lectura freudiana del inconsciente.

A finales de siglo se refuerza la característica de la figura del doble, que simboliza el ámbito opuesto a lo establecido por el discurso científico. Esta figura alude al ámbito de lo inconsciente, es la forma que subvierte la conciencia, o simboliza, análogamente, lo salvaje

y lo arcaico opuestos a la categoría de lo civilizado. Este *Doppelgänger*, por su nombre en alemán, es síntoma de un desdoblamiento del discurso sobre el ser humano específicamente moderno. Martiarena escribe respecto de la episteme moderna que: “surge con ella el *hombre* en la ambigua posición de objeto de un saber y sujeto que conoce” (Martiarena 1995: 194). Este conocimiento de sí mismo se anuncia en la literatura mediante el recurso al desdoblamiento de los personajes, aun más si se trata de una categoría como el inconsciente que, en la escenificación artística de Leduc, parece configurarse a partir de la oposición entre la racionalización y la explicación tradicional en su síntesis dialéctica en el modelo del esoterismo decimonónico.

En el telón de fondo de la ruptura epistémica surge la pregunta sobre cómo concebir el inconsciente, un ámbito que todavía no halla su formulación científica. En cuanto a la hipnosis, tema perteneciente tanto a la literatura fantástica como a la psiquiatría finisecular, José Ricardo Chaves señala la transformación de un ámbito que anteriormente llevaba las connotaciones esotéricas. Por ejemplo, en los innumerables relatos que evocan el más allá que se vislumbra mediante la experiencia de la interacción del individuo con el ‘fluido cósmico’ dirigido por el hipnotizador. A finales del siglo, no obstante, comienza un proceso de conversión del esoterismo y un movimiento hacia la psicología individual (Chaves 1998: 407). No es casual que se haya caracterizado el psicoanálisis como una forma de religiosidad moderna. El fin de siglo se presenta como un espacio de transformación, entre la pérdida de conocimientos de la sociedad tradicional y la irrupción de la perspectiva racional de la ciencia. El surgimiento del psicoanálisis, el culto al esoterismo, la fascinación por la locura y la literatura fantástica son síntomas de la transformación.

La existencia de textos híbridos en lo que toca a su configuración epistemológica y a su estética, es una de las condiciones de la interpretación de la narrativa modernista respecto a su comunicación con la ruptura de fin de siglo, dado que también diversas estéticas narrativas están tendencialmente ligadas a sistemas científicos específicos como en el caso de la relación entre naturalismo y positivismo. La crónica analizada es emblemática de una reconfiguración del discurso de finales del siglo. Se hace patente que la ciencia está en la base de una percepción completamente modificada de fenómenos culturales, originando una nueva práctica de enunciación. En cuanto a estas rupturas y a los giros en la interpretación y el entendimiento, puede hablarse, en palabras del sociólogo

Jürgen Link, de la generación de un nuevo sistema sincrónico de símbolos colectivos (Link 1988: 295). Link desarrolla el método del análisis interdiscursivo (*Interdiskursanalyse*) y los conceptos del discurso especializado (*Spezialdiskurs*) y del interdiscurso (*Interdiskurs*). El modelo de Link permite especificar la relación que existe entre la narrativa y la ciencia dentro del conjunto denominado formación discursiva, puesto que el referente en común es el discurso sobre la locura y el inconsciente. La relación entre el campo científico y la literatura puede concebirse como una intertextualidad específica en la que la literatura transforma el material integrado del discurso científico. Link clasifica los discursos científicos como discursos especializados, ya que se caracterizan por conocimientos sólo accesibles a especialistas, como consecuencia de la división social del trabajo. En las sociedades modernas, el conocimiento se genera en disciplinas diversificadas por un lenguaje y teorías propias. En un primer momento, los contenidos de estos discursos trascienden de forma simplificada al interdiscurso que constituye el conocimiento general.

Link explica la presencia de la ciencia en el mundo cotidiano mediante la función de símbolos colectivos (*Kollektivsymbole*). Éstos hacen posible que una comunidad cultural tematice los conocimientos científicos más allá de la academia. Mediante la actitud que toman los legos hacia estos símbolos colectivos, éstos son connotados con otras intenciones de expresión, es decir, adquieren funciones diferentes en el interdiscurso y padecen una resemantización. La transformación de los conocimientos científicos se observa, sobre todo, a través de medios como la literatura y la prensa. En consideración a esta difusión, Link señala la tendencia del interdiscurso a elaborar el “material ambivalente de tal manera que deje prevalecer la ambivalencia y a menudo la aumente artificialmente” (*ibid.*: 301). Es decir, al entrar estos elementos a la literatura, adquieren nuevas connotaciones, como en el caso de la crónica de Leduc, que apunta hacia nociones psicológicas, dentro de una estructura argumentativa que cuestiona el potencial heurístico de la psiquiatría positivista.

En la teoría de Link, la literatura figura como un interdiscurso integrante (*integrativer Interdiskurs*)¹⁹ y desempeña, por un lado, la función de un discurso especializado con

¹⁹ En relación con el modelo de Link y Paul Ricœur (*cf. infra*), puede trazarse un paralelo con las teorías expuestas por Rodolfo Mata, quien observa que, en el proceso anterior a la formulación conceptual y abstracta en el lenguaje científico, los teóricos se sirven a menudo de metáforas. “El hecho de que los procesos creativos, tanto en la ciencia como en la literatura, atraviesen el campo de la metáfora explica también que existe una permeabilidad importante y productiva en ambas direcciones. [...] La ‘contaminación’ resulta fecunda y es posible porque las ideas, antes de ser formalizadas, viven, en la mente individual y social, una

reglas de formación propias, por ejemplo las convenciones genéricas. Por el otro, las manifestaciones literarias se sirven del conocimiento de discursos especializados, por ejemplo el de la ciencia. En el proceso de la recepción de elementos de otros discursos, la literatura refuerza o, alternativamente, pone en tela de juicio los posicionamientos discursivos, como sucede con la científicidad de la psicopatología en la crónica de Leduc.

En su desarrollo histórico los discursos científicos se caracterizan por la creciente especialización, un fenómeno acompañado del proceso de creación de un léxico propio y de estrategias de exposición. En la literatura se aprecia la tendencia de la reintegración de estos elementos a través de símbolos colectivos, por lo que Link finalmente acuña el concepto del interdiscurso elaborado (*elaborierter Interdiskurs*) en referencia a la literatura. Y es ésta a la cual concibe como un espacio lúdico que transforma los elementos de otros discursos. El interdiscurso no sólo tiende a lograr inteligibilidad general, sino que también crea sus propias reglas discursivas. Además, se caracteriza, según Link, por el uso de un lenguaje metafórico y simbólico, que es uno de los modos de la resemantización de elementos científicos (*ibid.*: 289).

Al considerar que el surgimiento de la psicopatología en México es una ruptura epistemológica mediante la cual se origina una nueva serie de símbolos colectivos, estrategias y prácticas discursivas, se extiende el enfoque del análisis del discurso y se pregunta por los elementos que ordenan los discursos, tanto el científico como el literario, que les brindan respectivamente objetividad y valor estético. Así, se proyecta la validez de la categoría *verosimilitud* al ámbito científico como sinónimo de *veracidad* o *cientificidad* de un enunciado en un paradigma científico específico. De este modo, se enfocan los momentos en los que la literatura excede los límites trazados por el discurso científico. Recurriendo a textos semejantes como la crónica de Leduc, los acontecimientos fantásticos cuentan plenamente con un nivel de *verosimilitud* que se desprende de la lógica interna del texto; es decir, se configuran de acuerdo con las reglas del juego literario que no necesita recurrir a un referente extratextual. La crónica excede la *veracidad* del paradigma científico positivista prefigurando, a la vez, otro paso histórico en el desarrollo de la psicología.

vida de superposiciones, contrastes y alternancias como simples aglomerados todavía informes, especies de ‘híbridos en tránsito’” (Mata 2005: 67). Las ‘metáforas heurísticas’ de la ciencia surgen también en las obras literarias. La transformación, que estas metáforas llevan a cabo en la literatura, la caracteriza Mata, por un lado, por el aumento del énfasis en la calidad estética de la metáfora en detrimento del valor instrumental. Por otro, el texto literario desempeña un papel de difusión del conocimiento abstracto (*ibid.*: 68-69).

La terminología de Link ha sido revisada y expandida por Marc Föcking en un estudio sobre los modos narrativos científicos en la literatura francesa del siglo XIX. Föcking argumenta a favor de una evaluación del sistema literario como discurso independiente que surge en un momento histórico específico y en contra de una definición de la literatura como interdiscurso, que se limita a la recepción de contenidos de otros discursos. Esta revalorización lleva a criterios más amplios para concebir la interrelación discursiva e incluso otorga un papel más creativo a la literatura. Föcking llega a las siguientes premisas analíticas para la relación entre literatura y otros discursos:²⁰

- 1) El discurso literario tiene su gramática propia (reglas del género literario, determinados modos narrativos, etcétera).
- 2) El discurso literario no se limita a la recepción de conocimientos del interdiscurso, sino también es capaz de integrar elementos de discursos especializados.
- 3) La integración de estos elementos no significa una reproducción idéntica, sino es filtrada mediante las regularidades del discurso literario.
- 4) La filtración puede producir ambigüedad y heterogeneidad en los elementos integrados en comparación con su discurso de origen.
- 5) El discurso literario no está limitado al conocimiento dado en un momento histórico, sino que es capaz de crear conocimientos de manera preteórica y contribuye a la concepción de la realidad (*cf.* Föcking 2002: 12-14).

A partir de esta posición teórica se vislumbran más posibilidades de establecer analogías interdiscursivas y, como en el caso de la crónica de Leduc, la literatura exige una interpretación que no se limite al conocimiento accesible en un momento histórico dado.

Esta concepción de la literatura se acerca al potencial de la metáfora heurística expuesta en *La metáfora viva*, donde Paul Ricœur perfila la capacidad de la literatura de formular, de modo preteórico, nociones científicas. Ricœur desarrolla una analogía entre el mecanismo de significación de la metáfora, entendida como concepto poético, y el modelo, concepto epistemológico proveniente del ámbito de la ciencia (Ricœur 2001: 34). Ricœur

²⁰ Pueden establecerse diferentes grados de contacto entre los discursos. Por ejemplo, puede constatarse que el nivel de abstracción de la ciencia determina su capacidad de ser acogida en el discurso literario. Las matemáticas, por ejemplo, permiten un grado de contacto muy reducido dado el nivel de especialización necesario para poder entender los últimos avances en el campo científico (Föcking 2002: 14-21). La psicopatología, en cambio, hace referencia a los fenómenos presentes en el entorno cotidiano y ha influido intensamente en la construcción de personajes literarios.

recurre al trabajo *Models and Metaphors* de Max Black para clasificar tres diferentes tipos de modelos. En primer lugar figura el *modelo a escala* que reproduce en otra escala al original, muestra qué aspectos tiene, cómo funciona y qué leyes lo rigen. En los *modelos análogos*, empero, prevalece más complejidad, porque representan la estructura del original, cambiando de medio de representación. Por ejemplo, puede pensarse en la idea de la caja de música que usa Nordau para describir el automatismo de la conciencia, o el telégrafo, que a finales del siglo sirve para simbolizar el funcionamiento de las vías nerviosas. En tercer lugar figura el *modelo teórico*, abstracto, que existe a modo de una hipótesis y no conoce un referente que le correspondiese en la realidad. La función de este último tipo de modelo consiste en introducir “un lenguaje nuevo [...] en el que el original se describe sin ser construido” (*ibid.*:317-318).

El *modelo teórico* tiene la virtud de que el científico logra “ver algo mentalmente” (*idem*). Este es el momento clave en el cual Ricœur tiende un puente al campo de la literatura. Esta analogía se establece a partir de la definición funcional de la metáfora que, según Aristóteles, “hace imagen (literalmente: pone ante los ojos)”, es decir, que “la metáfora describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto” (*ibid.*: 53). Ricœur atribuye a la metáfora la característica de suspender la referencia directa por su sentido figurativo. Este proceso específico de significación exige la interpretación de la metáfora por parte del receptor (*ibid.*: 302).

Esta suspensión tiene la virtud de vulnerar el orden categorial y, a la vez, engendra nuevas concepciones (*ibid.*: 36). En otras palabras, por medio de la metáfora surge “una relación imprevista entre las cosas que parecían en principio totalmente ajenas” (*ibid.*: 52). Ricœur proyecta esta función metafórica al plano de la configuración del texto, que en este caso llega a ser una ficción o una metáfora heurística (*ibid.*: 321). De regreso al ejemplo de la crónica de Leduc, no es otra cosa sino una manifestación de una metáfora continuada que vulnera el orden categorial de la psiquiatría decimonónica al demostrar la debilidad de sus herramientas conceptuales. Además, a qué ámbito de la ciencia moderna, sino al inconsciente, apunta la relación metafórica y la resemantización entre los elementos del contexto fantástico y las nociones espiritistas.

3. MODERNISMO

3.1. ALCANCES Y LÍMITES DEL TÉRMINO MODERNISMO

“Il faut être absolument moderne” es el característico imperativo, enunciado por Arthur Rimbaud (2001: 86), que también rige la pretensión cosmopolita en el modernismo. Esto es, el afán de apoderarse de las novedades artísticas internacionales que vitalizan las respectivas literaturas de lengua hispana creando nuevas formas de expresión. *Modus y hodiernus* brindan los dos componentes etimológicos que conllevan la oposición a lo pasado en el término *moderno*; esta connotación halla Covarrubias ya en 1611 al definir lo moderno como “lo que nuevamente (esto es, por vez primera) es hecho, en respecto a lo antiguo” (cit. en Montaldo 1995: 3184). De manera general, parece que el empleo del término *modernismo* en las lenguas europeas obedecía a la voluntad de criticar un afán de oponerse a ultranza a la tradición; una connotación peyorativa que señala Klaus Meyer-Minnemann para el escaso uso del término hasta bien entrado el siglo XIX (1996: 47-48). Covarrubias, por su parte, hace referencia a los autores canónicos al puntualizar que el autor moderno es “el que ha pocos años escribió, por eso no tiene tanta autoridad como los antiguos” (*idem*). Un primer acercamiento al modernismo consiste, pues, en constatar que antes que una escritura, un estilo o un programa claramente definidos, el término designa más bien una actitud: la voluntad de superar lo que se considera anticuado y caduco.

Este afán se manifiesta por primera vez en “La Academia Mexicana” (1884) de Manuel Gutiérrez Nájera. Con las obras de la segunda generación modernista se anuncian claramente la autoconciencia y la voluntad a la ruptura continua, característica de la secuencia de diferentes vertientes artísticas en la modernidad.

²¹Al comienzo de la historia modernista en México, el Duque Job enfrenta lo que se le presenta como la convencionalidad de las formas de expresión y el agotamiento del

²¹ Otros conceptos para designar la época y su producción artística son *fin de siècle*, *Belle Époque*, *decadencia*, *Neuromantik*, simbolismo, *Jugendstil*, *art nouveau* y *Nervenromantik*. La bibliografía sobre estos conceptos es tan extensa que me confino a discutir la denominación de modernismo. En función de esta definición revisaré la afirmación de la equivalencia entre modernismo y modernidad, ya que cada nueva generación de artistas se siente naturalmente moderna, innovadora, en relación con la generación precedente. Difícilmente puede afirmarse la equivalencia entre las concepciones de épocas literarias europeas y las

potencial innovador en las letras mexicanas: “En la Academia, pues, y en esto no hacemos la más mínima excepción, no hay poetas. [...] Una corporación de literatos que cierra sus puertas a las ideas nuevas y se enclaustra dentro de murallas infranqueables, ha, necesariamente, de corromperse como las aguas estancadas. Es una momia y nada más una momia” (Gutiérrez Nájera 2002: 40). Este posicionamiento es una toma de conciencia sobre la necesidad de liberar el arte de las cadenas de la poética prescriptiva y formalista. No obstante, al traer a colación la escritura del Duque Job y la de un escritor de la segunda generación modernista, como Ceballos, se hace patente que las metamorfosis de las expresiones literarias en el Porfiriato son vertiginosas y que en Gutiérrez Nájera se manifiesta apenas el primer paso en este desarrollo. A finales de siglo, el modernismo acusa esta actitud agresiva e iconoclasta, particular de las vanguardias del siglo XX, que se genera sobre la concatenación, o la tradición, de la ruptura. De ahí que no sorprenda que, en el imaginario contemporáneo, el término modernismo pierda su significado peyorativo y adquiera paulatinamente la cualidad del impreciso común denominador del espíritu de la época. La tautología de la denominación designa al arte modernista como expresión de la modernidad.

En el contexto latinoamericano se registra el primer uso del término en la obra de Rubén Darío. En el año 1888, el nicaragüense se sirve de la expresión “absoluto modernismo” para caracterizar una nueva forma estilística y verbal. Dos años después amplía el significado en referencia a un grupo reducido de autores hispanoamericanos caracterizados por un espíritu de innovación que, en delimitación a las normas clásicas, reivindican el uso del verso libre y cultivan de manera inédita las posibilidades expresivas en poesía y prosa. Para Darío existe la marcada conciencia de la existencia de una corriente artística animada por un espíritu radicalmente renovador (*cf.* Meyer-Minnemann 1996). También Nervo remite en su polémica con Victoriano Salado Álvarez en 1898 a una sensibilidad y a unas técnicas literarias inéditas al responder a su contrincante: “Lo único que usted lee en el modernismo es el trabajo de

latinoamericanas. Para aproximarse a una definición del modernismo y su entendimiento específico de modernidad, es necesario romper con el pensamiento de índole etapista y dependentista. El mismo carácter híbrido y ecléctico de la literatura modernista desmiente la posibilidad de concebirla en términos provenientes de un esquema desarrollista, afín a la cronología de la historia literaria europea, orden que es artificial y establecido *a posteriori*. Sin embargo, desde el punto de vista de la recepción de paradigmas europeos pueden señalarse corrientes influyentes en el modernismo sin que por ello carezca de un carácter propio.

pulimentación y la riqueza del léxico. Esto es lo accesorio. Busque usted el alma y la encontrará tan luminosa, que si es usted artista caerá de rodillas” (Nervo 2002: 219-220). El título de este texto, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, presupone cierta conciencia de grupo entre los autores mexicanos. Sin embargo, ya en 1893, año de “Cuestión literaria. Decadentismo”, se aprecia la reivindicación de una nueva sensibilidad en relación con un grupo de literatos jóvenes, una cofradía de espíritus afines, bajo la bandera del decadentismo por parte de Tablada.

Nervo puntualiza posteriormente el concepto muy poco conciso del “alma” en “El modernismo” (1921), donde traza una dicotomía entre la poetización del mundo materialista “en bruto” y la búsqueda de las “afinidades secretas”, visión característica de la sensibilidad moderna. Esta oposición se encarna en las dos perspectivas del “ver hacia fuera” y del “ver hacia dentro”, que relaciona respectivamente con las escuelas anteriores y con la literatura modernista. Ubicado el modernismo en esta transición, Nervo describe la tarea modernista de la abolición de las viejas formas poéticas, el rechazo de un sistema lingüístico convencional y la creación de un nuevo léxico para expresar “los íntimos latidos del Universo” y las “íntimas sensaciones de los nervios modernos” (Nervo 2006: 57-59). La palabra intimidad ocupa un lugar central en el giro conceptual de la poética modernista: arraigada en el yo entusiasta del romanticismo, la literatura finisecular presenta esta instancia poética como un yo íntimo. A modo de una segunda naturaleza, este yo crea alrededor de sí un mundo artificial; un calidoscopio de artificios conformado por citas, sinestesias, écfrasis, descripciones de objetos preciosos. Todos ellos se aglomeran a modo de un *collage* que sustituye el mito romántico de la naturaleza con la que se fundaba el yo entusiasta. Ahora es una especie de *flannerie* fenomenológica en mundos artificiales, habitados por personajes enfermizos y neuróticos: un reflejo del culto a la antinaturaleza, como en la Biblia de la decadencia *À rebours*.

En 1902 se da el primer paso para la consideración del modernismo como expresión de una época y la canonización del fenómeno mediante un concurso de la revista madrileña *Gente Vieja*, lo que contribuye además a la transformación del término en nombre propio (Meyer-Minnemann 1996: 46-50). La cuestión que debía responderse en el concurso era cuál podía ser la mejor definición del modernismo como escuela artística; a pesar de la tradición antimodernista de la revista, el ensayo ganador elabora una evaluación positiva de

la nueva vertiente e identifica muy vagamente dos rasgos del modernismo: “una dirección hacia el ‘espíritu’ y otra hacia la forma exterior más o menos experimental”. Este artículo de Eduardo Chavarrí también ubica al modernismo como contramovimiento al pragmatismo industrialista (Zuleta 1988: 233).

Tres años después del concurso madrileño, proclama Darío, el “autodecretado fundador” (Rotker 2005: 20), en el prefacio a los *Cantos de vida y esperanza*, que “[e]l movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (Darío 1997: 185). A pesar de esta proyección del nicaragüense como protagonista del movimiento, se aprecia ya la primera manifestación de la sensibilidad modernista en el poemario martiniano *Ismaelillo* y una reflexión aguda sobre la escritura y la modernidad en el prólogo al “Poema del Niágara” de Pérez Bonalde. Ambos textos de José Martí datan de 1882. Como rasgos de la modernidad figuran la reflexión sobre la producción artística colectiva y periodística, el papel del genio o de los ‘grandes personajes’ en el contexto de la sociedad de masas, la pérdida de trascendencia, la incertidumbre en la modernidad, el correspondiente papel de la literatura como solución estética respecto a las fisuras del sujeto fragmentado, lo fugitivo como nueva característica de la temporalidad e identidad, la resultante inestabilidad del sentido y la tensión entre modernidad y tradición (Martí 1980: 172-182).

Ambos rasgos de la literatura modernista establecidos por el concurso madrileño configuran las dos coordenadas de los enfoques interpretativos de la crítica literaria posterior (Marfany 1982: 83-85). A menudo, ésta se escinde entre lecturas que conciben al modernismo como expresión de una nueva espiritualidad, en el contexto global de las literaturas europeas contemporáneas, o lo identifican como un estilo poético enfocándose en la forma como expresión de diferentes corrientes artísticas del momento. Desde luego, pueden combinarse ambos aspectos, el estilístico-formal y el contenido ideológico, para centrar la atención en ‘la visión al interior’ y en la poética del modelo mimético, en los rasgos genéricos y en la sintaxis narrativa de la producción en prosa modernista. Así, la literatura muestra una nueva concepción de la ‘realidad psicológica’ mediante las estrategias narrativas y el estilo.

La dificultad de ubicar al modernismo dentro de coordenadas históricas y estéticas radica en su configuración híbrida debida a un polifacetismo de diferentes vertientes

artísticas en las que se inspiran de modo ecléctico los modernistas.²² Ciertamente, esta adaptación de las escrituras extranjeras obedece a la voluntad de apropiarse del capital simbólico relacionado con los autores canónicos y también con los poetas malditos de la época. De esta manera, los modernistas pretenden legitimarse como una generación con autoridad para romper con los modelos establecidos, *i.e.*, establecen un nuevo canon, remiten a otras autoridades que delimitan su proyecto de sus precursores. Con ellos se produce una recepción de literaturas que en su contexto original se consideraban antagónicas, ya que el sistema literario anterior al modernismo muestra un proceso de recepción muy reducido de otras literaturas, como analiza detalladamente Andreas Kurz. El modernismo entra en oposición al afán de acuñar una literatura de índole nacional, representada, sobre todo, por el proyecto de Ignacio Manuel Altamirano. La recepción ecléctica sintetiza vertientes que en el contexto europeo se encontraron en abierta oposición: los románticos²³ y los parnasianos; éstos y los simbolistas; los naturalistas y los narradores vanguardistas de finales de siglo. Esta síntesis modernista hace que parezcan contemporáneos al final del siglo. Por tanto, es atinado que Matei Calinescu caracterice el modernismo como “a synthesis of all the mayor innovative tendencies that manifested themselves in late nineteenth-century France” (1987: 70), lo que no reduce los alcances del modernismo, ya que el crítico precisa que mediante esta recepción, el modernismo logra la “declaration of cultural independence of South America” (*ibid.*: 69).

²² Antes de establecer cualquier planteamiento global sobre la esencia del modernismo, tiene que tomarse en cuenta el hibridismo de sus manifestaciones y la pluralidad de discursos que proliferaron en la época. Por consiguiente, sería más atinado afirmar que “no había un discurso hegemónico en la América Latina de fin de siglo, sino una heterogeneidad de discursos” (Rotker: 2005: 83). Además, al admitir que el término modernismo denomina en primer lugar una actitud característica de la época, se acepta automáticamente que en ella cabe una amplia gama de expresiones diferentes. Dadas estas condiciones, la crítica literaria debería partir del *dictum* de José Emilio Pacheco: “No hay modernismo sino modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir entre 1880 y 1910” (Pacheco: 1999: XI).

²³ No puede hablarse de una esencia del romanticismo en su contexto original. El romanticismo alemán, por ejemplo, tiene muchas caras: la que representa Novalis es de patente filiación mística. La cara popular de lo que se denomina romanticismo se vislumbra, en cambio, en las obras de los hermanos Grimm. Igualmente, puede señalarse un romanticismo de índole nacionalista, en el contexto de la ocupación napoleónica en Alemania, representado, por ejemplo, por Herder. También a nivel de la filosofía y la psicología puede hablarse de romanticismo al considerar los planteamientos sobre el inconsciente y el sueño; también las categorías del yo y no yo de Fichte entrarían en esta corriente romántica. Finalmente figura el romanticismo negro, por ejemplo, en la obra de Hoffmann, que representa algo como el meollo del romanticismo para el ámbito francés, y por extensión también para el mexicano. Igualmente puede señalarse la existencia del romanticismo social y utopista a lo largo del siglo XIX, así como la vertiente sentimental.

Adicionalmente, el problema de la definición del concepto *modernismo* se complica porque debe enfocarse simultáneamente desde las perspectivas de las letras europeas, latinoamericanas y nacionales. No solamente desde sus coordenadas geográficas el modernismo plantea un desafío para el esfuerzo de definición. También, tomando en cuenta la historicidad de los componentes sintetizados en él, surge una duda fundamental acerca del potencial heurístico de las categorías referentes a épocas y corrientes artísticas europeas. Parece que las construcciones de la historia literaria europea no se aplican al fenómeno modernista y quizá tampoco a la literatura hispanoamericana decimonónica en general. Al ubicar el fenómeno en el contexto universal de la modernidad, a la que aspiraron conscientemente los artistas, cabe decir que “aunque fueron ellos quienes introdujeron la literatura latinoamericana en la modernidad y por lo tanto inauguraron una época nueva de las letras locales, no se encontraban, como se ha dicho, en el comienzo de un novedoso período artístico universal sino en su finalización, a la que accedían vertiginosamente y tardíamente” (Rama 1985: 173). No obstante la conclusión del siglo XIX, puede traerse a colación la abigarrada coexistencia de diferentes vertientes, precedentes y a la vez contemporáneas del modernismo en el contexto latinoamericano, que iniciaron la ruptura radical respecto a la estética prevaleciente. Así, los determinantes temporales tarde o temprano evidencian su valor relativo. Dicha ruptura dio lugar a polémicas exacerbadas debidas a la incomprensión de los contemporáneos conservadores y aún hoy confronta el análisis con la tarea de una doble lectura del modernismo: lecturas a partir de su contexto regional y de su carácter cosmopolita. Por tanto, la formulación de que “la comparación entre las literaturas de los países metropolitanos y de los países periféricos resultará provechosa sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales” (Gutiérrez Girardot 1988: 18), se complementa mediante una perspectiva que necesariamente tenga en cuenta los diferentes contextos literarios, sin ser una visión comparatista en sentido estricto.

3.2. ATISBOS DEL MODERNISMO EN MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

La fundación de la estética modernista en México está indisolublemente relacionada con Gutiérrez Nájera, aunque en su obra no llega a su formulación máxima. Sin lugar a dudas, destacan textos como la “Duquesa Job”²⁴ (1884) y “La novela del tranvía”²⁵ (1882) que vislumbran una sensibilidad moderna. No obstante, resaltan igualmente indicios que no permiten ubicar su obra entre la literatura mexicana de carácter de fin de siglo, por lo que ha sido objeto de evaluaciones muy diferentes. Ricardo Llopesa ve en la figura del Duque Job un “poeta romántico de espíritu conservador y escasamente renovador” (2000: 129). De manera controversial, Llopesa cita un juicio severo con el fin de cuestionar la pertenencia del autor al modernismo: “Lo más cercano al modernismo que se observa [...] consiste en lo que podemos denominar *sincretismo* cultural o literario, concepto que Nájera mantuvo al correr de los años y que formuló al final de sus días como *cruzamiento* en la literatura, pero que de hecho se halla en estrecha relación con el de imitación, e incluso de plagio” (*idem*).

²⁴ En el poema se hace referencia a la experiencia cotidiana y a lo efímero, lo que permite clasificarlo como específicamente afín a la sensibilidad moderna. También destaca el elogio del personaje mediano: la Duquesa Job. Resalta igualmente la innovación verbal y la tendencia modernista a la integración de voces extranjeras que expresan el espíritu del tiempo: “*v’lan*” y “*pschutt*”, piropos franceses según la nota en la edición de José Emilio Pacheco. Finalmente puede considerarse una osadía, para su época, la inolvidable rima de ‘Chapultepec’ con ‘bistec’. No sólo trasciende lo que caracteriza su obra en todos los géneros: el humorismo, sino también la desarticulación de la rima obligada; aquí dos lexemas que no son castellanos.

²⁵ Es interesante observar cómo El Duque Job da un paso hacia la técnica del monólogo interior a partir del texto casi homónimo de Benito Pérez Galdós. Las dos narraciones describen de manera magistral la experiencia del ser moderno en la multitud. El tema de ambos es la especulación mental que se desprende del contacto con otros seres humanos en la situación paradójica del espacio anónimo, representado por el transporte público. El tranvía figura como una metonimia de la sociedad y el palco en el que se escenifica el teatro interior de los narradores. En “La novela en el tranvía”, Galdós describe esta experiencia moderna en analogía con la experiencia de la locura. La narración construye la interioridad de su narrador autodiegético mediante el recurso de fragmentos de conversaciones y de frases leídas que se fusionan en una idea fija. Estas impresiones dispares, que registra en sus alrededores, dan cauce a una historia coherente a partir de la percepción ‘paranoica’ que ordena las informaciones de acuerdo con la idea fija. Esta separación diegética entre la interioridad del narrador y otras instancias mediadoras de sentido (periódicos, conversaciones) ya no existe tan marcadamente en el texto de Gutiérrez Nájera. En “La novela del tranvía” se conglomeran algunos fragmentos de impresiones que en conjunto muestran cómo el narrador inventa las historias de los pasajeros en un monólogo interior. Así, se da un paso inicial hacia la escritura moderna que desarticula los niveles del sentido, sin que existiese una separación clara entre los diferentes niveles diegéticos. De esa manera, se generan los esbozos de novelas potenciales ubicadas en lo cotidiano. La revisión de este material novelable se anuncia como la sucesión de “cuadros vivos” (233) en Gutiérrez Nájera. La alusión a los cuadros de costumbres no es gratuita, ya que se introducen representantes típicos. Sin embargo, la escritura difiere mucho del género costumbrista, porque el cuadro najeriano vierte sobre una realidad mutable, fragmentada y moderna por lo cual supera la visión estática del costumbrismo. “La novela del tranvía” muestra esta transición entre el género costumbrista y una técnica moderna, propia de la literatura urbana.

Esta evaluación, según Marina Gálvez en la *Historia de la literatura hispanoamericana*, se opone diametralmente a la opinión de Iván Schulman que, en varios textos críticos, expresa que la obra del Duque Job es una de las primeras expresiones modernistas, junto con Martí y Darío. Con el fin de delimitar nítidamente su obra de la expresión modernista de los años noventa, creo pertinente hacer un breve recorrido de algunos enunciados claves que puedan poner de relieve sus nociones poéticas.

Me remito a los escasos manifiestos publicados en la *Revista Azul*: en “Al pie de la escalera”, el autor expone algunas pautas claves de su poética. En este texto fundacional de la revista figura la metáfora de la casa en referencia al nuevo foro para la literatura. Por extensión, esta casa llega a ser una plataforma para la expresión de una nueva sensibilidad, ya que la casa hace también alusión a la imaginación cuando menciona “la loca de la casa” (Gutiérrez Nájera 1894: 1). Esta expresión, equivocadamente adscrita a santa Teresa, caracteriza la imaginación poética que se pretende fomentar por medio de la *Revista Azul*.²⁶

El texto inicia con la oposición paradigmática entre el periodismo y el arte para aludir después al carácter antidoctrinario de la revista respecto a las fuentes de inspiración: “Nuestro programa se reduce á no tener ninguno. No hoy como ayer y mañana como hoy y siempre igual... Hoy como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente” (*ibid.*: 1-2). Mediante este juego con los deícticos se expresa una de las ideas claves de la nueva propuesta literaria que radica en la actualidad de la literatura en cuanto a las circunstancias modernas en oposición a una poética prescriptiva que siga ortodoxamente los patrones de la tradición. De este posicionamiento se desprende la reivindicación de una concepción literaria explícitamente intertextual, idea que Gutiérrez Nájera sostiene en “El cruzamiento de literaturas”, donde hace una radiografía de la sensibilidad actual, señala su epicentro, francés, y pretende inspirarse en lo que percibe como el espíritu más avanzado de la época. Asimismo, sorprende con una visión acertada de la formación de la tradición literaria decimonónica española e hispanoamericana (Gutiérrez Nájera 1894: 289).

²⁶ En “La poesía mexicana en 1891”, también titulado “Buscando casa”, Gutiérrez Nájera menciona por primera vez a representantes de la segunda generación modernista, a José Juan Tablada y a Balbino Dávalos. Al mismo tiempo expresa sus reservas respecto al decadentismo y lamenta el agotamiento de los jóvenes en la producción periodística en detrimento de la creación. Para nuestro autor, la faena periodística es sinónimo de “la lucha por la vida”, en la que se desgasta el talento de los poetas. Tablada figura como autor talentoso que redacta versos que tienen “algo neurótico”: una de las primeras menciones del poeta de “Misa negra” lo ubica en el contexto de lo patológico (Gutiérrez Nájera 2002: 102, 105).

Igualmente, José Martí da un testimonio semejante que muestra una conciencia clara sobre la formación de una nueva expresión a partir de la intertextualidad. El aforismo del cubano, en el ensayo sobre “Oscar Wilde” (1882), es muy característico de la obra del Duque Job y del autoentendimiento del modernismo en general: “[P]arece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. [...] Conocer diversas literaturas es el mejor medio de liberarse de la tiranía de algunas de ellas” (Martí 1971: 133).²⁷ También en los manifiestos de Gutiérrez Nájera resaltan el hibridismo y el carácter ecléctico respecto de los constituyentes de la nueva imaginación. A pesar de que niegue la existencia de un programa explícito en “Al pie de la escalera”, se vislumbran posiciones tanto simbolistas como parnasianas, como momentos claves en su propuesta. Igualmente, se aprecian los residuos de una concepción romántica de la naturaleza que se aleja del culto al artificio modernista. La concepción del Duque Job se encuentra en conjunción con las *Correspondances* de Baudelaire, noción fundamental para la estética simbolista. “Nos parece divinamente hermosa la naturaleza [...]. [E]l arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la armonía en el espacio” (Gutiérrez Nájera 1894: 1). Se suman alusiones al entendimiento parnasiano de la escritura a esta adaptación de la concepción simbolista, lo que se pone de relieve al citar partes del poema “Barcarolle” de Théophile Gautier y al aludir a la elaboración de la forma de manera análoga a la exposición en el poema “L’Art”: “galanteamos la frase, repujamos el estilo, quisiéramos, como diestros batihojas, convertir el metal sonoro de la lengua, en tréboles vibrantes y en sutiles hojuelas lanceoladas” (*ibid.*: 1). Las metáforas del campo semántico de la orfebrería y el entendimiento del oficio del escritor como un perfeccionamiento permanente de la forma son de obvia filiación gautieriana. En “L’Art”, el francés caracteriza la labor del poeta en

²⁷ Estas dos consideraciones sobre los límites del lenguaje en cuanto raíz de la formación cultural y la superación de la tradición mediante la universalización están en la base de la escritura moderna. En oposición a ello, puede señalarse la dicotomía del mimetismo de lo extranjero en contraposición al ideal de la mimesis de lo nacional que caracteriza la obra de Altamirano (Giron 2005: 376). Los modernistas postulan como *modus operandi* la fecundación intertextual en una época en que la crítica literaria mexicana suele apoyarse en la tríada categórica de Taine de *race, milieu, moment*. Además, como una secuela de Taine, y de su influencia hegeliana, se consideran “las obras artísticas como efectos de un estado espiritual de cada época histórica” (Viñas Piquer 2002: 332). De esta manera, la literatura llega a ser expresión de las transformaciones del *Volksgeist* y *Zeitgeist* (de la idiosincrasia y del espíritu de la época en un pueblo determinado) dentro de esta perspectiva sociológica (*ibid.*: 334-335). De ahí que no sorprenda que la recepción y el cultivo del decadentismo extrañara a los críticos en búsqueda de una literatura nacional a finales del siglo en México, ya que, según ellos, no puede configurarse una literatura en un *medio* extraño y mediante una *raza* diferentes a sus condiciones originales. Aquí las categorías de Taine llegan al límite de su potencial heurístico.

analogía al trabajo artesanal en las artes plásticas, de donde proviene la idea de la *œuvre-bijou*: el poema como alhaja o piedra preciosa. Los versos finales del poema comprenden esta idea fundamental para la escritura modernista: “Sculpte, lime, cisèle; // Que ton rêve flottant // Se scelle // Dans le bloc résistant!” (Gautier 1981: 150). En su contexto, la poética de Gautier representa una reacción contra la exaltación y el sentimentalismo románticos. Esta oposición no se aprecia en la obra del Duque Job, como en la narración-crónica “La hija del aire” (1883), cuya estética híbrida combina un tema de tendencia naturalista (el trabajo de los niños) con un tono enfáticamente sentimental, que intenta incitar la compasión del lector por los explotados. Esta combinación ecléctica hace patente que el autor no está vinculado de manera ortodoxa con una vertiente estética en particular.

Gutiérrez Nájera, al enseñarles la ‘nueva casa’ a los lectores de la *Revista Azul*, podría aludir de nuevo a Gautier y su papel histórico de ser uno de los principales expositores del artepurismo. En el prefacio a la novela *Mademoiselle de Maupin* (1836), Gautier expone la idea de *l’art pour l’art*. Aquí pondera la utilidad del arte en comparación con el aspecto de la belleza mediante una analogía entre la utilidad de la letrina de una casa respecto de las partes restantes: “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines” (Gautier 1973: 45). Análogamente, “Al pie de la escalera” menciona una letrina, aparentemente con el fin de imponer limitaciones a la idea parnasiana de depuración. Parece un alegato a favor de una ‘rehumanización’ del arte, o por lo menos, al no retomar las ideas parnasianas en sentido doctrinario, alude a una apertura del campo literario para un espectro de expresiones más amplio (cf. Gutiérrez Nájera 1894: 2). Llama la atención que Gutiérrez Nájera se estilice, en este lugar, como guardián del buen gusto, quizá al tener en cuenta a los lectores que se veían ofendidos por los primeros arrebatos decadentistas de la segunda generación modernista. No sólo puede comprenderse lo anterior como alusión a la limitación al ideario parnasiano; también retoma la estética de Baudelaire sólo de manera parcial: su categoría de lo bello no comprende el abanico de motivos que surgen en la poesía baudeleriana; si se piensa, por ejemplo, en “Une charogne” como una manifestación de la estética de lo feo, queda claro que el Duque Job no se aventura en el territorio de la transgresión. Este último párrafo citado también da lugar a

suponer una toma de distancia respecto al erotismo y el diabolismo decadentistas, de hecho ausentes en los escritos del Duque Job: su literatura se ve limitada por reservas morales. La última década del siglo XIX presenciará la recepción de estos aspectos en las obras de la segunda generación modernista que se da a conocer precisamente con un poema que recurre al erotismo: “Misa negra” (1893) que junto con “Cleopatra” (1900) de Salvador Díaz Mirón representan antecedentes importantes para la formulación madura del erotismo en la obra *Caro Victrix* de Rebolledo. Con miras a la narrativa de la segunda generación modernista consta igualmente que el Duque Job no comparte la estética transgresora que está en la raíz de los recursos tremendistas y de la puesta en escena de lo abyecto.

Cronológicamente, la reseña de *Entartung (Degeneración)* de Díaz Dufoo se ubica entre “Al pie de la escalera” y “El bautismo de la revista azul”, dos textos que tienen carácter de manifiestos. En el primero prevalece un tono sereno y optimista: la actual generación de escritores aparece como “sana, fresca, joven y valiente” (*ibid.*: 1). Esta percepción cambia en el segundo texto: se matiza este tono festivo. Primero, se agudiza la contradicción entre la creación y el periodismo, a lo que se hace alusión mediante el constante uso de la metáfora de la prisión y del trabajo forzado. Luego, la afición a la literatura, concebida como evasión del trabajo periodístico, se presenta en cambio dentro del campo semántico clínico en “El bautismo de la *Revista Azul*”: “Amamos nuestra enfermedad, como Alfredo de Musset amaba la suya, cuando Sor Marcelina le servía de enfermera. La amamos por la enfermera, por la benevolencia que aplaude, por la amiga que sonrío, por la esperanza que promete mucho” (*ibid.*: 97). Aunque puede constatarse que el discurso se ve infiltrado por el lenguaje y las ideas del campo de la patología, el autor se mantuvo alejado del fenómeno decadentista en México. Esta actitud se refleja en su poema sobre el ajeno: “El hada verde” (1887), que dista de ser otra apoteosis de la bebida de moda, como ocurre en muchos otros artistas del fin de siglo.

A pesar de la fascinación por la modernidad y la civilización europeas que caracteriza a la mayoría de los literatos modernistas, se inicia un momento autorreflexivo acerca de las condiciones modernas, también en la obra de Gutiérrez Nájera. En términos de la psicopatología y del lenguaje de los nervios se enuncia la ‘barbarie’ de la condición moderna (Medina Peñaranda 1994: 40). El distanciamiento de la segunda generación modernista del Duque Job es característica; desconfía de un desarrollo, o una moda, en el

que el discurso de la enfermedad paulatinamente llega a ser un componente esencial de la literatura y de la concepción de la imaginación (cf. Pérez Gay: XLIX-L). En la obra de Gutiérrez Nájera se aprecia la tendencia a rechazar este lado oscuro de la modernidad que afirmaron los integrantes de la segunda generación modernista. A pesar de sus logros en cuanto a la transformación del estilo prosístico, debe anotarse que el pionero no abraza tan plenamente las posibilidades de la modernidad que ponen en práctica los escritores posteriores ni convence plenamente su crítica del dogma positivista.²⁸ Al contrario, existen indicios para alegar su identificación con la vertiente científica. El hecho de que la ciencia positiva no mostrara ningún interés en la interioridad psíquica y en el sueño, en delimitación del romanticismo, se aprecia también en el conocido poema “Tristissima nox”. El ámbito del inconsciente y del sueño sólo puede operar negativamente como algo terrorífico: la pérdida de la razón o la muerte. A partir de la exclusión de este aspecto, el sueño figura como monstruo, lo que demuestra el poema. Semejante a la estructura del “Capricho No. 43” de Goya, pero sin la intención crítica del pintor español, el sueño en “Tristissima nox” (1884) no muestra una recepción afirmativa de las nociones románticas, sino más bien una actitud aterrada del yo lírico que anhela la llegada del día, lo que parece una condición impropia para el subgénero poético del nocturno.

La obra najeriana parte de la trinidad neoplatónica de lo bello, bueno y verdadero,²⁹ como muestra Óscar Rivera-Rodas al puntualizar su “ideología poética”. La función moral de la obra artística —la regeneración del espíritu por medio de la belleza— se considera de acuerdo con el concepto positivista spenceriano: la regeneración de un ser degenerado. La ruptura manifiesta en la segunda generación modernista se aprecia, en contraste, con el concepto artístico del padre fundador del positivismo mexicano. En la obra de Gabino Barreda el cultivo de las bellas artes se opone a la racionalidad científica y sirve para el cultivo sentimental, análogo al concepto spenceriano (Rivera-Rodas 1995: 171-172). Este

²⁸ Aunque en “El arte y el materialismo” se encuentra una crítica explícita al materialismo y al racionalismo positivistas, su autor demuestra ser hijo de la ilustración positivista. En su defensa de la poesía las verdades positivistas tienden a ser vistas como construcciones hipotéticas que, en comparación con la creación poética, son comprendidas en una dicotomía de desencantamiento y reencantamiento. Sin embargo, esta crítica parece circunstancial, ya que se implanta la sospecha acerca de la integridad del positivismo sólo en el momento en que se critica al arte a partir del racionalismo a secas. El detractor de Gutiérrez Nájera, Pantaleón Tovar, niega el valor y la verdad de lo poético, lo que lleva al Duque Job a reprocharle el carácter hipotético del positivismo (Gutiérrez Nájera 2002: 6).

²⁹ Esta trinidad, que retoma Gutiérrez Nájera en “El arte y el materialismo”, se inspiró en la lectura de Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien* (1853) (Viñuales 1996: 199).

nicho concedido al arte se pierde en la mayoría de los autores de la segunda generación que desarticulan la relación de la literatura y la moral. Así se limita la gama de temas típicos del modernismo en Gutiérrez Nájera. Tanto las psicologías extremas, características del decadentismo, como el erotismo, es decir, el gozo de una sensualidad que desarticula la separación entre el amor ideal-platónico y el físico, no tienen cabida en su concepto artístico, que se rehúsa a romper con las pautas tradicionales. Tampoco se integran motivos y temas relacionados con lo feo y lo grotesco; ni una poetización del sueño afín a la sensibilidad romántica puede comprobar la pertenencia de Gutiérrez Nájera a lo que caracteriza gran parte de la producción modernista. También el tratamiento de las figuras femeninas muestra una preocupación sumamente moralista, como señala Rivera-Rodas, otra vez de acuerdo con el papel designado a la mujer por el ideario positivista. El pilar central de la moralidad y de la sentimentalidad es, según Auguste Comte, la mujer, en analogía a la función sentimental del arte. Ella propulsará la victoria del espíritu positivo en la tierra (*ibid.*: 177). Mediante estos antecedentes positivistas se explica el papel convencional de la mujer en la obra del Duque Job, ya que aparece alternativamente como madre cariñosa o como adúltera, comportamiento que siempre merece sanciones en sus textos, lo que explica además la ausencia de la *femme fatale* en su obra.

En resumen, la innovación de la obra najeriana se encuentra sobre todo a nivel estilístico, plástico y sonoro del lenguaje, y, parcialmente, a nivel de las técnicas narrativas. Finalmente, resulta difícil, si no imposible, señalar la pertenencia del autor a una vertiente definida. Debido a su eclecticismo, resaltan los siguientes aspectos que trae a colación José María Martínez en su excelente estudio introductorio sobre la narrativa: “De diversa manera aparecen en los textos de Nájera notas de la literatura romántica, realista, costumbrista, naturalista, simbolista y parnasiana, y nociones teóricas del idealismo, del positivismo y los irracionalismos filosóficos del fin de siglo” (Martínez 2006: 21). Respecto a la prosa narrativa del autor, el crítico justifica, por un lado, la pertenencia del Duque Job al romanticismo por el idealismo estético del autor. Por el otro, sostiene que igualmente pueden encontrarse huellas del realismo: por ejemplo, en el mundo coetáneo de sus cuentos que se generan sin mediaciones metafóricas. Resalta, como aspecto realista, la verosimilitud y ciertas reservas en cuanto a las temáticas tendencialmente más transgresoras del naturalismo y del decadentismo. (*ibid.*: 20-22).

3.3. EL MODERNISMO Y LA CRISIS ESPIRITUAL Y CIENTÍFICA

Paz, Orden, Progreso. A pesar de la aparente tranquilidad que parece prometer la paz porfiriana, la época registra una serie de cambios vertiginosos y de rupturas con la sociedad de corte tradicional. Los autores de la segunda generación modernista presencian además el declive del orden establecido, que posteriormente desembocará en la revolución que pone fin a la dictadura de Porfirio Díaz. Otros aspectos de la transición, que acuñan el espíritu de la época, quedan registrados con el concepto de crisis esbozado por Federico de Onís. Las condiciones que hacen posible el modernismo encuentran parcialmente su expresión en estas circunstancias históricas que se plasman en su definición clásica: “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” (Onís 1961: XV). La incipiente modernidad significa igualmente un cambio respecto de las circunstancias de la producción artística. El canon de las voces críticas, en la tradición de Ángel Rama, afirma que la renovación de las estructuras sociales afecta el viejo sistema de mecenazgo; así, la actividad del intelectual se rige por los mecanismos de una economía de mercado y los artistas se ven obligados a vivir de su pluma. Muchas veces el periodismo es su única fuente de ingreso, lo que marca el comienzo de la profesionalización de los autores en América Latina. No obstante, sigue vigente una relación pragmática con el poder en cuanto a cargos públicos o textos dedicados a personajes de la vida política, por lo que no puede hablarse de una autonomía del campo literario.³⁰

En cuanto a la historia de las ideas, la crisis finisecular se configura a partir de dos momentos claves: por un lado, la racionalización, que se refuerza mediante el positivismo, y, a la vez, la crisis de la racionalidad que produce este mismo desarrollo hacia la

³⁰ Esta profesionalización se vislumbra en muchos textos modernistas: por un lado, figuran los conceptos de *l'art pour l'art*, la autonomía del arte y una vaga noción de un sacerdocio del arte; es decir, éste aparentemente está desarticulado del mercado. Es claro que estas ideas pueden considerarse en función de la creación de un capital simbólico y del intento de situarse estratégicamente en el mercado. Por el otro, destaca la relación del artista con el campo político y su vinculación al periodismo. Muchos escritores tematizan la labor periodística como un trabajo forzado que les inhibe dedicarse al ‘arte verdadero’.

secularización. Entre estas dos coordenadas, destaca el papel de la literatura en su afán de reaccionar ante el vacío dejado por la ciencia positiva y su interés en los límites del paradigma científico. El fin de siglo registra el auge del positivismo en México, que, de acuerdo con Octavio Paz, antes de ser “un método científico fue una ideología, una creencia” (Paz 1993: 410). Algunas partes de la élite del país hacen gala de una comprensión del mundo científica y racionalista. En la historia de las ideas puede distinguirse una primera fase comtiana a la que sigue una segunda etapa spenceriana, caracterizada por la recepción del paradigma del darwinismo social (cf. Glick 1999: 12). El fundamento de ambas corrientes positivistas es la idea del progreso; un movimiento racional, que opera o bien mediante la ley de los tres estados en la teoría de Auguste Comte, o bien a través de la noción del progreso universal y la lucha por la vida de Herbert Spencer. Carlos Monsiváis distingue entre la presencia de Comte y de Spencer en México: “A diferencia de los comtianos, los spencerianos no ven anacrónico sino utópico el liberalismo, cuando postula la libertad individual en una sociedad desordenada. Para los spencerianos el primer requisito de salvación es la *disciplina social* que al ir atenuando la intervención del Estado, facilitará la libertad. Ha pasado ya el tiempo de la revolución y la única salida es la evolución” (Monsiváis 2007: 963-964). La psicopatología desempeña un papel fundamental en la construcción de lo que se considera *disciplina social*.

En la literatura finisecular se aprecian algunas razones por las que el positivismo se desintegra globalmente. El racionalismo positivista, en su oposición a la religión, fracasa en la fundación de una nueva ética más allá de la cristiana (Marfany 1982: 115). Otros indicios de su fracaso son la creciente fragmentación del campo académico. La progresiva diferenciación de las ciencias en disciplinas diversificadas muestra que el positivismo llega a los límites de su potencial heurístico. Se inicia un desarrollo crítico del mismo empirismo: el sistema positivista llega a ser considerado como un espejismo, como una teoría que determina de manera reduccionista la concepción de la realidad y, por tanto, la distorsiona. Así, la modernidad implica un momento de autorreflexión sobre las condiciones que la hacen posible; con ello se inicia otra perspectiva crítica, basada en el lenguaje. El modernismo se inserta en las fisuras donde se rompe el código del positivismo y muestra este espejismo mediante un lenguaje lúdico y autorreflexivo.

El resultado del mencionado proceso de secularización suele denominarse, en referencia a Max Weber, con el concepto del desencantamiento del mundo. Rafael Gutiérrez Girardot deduce, como resultado de este estado, una situación angustiante que caracteriza con el concepto del “apocalipsis del yo, que es su propio padre y creador y lleva consigo a su propio ángel exterminador” (Gutiérrez Girardot 1988: 46), trayendo a colación la crítica nietzscheana a la moral cristiana. La idea de que el universo sea concebible sin recurrir a una presencia divina para su explicación, esto es, la proclamación de la muerte de dios, sin lugar a dudas causa una pérdida de trascendencia y fomenta lo que se percibe como crisis. El individuo aquí descrito se ve escindido entre la tendencia creadora y la destructiva, lo que significa una nueva toma de conciencia acerca del ser humano y, por ende, representa uno de los pilares del sujeto moderno. Hay que agregar críticamente a esta dramatización del colapso del sujeto tradicional que, con un alto grado de probabilidad, ya a partir de la Ilustración las mentes críticas tenían que persistir en un universo secularizado. A esta experiencia alude aparentemente Gutiérrez Girardot con el concepto ‘ángel exterminador’, que posiblemente remite a un texto clave del romanticismo alemán de Jean Paul: “Ach, wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würgeengel sein?”³¹ (Jean Paul 2008: s. p.).

La respuesta modernista a la descomposición de las certidumbres de antaño parece consistir en la fundación de una visión suplementaria a las fisuras que deja la modernidad. La mística y las ciencias ocultas son las claves para la configuración del modernismo, por lo que parece que el arte se entiende como la sustitución de las certezas perdidas. El intento de remediar las fisuras en el sujeto moderno también se halla en los conceptos del sacerdotismo del arte y del lenguaje redentor, que muchas veces entran en abierta oposición con las nociones de utilidad y materialismo; representantes de la superficialidad de la que los modernistas acusan al espíritu de la sociedad burguesa y del positivismo.³²

³¹ “¿Ay, si cada yo es su propio padre y creador, por qué no puede ser a la vez su propio ángel exterminador?”

³² De esta manera se genera un proceso histórico análogo en el romanticismo francés con los modernistas mexicanos, como señala Andreas Kurz apoyándose en la obra de Paul Bénichou, *La coronación del escritor*. En el trasfondo de la secularización, el escritor ejerce, legitimado por la burguesía, la función que antes desempeñaba el clero (Kurz 2005: 236). En este proceso de sustitución, el lenguaje y el oficio del escritor adquieren una connotación sagrada. El artista llega a ser el mediador entre el mundo y lo divino (*ibid.*: 237-238). Esta concepción del escritor se vislumbra paradigmáticamente en el soneto icónico *Correspondances* de Baudelaire que está en la raíz del entendimiento de la escritura modernista. Kurz cita a Lamartine para ilustrar

La analogía entre el romanticismo y el modernismo puede extenderse a la posición estratégica que ambas corrientes ocupan respecto del pensamiento antimetafísico y racionalista (cf. Paz 1993: 410-411). Franco Rella opone el espíritu romántico y el movimiento racional de la historia hegeliana como la manifestación representativa de la razón posterior a la ilustración. En la base de la utopía progresista del siglo XIX, que en la obra de Comte trasciende a modo de una teleología científicista, se encuentra la idea de un movimiento histórico monumental que devela en su trayectoria el ‘espíritu’; es decir, la historia es el proceso de la revelación de la verdad: “Lo real es racional, lo que es racional es real. Ésta es la perentoria afirmación de Hegel, que identifica el movimiento mismo de las cosas y del mundo con el proceso mediante el cual el espíritu llega a sí mismo, a su razón, y, por tanto, a su ser. [...] Novalis escribe, por el contrario, que la poesía es lo real absoluto. Cuanto más poética es una cosa, más verdadera es” (Rella 1989: 125). Novalis es el caso en el que se invierten paradigmáticamente las coordenadas de lo racional y de su contraparte excluida a partir de la oposición entre la historia progresista y el arte. En su famosa definición del *modus operandi* de lo romántico formula una dialéctica que está en la raíz del arte romántico: “Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannte, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es” (Novalis 2000: 51-52).³³ Este concepto apunta hacia la repoetización de un mundo que se ha vuelto demasiado pequeño a causa de la racionalización. De manera semejante, Octavio Paz entiende este contramovimiento del espíritu romántico como un anhelo de la otredad; una búsqueda artística de lo que fue excluido por la racionalidad predominante. Paz hace hincapié en que esta búsqueda parte del horizonte epistemológico trazado por el paradigma en contra del cual se intenta definir y desprender:

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. [...] el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta los poderes o facultades del niño, el loco, la mujer, el *otro* no-racional, pero los exalta *desde* la modernidad. El salvaje no se sabe salvaje ni quiere serlo; Baudelaire se extasía ante lo que llama el ‘canibalismo’ de Delacroix en nombre precisamente de ‘la belleza moderna’ (Paz 1993: 405-406).

su tesis: “L’homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux” (*ibid.*: 237). Desde luego, esta actitud torremarfilista se refuerza, por más que el artista sea marginado, en el sentido del genio incomprendido.

³³ “Otorgándole un sentido elevado a lo común, una apariencia misteriosa a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, un resplandor de infinitud a lo finito, así los romantizo”.

También Hugo Friedrich describe esta dialéctica entre racionalización científica y reencantamiento poético en su estudio clásico *Estructura de la lírica moderna*. Me parece significativo que el contramovimiento artístico reivindique la misma sistematicidad que caracteriza el desarrollo racional. “Es ist die Paradoxie, daß eben jene Dichtung, die von einer wissenschaftlich enträtselten und technisierten Welt in die Irrealität ausbricht, in der Herstellung des Irrealen die gleiche Genauigkeit und Intelligenz beansprucht, durch welche die Realität eng und banal geworden ist” (Friedrich 1973: 57).³⁴

Cuando esta relación, esbozada por Paz, Rella y Friedrich, cobra validez, se tiene que tomar en cuenta el trasfondo de la experiencia positivista con miras al ámbito de la psicología donde se conjuga esta dialéctica entre literatura y ciencia. Los fenómenos patológicos, presentes en los textos, se consideran expresión de un espíritu nuevo que registra las contradicciones profundas de la modernidad. Junto a las transformaciones mencionadas en el ámbito cotidiano se observa un cambio paradigmático en la historia de las ideas. Con frecuencia la crisis que implica la modernidad se enuncia en términos psicológicos y, a la vez, la psicología positivista no puede hacerle justicia a los nuevos fenómenos que surgieron, o mejor dicho, que quieren verbalizarse junto con la modernidad.

La psicopatología figura como uno de los adversarios secretos y, al mismo tiempo, como una de las inspiraciones escondidas de la poética modernista. Un papel fundamental en este proceso de divulgación del conocimiento científico tiene la obra *Entartung* de Max Nordau. En *Los raros*, Darío dedica un capítulo al mamotreto del médico húngaro-austriaco donde demuestra que toma muy en serio las teorías de Nordau. También el intento de la refutación con base en la anatomía cerebral es un indicio de que Darío se esfuerza por combatir con el pseudopsiquiatra en el campo de la medicina. Es muy curioso observar que el discurso del nicaragüense se carga de referencias a la psicopatología:

La música, dice [Nordau], no tiene otro objeto que despertar emociones; por tanto, los que se entregan á ella son ó están próximos á ser degenerados, por razón de que la parte del sistema nervioso que está dotada de la facultad de emotividad, es anterior atávicamente á la substancia gris del cerebro, que es la encargada de la representación y juicio de las cosas; y el proceso de la raza consiste en la superioridad que adquiere esta parte sobre la primera. Entretanto Nordau coloca entre los grandes artistas de su devoción á un gran músico: Beethoven. [...] El carro de hierro, la ciencia, ha destruído según él los ideales religiosos. [...] Y hoy mismo, en el campo de la humanidad, después del paso del monstruo científico, renacen árboles, llenos de flores de fe. Tampoco el arte podrá ser destruído. Los divinos

³⁴ “Es una paradoja que la misma poesía que huye hacia lo irreal de un mundo, que de manera científica fue desencantado y tecnologizado, reivindique para la creación de lo irreal la misma precisión e inteligencia mediante las cuales la realidad se estrechó y se banalizó”.

semilocos 'necesarios para el progreso', vivirán siempre en su celeste manicomio consolando á la tierra de sus sequedades y durezas con una armoniosa lluvia de esplendores y una maravillosa riqueza de ensueños y de esperanzas (Darío 1905: 196-197).

A partir de esta argumentación se desprenden, *ex negativa*, otros elementos poéticos de la estética modernista, como la musicalidad del lenguaje y el sacerdotismo del arte. La cita ejemplifica la relación dialéctica entre arte y positivismo a partir del debate que desata la teoría de la degeneración en el arte. La modernidad se comprende como un movimiento autorreflexivo: por tanto, el concepto de crisis no sólo se aplica para el aspecto tradicional, sino también para la ciencia misma, como se ve en las elaboraciones artísticas.

3.4. TENDENCIAS DEL LENGUAJE

La definición del lenguaje modernista se ve confrontada con la coexistencia de fenómenos originados tanto en el romanticismo como en las estéticas posteriores, por lo que cualquier intento de aprehender al fenómeno mediante una definición esencialista está condenado al fracaso. Ricardo Kaliman señala una posible función para esta sobrevivencia de elementos del romanticismo. Respecto al yo lírico romántico, muestra cómo se combinan elementos antagónicos en una nueva estética híbrida. La conjunción entre los elementos parnasianos, es decir, la descripción objetiva de lo sensorialmente perceptible, y los componentes simbolistas, esto es, la experiencia de lo irracional, la verbalización del deseo y la correspondencia entre el interior y la exterioridad, conforman, según su propuesta, un lenguaje lírico en referencia a instancias instintivas de la psique humana. Esta conjunción de la descripción y de la sensualidad llega a ser expresión del deseo del yo lírico: “[L]a imagen plástica se convierte en un símbolo de este estado psíquico” (Kaliman 1989: 23). Así, se deriva una perspectiva semejante a la de un “psicoanalista” en los versos de Darío, los que concluyen con las palabras: “En mi jardín se vio una estatua bella; se juzgó mármol y era carne viva” (*ibid.*: 32). Carlos Montemayor señala un mecanismo parecido en la poesía erótica de Rebolledo: “[N]o es el deseo erótico por sí mismo: es la puerta que el deseo abre. No es la experiencia erótica por sí misma: es la conciencia a que el deseo nos entrega. No es el vértigo del deseo erótico por sí mismo: es la visión de la vida y la

memoria que tal vértigo nos permite” (Montemayor 2004: 411). Un paradigma productivo, también en la prosa narrativa, es la abertura de un espacio ficcional a partir del deseo sexual con base en el mecanismo esbozado. La narrativa finisecular mexicana, como una secuela de la influencia y las transformaciones a partir de la narrativa de Théophile Gautier, es emblemática de esta propuesta poética. Tanto en la narrativa como en la poesía se encuentra un mecanismo que apunta hacia la psicologización de la escritura.

El modernismo se encamina hacia el poema en prosa, hacia la narrativa lírica y la ‘desrealización’ de la escritura. La introducción de la expresión lírica en la narrativa se aprecia por el énfasis de la variación paradigmática en detrimento de la progresión sintagmática de la trama. Igualmente, el lenguaje narrativo desenvuelve una tendencia hacia formas metaficcionales respecto de las referencias a las éfrasis u otros intertextos. Ambos recursos tienden a desplegar una función poética en el plano diegético del texto, es decir, se vuelven productivos en el tejido ficcional, en lugar de ser una mera alusión con función ostentativa. Asimismo, se aprecian los juegos del lenguaje que remiten al lenguaje mismo en cuanto artificio. Todos estos rasgos distinguen —tendencialmente— la narrativa modernista del lenguaje de las concepciones narrativas anteriores y encuentran algunos antecedentes en la formulación del lenguaje de la poesía en la segunda mitad del siglo XIX.

La cuestión crucial en todo el afán definidor es cuánto potencial visionario se le atribuye a los modernistas y dónde se limitan los alcances de su escritura. Iván Schulman, por ejemplo, propone enmarcar al modernismo dentro de una continuidad evolutiva de la narrativa latinoamericana, que apunta hacia configuraciones artísticas futuras. En consecuencia, esboza la tarea historiográfica “de encontrar esos lazos perdidos que completarán el árbol genealógico y facilitarán el trazado de relaciones evolutivas entre escritores como Martí, Darío, Lugones, Huidobro, Vargas Vila, Arqueles Vela, Neruda, Cortázar, Carpentier, Borges, García Márquez y Sarduy” (Schulman 1986: 41). Schulman considera —con mucha razón— que el modernismo es la fase de transición entre la narrativa ‘clásica’ y la ‘moderna’. Según el crítico, dicha transición comprende la disolución del legado mimético de la escritura realista y naturalista; el fin de la escritura consiste en la “búsqueda de una autonomía del signo con respecto a su referente” (Schulman 2003: 20). No cabe la menor duda de que los mencionados desarrollos fueron de interés central en la época, aunque sí cabe preguntar críticamente si los modernistas se

hallaban en condiciones de realizar este proyecto. Ciertamente, el fin de siglo lucha por emancipar al arte de la naturaleza: ¿proyecto imposible? El telón de fondo de este subcapítulo busca responder a la cuestión que explique de qué manera los modernistas intentaron llevar a cabo este proyecto y qué significa respecto del estatuto de su escritura.

Schulman se apoya en dos famosos ensayos para constituir puntos de referencia. Mediante lo expuesto en “Le degré zero de l’écriture” afirma con Roland Barthes que la escritura clásica se desintegra a mediados del siglo XIX, precisamente a partir de la obra de Flaubert, y se enfoca en la problemática del lenguaje. La segunda referencia de Schulman son las ideas expuestas en “The language of modernist fiction: metaphor and metonymy”.³⁵ La referencia a David Lodge le permite concebir la disolución de la escritura decimonónica en términos de una transición de las formas metonímicas a las metafóricas (Schulman 1986: 36). Parece prevalecer el consenso sobre el hecho de que con el modernismo se inicia el mencionado cambio en la estructuración del discurso narrativo. Germán Gullón parte de la idea de Jakobson de que el discurso puede articularse o mediante la contigüidad o alternativamente con la similitud (Gullón 1974: 180). A estos dos ejes potenciales del discurso narrativo les corresponden las tendencias realista-naturalistas de servirse de la metonimia y la estrategia simbolista de recurrir más bien a la metáfora (Sobejano 1988: 606). Esta evolución adquiere un papel fundamental en el intento desrealizador, en el énfasis subjetivizador y en la poetización en la prosa modernista. Esta tendencia general también llega a ser considerada como superación estética del desencanto del mundo moderno (cf. Phillipps-López 1996: 126). Finalmente este cambio de la estética puede

³⁵ Mediante lo expuesto en el ensayo de Lodge, Schulman extiende el horizonte histórico del modernismo e identifica muchas innovaciones narrativas, mencionadas por Lodge respecto de la literatura del *modernism*, o sea la literatura que se relaciona con nombres como Hemmingway, Pound, Elliot y Joyce. Aunque hay una semejanza entre algunas innovaciones, mencionadas por Lodge, y la definición de los rasgos del modernismo, a mi modo de ver se le atribuye así un potencial innovador demasiado grande a los modernistas. Schulman identifica al modernismo con algunos desarrollos literarios muy posteriores e, inclusive, con la prefiguración de nociones posmodernas. Por ejemplo, respecto al “Prólogo al Poema de Niágara” y la obra de Rodó, Schulman abre la pregunta retórica: “¿Anticipación de la inestabilidad ideológica posmoderna, de su cambiante paisaje discursivo, de la imposibilidad de formular conceptos fijos o esencialistas?” (Schulman 2003: 20). En lo absoluto. Los presupuestos epistemológicos de la posmodernidad parten de una relación desconfiable entre significante y significado en la que el lenguaje deja de ser un medio transparente para acceder al mundo; además, el sujeto posmoderno es inconcebible fuera del ámbito del lenguaje. El modernismo, en cambio, enfoca al sujeto a partir del cual se reorganiza el polifacetismo del mundo moderno. Asimismo, la poética más radical que se podía esbozar en este momento histórico era la que quería trascender al vacío, como una nueva manera de denominar paradójicamente un ámbito sinónimo a ‘lo absoluto’ en la obra de Mallarmé. A la vez, se puede poner en tela de juicio que esta concepción fue cultivada durante la época en Hispanoamérica.

concebirse como la creación de un espacio de condensación, remedio contra las fisuras de la modernidad y reacción debida a la incertidumbre del individuo (Rotker 2005: 51).

Por lo tanto, el término crisis, acuñado por Federico de Onís, ofrece extenderse al ámbito de la representación; es decir, crisis comprende también el aspecto de una ruptura epistemológica y una redefinición de las funciones atribuidas al lenguaje. Por el concepto lenguaje entiendo, en un sentido amplio, el conjunto del estilo y de la estructura en los textos. La función del lenguaje y de la representación se juega en el telón de fondo de un mundo percibido como desencantado, secularizado y racionalizado, tras ‘la muerte de dios’ y los excesos empírico-objetivistas del positivismo.

Hugo Friedrich observa que un aspecto de la modernidad³⁶ del lenguaje se aprecia mediante un fenómeno nihilista, en el plano estético y filosófico, al que se aproxima con conceptos como trascendencia vacía, idealidad vacía o mística de la nada. La poesía, a partir del simbolismo, se configura conscientemente como sustitución idealista de las certidumbres metafísicas de antaño. De esa forma, se manifiesta una modificación de la estética romántica que tiende a recurrir a ámbitos metafísicos como la naturaleza, el inconsciente colectivo o el cosmos. En el idealismo romántico, según Friedrich, prevalecía el intento de establecer una unidad trascendental mientras que en la modernidad se parte de la pérdida de este sentimiento. Este último movimiento, que puede comprenderse como el camino inverso que andaba el poeta romántico, intenta establecer dicha unidad trascendente mediante la escritura. Para Friedrich la condición desencantada y autoconsciente de la modernidad lleva a la disolución de la referencialidad en la literatura; es decir, ésta radica en la destrucción y distorsión de la realidad extratextual (Friedrich 1973: 196). Friedrich afirma también que de la mano de la creación artística va la reflexión sobre ella: se refuerza la tendencia a la metarreflexión sobre la función y la autonomía del lenguaje literario. Así, se debilita la referencialidad y paulatinamente se le da la espalda a la ilusión mimética en la

³⁶ Modernidad europea: Friedrich, cuyo estudio se enfoca sobre todo en el análisis de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, señala los siguientes rasgos de la poesía moderna: disonancia; fragmentación; tono declaradamente antisentimental; magia de lenguaje mediante la sinestesia; empleo de metáforas absolutas y del oxímoron; integración de la estética de lo feo; evasión y destrucción de la realidad; fantasía deformadora de la realidad; movimiento contra la descripción realista y naturista; metarreflexividad; separación de lo bello y de lo feo de la categoría de la verdad; deshumanización; abolición del sujeto lírico personalizado a favor de un sujeto neutral; autonomía de los símbolos respecto a la tradición; apertura del sentido; disonancia ontológica: el lenguaje es visto incapaz para acceder a lo absoluto; en Mallarmé la nada (*le néant*) sustituye a ámbitos anteriormente trascendentales y figurados por el sueño, el azul, el ideal; indeterminación entre significativo y significado.

narrativa “a favor de la artificiosidad y el antinaturalismo” (Montaldo 1994: 15), desarrollo que se origina mediante una dialéctica entre “el vacío que dejan viejas formas culturales y la invención de sistemas de ficcionalización” (*ibid.*: 16). Al mismo tiempo, estas tendencias se consideran como la superación de lo que podría denominarse despectivamente “exhibicionismo sentimental romántico” (Provencio 2002: 29), es decir, la actitud del poeta que comunica en un tono confesional, exaltado, una experiencia trascendental o sentimental. En contraste, la intención en los textos ‘modernos’ tiende a evocar o sugerir de manera plástica y sensual una idea o sensación que se constituye en el mismo texto.³⁷

El germen de dicho momento de ruptura con la tradición, y no se está hablando de su consumación ni de su formulación teórica acabada, se encuentra en América Latina en el modernismo. De esta forma incipiente comienzan a superarse los rasgos literarios del romanticismo que a finales del siglo aún figuran como residuos:

Darío, en pos de Baudelaire y de las escuelas francesas, inaugura en Hispanoamérica la conciencia crítica, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética. Contribuye así a fundar esa alianza que constituye un carácter dominante de la poesía moderna. [...]. [L]a voluntad crítica de Darío implica una actitud de intelección de la producción artística que contrarresta el mito romántico del poeta enajenado, oracular, inconsciente intermediario de fuerzas humanas (Yurkievich 1976: 48).

Dadas todas las semejanzas que existen entre el modernismo y las vertientes contemporáneas europeas, conviene, sin embargo, matizar algunos contrastes. Entre las diferencias del modernismo y la concepción finisecular europea figura la tendencia a la evaluación de la condición humana. Ésta se correlaciona con la idea de la caída del hombre en el simbolismo europeo contrarrestando el optimismo romántico que recurrió a la noción de naturaleza e inocencia humana de Rousseau (Wellek 1982: 23). Si bien esta ruptura cobra validez para el ámbito francés, no consta un cambio tan tajante en la evaluación de la condición humana en el modernismo: más bien prevalece una indeterminación epistemológica. No obstante, una evaluación pesimista parece ganar terreno en la llamada modalidad decadente del modernismo mexicano a partir de la última década del siglo XIX.

Entre las pautas generales que sirven para caracterizar al lenguaje modernista puede recurrirse a la precisión comparativa de Ricardo Gullón que al caracterizar la poesía afirma

³⁷ Me parece que el primer texto en el ámbito mexicano (una excepción) que corresponde a los rasgos de modernidad aquí esbozados es el poema “Variaciones decadentes” de Balbino Dávalos, fechado en 1893. El poema recrea la presencia de la musa a partir de un movimiento de la ausencia (la nada) y, al mismo tiempo, pone de relieve el carácter paradójico de esta creación lingüística mediante el uso intensivo de figuras oximorónicas (*cf.* Dávalos 2002: 129).

que el hermetismo de Mallarmé y Rimbaud casi no se encuentra en el modernismo (Gullón 1982: 214). Esta idea también refleja la tendencia hacia la autonomía del lenguaje, el uso de metáforas absolutas, la abolición de un sujeto identificable de la enunciación y del yo lírico. Estos aspectos, en cambio, son claramente identificables en muchos textos modernistas. Contrariamente a lo afirmado por Yurkievich, le paso la voz al mismo Rubén Darío, que relata en las “Dilucidaciones” de *El canto errante*:

He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta identidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño para convencerme de que nada es extraño a mi yo. He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la Naturaleza y su inmenso misterio (Darío 1977: 304).

Parece redundante comentar el uso superficial que se hace de la filosofía de Schopenhauer que, así descrita, parece un autor de libros de superación personal. Fácilmente se registran lugares comunes del romanticismo y un afán de trascendencia de un alma profundamente romántica, que se enuncia en un sujeto ostentosamente marcado por el uso anafórico del verbo auxiliar. Para justificar la veta romántica del modernismo y demostrar la universalidad de lo romántico en la modernidad, la crítica suele traer a colación el *dictum* en la “Canción de los pinos”: “Románticos somos. ¿Quién que Es, no es romántico?” (*ibid.*: 334) En mi opinión debe tomarse en cuenta la distinción entre una discusión del modernismo con fines de aproximación a las posibilidades expresivas en un momento histórico dado y el anhelo romántico del mismo Darío. En otras palabras, las grandes denominaciones de movimientos literarios llegan a sus límites heurísticos al acercarse al estatuto híbrido del modernismo. Ya en su contexto original, un concepto como *romanticismo* muestra tantas aceptaciones y contenidos posibles, como muestra la definición del término al principio de la obra clásica de Isaiah Berlin.

Como también afirma Kurz, se produce una situación paradójica respecto del sujeto poético y sus posibilidades de servirse del lenguaje, ya que prevalece la noción de que el lenguaje no es capaz de aprehender la realidad fragmentada de la modernidad, además de manifestarse la figura del artista como mediador entre los mundos, dotado de un acceso a lo esencial, la unidad perdida, creando autenticidad y unidad en el lenguaje. La figura

romántica del poeta vidente se reinstala en medio de las condiciones modernas.³⁸ El sacerdocio del arte, propagado por los modernistas, es, además, uno de los pilares mediante los cuales se constituyó la posición vanguardista. Para una definición del entendimiento modernista de la función del lenguaje y del sujeto, considero de gran provecho las concepciones de Julio Ramos y Susana Rotker acerca de estos dos conceptos. Dado que el “Prólogo al Poema de Niágara” refleja la inestabilidad de los valores en los tiempos modernos, “la literatura se autoriza como un intento de superar estéticamente la incertidumbre y el ‘no saber’ generados por la fragmentación moderna” (Ramos 1989: 10), a lo que puede agregarse que la escritura se ofrece como intento de reconstruir la totalidad de “lo uno, el fundamento, el origen perdido” (Rotker 2005: 242). Esta reorganización romántica del mundo fragmentado encuentra su centro ordenador en el yo. Es a partir de éste que se intenta abarcar el fenómeno complejo de la modernidad.

Respecto de la situación del conocimiento a finales del siglo, ya aludí al hecho de que el campo académico se comenzaba a estratificar en disciplinas diferentes y se derrumbaron las posibilidades totalizadoras del sistema positivista. También entraba en el discurso una crítica de la producción del conocimiento, que partía de la idea del lenguaje como manera de aprehensión de la realidad; es decir, surge una sospecha basada en una conciencia lingüística. La teoría del conocimiento seguía basándose en el sujeto, no obstante la evidencia de la relación especular entre teoría y realidad empírica que se hace patente por medio de la experiencia positivista. Así, surge un nuevo subjetivismo en oposición al exceso empírico del positivismo. “La realidad es irónica y contradictoria. El hombre había construido totalidades para encontrar su propio contexto y sentido dentro de ellas. El autor deja de ser espectador que reproduce lo real tras un concepto universal, para tratar de alcanzarlo desde su propio ser” (Rotker 2005: 49). El yo reivindica una posición soberana en cuanto a la realidad fragmentada. Sin embargo, la inestabilidad de la construcción de la realidad tras la ruptura epistemológica es sustituida por una nueva concepción absoluta, ya que se reivindica la visión poética de un sujeto soberano.

³⁸ Escribe, por ejemplo, Tablada en “Leopoldo Lugones”: “La rutina, la pasiva conformidad con la que los demás piensan, ven y sienten en vuestra vida social, ha llegado a ser tan grande, que la relación directa entre objeto y sujeto se ha perdido y en su intermedio se interpone un patrón hecho de experiencia ajena y de vulgaridad aceptada, que sustituye indignamente la visión personal y la emoción derivada. Sólo en seres de excepción como Leopoldo Lugones ese fenómeno no se ha producido. El ojo y el corazón tienen virginidades perdurables” (Tablada 1988: 94).

En la narrativa modernista, en cambio, se desestabiliza esta noción, ya que se muestra el fracaso del sujeto; aparece, sobre todo, el yo como escindido y patologizado y, de esta manera, se señalan las fisuras que ha dejado la ruptura moderna. Esta estética se aleja paulatinamente de la idealización romántica. En cambio, se muestra la barbarie de los tiempos modernos, que se articula sobre todo en términos de la psicopatología. La enfermedad mental llega a ser la superficie de emergencia que enfoca críticamente las condiciones de la modernidad y con ello se enuncian las tensiones del yo moderno.

3.5. HACIA UN ESBOZO DE LA NARRATIVA MODERNISTA

El fin de siglo presencia el agotamiento de las formas narrativas decimonónicas y, a la vez, se configuran nuevos experimentos narrativos. El prefacio de *The Picture of Dorian Gray* (1891) refleja los dos extremos de los modelos predominantes, lo que también implica su pertenencia al pasado: “The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass. The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in the glass” (Wilde 2003: 3). La misma novela presenta una de las ‘reseñas’ más lúcidas de la obra de referencia en cuanto a motivos y estilística de las literaturas de fin de siglo (*ibid.*: 120-121). Me refiero a *À rebours* (1884), la obra maestra de Joris-Karl Huysmans, que al lado de *Là-bas* (1891), desarticula sistemáticamente la escritura naturalista. El primer capítulo de *Là-bas* tiene carácter de un manifiesto: contiene una invectiva contra el materialismo naturalista y apunta hacia un naturalismo espiritual; así hace eco del interés en fenómenos parapsicológicos y psicológicos que está en auge en el último tercio del siglo XIX. *À rebours* marca una incisión histórica en el ámbito novelístico e igualmente es la obra clave que propulsa un desarrollo vertiginoso en el modernismo. Es decir, sin su existencia no pudo haberse concebido la expresión madura del modernismo, como puede observarse en *De sobremesa* de José Asunción Silva, donde se manifiesta el impacto del nuevo modelo.

La novela de Huysmans reduce su trama al enclaustramiento del protagonista y la construcción de un antimundo artificial por su desprecio de la sociedad burguesa y de la

naturaleza. El agotamiento de la escritura convencional se refleja en esta huida hacia el interior y en la deshabilitación de cualquier modelo basado en la acción a favor de la variación paradigmática de las impresiones del protagonista.³⁹ Aunque la manifiesta rebelión en *À rebours* consiste sobre todo en la negación del modelo realista-naturalista⁴⁰ y la transición de la observación de lo exterior hacia ámbitos interiores, se perfilan sólo paulatinamente nuevas propuestas narrativas: “*À rebours* [...] revendique d’autres critères esthétiques, fondés non plus sur le modèle positif, extérieur, mais sur le modèle intérieur: imagination, désir, rêve, inconscient” (Peylet 1994: 52). La interioridad del protagonista llega a ser una imagen especular de un mundo artificial, al mismo tiempo escenificado por el personaje. Este entorno narcisista sustituye al mundo diegético-realista y contrarresta la determinación del medio social naturalista mediante la ausencia de relaciones sociales y de profundidad biográfica. La verosimilitud realista-naturalista es sustituida por “lo real invisible” (Kurz 2007: s. p.); es decir, que con base en las correspondencias baudelerianas, la intertextualidad, las écfrasis y las sinestesias se generan el artificio y el ambiente en la narración: “la mimesis se construye sobre un abismo” (*idem*). El texto se configura como un juego del lenguaje; ya no quiere representar creando la ilusión del efecto de lo real, sino que las representaciones entran en un juego autorreflexivo consigo mismo: la obra se acerca a la poesía y llega al límite de sus posibilidades genéricas de un texto narrativo.

Conviene traer a colación el “Manifiesto simbolista” (1886) de Jean Moréas para comprender el cambio radical en la narrativa que se inicia con *À rebours*. Al delimitar

³⁹ Friedrich Wolfzettel, quien considera el caso de *À rebours* como paradigmático para la narrativa de las vanguardias, encasilla la novela como reflejo de la crisis de la narrativa convencional a finales del siglo, que pone fin a la ‘ilusión mimética’ de aprehender el mundo mediante la escritura. Además, la concepción de la novela tiende a abolir el modelo del discurso narrativo basado en la acción: en lugar de una trama y una evolución del protagonista se escenifica una *flannerie* fenomenológica (Wolfzettel 2002: 432-437).

⁴⁰ Los componentes del naturalismo histórico son conocidos. La novela naturalista pretende parecer un documento testimonial de la evolución de la sociedad contemporánea. Con este fin, presenta una construcción modélica, verosímil de la realidad, basada en los presupuestos científicos contemporáneos. Dentro de estas coordenadas, la narrativa se entiende como un experimento verosímil acerca del comportamiento de los personajes. Aquí hay una diferencia respecto del realismo histórico que presenta a menudo las dinámicas sociales a través de la mediación irónica del narrador y que muestra cierto idealismo en la construcción del mundo diegético. Estos últimos aspectos tienden a desaparecer en el naturalismo y a ceder en favor del objetivismo y de un fuerte determinismo. El escritor naturalista prefiere construir su texto siguiendo los legados de la imparcialidad y la objetividad. Por tanto, se observa la abolición de la primera persona como instancia narrativa, el distanciamiento y la omisión de comentarios del narrador. Los fundamentos científicos de la novela naturalista se relacionan con los nombres de Claude Bernard, Prosper Lucas e Hippolyte Taine. Teóricamente, la escritura naturalista combina el método experimental con los presupuestos epistemológicos del determinismo hereditario, con la trinidad determinista de la raza, el medio y el momento (*cf.* Soberano 1988 y Phillips-López 1996: 208-209 y García Barragón 1993: 13-15).

la narrativa simbolista del método objetivo del naturalismo, Moréas define la nueva escritura como una “déformation subjective” a partir de un protagonista único y pasivo, centro y receptáculo distorsionante de las impresiones exteriores de las que él es, al mismo tiempo, el origen (Moréas 2008: s. p.).⁴¹ **Esta noción puede compararse con la poética de la lírica de Moréas que reivindica que la poesía debe darle a la idea una forma sensible. Esta poética de la sugestión, que se dirige a los sentidos⁴² por medio de las sinestesias, el cromatismo y la sonoridad del lenguaje, resurge también en la narrativa para la configuración del enfoque en la percepción de los personajes. En concordancia con el manifiesto simbolista, Paul Adam puntualiza algunos rasgos de la nueva narrativa: la introducción del sueño, de la alucinación y de la sugestión (cf. Olivares 1984: 41), lo que significa un giro psicológico en la narrativa. En ambas definiciones simbolistas resalta la distancia al objetivismo de la narrativa naturalista: se descarta el legado de la imparcialidad e impasibilidad. A la vez se rechaza la noción de que la novela documente hechos históricos o sociales.** El fin de siglo refleja conscientemente el agotamiento de la escritura realista-naturalista y también la falta de credibilidad del idealismo proveniente de la estética romántica. A partir de una perspectiva cronológica,

⁴¹ La concepción de la novela simbolista es muy semejante a la noción de la *novela lírica* de Ralph Freedman: “Progresivamente, el héroe en la novela moderna ha abandonado su papel tradicional, sustituyendo la percepción por la acción y la realidad externa con un retrato formal de sí mismo. La concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma “poética” desprendida de sí, diferencia la narrativa lírica de la narrativa no-lírica. [...] El héroe se transforma en el receptáculo de la experiencia, al mismo tiempo que es su agente simbolizador” (Freedman 1972: 35, 37). Freedman opone la novela de acción a la lírica y apunta que difieren por su concepto de objetividad. La novela de acción se apoya en la mimesis y la materialidad con un narrador separado de los acontecimientos y con el fin de abstraer una cualidad objetiva del mundo representado. La novela lírica, en cambio, combina la mimesis y la experiencia subjetiva fusionando la instancia perceptora y el mundo fenoménico. Además, puede señalarse una diferencia en la concepción de la progresión espacio-temporal. Mientras que la novela de acción progresa mediante una sucesión de acontecimientos y se apoya en una cronotopía cambiante, según el progreso de la trama, la novela lírica se configura a partir de una secuencia de imágenes en detrimento de la acción. Se vislumbra cierta dramatización en la secuencia de las imágenes hacia una intensidad mayor. Respecto al mundo ficcional, la novela de acción tiende a la separación entre personaje y mundo, es decir, entre materia e instancia perceptora. La novela lírica, empero, muestra el mundo representado como una visión subjetiva de un yo lírico las imágenes llegan a ser expresión de un estado interior (*ibid.*: 28-42).

⁴² Juan Bautista Ritvo delimita nítidamente esta poética de la propuesta de Mallarmé, que consiste en el movimiento inverso: poetizar la ausencia mediante la sugestión: “Es que para Mallarmé la esencia pura de las cosas es un puro resplandor, una pura intermitencia que se desvanece pero deja su huella, deja la huella de su puro vacío” (Bautista Ritvo 2006: 184).

puede observarse que cada obra particular contribuye a desarticular la escritura canónica, también en el modernismo.⁴³

Dada la gran variedad de posibles influencias, parece fútil el intento de aprehender la esencia de la narrativa modernista. Igualmente, la cuestión de la ‘novela iniciadora’ del modernismo o la búsqueda del ‘origen autóctono’ de la nueva sensibilidad parecen igualmente ociosas, una vez señalado el arraigo de la narrativa finisecular en los modelos oriundos de Europa, sobre todo del ámbito de habla francesa y en formas románticas. Ahora bien, se ha puesto en tela de juicio tanto el papel pionero de la novela najeriana *Por donde se sube al cielo*⁴⁴ (1882), como también ha dado lugar a dudas el supuesto carácter fundacional de *Lucía Jerez (Amistad funesta)*⁴⁵ (1885). Tampoco quiero estilizar la casi

⁴³ En “Un cuento” (ca. 1904/1905), Nervo lleva a cabo una radiografía de los modelos narrativos disponibles en la época, aludiendo a muchos de los elementos que también influyen en el hibridismo modernista. Esta metaficción —un catálogo de los diversos esbozos narrativos— menciona: la novela naturalista, la narrativa “del género romántico cursilón”, textos que ostentan la descripción de objetos exóticos o raros y que carecen de trama, léase como alusión al modelo de *À rebours*, la novela del artista y finalmente relatos con tramas que muestran sucesos raros inspirados en la ciencia y la parapsicología que podrían compararse con la ciencia ficción, al estilo de las *Fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. Respecto a todos estos modos narrativos sobresale el distanciamiento irónico en “Un cuento”: aunque los modelos citados aparentemente pertenecen a épocas y sensibilidades pasadas, la estética actual prescinde de una respuesta nueva contundente por lo que se explica también la respuesta modernista que consiste en la recombinación ecléctica de los modelos disponibles (Nervo 1962: 270-273).

⁴⁴ Basándose en la recepción de la literatura francesa, en especial en la influencia de Huysmans, clave para la transformación de la sensibilidad y la estética de la época, Kurz ubica la novela temprana de Gutiérrez Nájera en una zona de transición entre el romanticismo y el modernismo (Kurz 2005: 190-201). De esta forma, se opone a la modificación de la historiografía inherente en la propuesta de considerar *Por donde se sube al cielo* como novela modernista (Clark 2004: X). Los signos de la modernidad de la obra, como la estructura fragmentaria y el final abierto, se deben más bien a la publicación por entregas en la revista *El Noticioso* en 1882, que a un proyecto revolucionario de la escritura convencional de la época. La falta de distanciamiento de la estética romántica la muestra Kurz en las estereotípicas metáforas de la naturaleza y en la falta de refinamiento estético de la protagonista provinciana. Ésta no comparte los rasgos característicos de la *femme fatal* o *new woman* presentes en la estética modernista que alcanza su formulación madura a finales del siglo. Sin embargo, existe una evolución narrativa respecto de las figuras femeninas del romanticismo hispanoamericano y del desenvolvimiento psicológico de la protagonista. Mientras que las protagonistas de novelas románticas anteriores mostraban psicologías estáticas, la novela najeriana genera un desenvolvimiento desde la existencia frívola y superficial hasta una toma de conciencia en el episodio posteriormente insertado en la novela: la experiencia iniciática en “El sueño de Magda”. Tampoco a partir de la perspectiva ideológica puede constatar que el modernismo se haya desarrollado en fecha tan temprana. La descripción de la burguesía carece de la crítica y el desprecio típicos de los modernistas (Kurz 2005: 190-201). El desenlace muestra la depuración y salvación logradas mediante la expiación. La redención exitosa mediante la penitencia y la castidad difícilmente permiten clasificarla como novela modernista. Más bien, estas características obedecen a la lógica regeneracionista y a la ideología positivista de Gutiérrez Nájera (Rivera-Rodas 1995: 177-181). Dado que abundan los temas y aspectos que alejan a la novela del modernismo, no puede hablarse de ninguna forma de una obra fundacional.

⁴⁵ En *Amistad funesta* surgen elementos modernistas que apuntan a desarrollos posteriores. Para Klaus Meyer-Minnemann estos “elementos posnaturalistas” son casuales y la novela figura, a mis luces justificadamente, como un ejemplo del romanticismo. El argumento más contundente que esgrime es la

desconocida novela *Un calvario. memorias de una exclaustada* (1893) de Leduc como primera novela modernista, ya que la sensibilidad moderna, tímidamente anunciada, no es indicio suficiente para hablar de una formulación consciente del modernismo. La obra de Nervo, *Pascual Aguilera* (1892-1893), tampoco puede convencer plenamente respecto de una concepción clara de una estética modernista, ya que resaltan los residuos del naturalismo y del costumbrismo. Esta obra nerviana presenta muchas analogías a *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres, cuyo papel como precursor de la novela modernista es igualmente discutible.⁴⁶ Finalmente, parece prevalecer cierta unanimidad en la crítica sobre el hecho de que *De sobremesa* presenta la primera manifestación de lo que se define como narrativa finisecular en Hispanoamérica, aunque la pérdida de la novela en un naufragio de 1895 canceló las posibles repercusiones en su momento. A mis luces, parece fuera de discusión que pueda haber existido una expresión narrativa modernista que estuviera plenamente desarrollada antes del último lustro de la centuria en México. Respecto a ello, sí está justificado el importante papel histórico de Rubén Darío en el ámbito latinoamericano porque, ya desde antes de esta década, despliega una expresión modernista madura en la prosa narrativa.

El papel fundamental de *À rebours* sobresale en la configuración del texto de Silva y para la narrativa modernista en general. Sin embargo, la forma narrativa revolucionaria que significó *À rebours* para su época se realizó muy pocas veces en la prosa modernista mexicana. Algunos ejemplos de la escenificación del vagabundeo fenomenológico y de la variación paradigmática en el discurso narrativo de Huysmans son el capítulo

ausencia de un nivel independiente del lenguaje en el plano de la expresión (Meyer-Minnemann 1991: 115). Sin embargo, la protagonista puede considerarse como la primera *femme fatale* en la literatura hispanoamericana, ubicada en un ambiente romántico, ajeno a ella. Consecuentemente, la protagonista figura en la famosa caracterización inicial como una flor desconocida, “negra”, o sea, una *fleur du mal*. En este lugar ya se prefigura la oposición tópica de los protagonistas a sus entornos. No obstante las alusiones a temáticas y motivos decadentes, el prólogo moralista manifiesta una clara toma de distancia.

⁴⁶ Klaus Meyer-Minnemann expone la idea de que *Sin rumbo* puede haber sido la novela iniciadora de la narrativa modernista por su comparabilidad con *À rebours* (Meyer-Minnemann 1991: 262, 122-136). Según el investigador, no obstante la intención naturalista de Cambaceres, la novela se acerca a la literatura de cuño postnaturalista hispanoamericana por los rasgos de la “novela hispanoamericana fin de siglo”: la reducción de la trama a favor de un protagonista único, el conflicto entre su sistema de valores y la sociedad, es decir, la oposición de lo interior y de lo exterior, el vanguardismo del protagonista, la representación de su interioridad compleja mediante el estilo indirecto libre (Meyer-Minnemann 1994: 160). Sabine Schlickers matiza la idea del papel precursor de *Sin rumbo*; especifica sobre el personaje de *Sin rumbo* que se caracteriza por su machismo, por una vitalidad monstruosa y carente de refinamiento. Sin embargo, su “sobresaturación de los sentidos”, lo que anuncia el fenómeno del tedio, expresa cierto desencanto respecto de las condiciones de la modernidad, hecho que acercaría la novela, otra vez, a las expresiones finiseculares (Schlickers 2000: 126).

“Divagaciones interplanetarias” de *El donador de almas* o algunas narraciones poéticas de Ceballos. Por lo general se aprecia la influencia de la novela de Huysmans en las temáticas y motivos decadentes, en la narrativa que gira en torno de un único personaje y en el enfoque en su percepción y psicología; pero menos a nivel formal y estético.

Iván Schulman ejemplifica la ruptura con la escritura convencional citando el conocido pasaje dedicado a un cuadro imaginario en la novela martiniana *Lucía Jerez*:

Sobre una colina voy a pintar un monstruo sentado. Pondré la luna en cenit, para que caiga de lleno sobre el lomo del monstruo, y me permita simular con líneas de luz en las partes salientes los edificios de París más famosos. Y mientras la luna le acaricia el lomo, y se ve por el contraste del perfil luminoso toda la negrura de su cuerpo, el monstruo, con cabeza de mujer, estará devorando rosas. Allá por un rincón se verán jóvenes flacas y desmelenadas que huyen, con las túnicas rotas, levantando las manos al cielo (Martí 1969: 91-92).

Aunque Schulman señala el “barniz romántico” del texto, afirma que con el pasaje citado “estamos claramente más allá de la mimesis” y el texto obtiene el estatuto de la primera novela moderna en América Latina (Schulman 1986: 37). A mi modo de ver, estamos muy claramente ante la descripción de un cuadro. Éste podría aludir a un estado interior como una objetivización de la psique, análoga a la famosa simbolización del carácter de las mujeres mediante las flores al comienzo de la novela martiniana y la perfecta correspondencia (léase en el sentido de Baudelaire) entre el uso de los símbolos y la constelación de los personajes. En el caso del cuadro descrito, figura un monstruo, o *incubus*, una alusión a una larga tradición gótica que, a finales del siglo XIX, puede remitir a estados límites de la psique y del inconsciente, como comprueban las largas discusiones sobre estos seres fantásticos en *Là-bas*. Por lo tanto, en esta écfrasis imaginaria figuran los celos que asedian a Lucía y muestran el enfoque novelístico en la psicología anormal. La figuración del espacio interior mediante el cuadro es un recurso que ‘mimetiza’ un estado de ánimo como parte del giro psicológico modernista. Así, se ensanchan las posibilidades expresivas de la prosa narrativa: se supera la tendencia a la ilusión del efecto de lo real empleando metáforas heurísticas para enfocar estados anímicos; este desarrollo se genera análogamente al resurgimiento de la psicología introspectiva. Es claro que este recurso metanarrativo podría denominarse una *mise-en-abîme* que hace referencia a un estado anímico y prefigura así los acontecimientos posteriores.

La tendencia hacia formas metafóricas en detrimento de las metonímicas en el modernismo obedece sobre todo a la voluntad de estilo típicamente modernista. No tiene

como objetivo principal ubicar la escritura fuera de lo mimético y del ámbito de la verosimilitud. El empleo de metáforas absolutas y de un lenguaje autorreferencial perseguirá meta diferente; éste prevalece en los textos ‘vanguardistas’ de un Arthur Rimbaud o de un Conde de Lautreamont. Esta concepción no se halla en la mayoría de las propuestas modernistas como tampoco en el texto temprano de Martí. En algunos textos modernistas se encuentra una solución dialéctica de la crisis de la narrativa descrita por Wilde, Huysmans, Moréas y Adam. La novela modernista no necesita estar “más allá de la mimesis” para presentar un *novum* en su época. La descomposición de la escritura convencional proviene de dos vectores: por un lado entra en crisis la descripción del mundo cotidiano y de la sociedad contemporánea, un aspecto narrativo que descartaron casi totalmente los modernistas, con la excepción de la crónica, por supuesto. Por el otro, se disuelve paulatinamente la retórica estereotípica y la sensibilidad romántica.

Lo que destaca la narrativa modernista como vanguardia, en analogía con el surrealismo al que los modernistas anteceden históricamente por su interés temático,⁴⁷ es la figuración de la interioridad mediante la creación de una nueva verosimilitud, es decir, la mimesis de lo interior en oposición a la tendencia del realismo-naturalismo de enfocar el espacio exterior. Es claro que se trata de una tendencia; por supuesto existen procedimientos introspectivos y descripciones psicológicas en la narrativa anterior al modernismo. El aspecto vanguardista del modernismo no está sólo en los préstamos léxicos provenientes de la psiquiatría, agentes enriquecedores de su lenguaje, sino también en una

⁴⁷ Dadas las semejanzas con los procedimientos que reivindicaría André Breton para la *écriture automatique* del surrealismo, será preciso delimitar la función de estos recursos en el modernismo. Medina Peñaranda se apoya en la argumentación de Julia Kristeva de que a partir de los textos de Lautreamont y Mallarmé prevalece una tendencia a asimilar la escritura al “discurso de la locura” que desembocará en el surrealismo (Medina Peñaranda 1994: 148). Peñaranda puntualiza el estatuto del sueño y de la locura en la prosa modernista: el surrealismo pretende actuar y crear *desde* el subconsciente. Lo irracional asume un espacio autónomo en las creaciones mientras que en el modernismo estos fenómenos “padecen sujeciones románticas” en pasajes en que se escribe *sobre* el sueño (*ibid.*: 149-150). El hecho de que en muchas narraciones modernistas, siguiendo el modelo narrativo de “Fou?” de Maupassant, lo irracional se despliegue dentro de un marco realista, aboga por la intención de crear un espacio de experimentación psicológica y, al mismo tiempo, presupone cierto distanciamiento. El supuesto control de lo irracional mediante la razón será abandonado por los surrealistas. El interés de hacer surgir el subconsciente es, según Vadja, un elemento integral de la poética simbolista. Igualmente, señala que las técnicas modernas del “*interior monologue*, *stream of consciousness* y *style indirect libre*” se hallan en pleno desarrollo en el último tercio del siglo XIX y constituyen analogías al naciente interés en lo fenomenológico que se relaciona con personajes como Ernst Mach, Henri Bergson, Jean Martin Charcot y Friedrich Nietzsche (Vadja 1982: 36-37). La historiografía registra el origen de la técnica del *stream of consciousness* arraigada en la novela *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Edouard Dujardin (Wellek 1982: 22).

transformación del género narrativo y en la apertura del espacio interior que se hace patente en el plano psicológico y en el poético-metanarrativo. Y es precisamente en este aspecto en el que adquiere una modernidad que se acerca a la nuestra. Como muestra de un lenguaje que rompe incluso con los preceptos modernistas, he aquí uno de los nocturnos de Rubén Darío: “Oigo el zumbido de mi sangre, // dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta. // ¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo, // soñar. Ser la auto-pieza // de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!” (Darío 1977: 342). La inestabilidad moderna también se enuncia en el *modus* de lo patológico y del yo escindido y fragmentado. Escribe Saúl Yurkievich al respecto:

Porque identifican lo incognoscible con lo inconsciente, la originalidad con anormalidad, los modernistas se libran a la atracción por lo psicopatológico, por las desviaciones, las perversiones, por lo lúbrico y libidinoso, por lo satánico. El poema deviene “psicopatología morbopanteísta”, desentraña la subjetividad alienada, se entrega a la seducción del despilfarro, el desorden, la orgía, la crueldad, la perdición, la caída al fondo tenebroso: primacía del instinto de destrucción, de la pulsión de muerte.

Encontrada, la personalidad se desajusta; escindida, la conciencia se desmembrana; fragmentado el yo se enajena. El yo sombrío desbarata al lúcido haciéndole perder la identidad. El inconsciente es el antagonista, el revelador de la finitud, de la endeblez del yo reflexivo. Ese interior oscuro, es inverso imprevisto, ese subsuelo enmarañado es el venero del deseo, de los sueños, del pensamiento y del lenguaje (Yurkievich 1976: 16-17).

El enfoque de la narrativa modernista en el sujeto mediante el cual se distorsiona lo exterior se presenta como un espacio de experimentación poética y psicológica que se genera a partir de la dicotomía interior-exterior. Rotker ubica el origen de esta dicotomía en la teoría de las correspondencias de Swedenborg, que antecedió a la concepción simbolista donde la sinestesia figura ya “no como el contacto de la visión interior con lo divino, sino como la conexión de la mente con los sentidos” (Rotker 2005: 52). Así, en el plano de la expresión se crea un recurso que se acerca a una simulación del proceso perceptivo. Análogamente, en las descripciones de la interioridad de los protagonistas puede surgir un nivel psicológico-experimental que resalta las características del yo fragmentado y escindido, sus alucinaciones y obsesiones. Estos protagonistas llegan a ser los receptáculos de impresiones exteriores y el lugar de la experimentación psicológica, lo que se expresa en el juego narrativo de **las correspondencias entre el ámbito interior y exterior.**

Teniendo en cuenta este horizonte del modernismo, se señalan los vestigios del naturalismo, ya que la **oposición entre la novela simbolista y la novela naturalista no se debe concebir en términos absolutamente antagónicos, como da a entender Graciela**

Mora: “[E]l modernista no se alejaba de su realidad —cosa imposible por lo demás— sino que buscaba otras facetas y otros medios para escudriñar al ser humano [...]. Recuérdese que el decadentismo derivó en cierto modo del naturalismo. Ambos tomaron en serio el conocimiento del cuerpo y de la mente humana, con la diferencia de que el último persigue la ‘verdad’ científica, y el primero sobre todo la belleza” (Mora 2000: 16, 106). Existen testimonios sobre la idea de que el experimento narrativo persiste aún en la literatura posnaturalista, así que se manifiesta cierta afiliación al positivismo en el modernismo.

Como punto de partida conviene citar al “Préface de *Thérèse Raquin*”, en el que Émile Zola describe su operación novelística: “J’ai fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres” (Zola 1999: 57). El campo semántico clínico proveniente de la fisiología positivista está estrechamente relacionado con esta metáfora de la vivisección. La metáfora del *bisturí* está presente en los modernistas mexicanos para connotar el análisis psicológico. De manera semejante, la noción de *experimentar sensaciones* se entiende en una acepción ambigua; por un lado en el sentido de *sentir* y, por el otro, en el de *llevar a cabo un experimento* (cf. *infra*). La idea de la autopsia *en vita* resurge en la novela psicológica de Paul Bourget como “vivisection de un état d’âme” (Meyer-Minnemann 1991: 59). Este concepto tiende hacia el análisis de las patologías mentales en la narrativa decadentista. Adicionalmente, se inicia un cambio en cuanto a la clase social de la que provienen los protagonistas y una revaloración de los procesos internos; es decir, el árbol genealógico degenerativo de Zola, que se enfoca en representantes de la clase baja, cede lugar al enfoque psicopatológico en un protagonista aislado, descendiente de la burguesía o de la aristocracia (*ibid.*: 60).⁴⁸ El experimento naturalista se traslada hacia dentro creando

⁴⁸ En el mismo sentido, puede decirse sobre la configuración narrativa en la obra de Leopoldo Lugones que “la invención de la fantasía no es autónoma sino funcional” (Gutiérrez Girardot 1994: 112). Lugones evalúa *Las fuerzas extrañas* en 1926 y declara que “[a]lgunas ocurrencias de este libro editado veinte años ha [...] son corrientes ahora en el campo de la ciencia” (Lugones 1996: 95). *Las fuerzas extrañas* es, según su autor, un libro de ciencia que recurre a medios literarios para ejemplificar hechos científicos. De esta manera, la obra ejemplifica la falta de diferenciación de los discursos, el literario y el científico, a finales del siglo XIX. Un caso parecido comenta Sabine Schlickers al sintetizar la concepción artística y científica de Carlos Reyles: “La novela moderna debe estudiar todos los estados anímicos del hombre contemporáneo —el ‘estudio social’ de la novela naturalista se transforma, pues, en un ‘análisis psicológico’” (Schlickers 2003: 291). Una intención semejante inspira al autor de *À rebours*, quien en 1881 comenta que “[t]oute certitude est dans les rêves”, y en el año de 1886 que “[a]u fond, je suis pour l’art du rêve autant que pour l’art de la

un nivel de experimentación psicológica, por ejemplo, en el mismo narrador. Igualmente, se poetizan fenómenos oníricos en los textos narrativos: el discurso literario padece un proceso de transformación de acuerdo con el método introspectivo de la psicología y con la revaloración contemporánea de procesos inconscientes.

Finalmente, se establecen algunos rasgos de la narrativa modernista que cobran validez tanto en la cuentística como en la novelística que se cultiva como *nouvelle* o novela breve en la época. Este catálogo de rasgos narrativos no agota las características de la narrativa modernista, cuyas particularidades se comentan en otros pasajes al analizar el corpus de esta investigación. En realidad, existen muy pocos textos críticos que logren perfilar las características generales de la narrativa en cuestión. Muchas veces la crítica se contenta con resumir las tramas de la narrativa y hacer un inventario de sus personajes, como sucede en el libro de Óscar Mata que, no obstante el título prometedor de *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, no logra establecer los rasgos típicos de la narrativa de la época. Por tanto, puede considerarse pendiente la tarea de definir las diversas expresiones narrativas en el México del Porfiriato, y, por extensión, las nociones estéticas anteriores al modernismo, ya que por más que el interés historiográfico lleve al estudioso hacia atrás en el siglo XIX, se confronta aún más con lagunas de conocimiento.

La figura de Edgar Allan Poe es fundamental para la poética del último tercio del siglo XIX, ya que tanto los literatos franceses como los mexicanos recurren al norteamericano no solamente respecto a técnicas narrativas, motivos y temáticas. También las nociones de la brevedad de la ficción y de la eficiencia de los recursos que deben estar dispuestos para lograr un efecto único, quedan ejemplarmente manifiestas en la obra de Poe. Su popularidad se debe en gran medida a las traducciones de sus cuentos y al comentario crítico de Charles Baudelaire. En *Notes nouvelles sur Edgar Poe* el francés

réalité” (cit. en Antosh 1986: 87, 94). En relación con esta hibridación del modelo narrativo naturalista, los modernistas se desprenden del objetivo sociológico y del modelo mimético y eligen como objeto de su arte fenómenos del inconsciente. En resumen, puede recurrirse a Schlickers quien describe la transición de las estéticas de la narrativa naturalista a la finisecular: “Pese a diferencias poetológicas, ideológicas y temáticas, Naturalismo y novela de fin de siglo se hermanan, sin embargo en la ‘representación del hombre como ser incapaz de actuar sobre la realidad’ [...]. El Naturalismo explica a la ‘impotencia del hombre’ por el determinismo, la concepción simbolista por el acto de la percepción, que ‘distorsiona paulatinamente los objetos empíricos, hasta transformarlos en símbolos de su interioridad emotiva. De ahí que la novelística simbolista/finisecular presente, asimismo, casos psicopatológicos, con la diferencia respecto al Naturalismo de que se trata de caracteres extraordinarios de una sensibilidad enfermiza, en cuya concepción destaca una actitud ‘aristocratizante’” (Schlickers 2003: 289).

resume las ideas que revolucionarán la narrativa breve, es decir, la *nouvelle* y el cuento, en la segunda mitad del siglo XIX.⁴⁹

Con el fin de esbozar un catálogo de los rasgos típicos de la narrativa modernista puede recurrirse a los apuntes de Meyer-Minnemann, quien ha propuesto concebir lo característico de la narrativa modernista en la reducción de la trama a favor de un protagonista único, que se caracteriza por un conflicto entre su sistema de valores y la sociedad. Esta oposición da forma a la dicotomía entre lo interior y lo exterior, un binomio que comprende la posibilidad de describir una actitud vanguardista del protagonista y representar su compleja interioridad mediante el estilo indirecto libre (Meyer-Minnemann 1994: 160 y 1991: 37-40). Éstos serían algunos rasgos del subgénero prevaleciente entre los modernistas: la narración del artista. José María Martínez apunta características semejantes, sobre todo el rasgo de lo descriptivo-lírico en detrimento de la acción, que sería una característica que suele mencionarse en la crítica: “lo sintagmático dejará paso a lo paradigmático, lo diacrónico a lo sincrónico, lo épico a lo lírico, lo denotativo a lo connotativo y lo lineal o temporal a lo espacial o discontinuo” (cit. en Díaz Ruiz 2006: XXIV-XXV).⁵⁰ Esta transformación de la narrativa acerca el lenguaje a la poesía.

En cuanto a las categorías narratológicas, pueden señalarse algunas transiciones y características en general, aunque, desde luego, se discuten los rasgos típicos en los casos particulares de las narraciones individuales. Respecto a la cronotopía, se aprecia en el modernismo que la representación del tiempo tiende a arraigarse en la perspectiva subjetiva de un personaje o del narrador: lo interior (el tiempo subjetivo) adquiere más peso en detrimento del mundo fenoménico-exterior. Con ello se debilita la representación temporal que obedece al orden secuencial. Este rasgo tiene validez también para el aspecto del

⁴⁹ En palabra de Baudelaire. “la Nouvelle. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l’intensité de l’effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d’une haleine, laisse dans l’esprit un souvenir bien plus puissant qu’une lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L’unité d’impression, la totalité d’effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu’une nouvelle trop courte (c’est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu’une nouvelle trop longue. L’artiste, s’il est habile, n’accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l’effet voulu. Si la première phrase n’est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l’œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité” (Baudelaire 2005: 303).

⁵⁰ Otras características generales del lenguaje y de los presupuestos ideológicos de los modernistas están resumidas en Llopesa (2000: 69-70) y Marín (1996: 104).

espacio: la descripción verosímil, que crea el llamado ‘efecto de lo real’, es sustituida por la presentación del espacio a partir de la perspectiva distorsionante de un narrador o personaje. También puede constatarse una tendencia en cuanto a la instancia narrativa: los modernistas tienden a rechazar el empleo del narrador omnisciente y éste cede a una voz narrativa poco confiable e incluso contradictoria; un procedimiento que pone en tela de juicio la construcción monológica de la realidad.

El final en el cuento ‘clásico’ tiende a la revelación de la verdad o de la identidad, lo que puede llamarse final epifánico (Zavala 2004: 56-61). En vez de tender a la racionalización y a la moralización, prevalece en el cuento modernista un final abierto que requiere de la participación del lector. Se sobreentiende que se señalan tendencias generales de la narrativa modernista. Por supuesto, se tiene que averiguar en la configuración narrativa de cada caso en particular. Igualmente, se presuponen estas tendencias a manera de aproximación; es claro que el realismo decimonónico conoce tanto narradores no confiables en primera persona como la configuración abierta de la narrativa. Un gran número de narradores realistas no representan instancias objetivas, sino que toman una distancia irónica de los hechos narrados. Sin embargo, es en el modernismo donde se refuerzan estas tendencias que apuntan hacia la modernidad. Así, se debilita la tendencia de la intervención del narrador en el sentido moralizante o didáctico a favor de una apertura del horizonte de sentido del texto. Se inicia una tendencia hacia el final abierto en las narraciones y se hace énfasis en la participación del lector para la construcción del sentido. En la misma dirección, se registra que se tiende menos a emplear narradores omniscientes y heterodiegéticos a favor de narradores homodiegéticos o autodiegéticos en primera persona que le exige una reacción controversial al lector porque ya no representan instancias confiables. En la prosa narrativa modernista destaca el uso del estilo indirecto libre y del monólogo interior, recursos narrativos empleados para crear una estética basada en el verismo interior y para la descripción del fluir de la conciencia.

4. CONTEXTOS HISTÓRICOS

4.1. LA TEORÍA DEL INCONSCIENTE Y LA CATEGORÍA DE LO

BELLO

El interés por el inconsciente es uno de los pilares del romanticismo europeo y de la filosofía idealista posterior, vinculada a nombres como Schopenhauer y Nietzsche. Entre la filosofía estética del romanticismo y los cimientos teóricos de Freud se establece una filiación directa. En el lapso histórico entre el romanticismo y el surgimiento del psicoanálisis puede establecerse una relación entre la apertura de la estética para temáticas que el clasicismo descartaba y la transformación de la idea del inconsciente romántico. De manera análoga, junto con la desarticulación de la trinidad platónica de lo bueno, lo bello y lo verdadero en el romanticismo, se observa la entrada de lo patológico al arte. Roy Porter resume algunos aspectos de este desarrollo que culmina en la literatura de fin de siglo:

Este ideal del genio saludable y heroico sería después abandonado de manera atrevida o temeraria por las corrientes decadentes *fin de siècle*. Al asociar los trastornos mentales con otras enfermedades de naturaleza diversa (sífilis, tuberculosis) y vicios (alcoholismo, drogadicción), la vanguardia, especialmente en el París de Flaubert, Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, sostuvo que el verdadero arte, por oposición al buen gusto que favorecía la burguesía, surgía de lo mórbido y lo patológico: la enfermedad y el sufrimiento encendían y liberaban el espíritu, a veces con ayuda del hachís, el opio y el ajenjo; las obras de la genialidad, pues, se forjaban en una fragua del dolor (Porter 2002: 84).

Debe añadirse que la figura del genio atormentado ya forma parte del inventario romántico, como muestran, entre muchas otras, las figuras de artistas en E. T. A. Hoffmann. A continuación resumo cómo es que las “Bellas Artes” dejaron de ser bellas por obligación y cómo este fenómeno se relaciona con la teoría sobre el inconsciente.

De acuerdo con el estudio clásico de Albert Béguin (1939), los románticos parten de la concepción de un inconsciente colectivo que está estrechamente vinculado con ideas metafísicas, opuestas a la realidad prosaica. El inconsciente figura como un estado anterior a la conciencia, accesible mediante un movimiento de *ek-stasis* que supera los límites de la individualidad: “El inconsciente de los románticos no es ni una suma de los antiguos contenidos de la consciencia [*sic*] olvidados o reprimidos (Freud), ni una consciencia [*sic*] larvaria (Leibniz), ni tampoco una región oscura y peligrosa (Herder). Es la raíz misma del

ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza. Sólo por medio de él nos mantenemos en armonía con los ritmos cósmicos, y fieles a nuestro origen divino” (Béguin 1954: 108). Aunque Béguin trata de delimitar el inconsciente romántico, la pluralidad de este concepto frustra cualquier intento definitorio esencialista; de hecho, su extenso estudio muestra la gran variedad de nociones prevalecientes entre los románticos. La distinción entre un inconsciente colectivo y una instancia análoga individual no es sostenible de forma absolutamente nítida y, adicionalmente, pueden mostrarse muchas manifestaciones en las que el inconsciente sí figura como lugar de lo reprimido que, además, llega a ser una amenaza para el individuo y los demás. Entre los muchos testimonios del surgimiento de lo inconsciente en el romanticismo, cito los versos de “An den Mond” de Goethe que no pueden ser más explícitos: “Was, von Menschen nicht gewußt // Oder nicht bedacht, // Durch das Labyrinth der Brust // Wandelt in der Nacht” (Goethe 1957: 37).

⁵¹ El aspecto del resurgimiento de lo reprimido, por ejemplo, se manifiesta en los relatos “Der Sandmann” (Hoffmann) o “Berenice” (Poe). Posiblemente, la idea de que el sueño y el delirio son los lugares de enunciación del inconsciente se origina en la obra de Montaigne (Matamoras 1997: 16). La manifestación artística más conocida del regreso de lo reprimido en el inconsciente es probablemente el grabado de Goya que lleva el subtítulo “El sueño de la razón produce monstruos” (*ibid.*: 15-21). Lo que llama la atención es el énfasis de los recursos ‘tremendistas’ de los clásicos de la literatura fantástica en la correlación con el resurgimiento de lo inconsciente. La modalidad de lo gótico y de lo siniestro transforman la estética y otorgan validez a recursos como lo feo y lo grotesco en la literatura posterior al clasicismo. La ‘noche’ llega a ser el motivo que sirve como superficie de emergencia para la introspección. Huelga decir que esta posibilidad de variar los recursos hacia una estética transgresora se origina en América Latina con el modernismo.

El filósofo Odo Marquard relaciona la disolución del ideal clásico de belleza, es decir, la tendencia idealizadora de representar un mundo intacto, con el surgimiento de la teoría del inconsciente durante del siglo XIX. Su argumentación parte de la evaluación de Hegel de la estética clásica como ideal artístico absoluto. La superación del legado de lo bello y la

⁵¹ “Lo que no saben los hombres, // De lo que no están conscientes, // En el laberinto del pecho, // Sonámbula en la noche.”

apertura de la estética las relaciona con otra idea hegeliana: la secularización. Dado que la máxima expresión de lo bello se manifiesta en la estética prerromántica y la historia del arte se presenta como el proceso de su propia decadencia, según Hegel, no cabe definir el arte posterior exclusivamente mediante la categoría de lo bello. Con el avance del siglo XIX, este deterioro adquiere más importancia en cuanto a la evaluación de la realidad, que, según el juicio de Hegel, es un ámbito de trascendencia perdida. Así se presenta para los románticos la tarea de justificar un arte que no recurriese exclusivamente a la categoría de lo bello. Marquard discute las tres categorías mediante las que se constituye la novedad del arte romántico: el genio, la naturaleza y el inconsciente.

La concepción de la *Genieästhetik*⁵² lleva consigo la problemática de que el recurso a la naturaleza es percibido como un acto de regresión en el mundo histórico, puesto que el legado del progreso es una constante que estructura de modo obsesivo la historia de las ideas y el imaginario decimonónicos. “La naturaleza inmediata, puntualiza Marquard, presenta un anacronismo en el mundo histórico” (*ibid.*: 385). El postulado de un lugar fuera de la historia, es decir, la naturaleza, se llegaba a interpretar de manera negativa por más que avanza el siglo XIX. Por consiguiente, se manifiestan los atributos destructivos y caóticos de la naturaleza. Con ello también se transformó la evaluación del genio: “Le génie est un nevrose” (Lombroso 1903: XXII). El *dictum* en *L’homme de génie*, solamente es el ejemplo más conocido de dicho cambio.

Según Marquard, se desprenden dos aperturas en el campo artístico a partir de la relación ambigua con el concepto de la naturaleza. Por un lado, éste se abre para la estética de lo no bello; por ejemplo, surge la estética de lo grotesco, de lo sublime, de lo horripilante y de lo feo. Por el otro, surge el “arte de curar” (386-387). Así, puede decirse que si el campo artístico describe todas las catástrofes que amenazan al ser humano, el campo

⁵² La estética romántica considera al genio como la instancia que supera el carácter prosaico de la realidad secularizada mediante el entusiasmo en el acto de la creación. Ésta da origen al arte en oposición al mundo imperfecto. Esta noción va al parejo con la idea de que la fuente de inspiración se ubica en la naturaleza. En busca de un ámbito fuera de la historia, la que de acuerdo con la lógica hegeliana ya no brindaba material poetizable, los románticos se basan en la idea de que el genio crea a partir y como expresión de la naturaleza. Esta identidad entre genio y naturaleza se hace posible por medio del último eslabón esencial de esta filosofía estética: el inconsciente que caracteriza el ámbito del cual procede la inspiración del creador. Según Marquard, se resuelve la aporía de que la naturaleza, el elemento perenne, no podía estar presente para el ser inmerso en la historia, el elemento progresivo. La respuesta que dieron los románticos al diagnóstico de Hegel es que la naturaleza, y, por extensión, la inspiración, se manifiestan en el genio de forma inconsciente (Marquard 1968: 383-384 y Bastide 1972: 59).

médico se dedica a traducirlas en la relación médico-paciente. Se genera una terminología médica para comprender los fenómenos amenazadores y volverlos curables (*idem.*). Al concluir, Marquard deduce de esta correlación la intercambiabilidad del arte y del no arte: “Kunst begreift sich zunehmend selber als Therapie und Sympton oder —pharmazeutisch-toxikologisch— als die Indifferenz beider: als stimulierende oder sedative Droge und artifizielles Paradies. Genie wird zum Symptom unter Symptomen, Ästhetik zur Spezialität diagnostischer Praxis. Das vormals ästhetisch artikulierte Problem artikuliert sich [...] medizinisch” (*ibid.*: 387).⁵³ A partir de la mencionada convertibilidad del arte y del no arte, se abre el campo de estudio en el que puede ubicarse a Freud. Los conceptos de la represión y del surgimiento de lo reprimido presuponen una instancia represora, es decir, parten del supuesto de un mundo ya no intacto.

El interés en el inconsciente contribuyó a la disolución de la estética clásica, abrió perspectivas para nuevos temas artísticos y brindó un componente para jóvenes generaciones de artistas para constituirse como vanguardia en oposición al canon. El desarrollo estético esbozado goza de un primer auge en el romanticismo tardío y posteriormente celebra una intensificación a finales del siglo. Cobra importancia la noción foucaultiana de que la locura se instala durante el siglo XIX como alteridad de lo normal, es decir, como la forma negativa de la experiencia humana por excelencia. Por extensión, esta noción es empleada conscientemente por los artistas que, según Peter Gorsen, oponen lo patológico como signo de inconformidad al mundo normativo: “Das Pathologische wird (wie das Häßliche und Ethnologische, das Obzöne und Pornographische) daher Gegenstand der grenzüberschreitenden Ästhetik und hilft mit, jene konstruktive Krise in den festgefahrenen ästhetischen Vorstellungen der Klassik und letztlich des Klassizismus aufzulösen” (Gorsen 1977: 49).⁵⁴ Con el avance del siglo XIX, la estética se abre aún más para motivos antes excluidos por el arraigo del arte en las nociones clásicas, y, de esta forma, concluye el proyecto de los románticos. El naturalismo impulsa la apertura del

⁵³ “El arte se comprende de manera creciente en términos de terapia y síntoma o —de forma farmacéutica-toxicológica— como la identidad de los dos: como droga sedativa o estimulante, como paraíso artificial. El genio llega a ser un síntoma entre muchos, la estética vista como la especialidad de la práctica diagnóstica. El problema que anteriormente se articulaba de manera estética, ahora se manifiesta [...] en términos médicos”.

⁵⁴ “Lo patológico (al igual que lo feo y lo etnológico, lo obsceno y lo pornográfico) llega a ser objeto de la estética transgresora y ayuda a disolver la crisis creativa de las nociones estéticas aferradas de lo clásico y del clasicismo”.

horizonte de lo enunciable: su potencial polémico radica en un nuevo acercamiento a la corporeidad de los individuos y su énfasis en el potencial destructivo de las pasiones, rasgos siempre mencionados por los críticos contemporáneos arraigados en el entendimiento clásico del arte. Zola se volvió blanco de la crítica de Nordau. Según el crítico, las obras naturalistas mostraron que sus autores eran psicópatas sexuales, casos de degeneración. Irónicamente, el naturalismo ficcionaliza el mismo sustrato científico; la teoría de la degeneración estructura las tramas y el efecto hereditario en las genealogías.

El panorama se vuelve más complejo con el arte decadentista que se sirve de temáticas psicopatológicas en una estética de lo deforme y de lo grotesco. En analogía con este rasgo del decadentismo, Paul Bourget puntualiza sobre el análisis psicológico que en éste no tienen validez las categorías estéticas. Los constituyentes de la personalidad —*los petits faits*— se presentan desarticulados de las categorías de lo bello o de lo bueno:

Pour Taine [...] la somme entière des forces conspire à mettre au jour le moindre petit fait, et derrière chacun de ces petits faits l'imagination du songeur aperçoit des files indéfinies d'événements. De ce royaume de la nécessité absolue, toute appréciation du Bien et du Mal est bannie, - ajoutons toute appréciation du Beau et du Laid; ou du moins la laideur et la beauté y apparaissent sous un angle très singulier. Le groupe de faits qui produit sur mon esprit une impression que j'étiquette du terme de beauté n'est pas isolé du groupe de faits qui produit sur ce même esprit l'impression de laideur, puisque tout se tient d'une façon étroite dans la vaste trame des événements qui composent le monde (Bourget 1993: 146-147).

La idea de la disolución del legado de belleza en la literatura puede relacionarse además con la noción del experimento en el arte; es decir, puede concebirse a partir de la integración de una idea científica en la estética naturalista.

Allison Morehead construye un puente entre el simbolismo y la noción de 'experimentalidad' originada en el naturalismo. Junto a la integración del método experimental y la patología a la literatura naturalista, la autora ubica el origen de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XIX y señala *Le roman expérimental* como la primera fusión de arte y ciencia. La presencia de lo científico en la obra de Zola figura, según Morehead, como expresión de la "fetishization of experimentalism" prevaleciente en la época (Morehead 2006: 41). Además, Zola forma parte de un momento en la historia de las ideas en el que la psicología se emancipa de sus raíces en la filosofía y se supera la supuesta imposibilidad de la introspección psicológica, proclamada por el padre fundador del positivismo, Auguste Comte. A partir de los años setenta se establece, mediante las

obras de Bernard, Taine y Ribot, la psicología experimental como disciplina académica y se divulgan los términos “psychologie physiologique” y “expérimental” (*ibid.*: 25).

Al mismo tiempo se registra un desarrollo en el que los estados mórbidos y anormales son tomados como puntos de referencia para investigar y constituir la normalidad; es decir, se comprende esta dicotomía como una continuidad entre dos polos y ya no se consideran los dos fenómenos como separados (*ibid.*: 29-31). “The bizarre, the odd, the abnormal, and the pathological are thus elevated to privileged objects in a method for the production of scientific knowledge – including scientific knowledge about the self” (*ibid.*: 34). El conjunto de los fenómenos psicopatológicos llega a ser considerado como *via regia* para la investigación de la conciencia humana y capaz de darle un fundamento científico a la nueva ciencia. Los fenómenos anormales proporcionan datos sobre el funcionamiento regular de la mente. También se relacionaba la actividad de la conciencia con el inconsciente mediante los casos extremos: la hipnosis y la histeria son considerados fenómenos límites mediante los cuales puede accederse al funcionamiento del inconsciente, en lo que coinciden *L’avenir de la science* de Ernest Renan, *De l’intelligence* de Hippolyte Taine y *La psychologie anglaise contemporaine* del alienista Théodule Ribot (*ibid.*: 31-37). Se desprende un doble desarrollo: debido a la visión del método patológico experimental, lo anormal es una fuente para constituir lo normal. Este desarrollo cobra validez tanto con respecto a la formación del conocimiento científico, como también respecto a la noción de la normalidad burguesa, como refleja la crítica literaria inspirada en la psicopatología de Nordau. Se configura una alteridad mediante el reciente paradigma científico y, análogamente, es esta alteridad en la que se basa la vanguardia decadentista.

4.2. LA RELACIÓN MODÉLICA DE SOCIEDAD Y SISTEMA NERVIOSO

La alteridad que se establece a partir de la dicotomía normalidad-patología se vislumbra en la relación del artista con su medio, que aparece inclusive en las metáforas heurísticas sobre las funciones de la mente. Los modelos de la mente que acuña el positivismo se basan en metáforas mecánicas y recurren a una topología que equipara ingenuamente funciones

morales con la masa cerebral. Así, se evita caer bajo la sospecha de fundamentar las hipótesis en suposiciones metafísicas. Muestra de esta perspectiva es la frenología criminal: en las autopsias se pretendía probar que el cráneo del delincuente difería,⁵⁵ pues una persona ‘moralmente defectuosa’ debería tener también una estructura cerebral deforme o anormal, según los ‘craneóscopos’ decimonónicos (Rosenberg 1980: 291).

En *La psico-fisiología del ingenio y del talento* (1898),⁵⁶ Max Nordau muestra algunas de estas nociones modélicas que pueden ejemplificar la interrelación simbólica del tejido nervioso con la sociedad. El libro presenta una apoteosis de la razón científica y una invectiva contra la emoción, dicotomía que determina el dominio del científico en el *ranking* nordauiano de las manifestaciones de la genialidad. El hecho de que sea un trabajo de difusión se aprecia en el uso de metáforas que intentan explicarle al lego la función del organismo, como la comparación del organismo con la estructura de una sociedad:

La nueva biología darwiniana [...] concibe aun el más alto organismo animal, el del hombre, nada más como una simple colonia de simples seres vivientes con división de trabajo llevado muy lejos, y con modificación, causada por ella, de los ciudadanos individuales de esa colonia. [...]

No tenemos un centro único que gobierne con todo poderío, como un rey absoluto, todos los centros del organismo, sino varios centros, que tienen derechos iguales y que ocupan en la colonia orgánica absolutamente el mismo puesto. Tres de estos centros pueden pretender á que se les considere como el triunvirato que ejerce en el organismo derechos soberanos: son los centros de la conciencia, de la memoria y de la voluntad (Nordau 1898. 44-46).

⁵⁵ La ciencia se esfuerza en crear justificaciones para insertar al individuo ‘civilizado’ en la cúspide de un esquema progresista. En las categorías de lo regresivo entraron niños, ‘salvajes’, mujeres y criminales. Por medio de esta oposición, la craneología fundamenta su apología del individuo masculino, blanco y civilizado. Se parte de la noción de Ernst Haeckel para afirmar que en la ontogénesis se manifiestan las escalas evolucionistas de la filogénesis, es decir, el desarrollo de un feto, y, por extensión, el proceso formativo del cerebro comprende todos los pasos de la evolución. Por tanto, se determina que las alteridades mencionadas se hallan en un estado evolutivo anterior a la máxima expresión del progreso del género humano. El hombre se dignifica a partir del refinamiento civilizatorio, ya que todo lo que toca a la sexualidad o la pulsión incumbe a lo que se construye como ‘lo salvaje’ (Greenslade 1994: 69-71). La dicotomía fundamental en la que se basa todo el sistema se reduce al binomio cuerpo-mente, contraposición para la que Freud encontraría una explicación integrante en cuanto a la proyección de lo pulsional en el imaginario.

⁵⁶ El libro de Nordau es una invectiva misógina contra la emoción. La evaluación del ingenio se basa en un sistema dicotómico de género: Nordau adscribe a la mujer la característica de ser ‘una especie’, en vez de un individuo, y de representar la herencia. El hombre, en cambio, resalta como una personalidad individual y simboliza las fuerzas progresistas (Nordau 1898: 14). Nordau relaciona las categorías de emoción y cogitación según su esquema binómico: “La emoción es pues lo que es heredado, la cogitación lo que es adquirido. La emoción es la actividad de la especie, la cogitación la actividad del individuo” (*ibid.*: 52). Nordau inserta en su sistema una evaluación de la poesía, que, según él, representa la emoción, y, por tanto, no puede figurar en la cúspide de la pirámide de las manifestaciones más acabadas de la genialidad. Este lugar le queda reservado al pensador austero y rigurosamente objetivo (*ibid.*: 98). La dicotomía femenino-masculino y emoción-cogitación sigue vigente aún en estudios literarios de los años cincuenta, por ejemplo, en el primer párrafo del estudio de Díaz-Plaja que, además, trata a Nordau como una autoridad.

El divulgador del punto de vista anatómico-mecanicista de la psicofisiología expone un modelo explicativo del funcionamiento del cerebro al identificar tres “centros cerebrales”, sin concretar su ubicación anatómica precisa, así que parecen más bien tres funciones abstractas de la mente: la voluntad, la conciencia y la memoria. En *Entartung*, concibe el desequilibrio de esta ‘sociedad cerebral’. Nótese que queda excluido cualquier referente a la vida anímica, como el alma o el inconsciente. De esta manera, Nordau se muestra heredero tardío del esquematismo de Auguste Comte.⁵⁷

Entre las metáforas heurísticas se halla la comparación del sistema nervioso con un instrumento de precisión: un reloj. Partiendo de una supuesta normalidad que entra en un desequilibrio al especializarse el sistema, Nordau indica la delicadeza del conjunto del mecanismo (*ibid.*: 42). Adicionalmente, compara la producción cultural con esta automatización del sistema nervioso: mientras la normalidad consiste en el transcurrir regular de los procesos aprendidos, el ‘progreso’ del arte se concibe como desviación del esquema-autómata. La metáfora heurística central es la de una caja de música cuyo mecanismo contrasta con la alteración del esquema, concebida como la innovación cultural:

La actividad organizada es, comparada á la actividad no organizada, lo que la ejecución de una caja de música con la relación a la ejecución de un artista. El trozo para el cual fue construida la caja lo toca siempre exactamente y no puede tocar otro. El artista, por el contrario, tocará cada trozo cuyas notas le presenten, y, si es bastante hábil, podrá también tocar trozos nuevos y no nada más seguir notas de otros. En la multitud media, los centros cerebrales son como las cajas de música. tocan [*sic*] solamente los trozos que han introducido y organizado en ellos. ¿Pero qué mecánico ha dispuesto su mecanismo en vista de trozos de música determinados? Es la serie de antepasados que han tocado siempre de la misma manera esos trozos de música hasta que el instrumento, que resonó al principio bajo dedos que tocaban libremente, se hizo automático. En los hombres excepcionales, por el contrario, los centros cerebrales son como los artistas; pueden tocar trozos que no han oído precedentemente; su repertorio no consiste en algunos trozos siempre de nuevo machacados, sino que cambia constantemente y sin limitación de número (*ibid.*: 48).⁵⁸

⁵⁷ En la “Clasificación positiva de las dieciocho funciones interiores del cerebro o cuadro sistemático del alma por el autor de la filosofía positiva”, Comte distingue entre las facultades de impulso (el corazón) y de consejo (la inteligencia). En la primera categoría se hallan características como el interés, la ambición, la afición, la veneración y la bondad. En la segunda categoría, la concepción, la expresión, la actividad y la firmeza. El esquema carece de referencias a un ámbito inconsciente. Llama la atención que bajo la categoría del *interés* figura el instinto de perfección. Dicho instinto se divide en dos subcategorías: a) por destrucción, o instinto militar, o b) por construcción, o instinto industrial. El ser humano funge como absolutamente racional, dado que ningún aspecto se escapa del control consciente; inclusive una pulsión destructiva se ve especificada, es decir, ordenada, por una instancia superior (Comte 1982: 96).

⁵⁸ La traducción del alemán es deficiente. Hablando de música Nordau debería haber usado la palabra alemana “Stück” que en su mejor acepción significa “trozo” en español. No obstante, al hablar de música se debería traducir “pieza”.

Esta visión diacrónica describe el proceso de la modificación de la cultura y contiene también la posibilidad de tachar la desviación del acervo cultural como síntoma de una anormalidad: una actividad “no organizada” y por tanto aberrante. Asimismo, se encuentra la descomposición de un modelo orgánico del conjunto social tanto en Nordau como en la conocida definición de la decadencia de Paul Bourget.

En los *Essais de psychologie contemporaine* (1881), Bourget relaciona igualmente la estructura social y el modelo fisiológico. En principio, este esquema sociofisiológico se apoya igualmente con las categorías deterministas de Taine y, en consecuencia, el individuo se considera inserto en sus circunstancias: el momento histórico, la raza y el medio social. Por lo tanto, no sorprende que el conocido concepto de decadencia⁵⁹ remita también a la relación de sociedad e individuo. Decadencia significa la autonomía de la literatura respecto de su contexto, lo que Bourget concibe como proceso en el cual el individuo se desprende del conjunto social, lo que se compara con la descomposición de las células que integran un organismo (Bourget 1993: 14).

Bourget concibe un espacio para la superación del ámbito determinado por Taine, sin que sea concebido en términos patológicos. La escritura artística se independiza de la noción modélica del conjunto orgánico. En lugar de condenar de antemano al arte como manifestación patológica, esboza una definición de la modernidad con base en una ruptura con la sociedad tradicional, sustituida por valores encarnados en la libertad, la revolución y la ciencia. Dado el diagnóstico del desencanto en los tiempos modernos, cuya máxima expresión se halla en el *ennui*,⁶⁰ sinónimo del *tædium vitæ* para Bourget, describe un anhelo

⁵⁹ En el trasfondo de esta definición de Bourget se encuentra una compleja historia del concepto. Por razones de espacio remito a la amplia bibliografía (Bautista Ritvo 2006: 186-242; North 1999: 83-94; Meyer-Minnemann 1991: 13-15; Olivares 1984: 13-33 y Karageorgou-Bastea 2001: 36-39).

⁶⁰ El agotamiento de la fuerza vital, enfermedad literaria muy del fin de siglo, halla su justificación científica en la metáfora heurística que fue acuñada en analogía a las leyes de la termodinámica. Se suponía que el sistema nervioso trabajaba con corrientes eléctricas. A ello se debe la frecuente comparación del sistema nervioso con el telégrafo en la época. Además, los pensadores materialistas equipararon la corriente eléctrica de los nervios con la fuerza vital; Nordau ofrece a su lector las siguientes concepciones: “se habla de ‘corrientes nerviosas’, de ‘fuerza nerviosa’, de ‘fluido nervioso’, expresiones que llevan todas á la idea de que el centro de voluntad es una especie [*sic*] de batería eléctrica, y el impulso motor enviado [a] los músculos, una especie de corriente eléctrica” (Nordau, 1898: 91). Solía concebirse el agotamiento de esta fuerza de acuerdo con las leyes termodinámicas: se suponía que el hombre disponía de una determinada cantidad de fuerza nerviosa (Rosenberg 1980: 285). El agotamiento de ella, por sobreexcitación, llevaba a las enfermedades nerviosas. Rosenberg cita a Alexander Bain, autor muy leído en el México del Porfiriato, que amonesta como buen economista de las sensaciones: “Todo latido de placer cuesta algo al sistema físico y dos latidos cuestan dos veces más que uno” (*ibid.*: 287). A mediados del siglo, la segunda ley termodinámica causó pánico del enfriamiento progresivo del planeta. Debido al potencial ‘apocalíptico’ del teorema

cuya equivalencia es la búsqueda del nirvana moderno: “retrouvé au fond des névroses modernes” (*ibid.*: 9-10). En delimitación a Nordau, a Bourget no le parece lícito condenar de antemano a este anhelo, lo que se muestra también en la discusión de la palabra *malsain*: “Le mot est juste, si l’on signifie par là que les passions du genre de celles que nous venons d’indiquer trouvent malaisément des circonstances adaptées à leur existence. Il y a désaccord entre l’homme et milieu. Une crise morale en résulte et une torture du cœur. Mais le terme de ‘malsain’ est inexact, et devient injuste s’il emporte avec lui une condamnation du poète, absolue et sans appel” (*ibid.*: 7-8). La diferencia fundamental con la concepción de Nordau sobre la literatura decadentista radica en que la de Bourget puede leerse como defensa del afán individualista de los artistas. Mientras que Nordau concibe esta independencia artística en término de monomanía, Bourget señala que es una consecuencia de los tiempos modernos que incluso la neurosis se vuelva un fenómeno patológico sintomático de esta sensibilidad moderna. Se anuncia la ruptura con el legado sociológico que ordena las ramas del campo científico decimonónico. En particular, es síntoma de la apertura del camino hacia una psicología y una crítica literaria fuera de los preceptos sociobiologicistas y deterministas.

Aunque Bourget reivindica inicialmente una psicología basada en los *petits faits* de Taine, parece que apunta hacia una lectura de Taine que rebase los presupuestos materialistas para fundamentar una nueva psicología:

‘C’est à l’âme que la science va se prendre...’ Ce mot contient en germe toute l’œuvre tentée par Taine. [...] En admettant que les petits faits qui constituent le *moi* peuvent être étudiés par les procédés de la méthode expérimentale, et par conséquent que la psychologie est une science, Taine se sépare de l’école matérialiste, laquelle réduit la portion exacte de l’étude à un chapitre de physiologie. Taine a vu profondément qu’un phénomène de conscience, une idée, par exemple, est la cause d’une série d’autres phénomènes de conscience (*ibid.*: 444-445).

Así, Bourget quiere fundamentar el estudio psicológico de manera empírica: cualquier dato accesible acerca de una personalidad debe ser tomado en cuenta con el fin de determinar el conjunto del carácter (*idem*). La multiplicidad de los hechos por integrar en el estudio psicológico igualmente puede llevar al sistema al límite de sus posibilidades, en el caso de que uno de los *petits faits* ya no sea explicable en términos del determinismo. Éste es el momento en que la construcción teórica de Taine pierde su credibilidad: “Supposons qu’un

científico, éste ocupó un lugar sobresaliente en el imaginario colectivo. La interiorización de esta ley a nivel del desgaste de la energía vital podía contar con un alto grado de verosimilitud a finales del siglo, dada su consumida aceptación y divulgación a nivel cósmico (Föcking 2002: 293-294; Greenslade 1994: 135).

seul phénomène de la vie morale ne soit pas déterminé par un ou plusieurs phénomènes antécédents; en d'autres termes, admettons qu'il y ait spontanéité et liberté dans l'âme, au sens usuel de ces mots, l'édifice croule tout entier" (*ibid.*: 145). Bourget alude a los límites de la psicología y en ello radica la diferencia con Nordau, quien emplea ortodoxamente sus categorías. El espejismo que crean las categorías empíricas y deterministas respecto de la realidad será el punto en que se derrumbe el edificio de la psicopatología decimonónica.

En Bourget se prefigura la disolución de la visión obligatoriamente sociológica de la psicología decimonónica y la revaloración del individuo afectado por la sociedad. En el caso de un trastorno psíquico, el individuo tiene que adaptarse; lo cual es uno de los pilares de la visión acerca de la represión y de la relación moral entre individuo y sociedad, también presentes en la obra de Nordau. Freud, en cambio, concibe 'el malestar en la cultura' como un estado de desfase, de la diferencia y falta de autenticidad del individuo consigo mismo. Con ello resucita en cierta forma el mito romántico de la posibilidad de la superación de una existencia inauténtica. La psicopatología decimonónica, en cambio, tiende aún a la apología del conjunto social y exige la adaptación del individuo. Greenslade muestra el libro *Body and Mind* (1873) del alienista inglés Maudsley al respecto: "Henry Maudsley had argued that 'what patients need to learn is, not the indulgence but a forgetfulness of their feelings, not the observation but the renunciation of self, not introspection but useful action' (Greenslade 1994: 225). Este método descansa en las dicotomías cuerpo-mente y sociedad-individuo, en detrimento de la dimensión emocional del individuo que se reformularían a partir del surgimiento de la psicología moderna.

4.3. LOS NERVIOS: BAUDELAIRE Y EL FIN DE SIGLO

En la obra de Charles Baudelaire se encuentra la primera elaboración acabada de una oposición a la sociedad burguesa y al espíritu positivista por medio de lo patológico. La poética baudeleriana viene acompañada del discurso sobre la histeria y los préstamos lingüísticos del campo semántico de la medicina. La noción de lo histérico se desprende de la dicotomía masculino-femenino y del prevaleciente esquematismo organicista de la

medicina (Westerwelle 1993: 283), para aludir, junto con los conceptos de los nervios y la neurosis, a ámbitos pertenecientes a la experiencia estética. Así, la obra de Baudelaire llega a ser el parteaguas en la concepción poética mediante una transición de la expresión mística a la expresión médica que apunta hacia la modernidad: “Produktion und Rezeption von Kunst reflektiert Baudelaire als Moment der Verzückung: In traditioneller mystischer Sprache spricht er vom ästhetischen Moment als einem ‘enlèvement de l’âme’, in moderner Nervensprache von einer ‘convulsion nerveuse’ oder einer ‘secousse nerveuse’” (*ibid.*: 262).⁶¹ La recepción del lenguaje clínico muestra un cambio en la connotación de los lexemas, en el sentido de la resemantización de la teoría de la interdiscursividad de Link. La vaguedad del diagnóstico de las enfermedades nerviosas favorece este proceso. Aunque la medicina insistía en que se trataba de enfermedades físicas, no lograba comprobar indiscutiblemente la existencia del sustrato orgánico, lo que dio origen a la serie de metáforas en la obra de Baudelaire, porque el fenómeno neurótico se ubicaba en un ámbito que bien pudiera haber tenido causas psíquicas o, por lo menos, causas extrafisiológicas, lo cual benefició la formulación de modelos alternativos; entre ellos, los que se centran en explicaciones psíquicas (*ibid.*: 57, 276).

La integración de lo patológico se registra en dos sentidos en la obra baudeleriana. La expresión de la sensibilidad neurótica se halla en el proceso de la recepción del arte y también en la condición de su producción. El primer aspecto se aprecia en el “Épigraphe pour un Livre condamné” que parece anticipar el juicio del lector respecto a que el yo lírico se encuentra en condiciones histéricas (Baudelaire 1997: 372). No obstante, el rechazo de la obra en términos patológicos solamente se produce en el caso del fracaso de la retórica del exegeta (Westerwelle 1993: 252). Este momento estético es concebido como choque nervioso que vislumbra la interioridad del observador, del yo lírico, y de las cosas en el momento contemplativo de las correspondencias. El calificativo histérico señala por lo tanto el lugar marginal, la alteridad y la extrañeza que causa el fenómeno estético.

Para Baudelaire, el acto artístico consiste en la contemplación de la facultad que establece las correspondencias. Ésta se relaciona con el “âme humaine” y la “pensée intime”, en oposición a la observación de la naturaleza, entendida como “nature

⁶¹ “Baudelaire refleja la producción y la recepción del arte como momento de regocijo extático. Sirviéndose del lenguaje místico tradicional, habla de la experiencia estética como un ‘enlèvement de l’âme’, recurriendo al lenguaje moderno de los nervios de una ‘convulsion nerveuse’ o una ‘secousse nerveuse’”.

extérieure”. Sin embargo, no puede hablarse de la identidad del pensamiento íntimo y aquello que enuncia, es decir, el alma humana. Lo que articula más bien debe entenderse como la exteriorización de la interioridad concebida a su vez como algo ajeno (*ibid.*: 257-258). Esta disparidad figura como la brecha entre la percepción idealizada de la cosas y la percepción de sí mismo. Baudelaire concibe al ser humano como escindido consigo mismo, con lo cual constituye uno de los rasgos de su modernidad: esta característica surge mediante los calificativos de lo “irrevocable” y lo “irremediable” (*ibid.*: 267).

Esta unidad escindida, configura un desfase del yo consigo mismo, que Baudelaire presenta en una alegoría de la producción del arte: “Le mauvais vitrier”. Sin poder entrar en detalles del poema en prosa, puede resumirse que se resemantiza el ámbito marginal ‘histórico’ para constituir el lugar del arte en oposición al lugar social del lenguaje, de la comunicación y de lo entendible. Los calificativos de lo histórico y de lo satánico denominan,⁶² por lo tanto, el ámbito del arte que se sustrae de cualquier función moral (*ibid.*: 312). El personaje artista enuncia una búsqueda desesperada por un ideal estético de manera que se acerque al campo discursivo de la locura: “Et, ivre de ma folie, je lui crai furieusement; ‘La vie en beau! La vie en beau!’ Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans peril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance?” (Baudelaire 1987: 88). El anhelo del personaje puede referirse a la dimensión idealizadora del romanticismo que se relaciona con la disolución del legado de belleza en el arte y el discurso sobre el inconsciente y la enfermedad mental. Así se describe la condición de la producción del arte mediante una constelación simbólica, ya que el personaje destruye unos vidrios en un ataque colérico-nervioso; es decir, el vidrio, símbolo de la producción artística, ya no es capaz de pintar “La vie en beau”. Ambos aspectos de la tesis de Marquard coinciden: el anhelo de la belleza se enuncia en la modalidad de la enfermedad mental. La evasión de la realidad prosaica comprende un movimiento más allá de los límites de la normalidad.

Este procedimiento poético despliega mucha productividad en la literatura finisecular. También en el modernismo, la dimensión idealista del arte tiende a expresarse mediante el

⁶² Como comenta Gérard Peylet, estas dos coordenadas, la patológica y la satánica, coinciden a finales de la centuria: “Le mythe de Satan s’intériorise et se dilue à la fin du XIXe. Le mal devient maladie, névrose. Les écrivains décadents entretiennent des rapports ambigus avec cette névrose. Tantôt ils la dénoncent comme un facteur de maladie, de pourrissement, tantôt ils la revendiquent comme un moyen nouveau de sentir, d’appréhender la réalité, et la perçoivent comme la marque de l’homme de génie ou de l’artiste” (145).

recurso al discurso psicopatológico. El interés en lo anormal y lo patológico nutre la tendencia a tematizar la autodestrucción en la literatura y también se vislumbra en la oposición paradigmática de los personajes artistas a su medio. Como alteridad más allá de las normas, el *modus* de lo patológico comprende también una actitud desafiante a las normas sociales vigentes. Así, aparece un tema en la literatura relacionado con la enfermedad: la sexualidad (Peylet 1994: 33). La productividad literaria de la enfermedad mental se explica como una exploración en ‘el más allá’ de la racionalidad vigente, es decir, en los límites impuestos por la ciencia positiva. Los nervios y la enfermedad mental llegan a ser los tópicos en los que se enuncia la correlación del cuerpo con la psique. El personaje histérico o neurótico apunta hacia otra preocupación clave de la época: la cuestión de cómo se enuncia el deseo en el imaginario. Esta ruptura en la historia de las ideas se genera a base de la duda acerca de la unidad del yo (*ibid.*: 73).

4.4. DIVULGACIÓN DE LA PERSPECTIVA CLÍNICA: MAX NORDAU

Max Nordau es “el primer autor en la historia que emplea el arsenal completo de la psicopatología contemporánea en la crítica cultural”, según su biógrafo (Schulte 1997: 129). El pensamiento del discípulo de Jean-Martin Charcot y amigo de Cesare Lombroso arraiga en el positivismo ortodoxo, por lo que es representativo del cambio que se registra en el discurso sobre la locura, en el que se distingue entre lo sano y lo enfermo a partir de la *Filosofía positiva* de Auguste Comte quien extiende esta dicotomía a todas las manifestaciones orgánicas, humanas y morales (*ibid.*: 202). Foucault denomina esta tendencia *función psi*; el concepto hace referencia a la penetración en la mayoría de los ámbitos sociales del dispositivo psiquiátrico y de su consecuente función normativa. Adicionalmente, el pensador francés ubica este fenómeno como característico de la transición de la sociedad tradicional a la sociedad moderna:

Y en esa organización de los sustitutos de disciplinarios de la familia, con referencia familiar, constatamos la aparición de lo que llamaré la función psi, es decir, la función psiquiátrica, psicopatológica, psicosociológica, psicocriminológica, psicoanalítica, etc. Cuando digo “función” no sólo aludo al discurso, sino a la institución y al propio individuo psicológico. [...]

De tal modo, se verifica la aparición de la psicopedagogía dentro de la disciplina escolar, la psicología laboral dentro de la disciplina fabril, la criminología dentro de la disciplina carcelaria, la psicopatología dentro de la disciplina psiquiátrica (Foucault 2005: 110-111).

La crítica de Nordau se presenta como intento normativo-disciplinario en el plano de la misma imaginación de los autores. Nordau, congruente con el objetivo positivista de educar y civilizar en un proceso de lo ‘irracional’ a lo ‘racional’, criticará lo que, según él, parece atávico, retrógrado, regresivo o metafísico.

No obstante la confianza ilimitada en el progreso imparable de la humanidad, la crítica cultural de Nordau puede ubicarse, al mismo tiempo, en otra línea de tradición que se inicia con Jean-Jaques Rousseau, quien contrapone los efectos de la civilización a un supuesto origen natural del ser humano, por lo que la civilización aliena y pervierte al hombre (Schulte 1997: 201). Paradójicamente, aunque Nordau representa el arte como una manifestación de un anhelo metafísico, éste acusa formas sumamente refinadas y, por consiguiente, manifiesta un aspecto patológico del desarrollo avanzado de la sociedad moderna. Con la crítica de Nordau el optimismo en el desarrollo ilimitado de la humanidad parece haber llegado a sus límites e, igualmente, se inicia un momento crítico y reflexivo acerca de la modernidad a partir de su recepción en México. La resultante aporía de la modernidad se ve reflejada en un comentario de Luis de Toro en la *Revista Azul*: “Parece una paradoja; pero la ley del progreso es la ley de nuestra degeneración” (Toro 1895: 297). Así, se genera una figura que pregunta por las condiciones que hacen posible la modernidad y sus límites. Al tratar la psicopatología en la literatura finisecular en general, se aprecia cómo se desdobra el discurso psicopatológico en cuanto crítica de la civilización. Al igual que Toro, Schulte expresa esta idea paradójica: “Zivilisationskrankheit wird zur Tautologie, wo Zivilisation selbst zur Ursache aller Entartung erklärt wird. Zivilisation wird am Ende selber in dem Maße zur Krankheit, wie sie sich aus der gesunden Natur fortentwickelt” (Schulte 1997: 203).⁶³ A mediados del siglo XIX aparece la figura del médico⁶⁴ como

⁶³ “La enfermedad civilizatoria llega a ser una tautología en cuanto la civilización misma es declarada como causa de toda degeneración. La civilización misma se considera una enfermedad en la medida en que se desarrolla alejándose de la naturaleza sana”.

⁶⁴ Este desarrollo beneficia la aceptación de la crítica psicoanalítica de Freud, cuyo papel consiste en la legitimación amplia de la crítica y en la interpretación de la cultura mediante un ramo de la medicina. El tema del ‘malestar en la cultura’ es un interés compartido de ambos críticos, ya que enfocan la cultura como un fenómeno que causa síntomas patológicos. Freud formula este malestar en términos de un dominio excesivo del super-yo (*Über-Ich*) que causa obsesiones neuróticas; es decir, su diagnóstico enfoca la neurosis como resultado de la represión. Nordau parte de la misma premisa al constatar que el mundo moderno progresista

dictaminador de la cultura, crítico de fenómenos estéticos, morales e intelectuales que clasifica a esas manifestaciones según las categorías de lo sano y lo enfermo (*cf. ibid.*: 202).

El tono de las publicaciones de Nordau se caracteriza por su encarecimiento didáctico y su exposición radicalmente polémica, ya que se dirige a un público extenso y pretende divulgar el positivismo. Entre sus cimientos ideológicos pueden denominarse dos: el darwinismo, proyectado sobre los procesos sociales, y el utilitarismo. El darwinismo⁶⁵ radical de Nordau constituye la base para la concepción normativa de la relación entre los individuos en la sociedad. Dado que el *deber* es indeterminable desde el punto de vista positivista, ya que solamente trata de fenómenos empíricos, Nordau radicaliza los principios del utilitarismo y va más allá de las teorías de John Stuart Mill, que pondera de manera filosófica la determinación objetiva de la meta de la ética, que consiste en el alcance del máximo bien para todos. Aparentemente esta ética, expuesta en *Utilitarianism* (1861), le parece todavía demasiado idealista (*cf. Nordau 1998: 19*). Adicionalmente, la correlación del darwinismo con la máxima utilitarista facilita la creación de una dicotomía excluyente a partir de una razón progresista totalitaria que define lo degenerado.

En la obra *Paradoxe [Paradojas]* (1885), Nordau opone el optimismo, como condición ‘sana’ de la humanidad, al pesimismo contemporáneo en el arte. El autor hace una apoteosis del vitalismo y del instinto de autoconservación de la especie, lo que da lugar al esbozo de una ‘estética evolutiva’. Según ésta, el arte es definido como la impulsión máxima del desarrollo y de la multiplicación de la especie (*ibid.*: 174-175).⁶⁶ Esta publicación polémica prepara el escándalo que causan los dos tomos de *Entartung* (1892-1893), cuya traducción francesa, *Dégénérescence*, no tarda en ver la luz en 1894. En el

exige demasiado a los individuos que, en consecuencia, padecen patologías. Una diferencia fundamental consiste en la etiología de los dos eruditos, ya que Nordau considera la cultura del fin de siglo como expresión de una enfermedad orgánica, una degeneración hereditaria. (*cf. Schulte 1997: 127-132*).

⁶⁵ El título *Entartung* hace alusión a la obra *On The Origin of Species* (1859). La traducción completa del título en una edición de 1860 es *Charles Darwin über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampf um's Dasein*. Para la edición alemana se tradujo “Species” con la palabra “Arten”; la derivación “Artung” connota el surgimiento ordenado de algo; finalmente, el sufijo “Ent-“ convierte este lexema en antónimo que quiere decir evolución o generación aberrada.

⁶⁶ Nordau presenta la elaboración ficcional de su estética evolutiva en la novela *Die Krankheit des Jahrhunderts [La enfermedad del siglo]* (1887), que gira en torno de un protagonista plagado por la enfermedad aludida en el título: el tedio. Este arquetipo del degenerado nordauiano se caracteriza sobre todo por su incapacidad a la acción y aun le hace falta la voluntad para el suicidio. El personaje de un médico presenta el diagnóstico y señala la causa del mal: la filosofía de Schopenhauer, cuyas enseñanzas pesimistas llevan al personaje a enfermarse (*cf. Schulte 1997: 179-82*).

mismo año, el título aparece entre las novedades en la publicidad de las librerías capitalinas de México. La primera reseña del título proviene posiblemente de la pluma de Trinidad Sánchez Santos en la *Voz de México*. Sin embargo, nadie como Carlos Díaz Dufoo se consagra a la discusión del ideario nordauiano en el contexto mexicano.

La tesis principal de *Entartung* se repite durante miles de páginas: la totalidad de la vanguardia europea muestra síntomas patológicos de enfermedades mentales y sus respectivas creaciones albergan el peligro de infectar a los receptores. Nordau es una manifestación típica del sensacionalismo de fin de siglo; otras voces milenaristas afirman que la humanidad se acabaría colectivamente a causa de un proceso de continua idiotización hereditaria. Nordau hace constar que los degenerados perecerán por el agotamiento de su energía vital que es el síntoma de su falta de aptitud y adaptación:

Tant la force vitale d'un individu comme d'une espèce n'est pas complètement usée, l'organisme fait des efforts pour s'adapter activement ou passivement, en cherchant à modifier les conditions nuisibles ou en s'arrangeant de façon que les conditions non modifiables lui nuisent aussi peu que possible. Les dégénérés, les hystériques, les névrasthéniques ne sont pas capables d'adaptation. Ils sont pour cela destinés à disparaître. Ce qui les détruit inexorablement, c'est qu'ils ne savent pas transiger avec la réalité (Nordau 1895b: 530-531).

Por tanto, la degeneración (como expresión patológica en el arte) está lejos de constituir una amenaza para el progreso colectivo de la humanidad. Naturalmente, la ley del progreso supera sus efectos porque es equivalente a la selección natural.

El capítulo “Étiologie” de *Entartung* caracteriza la moderna vida metropolitana como fenómeno que extiende los casos de la degeneración. Entre muchos otros factores de contagio figuran el consumo de narcóticos, el mal aire, la mala nutrición y la excitación permanente de los nervios. Igualmente, la aceleración de la vida agrava los efectos, por lo que la degeneración llega a ser la expresión por excelencia de la transición hacia la modernidad (*cf.* Nordau 1895a: 67-68, 71, 76). Esta casuística del mal del siglo será acogida en los periódicos del México finisecular. Paradójicamente, se traslada a México un tópico que implica un momento de desdoblamiento del discurso crítico a la civilización. El diagnóstico de una condición patológica de la vida moderna es emitido por los científicos positivistas que se caracterizan, al mismo tiempo, por una confianza casi ilimitada en el potencial de desarrollo de la humanidad.

En la raíz de la teoría de la degeneración está la obra del psiquiatra francés Bénédict-Augustin Morel. Su *Traité de Dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de*

l'espèce humaine (1857) parte de la suposición de que las enfermedades mentales son hereditarias y, por consiguiente, una generación humana constituye el fundamento sano o patológico para las venideras.⁶⁷ Se configura un aspecto diacrónico que Nordau y otros alienistas relacionan con el paradigma del progreso. En los años noventa la teoría de la degeneración se combina con el evolucionismo,⁶⁸ es decir, se inserta la teoría de Morel en el esquema global de Darwin. Muestra de ello es *Les dégénérés. Etat mental et syndrome épisodique*⁶⁹ de los alienistas Magnan y Legrain, que definen la degeneración como “un estado patológico de ser que, comparativamente a sus progenitores más inmediatos, es constitucionalmente inferior en su resistencia psicofísica y no reúne más que completamente las condiciones biológicas de la lucha hereditaria por la vida. Esta inferioridad [...] aboca más o menos rápidamente en el aniquilamiento de la especie” (cit. en Campos Marín/Huertas 1999: 232). El ideario psicopatológico está íntimamente ligado a una percepción histórica del progreso, y, con ello, a la autoconciencia del surgimiento de la modernidad. La construcción médica de la regresión (o degeneración) nace a partir de una conciencia de la evolución de la humanidad. La psicopatología toma conciencia de su propio papel histórico y de su misión racional. Así se facilita para los positivistas la exclusión de voces escépticas acerca de la concepción del progreso. La interpretación que le dieron los psiquiatras a las enfermedades mentales es retomada como fundamento

⁶⁷ La paradoja de la transmisión hereditaria se explica mediante sus componentes irreconciliables. La idea de la degeneración es anterior a la de la evolución darwinista. Es decir, pueden generarse modificaciones orgánicas permanentes y hereditarias dentro de una sola generación según la teoría de la degeneración. Morel no concebía la degeneración dentro de un esquema evolutivo darwinista, ya que desconocía el hallazgo de Darwin. El lamarckismo, presente en el esquema de Morel, plantea que tanto la adaptación como la ‘desadaptación’ toman lugar en una misma generación, cosa que no es compatible con la idea del darwinismo. Así se determina que la lectura de literatura degenerada causa modificaciones cerebrales en un individuo que transmite éstas de manera hereditaria a las generaciones siguientes.

⁶⁸ La base para la teoría de la herencia de rasgos físicos y mentales la fundó Prosper Lucas a mediados del siglo en el *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et maladie du système nerveuse avec l'application méthodique de lois de la procréation au traitement générale des affections dont elle est le principe* (1848-1850). A partir de Lucas, suele hablarse de “leyes de transmisión hereditaria”. Entre los divulgadores de las leyes de herencia destacan, además, Ernst Haeckel y Francis Galton. Este último concibió la idea de que ‘el genio’ era una cualidad hereditaria (cf. Ruiz/Ayala 1999: 300-323 y Campos Marín/Huertas 1999: 231-248).

⁶⁹ Nordau proyecta el pensamiento del psiquiatra Legrain a la poesía mística con el resultado de ubicarla dentro del ámbito de lo patológico. En *Entartung*, Nordau cita la definición del misticismo de *Du délire chez les dégénérés* (1868) del alienista francés: “Les idées mystiques doivent être mises au bilan de la folie dégénérés. Il est [sic] deux états où elles sont observées: c’est sont le délire épileptique et le délire hystérique” (Nordau 1895a: 78). El análisis de la narrativa modernista muestra que la psicopatología entra al discurso literario como paradigma productivo, ya que la tradición mística se presta para los autores como una forma dentro de la cual establecen sus acercamientos a la descripción del inconsciente y del deseo sexual.

heurístico en la crítica de Nordau a los ‘egotistas’ y su intento ‘insano’ de superar las categorías literarias canónicas establecidas. Según Bastide, cualquier manifestación de individualismo o intento de romper con lo establecido podía ser encasillada en las categorías de las enfermedades mentales (Bastide 1972: 128).

La psicopatología del siglo XIX aspira a ser consciente de su propia historicidad, lo que se aprecia en las teorías de Morel. El legado de la crítica a la civilización en su obra se vislumbra al ubicar sus teorías en el contexto de la pérdida de las certidumbres que anteriormente brindaron la religión y la sociedad tradicional. En *Etudes cliniques. Traité théorique et pratique des maladies mentales* (1852-1853), estas pérdidas son el origen de los “tormentos morales” que desubican al individuo y causan trastornos mentales (cf. Westerwelle 1993: 64). Este estado de crisis, esbozado a mediados del siglo en Francia, cobra mucha importancia en México medio siglo después, cuando se inicia una ruptura epistémica causada por las condiciones de la incipiente modernidad en conjunción con su evaluación a partir de la óptica del discurso psicopatológico.

La correlación del artista y la locura es un lugar común en toda la tradición literaria occidental. En la segunda mitad del siglo XIX pueden observarse varias reacciones en contra del culto del genio romántico, de la ilimitada confianza en los poderes creativos de su yo y, en relación con esta definición del sujeto artístico, en contra de la primacía de las artes sobre la ciencia. A partir de la teoría de la degeneración en la obra de Morel se desprende un desarrollo que pasa por Théodule Ribot y Cesare Lombroso. El primero populariza la teoría de la degeneración en 1873 con su tesis doctoral *L'hérédité psychologique*. El segundo, al lado de su dedicación a la psicología criminal, fundamenta el paradigma del genio enfermo con los títulos programáticos *Genio e folia* (1864) y *L'Uomo di genio* (1888). Arremetiendo contra el creador entusiasta del romanticismo, este italiano relaciona el genio y la locura. La fórmula lombrosiana “le génie est un névrose” gozó de tener gran coyuntura a finales del siglo.⁷⁰ Este axioma proviene de una consideración de

⁷⁰ Una enciclopedia de 1892 emplea, obligatoriamente, numerosas referencias a la psicopatología al definir el *genio*. La entrada se opone a la idea romántica de *La filosofía del inconsciente* de Hartmann, en donde el genio representa la voz del inconsciente, concepto metafísico referente a una fuerza cósmica. La ‘observación positiva’ del articulista consiste en que el genio está relacionado con su medio social y también opuesto al mismo. Todavía vislumbra la posibilidad romántica del genio que destaca en su medio e intenta modificarlo según su perspectiva privilegiada. El autor tiene una clara conciencia de que el genio es susceptible a la difamación por parte de las fuerzas reaccionarias, por lo que anota críticamente: “De la contradicción que nace de semejante lucha ha tomado causa ocasional la afirmación de que ‘el genio es una

índole zoológica sobre el genio y de la dicotomía entre actividad física y psíquica. Lombroso observa que “l’activité psychique augmente à mesure que décroît l’activité organique” (Lombroso 1903: 544). La actividad psíquica se considera extremadamente intensa en el genio, que puede llegar hasta un estado de la “hypéresthésie”, en referencia a la agudización de los sentidos, y a un aumento de la productividad en un individuo (*ibid.*: 46, 498); esta actividad extrema del cerebro se opone al estado de un equilibrio sano del que parte la teoría lombrosiana.⁷¹

También *Entartung* se incluye en esta tradición mediante su dedicatoria al autor italiano, con el cual Nordau mantiene una correspondencia durante décadas. A diferencia de Nordau, Lombroso todavía considera a la neurosis de los artistas como un factor potencialmente progresivo en el desarrollo de la humanidad; Nordau rechaza esta tesis (Nordau 1895a: 45). Otra diferencia entre los dos médicos consiste en que Lombroso pretende comprobar su hipótesis en casos individuales, mientras que Nordau extiende el diagnóstico de manera global a la época que le toca vivir. En el diagnóstico inicial, que sigue repitiéndose *ad nauseam*, puede leerse:

Le bel esprit, auquel son éducation exclusivement esthétique ne permet pas de comprendre l’enchaînement des choses et de saisir leur véritable signification, s’abuse lui-même et abuse les autres sur son ignorance au moyen de phrases sonores et parle superbement d’une ‘recherche inquiète d’un idéal nouveau par l’âme moderne’, des ‘vibrations plus riches du système nerveux affiné des contemporains’, des ‘sensations inconnues de l’homme d’élite’. Mais le médecin, celui notamment qui s’est voué à l’étude particulière des maladies nerveuses et mentales, reconnaît au premier coup, dans la disposition d’esprit ‘fin de siècle’, dans les tendances de la poésie et de l’art contemporain, dans la manière d’être des créateurs d’œuvres mystiques, symboliques, ‘décadentes’, et l’attitude de leur animateur, dans les penchants et instincts esthétiques du public à la mode, le syndrome de deux états pathologiques bien définis, qu’il connaît parfaitement: la dégénérescence et l’hystérie, dont les degrés inférieurs portent le nom de neurasthénie (*ibid.*: 30-31).

enfermedad, una neurosis, una epilepsia’, tesis sostenida por Lombroso” (*Diccionario Enciclopédico* 1892 tomo X: “Genio”).

⁷¹ El científico italiano describe un fenómeno de descomposición del cerebro debido al exceso de actividad cerebral. En analogía a la lucha por la vida de microorganismos, *i.e.* unicelulares y amibas, deduce el efecto nocivo de la cerebración excesiva: “la dégénérescence des fibres nerveuses est toujours accompagnée de phénomènes phagocytaires” (Lombroso 1903: 548). En otras palabras, la excesiva actividad intelectual causa la descomposición cerebral porque las células nerviosas se devoran mutuamente. La idea de la condición degenerada del genio se justifica también mediante un *tableau* genealógico de las especies. En éste figuran, a modo de metáforas, los gigantes y los animales sin cola, es decir, el ser humano: “Les reptiles ont plus de côtes que nous, les quadrupèdes possèdent un plus grand nombre de muscles que nous, et un organe entier (la queue), qui nous manque. C’est seulement en perdant ces avantages, que nous avons conquis notre supériorité intellectuelle. [...] De même que les géants payent la rançon de leur haute taille par la stérilité [sic] et par la faiblesse relative de l’intelligence et des muscles, ainsi les géants de la pensée expient, par la dégénérescence et par les psychoses, leur grande puissance intellectuelle. Et, c’est pour cela que signes de la dégénérescence se rencontrent encore plus chez eux que chez les aliénés” (*ibid.*: XX).

Esta operación hermenéutica permite interpretar las obras artísticas como síntomas de las enfermedades de sus autores. El sustrato teórico organicista hace eco de la teoría lombrosiana del agotamiento de la fuerza mediante un exceso de estímulos y actividad cerebral que llevan a la descomposición del cerebro: “Toutes ces nouvelles tendances, le réalisme ou naturalisme, le décadentisme, le néo-mysticisme et leurs subdivisions, sont de manifestations de dégénérescence et d’hystérie, identiques aux stigmates intellectuels de celles-ci cliniquement observés et incontestablement établis. Et la dégénérescence et l’hystérie de leur côté sont les conséquences d’une usure organique exagérée” (*ibid.*: 78).

El aspecto seductor del planteamiento de Nordau, que lo calificaría como autoridad ante perspectivas periféricas como las de Darío, Díaz Dufoo y Nervo, se debe a su conocimiento de las escuelas del arte contemporáneo, cosa que se aprecia en las citas en las que Nordau se dedica a distinguir las diferentes vertientes (Nordau 1895b: 142). No obstante los conocimientos actuales de las vanguardias, Nordau defiende la trinidad de lo bueno, lo bello y lo verdadero, insertándolos en la pragmática socio-biologicista. Lo verdadero regresa como categoría acuñada por la adaptación; es decir, el afán metafísico o místico finisecular aparece forzosamente como un indicio de ineptitud en relación con el medio: “Car nous considérons comme laid tout ce qui représente une déviation des lois qui nous sont familières et auxquelles nous nous sommes adaptés, ou ce en quoi nous reconnaissons la manifestation d’une nocivité quelconque pour nous; et nous sentons comme immoral ce qui est contraire à la prospérité ou à l’existence même de la société” (*ibid.*: 63-64). Por consiguiente, la escritura artística contemporánea es cultivada por locos que desfilan en las páginas de *Entartung* como “grafómanos”, “monómanos”, “mattoïdes” y “egotistas”.⁷² Con estos conceptos, más o menos nítidos y pseudocientíficos, el *mal du siècle* queda encasillado en un marco psicopatológico.

⁷² Según el autor, se entiende por grafomanía la práctica de la escritura compulsiva. Los artistas que padecen esta enfermedad llegan a ser semblante de los *mattoïdes* de Lombroso, derivación del italiano “*matto*”: “loco” (Nordau 1895a: 34). Lombroso adscribe a estos últimos un delirio de grandeza: “Les mattoïdes ont la conviction exagérée de leur mérite personnel, de leur propre importance, avec ce trait spécial que cette opinion apparaît plutôt dans leur écrits que dans les actes de leur vie et dans leur langage, si bien qu’ils ne témoignent point d’irritation à l’égard de la contradiction et des tristesses de la vie publique” (Lombroso 1903: 346). En Nordau esta concepción se combina con el diagnóstico del misticismo, para el autor una falta de consideración del mundo exterior, una especie de ensimismamiento delirante. Según Nordau, los artistas padecen un fenómeno que se denomina *égotisme*. A diferencia del *egoïsme*, la percepción de la realidad se distorsiona en los artistas que padecen este síntoma. Por tanto, al igual que en el caso de la

Resalta también la conjunción entre el tedio y la proclividad a la ensoñación que en términos de Nordau se presenta como la “aversion pour toute action” y la consiguiente “l’incapacité d’agir [a qui] se rattache l’amour de la rêverie creuse” (Nordau 1895a: 38-9) que, desde luego, llegan a ser síntomas de un estado de degeneración. La teoría de Nordau parece basarse en la ideas del fisiólogo y físico alemán Helmholtz que, en 1852, investigó en la naturaleza eléctrica y en la velocidad del impulso nervioso y, de esta forma, acuñó el paradigma científico en el que operaba la psicopatología a finales del siglo XIX. A partir de la idea de Helmholtz se ofrecía la conclusión de que la tensión nerviosa era equiparable con la fuerza vital. Los defectos psíquicos diagnosticados por Nordau llegan a ser síntomas del agotamiento de las fuerzas vitales, es decir, secuela del desgaste mental y el consecuente desnivel de energía psíquica que llevan a la degeneración.

Una parte fundamental de la obra, también reproducida en la *Revista Azul*, contiene los argumentos para la penalización del arte. Nordau establece la idea de que el arte le sirve al artista como reacción a las impresiones exteriores, que causan tensiones en su sistema nervioso (Nordau 1895a: 146). Este mecanismo, que supuestamente está en la base de la creación artística, se compara con su impacto en el contexto social y, por tanto, puede aplicarse una concepción moral basada en lo sano y lo enfermo para la evaluación de una obra de arte: “Par suite de son instinct collectif ou social, l’homme aspire, comme tout autre animal vivant en société et ayant parfois besoin de celle-ci, à faire partager ses propre émotions à ses semblants” (*idem*). Por consiguiente, desde la perspectiva de Nordau es válido generalizar los principios de la moral para la obra de arte; los productos de la imaginación deberían ser sancionados como si fueran actos (criminales) verdaderos.

Les notions de sain et de malade, de moral et d’immoral, de social ou d’anti-social, sont donc applicables à l’art comme à toute autre activité humaine [...]. Il se peut très bien que l’émotion exprimée par l’artiste dans son œuvre découle d’une aberration malade, qu’elle soit anti-naturelle, licencieuse, cruelle, tendant au laid ou au répugnant; ne devons-nous pas condamner cette œuvre, et, si cela nous est possible, la supprimer? L’art doit-il être maintenant un dernier asile ouvert aux criminels qui veulent échapper au châtement? (*ibid.*: 148-149).

En resumen, Nordau critica las manifestaciones artísticas a partir del esquema organicista de la psicopatología y de una concepción social basada en una ética totalitaria darwinista. Este ideario combina las nociones psicopatológicas con un marco jurídico para reivindicar la penalización del arte degenerado.

monomanía, la idea delirante cobra predominio sobre la realidad. El egotista vive en un universo completamente cerrado, incapaz de trabar relaciones con el exterior (Nordau 1895b: 3).

4.5. RECEPCIÓN DE MAX NORDAU EN LA *REVISTA AZUL*

Ψυχή es la voz griega que significa alma, hálito y mariposa. Psique, al mismo tiempo, hace referencia a un ente mitológico con alas, la personificación del alma humana. En el poema najeriano “Mariposas” (1887), los insectos alados simbolizan los diferentes estados de ánimo del yo lírico en conjunción con el cromatismo y el ritmo vertiginoso del poema. De manera análoga, las crónicas de Díaz Dufoo se sirven de la mariposa para simbolizar la relación entre el artista y su obra. En “Documentos humanos” se representa este dualismo en el que al mismo tiempo descansan las irreconciliables coordenadas vida y arte: la dicotomía del vitalismo, es decir, la pulsión sexual, y el intento de la sublimación. “Es un extraño monstruo esta mariposa blanca que se llama arte. Es egoísta y absorbe demasiada sensibilidad —vampiro del espíritu que alacia nervios y afloja voluntades. Amar es sano, amar es una dicha vulgar, exquisita, al alcance de todo el mundo; función fisiológica, y el arte es un caso de patología psíquica” (Díaz Dufoo 1895: 302). Las crónicas de Díaz Dufoo en la *Revista Azul* son el primer ejemplo de la interrelación entre la psicopatología y el modernismo, que se genera por la recepción de la obra de Max Nordau. El mexicano afirma las tesis principales de *Entartung* después de ponderar detalladamente el desencanto de los escritores que relegan al papel la “mariposa negra que revoltea en su cerebro”, como apunta en “Dolores de la producción” (*ibid.*: 209). La parte más atractiva de las crónicas en la *Revista Azul* es la refutación inicial, porque Díaz Dufoo comienza a desprenderse del determinismo orgánico-hereditario y elabora teorías propias acerca de la psique y su relación con la literatura. Su argumentación indica la necesidad de un cambio de enfoques en la ciencia: “Aún la humanidad no ha editado un Diccionario de los Sentimientos: hay, sí un Diccionario de la Lengua, un Diccionario de las Flores, un Diccionario de Medicina... pero un Diccionario del Alma, ese, está todavía sin escribir” (Díaz Dufoo 1895a: 388). Entre las deficiencias del paradigma científico positivista resalta que se postula la imposibilidad de la introspección dentro de la concepción epifenomista de la mente, lo que se aprecia también en la laguna de conocimiento a la que alude el fragmento citado. Sus conjeturas operan en el límite del paradigma científico y lo llevan a una teoría de la formación del yo a partir de la sugestión literaria.

El diagnóstico de Nordau representa una manifestación vanguardista de la ciencia, por lo que goza de un inmenso prestigio desde la perspectiva de su crítico mexicano. Lo más cuestionable de *Entartung* no son las bases psicopatológicas ni los conocimientos de la literatura contemporánea, ya que en ambos campos prueba su vasta erudición, sino la correlación de ambos aspectos. En una de las primeras reseñas en México titulada “Degenerescencia”, Díaz Dufoo critica la deducción del estado mental de un artista con base en el contenido o la estética de su obra. En una alusión a Émile Zola, recrimina esta operación hermenéutica: “[U]na obra de arte no es más que un fragmento de la realidad, visto á través de un temperamento. De tal modo que el procedimiento de Nordau de poner el temperamento al servicio de la obra de arte me parece precisamente lo que en retórica se llama una *metonimia*, esto es, tomar el efecto por la causa” (Díaz Dufoo 1894: 84). Y es precisamente la índole de este temperamento que se está disputando; Nordau deduce la degeneración del autor a partir del contenido de su obra y Díaz Dufoo parece objetar la imposibilidad de este procedimiento. Para socavar los fundamentos de este argumento, Díaz Dufoo ataca la lógica del determinismo psicofísico y niega la posibilidad de formular un juicio moral acerca de un estado de ánimo.

Pero en materia de estímatos [*sic*] morales debo confesar que no veo muy claramente en ellos la comprobación científica de la degenerescencia en el arte. Pienso yo, con Bourget, que así como no hay, propiamente hablando, ‘enfermedades del cuerpo, sino estados fisiológicos, funestos ó bienhechores, siempre normales, si se considera al cuerpo humano como el aparato en que se combina una cierta cantidad de materia en evolución’, así también ‘no hay enfermedad ni salud en el alma, sino estados psicológicos, desde el punto de vista del observador sin metafísica’ (*ibid.*: 84-85).

Díaz Dufoo se opone de esta manera a los diagnósticos de la locura moral que suele emitir la psiquiatría decimonónica. Otro aspecto es la posición del artista respecto de su medio. Díaz Dufoo coincide con Nordau en que la sociedad actual se encuentra en una crisis, lo que también se expresa en el arte. Sin embargo, argumenta que la crisis diagnosticada encauza desarrollos benéficos y el artista forma parte de su superación (*ibid.*: 84). Una diferencia entre los dos críticos radica en el intento de negar inicialmente que el artista se caracterice por un aspecto patológico. Aunque Díaz Dufoo considera el arte como expresión de esta crisis, no concede que ésta sea un síntoma de una enfermedad mental.

Los puntos centrales del debate que desata Nordau son: si se admite una responsabilidad penalizable del artista o no; si se quiere concebir al arte por medio de la dicotomía sano-enfermo, y si existe, de hecho, alguna tendencia degenerativa en los artistas. Aunque Díaz Dufoo se rehúsa inicialmente a encasillar el arte en términos

médicos, el ‘caso Tablada’ marca una cesura en su actitud. En su columna “Azul Pálido”, tacha a Tablada como “un envenenado de Baudelaire, un iniciado de los misterios de esa vida de las drogas estimulantes de la imaginación; el éter, la morfina, el haschich” (Díaz Dufoo 1895c: 319). A partir de la internación del poeta, Díaz Dufoo comienza a polemizar contra el decadentismo, hasta afirmar una idea semejante a la ética nordauiana, reivindicando la regeneración mediante el aburguesamiento y la moderación en 1896. El crítico arremete en contra de sus contemporáneos en “La bohemia”:

Y ha habido una juventud que se ha intoxicado así lentamente, para caer en la gran masa que llena las casas de salud, los hospitales, los asilos, y luego, desaparecer del mundo [...].

Dentro de la gran cohorte bohemia caben todos los desórdenes, todas las locuras, todas las extravagancias, todos los vicios. [...] Dipsómanos impenitentes que llevan en sus entrañas una fragua encendida; morfimaniacos de alaciadas facciones y ojos apagados; harapientos que exhiben con orgullo sus jirones multicolores; desgreñados que odian la higiene y hacen gala de su desaseo; grandes fumadores de pipa que sudan nicotina por todos los poros de su cuerpo; *cafeístas* noctámbulos que remedan espectros; eterizados soñadores de andar vacilante y entorpecido; tomadores de opio, hipnotizados, neuróticos, satanistas... una inmensa oleada arrastrando todos estos náufragos para quienes no se vislumbran buenas playas en la amarga extensión de la aguas. [...]

Hagámonos burgueses, aplebeyémonos, esto nos dará la salud [...].

El escritor público no es un ser apartado de la tarea común, un espíritu desimpresionado de la obra colectiva. [...] Hoy se encuentra ligado a la vida, enlazado a los grandes hechos de los que procede, comparte ese principio de la solidaridad, esa ley de unificación que preside a todos los organismos, desde la nebulosa al infusorio y de la estrella al pantano.

¡Abajo la Bohemia! Este grito es sincero (Díaz Dufoo 1896: 329-330).

¿Cuál es entonces el camino que recorre el pensamiento de Díaz Dufoo entre 1894 y 1896 para llegar a afirmar un semejante proceso de descomposición social?

Inicialmente, en 1894, retoma del cuadro clínico de la humanidad de Nordau únicamente la crítica de las condiciones modernas. La crónica “Un problema fin del siglo” emprende el análisis de la situación social basándose en la psicopatología. Partiendo de la supuesta omnipresencia de la neurosis llega a inculpar a la ciencia y a la rapidez de la modernidad mediática que rebasan el horizonte del ser humano: “Es muy triste decirlo: la locura es un producto de las civilizaciones extremas; cuando más se aproxima el hombre al animal, más alejado se halla de la locura. El verdadero hombre normal no es un literato, no un erudito, no es tampoco un sabio: es un hombre que trabaja y come. [...] [L]a Tierra será un inmenso manicomio en el más alto grado de adelanto científico” (Díaz Dufoo 1894: 357). “Le véritable homme normal n’est ni lettré, ni érudit: c’est l’homme qui travaille et qui mange: *fruges consumere natus*”. El hecho de que Díaz Dufoo cite casi literalmente a *L’Homme de genie* (Lombroso 1903: XXIV) en este lugar y no mencione el nombre del estudioso italiano en su diagnóstico, indica que no quiere ser identificado con esta crítica

cultural y que, sin embargo, ejerce cierta atracción sobre él. Las ideas de la energía vital y su agotamiento seguirán coexistiendo en sus crónicas junto a la nueva teoría que esboza. De forma dicotómica, este personaje lombrosiano se opone al hombre moderno que se representa como inserto en el campo laboral diversificado, al especialista o al artista; así es una figura ideal, una suerte de buen salvaje en los tiempos modernos, generado en delimitación del sujeto moderno que se configura en términos patológicos.

Dados los resultados de la secularización y de la racionalización en la época, Díaz Dufoo le otorga un papel fáustico a la ciencia aludiendo a la obra de Goethe: “Yo soy el Espíritu que todo lo niega” en “Lo que nunca morirá” (Díaz Dufoo 1895: 191). En esta defensa de la poesía, opone de manera tópica la ciencia al espíritu que anima la poesía. El título de la crónica puede entenderse en reacción a la tesis del fin del arte en *Entartung*. En otra crónica, titulada “Los tristes”, se aprecia la conciencia marcada de que la ciencia está por sustituir a las creencias, lo que da origen a la crisis del fin de siglo; pero, al mismo tiempo, busca recompensarse con el surgimiento del misticismo y el esoterismo:

Del espectáculo de la naturaleza el hombre ha pasado á la ciencia. Pero la ciencia, como la naturaleza, es una eterna impasible y el hombre no ha encontrado el perseguido anhelo manantial con que calmar su sed. De la fe intensa á la verdad severa, los espíritus no han podido pasar sin una violenta crisis. [...]

Los hombres que nos han precedido, han elaborado lentamente nuestros punzantes sufrimientos: ellos han gastado todas las alegrías de la vida humana y nos han transmitido un legado de incurable tristeza (Díaz Dufoo 1894: 386-387).

La crítica al papel racional de la ciencia representa al mismo tiempo un diagnóstico del mal de siglo cuya consecuencia es el agotamiento de la humanidad. Los mismos síntomas se hallan en las etiologías de Nordau y de Lombroso, con la diferencia de que para ambos médicos se deben exclusivamente a una enfermedad orgánica y hereditaria. Díaz Dufoo desarrolla, análogamente a los teoremas de la psicopatología, una teoría de la performatividad y de la intertextualidad para encontrar una explicación alternativa.

Su teoría se desarrolla en la crónica “¿Aman los poetas?” y se despliega a partir de una idea de Nordau, ya que quiere entenderse el “[a]mor no como sentimiento auténtico, sino como sugestión poética” (Díaz Dufoo 1896: 225).⁷³ Díaz Dufoo discute el potencial performativo de la literatura, en este caso la creación de sentimientos auténticos. La

⁷³ Las ideas del amor y de la pasión tienen un lugar estratégico en las crónicas de Díaz Dufoo, ya que se opone a la tendencia del tedio y del agotamiento de las energías vitales a finales del siglo. En “Amor que mata”, el crítico llega a afirmar que incluso la existencia del crimen pasional comprueba el hecho de que el tedio finisecular no es la tendencia prevaleciente, sino que la humanidad aún tiene vitalidad.

reflexión desemboca en una teoría de un yo escindido, cuya sensibilidad está formada mediante la literatura. Análogamente, una nueva tradición literaria se genera a través de la confluencia de varias corrientes en Gutiérrez Nájera.⁷⁴ Llevando esta idea al plano de la sensibilidad colectiva, Díaz Dufoo formula una teoría acerca del espíritu de época:

¿Hay en el fondo de sus sensaciones un espíritu oculto que todo lo dirige y encauza, una energía que preside á sus acciones y que se apodera de su conciencia y la nulifica y la anula; un yo externo que arroja ese otro yo, y las voliciones no son sino la suma de todas las voluntades ajenas?

‘A veces, dice un maestro, he pensado en la existencia de un entozoario que ocupa la región de nuestro cerebro, que vive aquí dentro, alimentándose con nuestra savia y pensando con nuestro pensamiento’. Y entonces nosotros no somos nosotros; somos el producto de muchos hombres, de muchos espíritus, de fragmentos dispersos, de átomos disgregados, de impresiones esparcidas, de fuerzas diseminadas; entonces, como decía el poeta, ‘nada es vuestro’, vivimos en un mundo ajeno, nuestra existencia está formada de lampos de extrañas existencias; nuestros dolores, nuestras alegrías, no nos pertenecen (*idem*).

La presencia del pensamiento ajeno en el yo, concebido análogamente a un estado de desdoblamiento de la personalidad, se explica con la metáfora de un entozoario, es decir un parásito que se anida en el yo y se alimenta de su fuerza vital; en otras palabras, un vampiro capacitado para sugerir pensamientos. Con base en esta metáfora sobre el origen de las sensaciones, Díaz Dufoo formula su teoría sobre la neurosis finisecular. En esta escisión del sujeto consigo mismo radica el giro clave en la concepción del ser humano, que se desprende de la irrupción de la psicopatología y apunta hacia las condiciones modernas de las nociones sobre el individuo. Con la aplicación de esta concepción literaria no se está lejos de una concepción de la personalidad a manera de un palimpsesto.⁷⁵ Al igual que su teoría sobre la formación del sentimiento amoroso, Díaz Dufoo describe, análogamente a las leyes hereditarias pero prescindiendo del sustrato orgánico de esta teoría, la formación de una sensibilidad enfermiza por la influencia de las tristezas de las generaciones anteriores y reflexiona acerca del papel sugestivo de la literatura. En “Resurexit”, la ley de la herencia alude al estado del sujeto moderno fragmentado; éste se genera a partir una conciencia intertextual: “Yo no soy yo; yo soy la resurrección de todos los pensamientos que han rozado la tierra; llevo conmigo muchos siglos, muchas generaciones [...] ¿Y que es

⁷⁴ También podría interpretarse el poema najeriano “Nada es mío” (1982) en este sentido de la sugestión poética, al igual que en el poema “Mariposas”, las sensaciones son simbolizadas mediante seres alados: “Yo escucho nada más, y dejo abiertas // de mi curioso espíritu las puertas. // Los versos entran sin pedir permiso; mi espíritu es su casa [...]. Otros de aquellos huéspedes pequeños // se detienen muy poco; los risueños, // cantan; mis penas con su voz consuelan, // ¡sacuden las alitas y vuelan!” (Gutiérrez Nájera 2000: 172).

⁷⁵ La idea de Freud acerca del *Wunderblock* (el pizarrón mágico) es una de las metáforas heurísticas más conocidas para concebir el inconsciente.

la ley de herencia sino una resurrección?” (Díaz Dufoo 1895: 380). Díaz Dufoo extrae la idea evolutiva y la formación de las generaciones con base en las anteriores, inherente en el axioma de las leyes hereditarias del contexto científico del momento. Este mecanismo llega a ser la metáfora heurística para la formulación del mal de siglo que padece la generación contemporánea; por ejemplo, la acumulación de desilusiones y desengaños en “Los tristes”: “Nuestra generación es una generación de tristes [...] arrastramos los dolores de muchos siglos [...]. Los hombres que nos han precedido han elaborado lentamente nuestros punzantes sufrimientos: ellos han gastado todas las alegrías de la vida humana y nos han transmitido un legado de incurable tristeza” (Díaz Dufoo 1894: 385, 387).

Este estado de agotamiento es el punto de partida para explicar el surgimiento de la neurosis entre sus contemporáneos. Su disposición mental se caracteriza por el deliberado cultivo de una sensibilidad “hiperestesiada” y por una voluntad de “intelectualizar”, “experimentar” o “quintaesenciar” las sensaciones. Como se aprecia también en otros autores de la época, “experimentar sensaciones” adquiere un doble sentido: como sinónimo del verbo *sentir*, y siendo un refinamiento moderno, adquiere la connotación de un experimento con las propias sensaciones. Así se vislumbra el papel fáustico que adjudica a la ciencia, ya que la introspección y la mirada psicológica figuran como causas del mal. La fuente de esta idea está en Bourget, como devela Díaz Dufoo en “Fragmentos”:

[N]os lleva a lo que llama Paul Bourget ‘intelectualizar las sensaciones’, es decir, experimentar en la existencia el mayor número de impresiones que ella puede dar y pensarlas después de haberlas sentido. Esta labor psicológica es siniestra y es horrible: merced á ella, los dolores se perpetúan, duran toda la vida, se sienten tan punzantes á los diez años como el primer día en que fueron experimentados.

Placer de *experimentador* que lacera su propia carne para estudiar los efectos de la sensibilidad. [...] La intelectualización de las sensaciones es placer de un supremo artista, pero es también el lento, persistente suicidio de un espíritu enfermo (Díaz Dufoo 1894: 117-118).

Mediante la incesante reflexión sobre las condiciones del propio yo se causa una condición traumática comparable a un estado de autosugestión perpetua. Por supuesto, este estado de ánimo se halla también en la literatura, que en la siguiente cita de “Dolores de la producción” aparenta ser el origen de esta forma de autosugestión neurótica:

Y el mismo gasto de energías se exige del lector. Nuestras lecturas se *padecen* extrañamente. Nos sentimos todos invadidos de la cruel dolencia. Quisiera crear un lenguaje nuevo que nos diera idea de las emociones nuevas. Encontramos un raro placer, un placer amargo, en recorrer páginas que provocan un sufrimiento agudo. Nos intoxicamos concienzudamente, bebemos este brebaje que hace daño á nuestro organismo y del que, sin embargo, no podemos prescindir (Díaz Dufoo 1895: 210).

Este argumento de Díaz Dufoo hace eco de la tesis de Nordau: a la disposición neurótica de los autores corresponde la de sus lectores; la literatura es medio por antonomasia para la sugestión de un estado mental degenerado (Nordau. 1895a: 50). La crítica a la literatura por el supuesto fomento de una disposición anímica neurótica llega a ser un argumento muy reiterado en las crónicas que se despliega plenamente en “Venenos literarios”, en 1896.

Díaz Dufoo se acerca finalmente a las posiciones positivistas y al biologicismo ingenuo, a la manera de Nordau, en “Un imposible”. La obra de arte cumple una función mecánica en el sistema nervioso del artista: “La psicología positiva ha demostrado que el funcionalismo intelectual varía de hombre á hombre, y que el artista produce la obra de arte que produce, como cada planta produce su flor ó cada pájaro su canto” (Díaz Dufoo 1896: 186). Aunque el escritor llega a ser un elemento del progreso, se afirma que es también un caso patológico, “su trabajo entra en el cuadro etiológico [...] de *Degenerescencia*” (*idem*). Después de un recorrido de dos años nace el sujeto moderno en la crónica de Díaz Dufoo: escindido, fragmentado y patológico. Como ya se vislumbró en capítulos anteriores, autores como Nervo y Leduc muestran una actitud más bien lúdica con las nuevas teorías psicopatológicas. En el ámbito de la ficción, este debate cede lugar a un juego narrativo, muchas veces desconcertante, con los teoremas de la psiquiatría.

4.6. EMERGENCIA DE LA VANGUARDIA PATOLOGIZANTE

En el prólogo a los *Poemas rústicos* (1902), Manuel José Othón procura modelar a su lector ideal. El poeta da a entender que una vasta erudición y un gusto refinado son las condiciones fundamentales para el entendimiento de sus poemas. La exquisitez del lector, sin embargo, se caracteriza por una cualidad sorprendente en el autor que, no obstante su patente sensibilidad modernista y su frecuente contacto con la cofradía capitalina, se mantiene alejado de los juegos retóricos decadentistas (Betancourt 2004: 19-20). Othón está en busca de lectores en el siguiente segmento de la población: “Y en los momentos presentes esas inteligencias, esas almas no son tan raras como se creen, pues abundan, casi puede decirse, en los grandes centros de la civilización donde la vida moderna ha

hiperestesiado los nervios y los espíritus” (Othón 1990: 60). Así, requiere un lector específicamente moderno, es decir, enfermizo. El concepto de la hiperestesia es una de las características del *Homme de genie*, un estado de la “activité plus grand de sens” (Lombroso 1903: 489). En los casos más extremos, esta exagerada actividad lleva a la neurosis, a una cerebración degenerativa a causa del excesivo desgaste de la energía nerviosa, según el ideario médico de la época. Esta sobreexcitación se manifiesta en la primera definición de la neurosis por William Cullen,⁷⁶ que señala que la locura se debe a la “agudización de la actividad cerebral”, que puede llevar a un “desequilibrio en la excitación del cerebro” (cit. en Porter 2002: 127). Para el fin de siglo, el concepto de la *neurastenia* adquiere importancia; este concepto proviene de la obra de George M. Beard (1839-1883), quien hace referencia a “un ataque de nervios producido por las frenéticas presiones de la civilización avanzada que agotaban las reservas de ‘fuerzas de los nervios’ del individuo” (*ibid.*: 148). Igualmente, en el plano figurativo de la cultura finisecular, puede entenderse la exigencia de una condición hiperestesiada del lector como un fenómeno de moda, al igual que la popularidad del psicoanálisis en la actualidad (*ibid.*: 89). La trayectoria de la hiperestesia en el discurso literario mexicano tiene su origen en la polémica desatada por la publicación de “Misa negra” de José Juan Tablada (1893) y la reacción de algunos miembros de la alta sociedad porfiriana; entre ellos, la esposa del mismo dictador. Este escándalo puede ser considerado como el *debut* de la segunda generación modernista, y su acta de nacimiento “Cuestión literaria. Decadentismo”, donde Tablada esboza la constitución de esta joven generación literaria:

Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; a menudo los sueños que en él flotan retorciéndose en convulsiones angustiadas se reflejan por fin en un círculo negro [...].

Ese es nuestro estado de ánimo, esa 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 al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con

⁷⁶ El término *neurosis* surge en 1769. Cullen, un médico escocés, acuña el concepto en referencia a las enfermedades del sistema nervioso. Según los resultados que he podido obtener por medio del banco de datos de la Hemeroteca Nacional, la primera mención del término neurosis en la prensa mexicana data del año 1845 y se halla en la revista *El Museo Mexicano*. A partir de 1875 se encuentran con mucha frecuencia anuncios en la *Voz de México* que promueven medicina contra esta enfermedad. A finales de los años ochenta se registra el uso muy frecuente del término y su relación típica con la situación cotidiana en las metrópolis. Inicialmente, se publican traducciones de médicos europeos sobre el tema, por ejemplo, el artículo de un doctor Leven en *El Instructor* de Aguascalientes (1888). Dicho autor pone en tela de juicio la naturaleza orgánica de la enfermedad, ya que no es posible “justificar ó afirmar la existencia de ninguna lesión orgánica”. Más bien, el médico parte de la idea de la irritación de los nervios que se extiende a otras partes del cuerpo (Leven 1888: 8).

un poder para sentir *lo supra sensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.

Ese estado de ánimo común a todos nosotros hizo ligarnos; esa idoneidad psíquica unió nuestros espíritus, y creo en lo sólido de nuestra unión, porque no la determinó un ingenuo lirismo, sino un parentesco fisiológico que, aunque lo deseáramos, no conseguiríamos destruir (Tablada 1995: 63).

El discurso médico está en la base de la noción vanguardista: el hecho de que el ideal estético no se defina por categorías de contenido ni por su forma, sino por la condición psicofisiológica de la nueva generación de literatos, hace eco de la alteridad que se establece a partir de la obra de Baudelaire entre la normalidad burguesa y lo artístico. La modernidad literaria se formula explícitamente en términos psicopatológicos: al lado de los fenómenos de la secularización y del desencantamiento, la crítica al positivismo y la destrucción de los ideales, el común denominador del grupo de artistas invocado es la afinidad de la condición cerebral. El motivo central del poeta moderno, “lo supra sensible”, se vuelve accesible mediante un estado límite: “la hiperestesia”. Así, Tablada asigna, a través del concepto médico, un medio por el que se establecen las *correspondencias* en un acto de descifrar poéticamente la relación entre el yo y el mundo.⁷⁷

La psicopatología se entiende como estigma positivo, jugando con la idea de la degeneración *avant la lettre*. La condición especial del artista moderno, su lugar fuera de la normatividad burguesa, la describe en otro ensayo titulado “Fragmentos de un libro. Edmundo y Julio Goncourt”. El estudio contiene una transcripción casi literal de la definición del fenómeno decadentista de Bourget y con ello la idea de la correspondencia entre la independencia del texto, organismo e individuo respecto del conjunto social y normativo. Este hecho, en el *pathos* dramático de Tablada, es denominado anarquía:

Paul Bourget asimila una sociedad a un organismo que se resuelve en una federación de organismos menores, que a su vez se resuelven en una federación de células, siendo el individuo la célula social. Ese organismo necesita, para funcionar con energía, que los organismos que lo componen funcionen con una energía subordinada entre ellos. Cuando las células se hacen independientes, los demás organismos dejan de subordinar su energía a la total, y la anarquía que se establece instituye la

⁷⁷ El manifiesto también se genera en el telón de fondo de las dicotomías fisis-psyque y materialismo-arte. La alusión a los clubs deportivos opone el mundo espiritual y refinado al de la fisis. Desde luego, ha de entenderse que este mundo artístico se construye a sí mismo como rechazado por la sociedad porfirista, supuestamente como la contracara de la corporalidad sana, el espíritu utilitarista, y de su doble moral (Tablada 1995: 63). Esta dicotomía puede ser considerada como sintomática de la posibilidad de teorizar y disciplinar al cuerpo en el discurso de la psicopatología decimonónica. La psique, en cambio, se escapa de su control conceptual y figura por consiguiente como tópico de la sensibilidad de fin de siglo en el manifiesto. De nuevo, hay que hacer hincapié en que se instalan condiciones semejantes en el Porfiriato, como las que le tocaban vivir a Baudelaire, porque otra coincidencia entre Baudelaire y Tablada radica en esta metáfora de los nervios en términos de la dicotomía cuerpo-espíritu, es decir, los nervios son el lugar por excelencia donde se enuncia la vida psíquica, interior, en oposición a la teoría organicista en boga.

decadencia del conjunto. Como el individual, el organismo social entra en decadencia cuando la vida del individuo se exagera. [...] La idea anarquista llevada a la literatura, ¿no revela por sí sola un espíritu decadente? (Tablada 1995: 70).

De acuerdo con la definición de Bourget, Tablada concibe al poeta como una célula enfermiza dentro del conjunto del tejido social, y describe “la escuela decadentista” como la única que le brinda libertad al artista moderno (*ibid.*: 62).

En la reseña de *Idées et sensations* de los Goncourt, Tablada señala las características del (auto)análisis psicológico citando al libro mencionado. El lugar del analista se concibe afuera de la sociedad: “Miran vivir y no son actores, sino testigos de la vida” (Tablada 1995: 72); es decir, se resalta la posición especial del analista que implica una toma de distancia, incluso de sí mismo, si se trata de la introspección: “Esta especie de trabajo incesante que se hace sobre sí mismo, sobre las propias sensaciones, sobre los movimientos del corazón, esa autopsia perpetua y cotidiana del ser, llega a descubrir las fibras más delicadas [...] el analista, que como dice Théophile Gautier, ‘se extiende si le falta un cadáver sobre la losa de mármol negro y, por un prodigio frecuente en la literatura, hunde el escalpelo en su propio corazón’” (*idem*). Con ello, los discursos médicos se inscriben en el sistema literario mexicano y la psicopatología decimonónica llega a ser parte del horizonte epistémico a partir del cual se generaba el proyecto del modernismo en 1893. Asimismo, se instala cierta mirada analítica sobre el fenómeno psíquico que se origina en la idea naturalista del experimento.

5. NARRATIVA DEL ARTISTA

5.1. CONTEXTO

El personaje del artista es, sin lugar a dudas, la figura más frecuente en la narrativa modernista. Desde sus orígenes en la literatura alemana se establece una serie de características del subgénero:

Wilhelm Heinse (1749-1803) [...] y Friedrich Schlegel (1772-1829) [...] trazaron los perfiles del artista como 'genio' (Heinse) o como marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación, y al mismo tiempo convirtieron al artista en objeto novelable, es decir, crearon la 'novela del artista'. Y con esta novela, pero también con reflexiones sobre el arte y el artista, sobre su condición y su función, respondieron los artistas al 'fin del arte', a la comprobación hegeliana, que es también un desafío, de que se puede esperar que el arte ascienda siempre más y se perfeccione (Gutiérrez Girardot 1988: 32).

A finales del siglo XIX, se aprecia la típica reducción del enfoque narrativo a este personaje, lo que beneficia la elaboración contrastante entre el espacio exterior y su interioridad. La descripción de la vida anímica de los personajes a menudo está relacionada con el tema principal de este género: la afición al arte y las condiciones de su producción. A su vez, la formulación explícita de la poética del proyecto modernista surge en la relación del artista con su musa, que se presenta alternativamente como *femme fatale* o *femme fragile*. Los modernistas mexicanos pusieron énfasis en el tema de la sublimación y la producción artística por medio de una relación tópica, muchas veces conflictiva, entre artista y musa. El culto a la antinaturalidad configura los desenlaces de las narraciones que, por un lado, culminan en la expresión de un exagerado pesimismo acerca de la sexualidad, entendida como función meramente biológica que, por lo tanto, representa una inhibición del artista en su afán de producir obras de arte sublimes, y por el otro, la mujer es considerada de modo estereotipado como una representación de la naturaleza, lo que significa para el modernismo una dicotomía entre el mencionado anhelo y la capacidad seductora y destructiva de la *femme fatale*. La posibilidad de descarnar, es decir, espiritualizar, al personaje femenino es inherente a la *femme fragile*, que a menudo es víctima de las enfermedades como la tisis o la anemia, que disuelven su corporalidad.

El subgénero no posee límites muy nítidos, ni puede definirse exclusivamente a partir de la presencia de la figura del artista. Por ejemplo, se desnivela la diferencia entre

bohemio y creador en sentido estricto: ambos tienen una inclinación tanto hacia el arte como hacia la vida excesiva; además, ambos se comprenden a partir de su marginación social. Los personajes se caracterizan generalmente por alguna obsesión. Igualmente, los modernistas tratan aspectos relacionados con las propuestas metapoéticas en la trama del crimen pasional. El criminal y, por extensión la figura del loco, bien pueden aludir al artista. Por ejemplo, en las *Crónicas desde la cárcel*, Heriberto Frías muestra reos que se caracterizan por su veta artística. La transgresión de las normas sociales y el estado alterado proporcionaron un lugar estratégico para la formulación de un proyecto artístico. Finalmente, la característica esencial del subgénero es la presencia de enunciados metapoéticos y comentarios sobre la sensibilidad de la época.

Los rasgos precedentes son representativos tanto del cuento como de la novela corta del período. Mientras que la novela del artista, que ocupa una posición intermedia entre el *Bildungsroman* y la novela lírica, cuenta con un espacio extenso para describir el desarrollo del personaje e integrar digresiones, el cuento inicia *in medias res* y, en el caso ideal, dispone todos los recursos estéticos con el fin de lograr un efecto único, intención que también se observa en la configuración de la *nouvelle*. En ambas formaciones prevalece la culminación de la trama en una crisis creativa o personal, relatando alternativamente la superación de ésta o, en la absoluta mayoría de los casos, el fracaso. Los personajes tienen un parentesco patente con el esteta y misántropo Des Esseintes, héroe de *À rebours*, con el *dandy* Dorian Gray o el cosmopolita refinado José Fernández en *De sobremesa*.

Rubén Darío destaca como instaurador del subgénero en América Latina. En sus narraciones prevalece una fuerte tendencia a la alegoría, una característica no compartida por la mayoría de los modernistas mexicanos. A finales de los años ochenta renace la figura del genio romántico, incomprendido por su entorno, marginado por el mundo moderno en la obra del nicaragüense.

⁷⁸ Esta oposición irreconciliable se enuncia también a través del torremarfilismo del artista, quien se acerca muchas veces a ámbitos fuera de la normalidad y a la locura. El tono burlesco característico de Darío, en “El pájaro azul”, es testimonio del menosprecio

⁷⁸ La oposición entre la búsqueda del ideal artístico y su fracaso debido al carácter materialista de la sociedad, no sólo está presente en el cuento paradigmático “El rey burgués”. La preocupación por dicha problemática se registra sobre todo entre 1886 a 1893 en un sinnúmero de relatos breves, alegorías y poemas en prosa como “El velo de reina Mab”, “Carta de un país azul”, “La canción de oro”, “Arte y hielo” y “El nacimiento de la col”.

proyectado a la figura del artista en su sintomática búsqueda de la liberación del animal que “anida dentro del cerebro del poeta [...] quiere volar y abre las alas y se da contra las paredes del cráneo”. El personaje exclama que “siempre es preferible la neurosis a la estupidez” (Darío 2002: 94-95). En los años noventa, los modernistas describen esta marginación en términos provenientes de la psicopatología. El síntoma en común tiene muchos nombres: el *mal du siècle* ha sido llamado *ennui*, *spleen*, tedio, abulia, melancolía. La tradición del *tedium vitae* está íntimamente relacionada con la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Se transforman los juicios de la crítica conservadora que, primero, dictaminaba al naturalismo como arte de las alcantarillas; ahora, es la autodeclarada aristocracia del espíritu, la que es tachada de degenerada y enferma. La misma transformación se aprecia en la narrativa, donde aparecen neurasténicos e histéricos.

Se hace patente que en las descripciones de la sensibilidad del artista es inherente la dimensión científica. En la crónica-manifiesto “En la tienda roja”, Leduc describe la sensibilidad artística recurriendo a una metáfora heurística en un monólogo interior de “incoherentes recuerdos” (Leduc 2005: 142). Un objeto exterior llega a concretar la condición de una personalidad: “Paréceme a ratos el cerebro, escritorio formado con quintuple fila de pequeños cajones; sólo necesitan llavecitas especiales para abrirse en desorden y mostrar lo que contienen [...] ciérranse todos estos cajoncitos, y la música, llave intangible y vaporosa como el éter; abre aquel en que se encuentra lo más delicado, lo que no tiene forma, los deseos indefinibles” (*ibid.*: 142-143). Esta metáfora heurística, posiblemente inspirada en una comparación de Baudelaire,⁷⁹ no hace eco del positivismo sino que señala un ámbito que o bien puede llevar connotaciones de un discurso metapoético o bien puede relacionarse con la prefiguración de la psicología moderna. En el subgénero prevalece la tendencia de escapar de los estrechos límites impuestos por el positivismo, cosa que muchas veces se pone de relieve en la configuración narrativa.

“Un pesimista” de Ceballos presenta el monólogo interior de un bohemio-filósofo. El relato es una manifestación extrema del tedio. En la base de este sentimiento de resignación

⁷⁹ “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans. // Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, // De vers, de billets doux, de procès, de romances, // Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, // Cache moins de secrets que mon triste cerveau. // C’est une pyramide, un immense caveau, // Qui contient plus de morts que la fosse commune” (Baudelaire 1997: 154).

se vislumbra el desencanto por el mundo moderno, el materialismo burgués y la tendencia desencantadora de la ciencia:

Los adelantos de las ciencias sólo han servido para gastar sin provecho los cerebros de los sabios a quienes nada debe la causa santa de la dignidad de la especie...

Los adelantos de las ciencias no han logrado su objeto verdadero porque no han podido ofrecernos la felicidad haciéndonos efectivo el sueño de la esperanza...

Los adelantos de las ciencias sólo han servido para enunciar el teorema del fracaso de las mentiras convencionales (Ceballos 1984: 226).

El racionalismo científico se encuentra plasmado de manera metonímica por la mención de *Las mentiras convencionales* de Nordau. En oposición al mundo desencantado, el personaje meditabundo se caracteriza a sí mismo por medio de “una psicología que cualquier adinerado calificaría de extravagante” (*ibid.*: 223), enunciando su calidad aristócrata que se debe a su hipersensibilidad psicológica: “Los selectos sufren más que el ignaro vulgo porque las sensaciones que acumulan en su psique se desarrollan con sutileza” (*ibid.*: 228). Aquí el término psicología no figura como referente al inconsciente, sino que adquiere la connotación de sensibilidad o de moral. Esta acepción es muy característica en los textos anteriores a la formación de la psicología como disciplina científica. Así, el uso de la palabra todavía hace eco tanto de las implicaciones morales de la psicopatología decimonónica como de la condición hipersensible del artista de fin de siglo. Sin embargo, se resemantiza paulatinamente el término y el significante psicología se llena con otro significado durante la última década del siglo XIX. Análogamente, los modelos y las temáticas narrativas transitan de modelos representativos de la formación científica positivista a nociones psicológicas modernas.

5.2. EL ARTISTA-CIRUJANO

Al marcado interés en el campo semántico clínico se suma la cercanía entre la figura del cirujano y la del artista, también como secuela de la contemporaneidad del modernismo y del naturalismo. En 1894 aparece un cuento titulado “Cuadro de género” en la *Revista Azul*, una narración breve que Carlos Díaz Dufoo publicaría posteriormente en los *Cuentos nerviosos* con el título de “La autopsia”. La narración renuncia a cualquier conclusión de

índole didáctica o moralizante; es decir, como ficción con final abierto es particularmente moderna y ofrece una pluralidad de lecturas. El texto establece un diálogo metaficcional con el modelo heurístico naturalista, *i.e.*, la propuesta ‘metodológica’ de Zola basada en la metáfora clínica de la obducción. Por esta razón, el concepto de ‘género’ en el primer título puede entenderse como género literario.

Las metáforas de la autopsia y de su herramienta, el bisturí, estaban en boga para aludir al carácter analítico de la escritura realista-naturalista. A finales de siglo, el modelo de la autopsia cobra validez tanto en la crítica literaria como en la escritura ficcional. La labor del crítico se equipara con el procedimiento médico, como se ve en el caso de Díaz Dufoo y Tablada, que se ubican conscientemente en esta línea de tradición posnaturalista, de “la vivisección de un état de âme” que inventa Paul Bourget.⁸⁰ Este desarrollo se aprecia en una crítica a Tablada, titulada “Borriones, I. Decadentismo” (1893):

El calosfrío [*sic*] alcohólico de Poe, el sollozo histérico de Baudelaire o las visiones neuróticas de Rollinat, no pueden ni podrán representar las sensaciones de la gran mayoría de cuerpos sanos. La poesía o la prosa no tienen por único fin, a Dios gracias, el servirle de vehículo a los desequilibrados para que estos nos cuenten sus noches de insomnio o sus majaderías de poseídos. Leemos en sus producciones porque tenemos aficiones literarias que nos llevan a estudiar todo: lo fisiológico y lo morboso. Hacemos en literatura exactamente lo que el médico o el estudiante de medicina que lo mismo leen un tratado de fisiología que un curso de clínica interna (Pilades 2002: 120).

Esta crítica antimodernista muestra la integración de metáforas prestadas de la medicina. Se hace patente que ya no se trata exclusivamente de fenómenos relacionados con la deformación patológica por medio de las categorías del contexto social y hereditario del naturalismo, sino que surge una tendencia con aspectos de la psicología individual. A partir de esta reconfiguración de la metáfora de la vivisección se genera el enfoque introspectivo en las letras de fin de siglo. En particular, se resemantizan nociones claves del discurso médico como la racionalidad del anatomista o la noción de la fisiología.

⁸⁰ Ambos se sirven de dichas metáforas clínicas en sus comentarios sobre *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi. En 1892 Tablada evalúa esta obra en un estilo hiperbólico: “Tolstoi, que al proceder en su análisis, descarga hachazos donde otros hunden escalpelos; se llena de sangre, y en vez de las preparaciones anatómicas de Bourget, nos enseña trozos de carne palpitante y chorreando sangre” (Tablada 1995: 53). Díaz Dufoo también recurre a la retórica clínica para caracterizar la novela, aunque se expresa más moderadamente. En su reseña “Leyendo a Tolstoi” señala que la obra pone de manifiesto “un caso clínico” colectivo mediante “la disección” del espíritu del protagonista. Refiriéndose al estudio psicológico de Tolstoi, menciona el “trabajo de fisiólogo [que] es maravilloso”. Éste trae consigo un cambio de enfoque, ya que Tolstoi “modela el hombre, no ya moral, sino fisiológicamente, á su antojo; arremete contra leyes biológicas indeclinables” (Díaz Dufoo 1894: 54). El adverbio “fisiológicamente”, tal como lo usa Díaz Dufoo, ya no pertenece al campo semántico de lo somático, sino que alude a la temática de la sublimación, tema recurrente en la novela del autor ruso, que a finales del siglo surge en el contexto de un énfasis psicológico idealista.

Las metáforas clínicas se originan en la medicina francesa de la segunda mitad del siglo XIX. La autopsia permite penetrar la superficie y sacar a la luz lo invisible, por lo que la observación clínica transforma la percepción del cuerpo humano. La medicina comienza a edificarse sobre bases empíricas y da un giro de la observación cualitativa a la cuantitativa. A partir de la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), de Claude Bernard, un sinnúmero de detalles anatómicos llegan a ser importantes para la construcción de la verdad en las observaciones médicas (cf. Föcking. 170-209).⁸¹ Es sabido que la correlación entre el mencionado desarrollo científico y el ideal de la impassibilidad e imparcialidad naturalista se encuentra formulada en la obra de Claude Bernard. Sin embargo, debe señalarse que más que una influencia causal del campo científico al literario, puede suponerse que este legado corresponde más bien a una secuela epistemológica del positivismo, que emerge tanto en la literatura como en la medicina (*ibid.*: 192). La función del observador idealizado por Bernard se deja relacionar con el legado mimético y la impersonalidad del narrador-observador: “L’observateur doit être le photographe des phénomènes, son observation doit représenter exactement la nature. Il faut observer sans idée préconçue; l’esprit de l’observateur doit être passif, c’est-à-dire se taire; il écoute la nature et écrit sous sa dictée” (cit. en Föcking. 173-174). Esta observación se lleva a cabo a sangre fría. Bernard exige la ausencia de emociones en el trabajo del anatomista.

“La autopsia” de Díaz Dufoo, elaboración metaficcional del modelo narrativo clínico, se apoya en el escueto resumen de una trama típicamente naturalista. Los puntos cardinales de la historia son un matrimonio disparejo por edad y temperamento. Característicamente, la trama se desarrolla sobre el adulterio; es decir, el deseo, la naturaleza, encarnada en la parte femenina, arremete contra la institución social, representada por el esposo, personaje desprovisto de vitalidad. La conjunción de ambos manifiesta, por un lado, la vitalidad recluida en el mundo del esposo que, por su parte, simboliza el racionalismo. La narración comienza con la caracterización de la esposa: “Teodora había alcanzado esa edad en que el

⁸¹ Föcking destaca el cambio de la narrativización en correlación con la teoría de la degeneración. Mientras que en la medicina anterior prevalecía el modelo de la autopsia para la explicación de enfermedades mentales, con la historización hereditaria de la degeneración también entra a la literatura el modelo del árbol genérico que proyecta “los vicios de los progenitores” a las generaciones actuales y predica la extinción de la estirpe (Föcking 2002: 297-300), como si se tratase del pecado original. El mismo esquema se halla en los estudios de caso de Morel que procede en su ‘narraciones’ acumulando y agudizando las ‘aberraciones morales’ de los ancestros para el diagnóstico de sus pacientes.

espíritu, presa de extrañas alucinaciones, busca en los espacios fulgores desconocidos y en las flores aromas especiales. Sus ojos, abrigados y radiantes, reflejaban la curiosidad de un alma inquieta, nacida para ser contemplada de rodillas” (Díaz Dufoo 1984: 23).

La esposa adquiere características de una musa modernista: una figura para la adoración mística. El hecho de que en la descripción destaquen rasgos como un refinamiento afín a la sensibilidad poética refuerza la oposición semántica respecto del personaje masculino. El marido, en cambio, simboliza la contraparte puramente racional: “un hombre frío y reservado, impregnado el espíritu de problemas trascendentales, de casos patológicos, de dudas científicas” (*ibid.*: 23). La narración vislumbra una dualidad tópica en el ámbito de los personajes antitéticos: la dicotomía característica entre la racionalidad científica y el ‘alma’ romántica. El matrimonio se genera de acuerdo con las pautas racionalistas del cirujano, por lo que el desenlace de la narración se prefigura a partir de la constelación inicial de los personajes: “Había pasado de su clínica a la cámara nupcial bruscamente, sin transición alguna, y se encontraba en los brazos de aquella niña, como en su cátedra, delante de sus discípulos, en los solemnes momentos de una operación científica” (*ibid.*: 23). En el transcurso, se relata la indiferencia del personaje cuando lo abandona su esposa. La narración culmina cuando se reencuentran, ella muerta tras haber sido envenenada en un prostíbulo, en el anfiteatro bajo las miradas de los estudiantes y el bisturí del esposo. El desenlace muestra cómo el médico lleva a cabo la autopsia en su propia esposa y hace referencia a Zola y a Bernard al caracterizar al personaje mediante su “impasible fisonomía” que, en una “plancha de mármol blanco” (*ibid.*: 24-25), como si fuera un escultor parnasiano, prepara la autopsia: “El doctor había retirado de su bolsa de operaciones un bisturí flexible y delgado como la lengua de una víbora. Era otro hombre, su rostro resplandecía, un fulgor extraño iluminaba aquella frente oscurecida por los insomnios; su boca se plegaba por una sonrisa de amor propio satisfecho; su nariz aspiraba con deleite aquel aire cargado de emanaciones de sangre humana” (*idem*).

“La lengua de víbora” no sólo podría ser una metonimia de la profesión médica, sino también expresa el afán de conocimiento del médico por encima de cualquier reparo moral. Respecto a ello, cabe trazar una analogía con lo fáustico de la ciencia que caracteriza el afán experimental-psicológico de la literatura contemporánea. “La lengua de víbora” también simboliza la tarea del novelista naturalista: el bisturí guía su mirada. No es casual

que la narración retome las mismas sensaciones para describir la percepción del cirujano que anteriormente caracterizaban a las “extrañas alucinaciones” de la esposa: la impresión visual y la percepción olfativa. Esta analogía, desde luego, agudiza la antítesis entre los dos personajes. El espíritu científico goza de llevar a cabo la operación que por lo demás se realiza en el cuerpo del temperamento soñador, en el personaje que encarna una sensibilidad semejante a la del poeta. Tampoco hace falta un nivel de lectura que designe al médico como un Narciso moderno, que en la operación se refleja a sí mismo emanando “una sonrisa de amor propio” (*idem*). El personaje principal llega a ser la encarnación de la *imparcialité* e *impassibilité* que se ponen de relieve como síntomas de una objetividad malsana. En la narración se lleva a cabo otra autopsia, más allá de la historia narrada. Los dos componentes etimológicos del título de la narración ‘por uno mismo’ y ‘vista’ o ‘observación’ adquieren una función metaficcional. Así la vivisección transcurre a nivel de la mente racionalista del cirujano, ya que se describe su percepción y su psicología. De esta manera, la narración pone de relieve el modelo naturalista e indica cómo sus componentes pueden reconfigurarse en el análisis psicológico característico de la literatura finisecular.

La oposición semántica entre el representante de la racionalidad positivista y la sensibilidad poética también es el punto de partida para la búsqueda poética en *El donador de almas* de Nervo. De nuevo, se vislumbra que el elemento naturalista pertenece a una sensibilidad pasada, ya que se ubica dentro de una construcción metaficcional que identifica sus límites. La descripción del interior de la habitación del personaje principal — un médico desencantado— muestra una serie de dicotomías entre interioridad y exterioridad, entre la profesión médica y la sensibilidad poética, que trascienden igualmente en “La autopsia”:

El doctor [...] empezó a fumar con desesperación, como para aprisionar en las volutas de humo azul a esa alma que sin duda aleteaba silenciosamente por los ámbitos de la pieza.

La tarde caía en medio de ignívoma conflagración de colores, y una nube purpúrea proyectaba su rojo ardiente sobre la alfombra, a través de las vidrieras.

Chispeaban tristemente los instrumentos de cirugía, alineados sobre una gran mesa como los aparatos de un inquisidor. Los libros dormían en sus gavetas de cartón con epitafios de oro. Una mosca ilusa revoloteaba cerca de los vidrios e iba a chocar obstinadamente contra ellos, loca de desesperación ante aquella resistencia e incomprensible diafanidad (Nervo 2006: 245).

Aquí alude al bisturí como medio que refleja la realidad, *i.e.*, un elemento metaficcional que pone de relieve el modelo mimético. De modo significativo, el reflejo de la luz del atardecer, descrito de manera ostentosamente lírica, llega a manifestarse únicamente de

manera triste. Aún más pronunciado que en Díaz Dufoo se halla un distanciamiento de la metáfora naturalista que surge en conjunción con las dicotomías típicamente modernistas.

Anteriores a la publicación de la novela corta, hay por lo menos dos reflexiones sobre el modelo de la autopsia en la obra de Nervo. En dos crónicas trae a colación, siempre de manera irónica, la labor del cirujano con el trabajo del reportero y la creación poética. Conviene tener en cuenta tanto el desprecio con el que Nervo suele tratar a la prensa amarillista como la perspectiva satírica mediante la que trata las manifestaciones de la ciencia positiva.⁸² La crónica “Un ideal” (1896) traza una analogía entre la labor del *reporter* y la autopsia, es decir, se inserta en las dicotomías modernistas entre producción periodística y creación poética. Además, se oponen la realidad de la autopsia y la búsqueda de un motivo poético, la bella muerta, que figura a modo de contrapunto idealista al realismo crudo simbolizado en la obducción. Históricamente, este motivo experimenta un auge con los modernistas en toda América Latina y se origina en una línea de tradición de los prerrafaelitas y Edgar Allan Poe (Peluffo 2003). Ya sean las Ofelias en los cuadros de John Everett Millais o de Arthur Huges, o las mujeres desmaterializadas y extáticas de Dante Gabriel Rossetti, todo este acervo ecfrástico contribuye a constituir el tópico de la amada muerta, el destino final de la *femme fragile* que paulatinamente se desvanece. En las palabras de Edgar Allan Poe el tópico poético más melancólico combina la muerte de una mujer bella, lamentada por su amante (Poe 1984: 18-19). Por supuesto, este tópico se configura también en el telón de fondo del culto a la antinaturalidad típicamente decadentista. Esto es, a partir de la perspectiva misógina prevaleciente, la mujer llega a ser una representación de la naturaleza (en oposición al hombre). Por consiguiente, muchas manifestaciones culturales de finales de la centuria tienden a la supresión de lo que se construye como la ‘vitalidad natural’. Ahora bien, Nervo relata lo siguiente en la crónica:

Días pasados me decía un joven médico amigo mío, que en sus horas de práctica destroza muertos y en sus horas de ocio compone versos:

—Tengo en el anfiteatro un lindísimo cadáver. ¿Quiere usted verlo?

Yo, que como buen moderno me perezco por las sensaciones nuevas, acepté la invitación y nos dirigimos al Hospital donde practica mi amigo, soñando yo con una muerta mórbida y láctea como una Venus dormida, y con el platónico atracción de ‘forma’ que iba a darme. [...]

⁸² En sus crónicas relativas al positivismo prevalece un tono acremente satírico. Las expectativas en la ciencia son el blanco de la ridiculización mediante la hipérbole y la inversión de las coordenadas de causa y efecto. El escepticismo nerviano denuncia el sinsentido de la afición al progreso.

El hermosísimo cadáver era el de un pobre diablo que murió de una inflamación de la pleura y de una pericarditis “amenísima”. Un pobre armazón de huesos forrados de piel a la cual el joven Galeno destrozó sin piedad atenido a su inercia de cosa muerta.

El ‘lindo’ cadáver, tuve que confesarlo, era bien feo (Nervo 1976: 316-317).

La narración hace hincapié en que la búsqueda del ideal se ve frustrado por la realidad, ya que no se halla el motivo deseado ni el procedimiento de la autopsia corresponde con la búsqueda del poeta.

Posteriormente se vuelve más explícito, cuando Nervo devela que fue Atenor Lescano quien lo llevó a presenciar la autopsia. En una de las crónicas publicadas en *La Semana*, el motivo da nuevamente ocasión para un comentario irónico sobre la poética modernista:

[M]i amigo tiene una dualidad macabra: doctor y poeta *decadente*. ¿Se compadecerán ambas cosas? Juzgo que sí. Anatomizar un cadáver y vertebrar una estrofa, ¿quién acertará a hallar oposición en esto?

Cierta noche en que el deseo de documentación literaria y la curiosidad de lo trágico habían llegado a la fiebre en el cerebro de un amigo nuestro, Lescano, a petición del interesado, nos llevó al anfiteatro del Hospital de San Lucas –vetusta capilla abovedada y resonante-, con el fin de que viéramos practicar una autopsia. [...]

Y nuestra curiosidad fué cruel; después que el poeta hubo hecho tres incisiones en el pecho del muerto y levantado la coraza del tórax, como se levanta una tapa de cofre, empezamos:

—Antenor, extráele el corazón.

Luego:

—Ahora el hígado.

—Y el bazo.

Y las vísceras iban surgiendo, para revelarnos su pobre secreto de actividad y función...

(Nervo 1962: 799).

Nervo reconstruye la mirada del anatomista y su empeño en la “documentación literaria”. La mirada penetra por debajo de la superficie y recorre la anatomía guiada por el bisturí. El texto muestra cierto desencanto acerca del potencial revelador de la autopsia, ya que el método solamente arroja luz sobre el funcionamiento de los órganos, es decir, su utilidad y su mecánica. La reflexión irónica concluyente, en cambio, remite a los límites de la psicología literaria contemporánea, como si los dos campos, lo orgánico y lo psíquico, estuvieran ligados: “Antenor sonreía: ha visto tantas vísceras, que si éstas revelaran los abismos de la conciencia habría que discernirle, además de los títulos de médico y de poeta, el de *psicólogo*, que ni los más sonados novelistas han logrado merecer en toda su latitud ya que un Bourget, por ejemplo, no hace otra cosa que poner faldas a su espíritu y presentárnoslo luego con el nombre de una condesa X” (*idem*). La crónica alude a la posibilidad de rebasar los límites impuestos por las categorías de la escritura de corte naturalista: si se define el texto, como lo hace Taine, como una perspectiva que representa el temperamento del escritor, los personajes llevan forzosamente un matiz del carácter de su

productor. Esta reflexión nerviana se genera en contra del determinismo tainiano y podría relacionarse con la imposibilidad de la introspección según el positivismo, cuyos límites indica el texto implícitamente aludiendo de manera irónica a los “abismos de la conciencia” que supuestamente se develan leyendo en “las vísceras”.

Otra narración modernista, con el propósito de mostrar los límites de la ciencia y las posibilidades de la literatura en relación con el modelo clínico, es “El asesinato” de Leduc. Al igual que los textos anteriores, este cuento se apoya en la dicotomía entre anatomía y literatura: “Aquella noche el pobre estudiante de ‘Anatomía descriptiva’ arrojó el volumen lejos de sí y fastidiado de topografía cráneo-cerebral y disecciones, sorbió un trago de café y abrió un tomo de versos. [...] durante las horas silenciosas, venían a turbar su recogimiento beatífico los graznidos de los búhos, los chirridos de las lechuzas y el aleteo de los murciélagos” (Leduc 1984: 68). La narración puede encasillarse en la tradición gótica: la ambientación crea cierta expectativa mediante la mención de un cráneo amarillento y una gran variedad del bestiario volátil nocturno. Aparentemente esta escena es inspirada en el conocido Capricho núm. 43 de Goya (que lleva la inscripción “El sueño de la razón produce monstruos”), ya que la presencia de los animales perturba la calma del personaje. La relación efrástica con Goya es una alusión a los límites de la racionalidad científica, porque en el desenlace de la historia, el representante de la racionalidad vigente asesina a un perro indefenso, ya que padece una ilusión de los sentidos, alegando que los chillidos provienen del perro. El efecto de estos sonidos se describe de acuerdo con el idioma científicista proveniente de la fisiología cerebral: “sentía como si una corriente eléctrica le atravesara todo el organismo” (*ibid.*: 69).

Desde el principio, el narrador no deja lugar a dudas que los aullidos provienen del perro de los vecinos; sin embargo, el personaje los sigue oyendo aún después de haberlo matado. La evidencia del origen de los aullidos y la científicidad de la descripción de sus efectos constituyen una estrategia para crear verosimilitud. Esta tendencia se refuerza mediante el narrador empático con la percepción del personaje. Por supuesto, el sorprendente final del relato también se debe a esta estrategia por despistar al lector. El efecto logrado consiste en una duda que se arroja sobre la racionalidad de un perito en la “topografía cráneo-cerebral”, es decir, de un conocedor del funcionamiento mecánico de la mente que, sin embargo, es llevado al límite de su racionalidad:

Y Federico, rápido, violentísimo, grotescamente aterrador, con los ojos desencajados y la navaja de barba abierta, montó sobre la cabeza de *Tom*, le oprimió con fuerza el cuello entre ambas rodillas y hundió la hoja entre la piel negra y peluda del perrazo... Y el eco lejano de las misteriosas tinieblas nocturnas repitió un aullido, triste, quejumbroso y lento, que se apagó en el espacio.

Cuando Federico entró a su cuarto, la vela de sebo se había extinguido, las cuencas de la calavera brillaban azuladamente y, como una ráfaga de viento abriese la ventana, un murciélago intruso revolaba en la oscuridad del cuarto y lanzaba penetrantes chirridos (*ibid.*: 70).

En resumen: al igual que en los otros textos de este subcapítulo, hay un distanciamiento de la configuración naturalista de la narrativa mediante el empleo del personaje clave del cirujano. Los textos remiten a los límites de la modelación psicológica inherentes en los modelos anatómicos y apuntan implícitamente a la necesidad de desarrollar una nueva psicología con mayor complejidad que el modelo prevaleciente en el positivismo. Partiendo del modelo naturalista que, a menudo, se pone de relieve de manera metaficcional, las narraciones elaboran una oposición estratégica entre la dicotomía autopsia-literatura y, análogamente, el binomio de lo orgánico y lo psíquico. Estas oposiciones semánticas de la literatura modernista adquieren una posición opuesta al positivismo, porque éste proclama la imposibilidad de la psicología introspectiva; al mismo tiempo, el modernismo se desprende de los modelos organicistas, acercándose a la descripción del plano psíquico.

5.3. EL CAMBIO DE SENSIBILIDAD Y LA IRRUPCIÓN DE LA PSICOPATOLOGÍA

Ya en la novela corta de Alberto Leduc, *Un calvario. Memorias de una exclaustrada* (1893), se anuncian tenuemente temáticas características que adquieren su acabada formulación tan sólo en el transcurso de la década. En *Un calvario* resalta todavía cierta moderación, debida no solamente a la sensibilidad específica de su autor, sino también a la fecha temprana de su escritura y al lugar de publicación: La Biblioteca del Hogar. Sin embargo, parece dar un paso más allá del sentimentalismo presente en la escritura del Duque Job, ya que *Un calvario* deja ver un acercamiento a la narrativa naturalista por el

típico distanciamiento objetivista respecto al sufrimiento de los personajes.⁸³ En la base de *Un calvario* se encuentran nociones que muestran su arraigo en el positivismo, lo cual se aprecia en la representación de la protagonista: una monja, icono de lo religioso, que se muestra como no apta para las condiciones modernas. Esta correlación está ligada a categorías clínicas: la novela transita del claustro al manicomio, como culminación y estación final de la *via crucis* de su protagonista.

Un calvario lleva el subtítulo *Memorias de una exclausturada*, y así, alude posiblemente al género biográfico que describe la vida de los santos. Sin embargo, en lugar de describir una línea ascendente hacia la iluminación o hacia la redención, la trama está marcada por la degradación naturalista. El eje temporal y el contexto genérico sugieren de manera polémica que el personaje experimenta la redención ingresando al reino de la locura. El lugar para mostrar este desarrollo es el manicomio. Ambos lugares, tanto ‘la casa de locos’ como la ‘casa de dios’, pueden verse en el telón de fondo del tiempo lineal del progreso en la ideología positivista, ya que presentan ámbitos de experiencias irracionales. Por tanto, la transición entre ambos ámbitos ejemplifica la irrupción de la modernidad, que implica una nueva manera de concebir fenómenos que antes estaban comprendidos en la categoría de la religión. Aunque, en comparación con textos modernistas posteriores, se trata a la sexualidad de manera moderada, se nota el tópico que muestra la experiencia mística en un contexto patológico: “[C]omo todas las almas delicadas y sedientas de ideal, que después de gastar locamente los años de su juventud se entregaban al misticismo y hallan la paz del alma y la satisfacción de todos sus deseos morales en la neurosis extrema de Teresa de Jesús” (Leduc 1900: 10). Sin embargo, el tema de la sexualidad se maneja sólo a manera de alusión, al igual que el símbolo del gato, en el que se plasman las experiencias y la vida afectiva de la monja (*ibid.*: 16-17). La convivencia con el gato adquiere connotaciones levemente demoníacas y paulatinamente acerca a la protagonista a

⁸³ *Un calvario* construye su personaje principal con base en un determinismo naturalista. Aunque está ausente la categoría de la herencia, se aprecia que el determinismo gira en torno del momento histórico, es decir, la transición hacia la modernidad laica por las Leyes de Reforma y el decomiso de los bienes eclesiásticos por el Estado, lo que se percibe como “el soplo destructor de las ideas modernas” (Leduc 1900: 5). También se observa que la monja adopta su religiosidad como si fuera un ritual vacío de sentido: la fe figura en ella como un mero reflejo de las exigencias de su medio anacrónico. El tema naturalista por excelencia —la lucha por la vida— revela a la monja como inepta para la modernidad, ya que resalta su pasividad absoluta; su representación adquiere aspectos de una existencia parasitaria. Se describe a la monja como si no perteneciera a la sociedad moderna. A causa de la focalización en el personaje, la temporalidad del texto transcurre muy lentamente, como si el estilo narrativo reflejara su percepción y el tiempo conventual.

la locura. Al igual que en el caso del loro de la novela breve *Un coeur simple* de Flaubert, el felino es el sustituto de una vida en la realidad: “Y como ante el psicólogo se eclipsa el moralista [...], no había que condenar á Sor María porque amaba un gato, puesto que su pasión por el felino era el desbordamiento de sus afectos tanto tiempo sofocados. [L]a exclaustrada sabía estremecerse de placer, cuando su gato, saltándole sobre las rodillas restregaba en los brazos de la monja su aterciopelada cabecita” (*ibid.*: 20). El comentario metanarrativo arroja luz sobre el nuevo énfasis que se origina en el modernismo. No se trata de una narrativa moralizante que transite hacia la regeneración y hacia la redención de los personajes. Resalta, en cambio, el énfasis en la psicología que en la noveleta de Leduc apenas se está anunciando, pero indica un tratamiento de los personajes desprovisto de la moral restrictiva de la época. La concepción regeneracionista de *Por donde se sube al cielo* y la degeneración del personaje en Leduc contrastan marcadamente. Las dos novelas están separadas por una conciencia que presupone la modernidad, esto es, la descomposición de los fundamentos tradicionales de la sociedad y la imposibilidad de la redención en el marco del conjunto social.

En “Los locos pacíficos” Nervo emplea el discurso psiquiátrico en conjunción con un ejemplo cotidiano para crear una hipérbole satírica. El blanco de la crítica es el supuesto impacto de la ciencia en la cotidianidad; es decir, el ejemplo ficcional se relaciona con la noción de que, mediante la ciencia, pueden dirigirse los procesos sociales como parte del esquema progresista de la humanidad. En particular emergen las ideas de la degeneración y de la herencia, representantes típicos del discurso psicopatológico de los años noventa, y nociones en oposición a la ideología del progreso (Nervo 1976: 318-319). En “Amores viejos” (1898), Leduc construye de igual manera el hilo narrativo mediante la emergencia del ‘poder psí’ (Foucault) y la consecuente ruptura epistémica, consumida junto con la modernidad. El título puede parafrasearse con “amores de épocas pasadas”, ya que el narrador presenta la historia de un amor imposible en su juventud. Su monólogo está enmarcado por la ambientación de un narrador heterodiegético,⁸⁴ lo que presupone cierto

⁸⁴ Desde el principio, el relato establece varias relaciones intertextuales. Se menciona el título de otra narración de Leduc —“La bachillera”— que también trata del tema del amor no correspondido. En “La bachillera” —a su vez una referencia posible a la noveleta de Nervo— el personaje no consigue contraer matrimonio debido a la ideología emancipada y científica de la mujer deseada. Mediante la alusión a este cuento complementario se determina el tema de la narración: la modernidad y el cambio de la sensibilidad. El marco narrativo en “Amores viejos” se construye, además, con una alusión casi literal a la situación narrativa

distanciamiento de los acontecimientos. Por consiguiente, se construye un contraste entre la sensibilidad del presente de la narración y la sensibilidad de la época recreada en el relato. La constelación temporal está dispuesta para enunciar un comentario sobre la ruptura que significa la modernidad a partir del cambio en la comprensión del mundo gracias a la psicopatología: se expone el caso clínico de la novia cuya enfermedad es la razón que inhibe la boda de los enamorados. Ella padece de epilepsia, enfermedad que se encasillaba entre las neurosis hereditarias en los años noventa. Estas circunstancias dejan surgir reflexiones de índole eugénica en el narrador. No es un hecho gratuito que el narrador homodiegético sitúe su relato en los años ochenta porque esta época, representada en la analepsis, marca la emergencia paulatina del discurso psicopatológico en México.

Por la afinidad temática y la cercanía temporal, “Amores viejos” se relaciona con un artículo médico publicado en 1895, en el que el doctor Olvera pondera la cuestión, como lo expone el siguiente título, de si “la epilepsia y la histeria, neurosis hereditarias y degenerativas: ¿deben considerarse como impedimento para el matrimonio?” El médico procura convencer de la necesidad de medidas eugénicas:

[L] a mujer agota como el hombre sus fuerzas nerviosas desde los primeros años de su juventud, tanto con el estudio como con la lectura exagerada y mal elegida de novelas, más perjudicial en ella que en el hombre, por estar dotada de mayor susceptibilidad; así es como se unen nervioso con nerviosa para engendrar, por acumulación de herencias, neurosis más o menos graves, pero todas iguales para sellar la raza con la marca de la nerviosidad (Olvera 1895: 206-207).

La consecuencia para el médico consiste en plantear la prohibición del matrimonio para personas afectadas, en nombre de la ‘sana moral’. Los argumentos alegados son parecidos a los que emplea Nordau; también Olvera alude a los efectos nocivos de la lectura. La etiología concuerda con el tenor de la psicopatología: las enfermedades nerviosas se deben al estado avanzado de la civilización y al desgaste energético por el creciente esfuerzo de los individuos, como puede leerse muy a menudo en los periódicos de los años noventa. Así, surge la idea de la modernidad concebida mediante el indicador de las enfermedades nerviosas (*ibid.*: 205). El diagnóstico del ‘malestar en la cultura’ se enuncia en términos de la psicofisiología. Este argumento se aprecia en los periódicos mexicanos a partir de la segunda mitad de los años ochenta y, en la década siguiente, llega a ser un lugar común.

en “Le verrou” (1882), de Guy de Maupassant; en los dos cuentos la narración se deriva en un círculo de señores que forman un club celibatario.

Análogamente, el discurso del narrador en “Amores viejos” concluye con la recapitulación de la situación en los tiempos modernos. Su evaluación adquiere un matiz apocalíptico, ya que, según él, la vasta mayoría de la población es afectada por las enfermedades nerviosas. El peligro de heredar estas patologías se enuncia en alusión a la Biblia, lo que se ofrece para una lectura irónica, ya que resalta la connotación de los fenómenos patológicos como castigo moral y del racionalismo científico como religión: “Pero en nuestras modernas ciudades —contestó Hernández— la mayoría, señores, son los alcohólicos, las histéricas, los maniáticos, los que sufren terribles males secretos, que se legan como bíblico anatema, hasta los quintos y sextos descendientes” (Leduc 1984: 66). De esta manera se enuncia el dictamen de la decadencia del conjunto social al final de la narración. Aunque este proceso se ejemplifica individualmente en el caso clínico de la protagonista, la idea del desarrollo concebida en términos psicopatológicos y como proceso de deterioro está presente en toda la narración.

La tensión entre el presente desde el que se enuncia el relato y la época en la que se sitúa, se ofrece para la elaboración de una amplia gama de transiciones en varios niveles de la narración. Inicialmente el narrador rechaza lo que consideraba como la psicología avanzada de la época, es decir, la psicofisiología y sus determinismos: “Las horas que pasé en compañía de Cristina y de su padre [...] fueron para mí curiosísimas cátedras de psicología, más fructíferas que las conversaciones con pedantes profesores o *soi-disants* anatomistas del alma” (*ibid.*: 61). El desenlace marca un cambio en el narrador que asume las consecuencias del ideario de la degeneración después de haber presenciado el ataque epiléptico de la mujer deseada. La explicación de la causa de la enfermedad, el alcoholismo de la madre, proviene de un personaje médico que “riendo como Mefistófeles” (*ibid.*: 66) representa, como en “La autopsia”, el papel desencantador del conocimiento: el diablo, según los modernistas, se viste de médico.⁸⁵ De acuerdo con la perspectiva racionalizada, el narrador concluye: “Preferible, sí, que mi nombre de familia se extinguiera conmigo, a lo que lo llevaran seis o siete hijos alcohólicos, locos o epilépticos...” (*ibid.*: 66-67).

También el desarrollo del personaje femenino se inspira en la ciencia. Aunque la fatalidad de la herencia se revela solamente en el desenlace, sus características oscilan entre

⁸⁵ En una de sus “Crónicas” en *La Semana*, Nervo también refleja esta transformación del pacto con el diablo en los tiempos modernos: “Nuestro Mefisto ya no pierde mujeres ni rejuvenece Faustos; flirtea con las damas y deja a los sabios en sus laboratorios buscando microbios e inventando sueros” (Nervo 1962: 913).

atributos físicos y espirituales, que recuerdan la dicotomía presente en el manifiesto “Cuestión literaria. Decadentismo” de Tablada. La primera serie de características la asocia a la protagonista con la categoría de lo ‘sano’. Se estiliza como fisioculturista que ama “animalmente el campo”. Según ella, los atributos espirituales representan temperamentos malsanos: “Las artes [...] cuadran bien [...] con gentes enfermizas” (*ibid.*: 62). Sin embargo, las artes entran en su existencia a causa de su contacto con el narrador. Éste hace hincapié en que sobre todo Beethoven y Chopin dejan surgir en su alumna de piano, junto con la memoria de su madre, una sensibilidad contemplativa y triste.

Una alusión intertextual fundamental para el cambio de sensibilidad que describe la narración es la mención del “Canto a Teresa” de Espronceda. En el desarrollo de la protagonista, su nascente interés por la poesía marca el momento en el que abandona las ocupaciones ‘sanas’ y se vuelve melancólica. Es notable que este giro en la trama también se prefigura en el artículo del Dr. Olvera donde indica los efectos nocivos de la lectura en relación con la epilepsia. El poema de Espronceda ocupa un lugar central en la narración ya que, al igual que la mención de Klopstock en el *Werther* (Goethe 2001: 30), permite que el narrador identifique su contraparte femenina como alma gemela. La mención de la figura de Teresa crea una doble ambigüedad a nivel estético y respecto de la historia de las ideas.

En primer lugar, resalta la ironía que se desprende del trasfondo científico cultural, ya que la evaluación de la figura de la santa había padecido un cambio debido a la emergencia de la psicopatología. Como expondría otro médico (*cf. infra*), los arrebatos místicos de santa Teresa se conciben como ataques de histeria, enfermedad afín a la epilepsia para la medicina a finales de siglo. En segundo lugar, la búsqueda de trascendencia contrasta marcadamente con el frío cálculo racional expuesto al final de “Amores viejos” y con la minuciosa descripción del ataque epiléptico. En otras palabras, la transición hacia la modernidad afecta la evaluación de la figura de la santa que se genera por medio de la tensión entre el texto romántico de Espronceda y la narración moderna de Leduc. En este sentido, podría leerse también de manera intertextual el motivo de la epilepsia, ya que otra epiléptica latinoamericana que movió los corazones de los lectores es *María*, de Jorge Isaacs. Contrasta marcadamente el tono sentimental en la primera parte del cuento de Leduc, representativo del sentimentalismo de *María*, con la transición hacia la racionalidad absoluta y la actitud antiromántica encarnada finalmente en el narrador autodiegético.

El final dramático documenta pormenorizadamente el ataque epiléptico, ocasión mediante la cual se incursiona en la estética de lo grotesco y de lo feo, lo que muestra la confluencia de literatura y medicina que disuelve el legado de la belleza convencional:

La niña, a quien tanto amé, púsose entonces súbitamente pálida... ¡Oh!, ¡pero qué palidez, señores! No sé definirla: me pareció de espectro el color de su rostro, sus pupilas iban a saltársele, y tan luego como la vi palidecer lanzó un alarido horrible.

¡Oh, señores! Aquel grito, aquel aullido único, desgarrante, aterrador, lanzado por la mujer que encerraba para mí toda la felicidad terrena, lanzando en la calzada árida y polvosa, bajo el cielo repleto de nubes oscuras y el rumorcillo del viento y de las hojas secas que caían, aquel alarido, señores, heló mi sangre, y ha dejado en mi cerebro una huella indeleble, como la que en el cuerpo dejara un hierro calentado al rojo-blanco.

Desplomóse Cristina en mis brazos y, para que el cochero viniera en mi auxilio, púsome a gritarle.

A la caída de mi amada sucediéronse unos cuantos segundos de rigidez, y a la rigidez una asombrosa actividad en sus nervios.

Primero, sacudimientos convulsivos del rostro; después, formidables convulsiones en los miembros, pues parecía querer cavar con los puños cerrados y los pies una fosa para enterrarse viva.

[...] El rostro de Cristina ya no estaba pálido, sino violáceo: gesticulaba horriblemente, tenía abiertos los ojos y fijos en mí las espantosas pupilas, y las mejillas y la barba habíansele lustrado con sanguinolenta baba.

Cuando cesaron las convulsiones quedósele el rostro ceñudo y contraído, como máscara pavorosa a la vez que grotesca, y comenzó a roncar como roncan los agonizantes... Volvió, por fin, a la vida normal e indicó que tenía sueño (*ibid.*: 65-66).

La descripción del ataque epiléptico muestra la apertura para nuevos motivos: destaca el tratamiento que registra la escena en detalle. El relato transita desde la perfección de la musa hasta su descomposición inherente en la estética de lo grotesco. Respecto de la tensión temporal de la narración, se oponen la sensibilidad romántica, representada por la intertextualidad con *Espronceda*, y la racionalidad científica de los tiempos modernos. Se produce una tensión entre dos ideales estéticos: por un lado la idealización de la musa y por el otro la ampliación de la gama estética a causa del interés en lo patológico. El resultado es una narración con carácter híbrido: la típica trama romántica del amor no correspondido se combina con el tema naturalista de la determinación hereditaria y la consecuente caída. Lo moderno del texto consiste en la instancia observadora: el narrador como si fuera una especie de autoconciencia de la modernidad.

En “Días sin sol” (1896), Leduc elabora los motivos del ‘grito’ y del ataque epiléptico en el contexto de una narración breve con el tema de la sensibilidad, o mejor dicho, la angustia del artista. El narrador se refleja en el momento de la recepción de un grito proveniente de un epiléptico. En comparación con el contexto realista de “Amores viejos”, aquella narración se enfoca aún más en el efecto en el narrador, elaborándolo como una situación emblemática de la sensibilidad del artista a finales del siglo. Al igual que en esa

narración, el narrador insiste en que la experiencia de ver el ataque epiléptico es de índole traumática y emplea la formulación “llevando a mis nervios la herida de este día” (Leduc 2005: 138). Así, la confrontación con lo patológico se formula como choque nervioso que metafóricamente deja huellas en él, como si se tratase de una lesión física.

“Días sin sol” muestra una escritura afín a la de un diario íntimo; el personaje enuncia su malestar caracterizándose como enfermizo. Esta disposición inicial del narrador autodiegético parece anticipar el desenlace, ya que se fundamenta en una alteridad anhelada y a la vez temida. Se trata de un personaje típicamente finisecular que “tonifica” sus nervios con bromuro; también se percibe cierta actitud artística en la apreciación de sus estados depresivos como momentos lúcidos y clarividentes: el personaje goza de sus estados de ánimo alterados. En el desenlace aspira únicamente al alivio después de la experiencia traumática, citando el último acto de *Gengangere* [*Fantasma*], de Henrik Visen,⁸⁶ y el anhelo de ver salir el sol. Inicialmente, en un paseo, la observación de la naturaleza está dispuesta para figurar su anhelo de trascendencia: “Las montañas colosales del suroeste me aparecen el símbolo de lo Eterno Desconocido, que impide mirar lo que hay del otro lado de la vida” (*ibid.*: 137). Antes de identificar a los dos personajes que se acercan como su vecino epiléptico y su criado, el narrador intuye que son “neurópatas” (*ibid.*: 138), como si se tratara de un espejismo de su propia condición o una proyección suya.

El texto elabora la alteridad baudeleriana, que reivindica un lugar más allá de la normalidad e incursiona en el ámbito de la locura para determinar el tema de la narración: la huida del (anti)héroe del mundo. En el poema “Anywhere out of this world”, Baudelaire describe este anhelo en términos que no son nada ajenos al relato de Leduc: “Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre. [...] Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: ‘N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!’” (1987: 178-179). Los ataques epilépticos en Leduc figuran también como modos de evasión de este mundo para personajes que padecen del *spleen*. En “Días sin sol” el movimiento del epiléptico simboliza la huida de este mundo, ya que

⁸⁶ El personaje del drama padece un proceso de “degeneración neuropática”, una enfermedad hereditaria que le causa un “debilitamiento cerebral”. Sus últimas palabras —“el sol”— concluyen el drama dejando al personaje en un estado de deslumbramiento mental completo. Al igual que en “Amores viejos”, la enfermedad es connotada de manera moral mediante el proverbio bíblico.

“quería con los puños cerrados cavar él mismo, en la costra de este planeta triste, una fosa para huir de la vida” (Leduc 2005: 139).⁸⁷

La conjunción del discurso psicopatológico con los intertextos establece un nivel de lectura que refleja el autoentendimiento del artista finisecular. El momento patológico goza de una revalorización en cuanto es el estigma positivo de una sensibilidad extraordinaria. No es un hecho gratuito que el médico mexicano también pondere la cuestión de las neuropatías y su supuesta afinidad con el genio, aunque calcula fríamente la utilidad de los epilépticos (Olvera 1895: 213). A partir del darwinismo social estos individuos representan una carga para la sociedad y no tienen lugar dentro de la ideología progresista. El ideario decadente, en cambio, se sirve de elementos disfuncionales para otorgar un lugar simbólico a la sensibilidad artística, más allá de lo que se percibía como normativo.

En resumen, puede decirse que las narraciones analizadas se apoyan en la psicopatología para emitir un juicio crítico acerca de los tiempos modernos o para marcar la sensibilidad moderna en sí. Las nociones de la medicina mental pueden configurar la trama, los motivos o el sentido del tiempo en las narraciones. Asimismo, se aprecia la emergencia de la alteridad típica de la obra de Baudelaire que, apoyada en nociones psicopatológicas, apunta hacia una teoría del arte y a la sensibilidad del artista. Síntoma inicial de esta transición es la concepción híbrida de la novela breve de Leduc, ya que se anuncia la ruptura de la modernidad. En particular, destaca la transición del ámbito metafísico-regresivo a la institución que recluye la irracionalidad en la era moderna y define la razón: el manicomio. De esta manera, se anuncia la ruptura con los modelos culturales de antaño, porque la ciencia desvirtúa la tradición por medio de irreverentes interpretaciones inéditas que se basan en la cientificidad de una disciplina ‘exacta’. Esta nueva racionalidad es emblema del desencantamiento del mundo y de la instalación de las condiciones modernas, ambas percibidas por los contemporáneos y puestas en escena de forma narrativa.

⁸⁷ Para el mejor entendimiento de la connotación de la palabra *costra* en referencia a la superficie del planeta conviene consultar la obra de Schopenhauer donde la tierra es descrita como cubierta de una costra rígida y fría en la que una capa de podredumbre creó seres vivos y pensantes (Schopenhauer 2005: 11). Esta metáfora impactó en la imaginación modernista, como se aprecia en el monólogo de “Un pesimista”: “Por qué era tan desdichado, si, lo mismo que los demás, tenía derecho a una porción de los goces, que, la tierra, la madre de todos, la primera madre, está obligada a proporcionar a los gusarapos que viven entre las úlceras de su costra repodrida?” (Ceballos 1984: 233).

5.4. EL ARTISTA-BOHEMIO ENFERMIZO: TEMA CON VARIACIONES

Muchas narraciones de artistas recuerdan el carácter de estudios de caso médicos que se generan dentro de las pautas del pensamiento degeneracionista: la vida de bohemio, el consumo de drogas, lecturas malsanas y disposiciones psicopatológicas suelen causar la destrucción de los personajes. En el caso de “El amigo Moranchel”, de Ceballos, la descripción de la niñez está a disposición de la lógica de los desarrollos posteriores: la precocidad y las travesuras del niño, su dandismo en la infancia, lo determinan como un elemento disfuncional en su entorno y prefiguran el final del personaje que se vuelve un “caso de hospital” (Ceballos 1984: 151). El fin de siglo descubre a la niñez como factor importante en la formación de la personalidad y también como fuente de patologías de las personas adultas; toma de conciencia que corresponde a nociones de la psicología moderna.

En el cuento de Ceballos, el personaje y el narrador homodiegético figuran como elementos complementarios. Como las dos caras de la misma moneda, representan la vida disoluta y la vida ‘burguesa’. El narrador hace hincapié en que él mismo representa la timidez y la vida sedentaria, el mundo del “trabajo”, de las “verdades convencionales” y del “heroico combate” por la existencia (*ibid.*: 150). Su contraparte encarna todos los atributos, aparentemente envidiados por el mismo narrador, que lo llevaron a una vida autodestructiva. La constelación de los personajes refuerza la identidad del narrador construida a partir del ejemplo negativo, que se manifiesta en el “caso de hospital”. Esta oposición es representativa de la dicotomía de normalidad-locura, que es una de las bases del autoentendimiento de la burguesía decimonónica. Los modernistas no sólo retomaron las dicotomías presentes en el discurso psicopatológico para configurar su narrativa, sino también subvirtieron las evidencias científicas. Otras narraciones que escenifican un juego con las dicotomías implícitas en el ideario de la psicopatología por medio de la complementariedad entre el narrador homodiegético y el protagonista son “En el campo” (Ceballos), “¡Neurosis emperadora. Fin de siglo!” y “Un cerebral” (Leduc). Al igual que en “El amigo Moranchel”, los casos clínicos no son el tema principal de la narración, sino que se describe la reacción del narrador ante el caso.

En “¡Neurosis emperadora. Fin de siglo!” se comenta la modernidad a partir del paradigma científico y se remite a los límites de su capacidad heurística. Mediante la tripartición del relato se genera un proceso dialéctico. En primer lugar, el narrador homodiegético describe su encuentro con un médico que expone su dictamen sobre los artistas modernos en forma monológica. Después, la narración se traslada a un manicomio donde se confronta con el monólogo de un personaje loco. El siguiente momento narrativo crea ambigüedad sobre las nociones paradigmáticas expuestas inicialmente mediante la reflexión del narrador sobre la perspectiva del personaje loco. El relato enfoca de manera crítica la experiencia de la modernidad y muestra las fisuras en el yo narrador; es decir, se refleja la modernidad a partir del discurso psicopatológico y la experiencia de la locura.

En la parte inicial, la narración cede lugar al monólogo del personaje médico que expone, en términos psicopatológicos, los casos de Gérard de Nerval, Jules de Goncourt y Guy de Maupassant. Para introducir el discurso del médico, el narrador enuncia el lugar común de que en la sensibilidad artística y la literatura yace el germen de desarrollos patológicos: “Tenía razón Federico Ruiz cuando me aseguraba que es muy peligroso narcotizar el alma con literatura y hacer vibrar los nervios con cristalinos sonidos” (Leduc 2005: 81). El repaso narrativo de las enfermedades de los tres escritores franceses está contextualizado implícitamente como casos de degeneración, ya que son presentados por el médico como “víctimas conmovedoras de la intensa fiebre cerebral” (*idem*).

En el caso clínico de Nerval, relatado con pormenores biográficos, se pone énfasis en que los dibujos que crea durante sus estancias en los manicomios son “el ejemplar más interesante de iconografía demente” (*ibid.*: 82). De esta forma el relato hace eco de la obra de Cesare Lombroso, el primer médico que se interesó en los dibujos de enajenados, que, según el médico italiano, muestran aspectos como “distorsión, originalidad, imitación, repetición, uso del absurdo y de arabescos, excentricidad, obscenidad, y, sobre todo, simbolismo” (Porter 2002: 172). Al igual que Nordau y Gener, el personaje médico describe la finalidad de esta forma de arte que consiste en vislumbrar el delirio de su productor y, por extensión, es un documento clínico:

Poco antes de morir escribió una novela corta intitulada: *Aurelia o el sueño y la vida*, cuya obra es una especie de testamento legado a los alienistas para que mediten profundamente sobre el gran misterio de la locura. Es la locura misma, contada por un loco en un momento de lucidez. Todos los alienistas que quieran conocer cómo se producen los fenómenos mórbidos en el cerebro de los locos, deberían leer

ese libro. Es la autopsia de un alma que no se pertenece, es la disección de los fantasmas que la atormentan, es la cristalización de la nube, la toma de posesión de lo intangible (Leduc 2005: 82-83).

Bajo la misma mirada psiquiátrica se menciona *Le Horla*, considerada como premonición del fin trágico y testimonio de la paulatina posesión, por un espíritu destructivo, de la personalidad de su autor. Asimismo, se relata cómo Jules de Goncourt padecía la pérdida de la memoria, el lenguaje y la personalidad.⁸⁸ El resultado final de este proceso lo pone en escena Leduc mediante una alusión al drama de Ibsen, cuya influencia señalé en el subcapítulo precedente: “Nada de humano quedó en ese cuerpo atado a un sillón, sino el grito que le arrancaba la vista del Sol, como si fuera la caridad o la gratitud de la bestia al hombre que le da de comer” (*ibid.*: 83). El médico concluye con el señalamiento de los límites de la comprensión de los fenómenos patológicos. No obstante, el catálogo de las enfermedades, que el narrador escucha de mala gana, parece evocar cierta seguridad acerca del potencial heurístico de la psicopatología:

parece en verdad que la inteligencia es el Sol, y al ocultarse hunde al ser en un caos impenetrable para la ciencia [...]. Antes de despedirse de mí, Federico Ruiz me citó para concluir una letanía de enfermedades cerebrales raras que me hicieron bostezar, y de las cuales sólo recuerdo la encefalitis intersticial difusa, las vesanias, reblandecimiento cerebral, lipemanías, manías, y qué sé yo cuántas otras palabras pedantescas y enigmáticas (para nosotros los no científicos) y que forman el pavoroso séquito de la Emperadora Neurosis, despótica tirana del mundo moderno (*ibid.*: 84).

El mismo narrador se declara lego y posteriormente se enfrenta a un personaje enloquecido, lo que ejemplifica la función de la literatura como medio de transformación de un discurso especializado en el interdiscurso, ya que el desenlace muestra una reapropiación del léxico científico y su proyección a otro ámbito.

Mientras que el discurso del médico trataba de los delirios y las enfermedades reales de los literatos franceses, la confrontación del narrador homodiegético en el manicomio con su amigo tiene otro carácter. El relato sorprende con los síntomas del personaje loco, ya que no se trata de un enfermo que produce literatura, sino que la ‘manía literaria’ que padece se basa en lo leído; es decir, su descripción es inspirada en lo que suele denominarse *quijotismo*: los libros ganan predominio sobre la realidad. Al describir sus actos, se incurre en lo absurdo y en lo cómico rompiendo con la exposición seria de los casos: “¡Pobre Reinaldo! ¡Infeliz amigo mío! Volvió a levantarse; arrastraba una pantufla roja con el pie

⁸⁸ Lo que se omite en el discurso del médico como causa de este proceso de ‘embrutecimiento’, es el hecho de que tanto Maupassant como Jules de Goncourt padecieron neurosífilis, es decir, una enfermedad contagiosa que nada tiene que ver con el supuesto peligro inherente en la literatura.

derecho y una negra con el izquierdo. [...] Mira –me dijo–, traigo a Stendhal en los pies. *Le rouge* –y me enseñó el pie derecho– *et le noir* –y levantando el izquierdo arrojó al viento la pantufla negra” (*ibid.*: 85). Así, se exagera la supuesta histeria literaria que parece producirse mediante los modelos literarios extranjeros y se enuncia en la imitación inconsciente de éstos. Este ejemplo podría leerse como un comentario acerca de la recepción de la literatura francesa: una hipérbole de la crítica al modernismo que le reprochaba el galicismo mental y la desviación moral y patológica.⁸⁹

La comparación de la estancia en el asilo con lo expuesto en *Literaturas malsanas* muestra que Leduc concibe al protagonista de acuerdo con algunas características mencionadas en el libro de Gener: la manía literaria que el personaje se diagnostica deja ver el dominio de la asociación arbitraria y del “automatismo cerebral” en detrimento de la percepción de la realidad objetiva manifiesta en los comentarios del narrador. En el mundo interior del personaje el sonido de un organillo⁹⁰ se transforma en una sonata de Beethoven (*ibid.*: 86) y, de esta manera, el relato recuerda las metamorfosis de objetos cotidianos en ideales y fantásticos en “Der goldne Topf” [“El puchero de oro”] de Hoffmann, cuyo tono humorístico comparte la narración. Ambos autores no dejan lugar a dudas de que estas transformaciones tienen exclusivamente lugar en la conciencia de sus protagonistas chiflados. Las alucinaciones del personaje recurren a la historicidad esbozada en Gener: a partir de la perspectiva positivista se traza una línea entre lo arcaico y lo moderno. En el interior del personaje neurótico, el manicomio, *i.e.*, la institución representativa de la

⁸⁹ En este sentido las alusiones intertextuales dan cauce a una lectura del relato como comentario sobre la recepción y la performatividad de la literatura francesa en el México finisecular. Kurz profundiza en la época mediante la revisión de testimonios autobiográficos de los autores y los relaciona con la literatura francesa. El enfoque sociológico de la recepción literaria arroja luz sobre esta confusión entre realidad y ficción. Se expone cómo los paradigmas literarios se volvieron verdaderos en las existencias bohemias de los escritores mexicanos. No sólo se explican las nociones idealizadoras acerca de la Ciudad Luz y sus venerados literatos, visiones que muchas veces se vieron frustradas al confrontarse con la capital francesa real y sus artistas, sino que también algunas ideas de origen baudeleriano, las nociones expuestas en “Enivrez-Vous” y en los *Paraísos artificiales*, aparentemente cobraron realidad más bien en la vida de los autores como revela Rubén M. Campos en *El bar o Tablada en La feria de la vida* (Kurz 2005: 181).

⁹⁰ Hice referencia a la metáfora heurística de la “caja de música” de Nordau. Aunque el texto de Nordau apareció dos años después, llama la atención que ambos se sirven de una construcción semejante que en Nordau señala la mecánica del proceso cultural y en Leduc muestra la desviación completa del principio objetivo de la realidad en el personaje-artista. En el trasfondo de esta metáfora se encuentra la noción del conjunto orgánico, ya sea cerebral o social, que simboliza la ‘normalidad’. Igualmente, el organillo en Leduc podría considerarse una alusión a la ocupación final del poeta en “El rey burgués” de Darío.

modernidad médica, se transforma en un “claustro gótico” (88), manifestando así una regresión a la Edad Media, por lo que el personaje percibe una procesión de monjes.

Al igual que en el diagnóstico de Gener, las alucinaciones del personaje de Leduc llegan a tener un carácter autónomo respecto a la realidad; es decir, la experiencia de los libros leídos es elaborada como un sistema sígnico que no recurre a algún referente real; así se describe el delirio ‘monomaniaco’ del personaje en su mundo artístico. La relación del personaje con su entorno puede compararse con la esencia de la novela lírica, donde “el héroe se transforma en el receptáculo de la experiencia, al mismo tiempo que es su agente simbolizador” (Freedman 1972: 37). En consecuencia, mediante el personaje en “¡Neurosis!”, y la experiencia de su locura, surge un nivel metanarrativo que contiene un comentario acerca del lugar y la función del arte en los tiempos modernos.

El fenómeno modernidad también se aprecia mediante la contextualización del Salmo bíblico 120 “De profundis” al principio del discurso del loco e, inmediatamente antes de su colapso, se alude a la versión de Baudelaire. Es decir, se describe una locura literaria que hace referencia a la pérdida de trascendencia en la incipiente modernidad. Esto se traduce, en Baudelaire, en la configuración poética central de su obra en el famoso soneto “De profundis clamavi”: “Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé. // C'est un univers morne à l'horizon plombé, // Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème” (Baudelaire 1997: 66). Este estado de la caída de gracia del ser moderno muestra *le gouffre* como lugar desde donde se inicia la búsqueda de una nueva trascendencia; entiéndase que ésta forma parte esencial de la experiencia del arte que propone Baudelaire en “Le voyage”: “Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, // Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? // Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*” (Baudelaire 1997: 292). Por lo tanto, el ‘loco cuerdo’ de Leduc enuncia de manera consciente la búsqueda de trascendencia y una crítica a la ruptura moderna. El relato se sirve de un elemento tópico de Cervantes remitiéndose a una especie de “Edad de Oro” de los chiflados y se ubica en la ruptura histórica que se genera a partir de la evaluación de los síntomas de la locura en los escritos de los primeros alienistas positivistas:

Aquella iluminada, aquella loca que llamaron Juana de Arco, no tuvo la estúpida monomanía literaria que yo tengo; aquella locura fue sublime, como la de Cristo... como la de Savonarola... Entonces no había manicomios, entonces no había loquero que nos llevara a la ducha todas las mañanas. [...] Nada más que aquellas gentes no eran neurópatas infelices, en quienes se habían acumulado los vicios y las enfermedades de nuestros abuelos. [...] Si las gentes dicen que estoy loco —prosiguió—, ¿quién me

garantiza que ellas están cuerdas? ¿Por qué están cuerdas? ¿Por qué construyen torres de hierro y llenan de rieles las selvas y las llanuras? ¿Por qué tienen la habilidad de amontonar millones y de chupar la sangre y el sudor de los imbéciles que sólo saben beber alcohol?... A ver tú, modernista estúpido —dijo sacudiéndome bruscamente el brazo—. ¿Qué crees que tenga mayor valor artístico, la Alambra o la Torre Eiffel, un ferrocarril o un claustro gótico?” (Leduc 2005: 87-88).

Aquí se aprecia el tópico de la exigencia artística de un ámbito trascendente y sublime como lo presenta el grito “La vie en beaux!” en el “Mauvais vitrier” de Baudelaire, empeño que se articula necesariamente en la modalidad de lo patológico. La definición del arte se apoya en la ruptura moderna entre la concepción mística-sublime y su contraposición a la noción progresista, aquí presenciada mediante el símbolo del progreso porfiriano, el ferrocarril, y la vanguardia arquitectónica.

El final del relato combina ambos momentos narrativos de manera dialéctica. El narrador se enfrenta a un mundo fenoménico premoderno alucinado, que ha aprendido a identificar mediante su visita al asilo. Al mismo tiempo, se describe su deseo de consultar a su amigo médico para encasillar, e implícitamente controlar, la experiencia desconcertante mediante las categorías de la psicopatología. Así, el final del relato integra la experiencia de la relatividad de la locura, que siempre depende de quien la define, como expone el personaje loco. Por lo tanto, esta experiencia marca un giro en la actitud del narrador después de haber salido del manicomio:

... los árboles negros me parecieron monjes. ¡Oh, cuán peligroso es estar cerca de un loco, de un soñador o de un enamorado! ¡Es tan fácil el contagio! [...] recordaba yo punto por punto el delirio de Reinaldo para relatárselo a Federico Ruiz y que éste me dijera el nombre de dicha locura, cuando vi pasar a un conocido mío llamado Santoyo. Este Santoyo conocido mío, caracoleaba su caballo detrás de una carretela en donde iban dos vendedoras de caricias, y a pesar de que ya comenzaba a oscurecer, Santoyo se arreglaba el brillante que llevaba en la corbata y me aconteció pensar (tontamente quizá): ‘¿Qué nombre tendrá la manía de los brillantes en la embrollada terminología científica moderna!’ (Leduc 2005: 89).

El último párrafo retoma irónicamente las experiencias del narrador hechas en las diferentes estancias narrativas del relato. La apariencia de los árboles refleja las alucinaciones y, por tanto, constituyen una transposición del mundo fenoménico delirante al discurso del narrador. La mención de la terminología científica podría interpretarse como un intento de controlar, mediante la categorización, la experiencia hecha en el manicomio. Este comentario que concluye el relato reúne los puntos de vista del loco y del médico en el narrador. Así cuestiona la normalidad, al igual que lo había hecho el loco alegando la relatividad de la locura, pero a partir de una actitud ‘patologizante’ inherente al deseo de concebirla en términos científicos.

Leduc elabora de nuevo el tema del daño por la lectura en “Un cerebral” (1896). El mecanismo de la ficción que gana dominio sobre la realidad es el punto polémico del relato. El narrador homodiegético y la figura complementaria disputan la cuestión de si el personaje principal del relato se ha suicidado por la influencia desencantadora de la literatura o si se despojó de la vida por el desamor. A nivel metaficcional aparecen dos modelos de narrativización diferentes, representados mediante estos dos personajes. Ambas propuestas narrativas enfocan lo exterior; es decir, una ausencia significativa en el relato es la descripción directa de la interioridad del suicida que, además, se omite ostentosamente, ya que deja una carta cuyo contenido permanece secreto. En relación con el posicionamiento ante la psicología positivista, destaca el tratamiento irónico de las propuestas científicas. También destaca la indeterminación epistemológica con miras a una alternativa en términos de la psicología moderna; incluso parece que Leduc propone un regreso al sentimentalismo romántico.

El epígrafe al relato contiene una cita de la obra *Crime d'amour* en el que Bourget describe un estado de corrupción moral y pérdida de religiosidad debidos al consumo de la literatura moderna (Leduc 2005: 111). El personaje complementario al narrador parece esgrimir esta posición, ya que mediante algunas alusiones al *Quijote*, le recrimina al narrador su influencia nociva sobre el futuro suicida: “En vez de hacerlo leer, debe usted aconsejarle que vaya al *Skating*, que se compre una bicicleta, que desarrolle sus músculos y que no se envenene el alma y se vaporice el cerebro” (*ibid.*: 115). El título —“Un cerebral”— remite al paradigma científico positivista. El narrador dedica el primer párrafo a la exposición de un teorema y luego discute nociones de la psicología contemporánea. Resalta el esquematismo de las teorías somáticas en un nivel verbal lúdico y el juego con su científicidad vislumbrado en el uso reiterado de la expresión “más o menos”:

Creo haber leído en algún libro escrito por un autor moderno de los llamados psicólogos, o más pedantemente, *anatomistas del alma*, que para el amor no tienen importancia ninguna los acontecimientos exteriores, sino que todo el drama sentimental íntimo se desarrolla en los cerebros y en los organismos más o menos impresionables de los amantes y en sus almas más o menos complicadas.

Meditad un poco sobre este aforismo de amor, vosotros los sentimentalistas cerebrales, y creo que, como yo, le encontraréis veracísimo y profundo (*ibid.*: 111).

El narrador ironiza acerca del paradigma, ya que la expresión “sentimentalistas cerebrales” adquiere el matiz de un oxímoron, dado el contexto de la racionalización positivista. Como

en el caso de “Amores viejos”, se hace patente el cambio de sensibilidad a causa de la irrupción del conocimiento psicopatológico.

En “Un cerebral” la narrativización gira en torno a dos modelos poéticos relacionados con el citado teorema. El narrador homodiegético se presenta como “doctor en experimentaciones amorosas”, con un marcado interés en “diseñar un perfil de alma adolescente” y en “la vida sentimental de la psiquis invisible” (*ibid.*: 112). Las circunstancias del suicidio son expuestas en analogía con la oposición semántica inicial entre lo interior y lo exterior:

Antes de relatar [...] esta tragedia pasional que, por desgracia, no se representó en el escenario de mi cerebro, sino en el vastísimo teatro de la vida, debo pedir perdón a las pocas lectoras y lectores que me sigan hasta el fin de ella, por si tal vez encuentran un tono doctoral y pedante en esta sucinta, trágica y banal relación de unos amores. [...] [P]ara quienes el dolor es una quimera, [...] éstos que no lean mi ‘tragedia pasional’, la encontrarían inverosímil (*ibid.*: 111-113).

El apóstrofe, o advertencia al lector, retoma el modelo de la patología y a la vez lo proyecta a las mismas posibilidades miméticas del texto; según el narrador, se trata de un caso verosímil. Al mismo tiempo, hace hincapié en que, dependiendo de la perspectiva del lector, el caso obtendrá su aprobación o no. La escritura se escenifica como espacio de refugio para lo sentimental y, a la vez, como ámbito de lo psicológico entendido como perspectiva más allá de los límites del paradigma científico. El narrador subraya sus calidades de observador psicológico: “[L]a psiquis invisible. Para estudiarla fríamente es más facil mirar las llagas extrañas que las propias” (*ibid.*: 112).

En “Un cerebral” surge un modo narrativo que caracteriza a un personaje mediante la disposición de los elementos exteriores que llegan a ser una imagen especular del personaje. Esta descripción recurre a una noción tomada de Ignacio de Loyola. En el contexto de los ejercicios espirituales, Loyola se sirve de la expresión “composición viendo el lugar” para disponer la interioridad de la persona meditante la visualización de ambientes sagrados (García Mateo 2000: 293-294). Leduc emplea este tipo de teatro del interior para crear empatía con sus personajes y otorgarle un matiz psicologizante a la ambientación. Al acercarse al escritorio del suicida y registrar el revólver en la mesa el narrador enuncia que “Ignacio de Loyola llama composición de lugar al medio que rodea un estado particular del alma, y cuán gráfica y exacta fue la rápida composición de lugar que hice aquella tarde” (*ibid.*: 116). También en otras narraciones surge la alusión a Loyola; por ejemplo, en

“Elena” se menciona el principio de “composición de lugar” ante la imposibilidad de la comprensión psicológica de los motivos de los personajes.⁹¹

Según el personaje complementario, las recomendaciones de “literatura malsana” causaron la corrupción moral y en consecuencia el suicidio. El personaje participa activamente en el mundo diegético y le presta la pistola al suicida; resalta su ‘sonrisa mefistofélica’ (*ibid.*: 115). En relación con el modelo narrativo que representa el personaje interlocutor hay que remitirse a la descripción que éste brinda del personaje femenino, la novia del suicida. Su caracterización se apoya exclusivamente en hechos exteriores. En su elaboración de “un cerebro femenino” (*ibid.*: 114) destacan sobre todo aspectos de clase social, hábitos superficiales y la descripción se detiene minuciosamente en el horario cotidiano. La manera de concebir al personaje lleva claramente las características de una parodia de las pruebas empíricas por la exagerada objetividad de los “hechos” físicos presentados (*ibid.*:114-115). El modelo se opone (si bien no en la práctica descriptiva ni en el análisis del personaje de “Un cerebral”, aunque sí en teoría) a la supuesta imposibilidad de la introspección, inherente al punto de vista del personaje complementario y su elaboración de un “cerebro femenino” que se enfoca exclusivamente en la apariencia exterior del personaje. La propuesta del narrador homodiegético, en cambio, muestra una clara tendencia hacia la descripción psicologizante, porque concibe el mundo diegético exterior en función de la interioridad del personaje suicida.

A partir de la narrativización de los dos textos de Leduc puede entenderse “Diario de un simple” (1898), otro estudio de caso de Ceballos, que combina el tema de la monomanía literaria de un espíritu romántico con el suicidio por desamor: “Enero 6.- Cada día se robustece más y más mi convicción: soy el tipo perfecto del soñador de género werteriano [*sic*] y por anacronismo en mi tiempo, romántico, furibundamente romántico” (Ceballos

⁹¹ Esta concepción de disponer el espacio exterior como una imagen especular de un estado anímico también se pone de relieve mediante la intertextualidad en “Un paisaje est un état d’ame”, una alusión a la escritura y la composición en el *Diario íntimo* de Henri Amiel, del que Leduc tradujo un fragmento. En la narración “Tus esperanzas y las mías” (1891) se encuentra un principio de composición similar en una paráfrasis de la conocida frase de Verlaine “Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville”. Para lograr empatía con el estado de ánimo de su personaje, el texto enuncia: “Llovía sobre la ciudad, tenuemente, monótonamente, como llueve monótona y tenuemente en el interior de algunas almas desde la adolescencia hasta la muerte” (Leduc 2005: 24). En el mismo relato, la ciudad nocturna, y por extensión la ciudad muerta concebida anteriormente a la obra *Brüge la morte* de Rodenbach (1892), sirve igualmente en los textos de Leduc como un espacio de memoria; lugar donde surge lo reprimido y lo inconsciente: lo exterior describe explícitamente la interioridad.

1898: 187). El diario presenta esta afición en términos psicopatológicos. Como en otros cuentos de Ceballos, el desenlace se anticipa, porque se revela que el diario era posesión de un ahorcado en la enmarcación narrativa. Este procedimiento muestra también que el interés fundamental no consiste en el hecho del suicidio por sí mismo como culminación dramática, sino en psicologizar los acontecimientos decisivos.

Como marco de referencia para la construcción del relato resaltan varios textos de autores canónicos: Primero, *Le Horla* de Maupassant, narración que escoge la forma del diario. Segundo, el mismo personaje se caracteriza en analogía al *Werther* de Goethe. Al igual que en “¡Neurosis!”, el proceso de la transposición de la realidad se representa en el telón de fondo de la experiencia literaria del personaje que asimila mujeres reales a las que conoce por representaciones artísticas. Semejantes a las mujeres vampirescas de Théophile Gautier que llevan a los protagonistas al ‘más allá’, también las mujeres imaginadas en “Diario de un simple” ejercen este potencial seductor, el cual el texto señala por medio de una denominación típica de la época: la “monomanía” (Ceballos 1898: 187). Ceballos se basa exclusivamente en la descripción de la interioridad de su personaje que se configura mediante alusiones a obras de arte. Éstas sustituyen la realidad diegética y ejercen la función de un ente fantástico; así se elevan a un segundo plano con connotaciones metaficcionales y psicológicas.

En el momento central del texto, el personaje se da cuenta de que su amada (ideal) está por contraer matrimonio en una iglesia (real). Así, se alude a la colisión entre el plano imaginario y el real. Sin embargo este referente realista muestra la configuración de la psique del personaje mediante el recurso a intertextos; es decir, el mundo artificial gana el dominio sobre la realidad: “Frecuentemente padezco exaltaciones sensuales por mujeres muertas en la más remota antigüedad ó concebidas sólo en las imaginaciones de los noveleros” (*ibid.*: 187-188). Una de estas mujeres fantasmales parece materializarse:

—Quiero fundirme á un fantasma indolente y luminoso que he columbrado entre las vaguedades de mis paraísos artificiales.

Es una figura inmaterial, que me ronda, sigue mis pasos, habla cosas de amor á mis oídos y hace huir á mi ángel bueno con sus glorias impúdicas [...]

Creyérase que en bullente microcosmo de mi cráneo produce la sangre inflamada muchas explosiones rojas.

¡Oigo ruidos de alas! Estoy seguro que mariposea y vuela en el espacio un suspiro del extramundo ó algún fluido psíquico sensible á mi neurosis (*ibid.*: 190).

Esta alusión al fluido parece hacer eco de la novela espiritista, por ejemplo, *Espirita* de Gautier, que tiende a aludir, desde una perspectiva moderna, a realidades psicológicas en términos de las ciencias ocultas. Además, se aprecia que su condición neurótica es equiparable a la hiperestesia, ya que remite a una agudización de los sentidos. Por estos antecedentes librescos del protagonista no sorprende que también se prefigure su suicidio en analogía con un ejemplo famoso y la literatura adquiera cierta realidad sobre la vida:

Lo infructuoso de mis pesquisas acrecienta peligrosamente mi neuropatía, y aunque me siento peligrosamente enfermo, aunque como Gerardo Nerval, exclamo: ¡Ah! Creo estar enamorado. Entonces creo estar enfermo; ¿no es verdad? Pero si creo estar enfermo, lo estoy. ¡A pesar de eso no me decido a obedecer el tratamiento de un físico, porque adivino que hablará de un microbio infinitamente pequeño, á quien es forzoso exterminar arrojándole una batería de píldoras y redomas de farmacia: además, mi mal no es de los que cura la medicina, nace en lo profundo, ha echado muy hondas raíces, se parece al del ahorcado de la calle de la Veille Laterne! (*ibid.*: 192).

El personaje hace énfasis en el origen psíquico de su enfermedad, lo que implica igualmente la incapacidad de la medicina para curarlo. La narración se configura en el límite del paradigma científico por lo que tampoco es descomunal que el personaje conciba su relación amorosa en términos patológicos y como una regresión a la niñez (*ibid.*: 191). Todo este inventario de fenómenos patológicos indica que la enfermedad se debe a un estado de autosugestión y no a una disposición orgánica.

La dicotomía entre progreso y locura surge en otra narración del mismo autor. En “Un adulterio” destaca el tratamiento transgresor de la sexualidad y la psicologización — muy *sui generis*— del protagonista. Además, la novela corta incursiona plenamente en lo pornográfico y en la sodomía. El título remite a una larga serie de novelas del siglo XIX, muchas de las cuales culminan en el castigo y la destrucción de la adúltera. A finales del siglo este tópico comienza a caducar y a padecer modificaciones. “Un adulterio” muestra el proceso de cómo enloquece el protagonista bohemio, vencido finalmente por su rival, un gorila. Así rompe con la configuración genérica misógina que sanciona al adulterio. No obstante, resaltan comentarios de índole muy despectiva respecto de la mujer: ¿Una hipóbole satírica de la mirada masculina?

La novela breve, tras haber relatado el desarrollo traumático del protagonista desde su niñez, presenta el encuentro del personaje principal con una mujer con la que planea contraer matrimonio. La futura esposa convive con un simio que desde el primer encuentro entre ella y el protagonista figura como un doble del personaje, por sus características antitéticas a éste. La mente del personaje llega a ser el laboratorio donde se reflejan las

tensiones psicológicas debidas a este triángulo amoroso. La trama culmina con una descripción de la cópula entre el animal y la esposa, presenciada por el protagonista, que perece en una subsecuente riña con la bestia.

El relato tiene el carácter de un estudio de caso e incurre en la desintegración física y psíquica del personaje. En el plano del lenguaje, resalta la voluntad de estilo del autor que recurre a motivos mitológicos, neologismos, arcaísmos y a una sintaxis sumamente compleja; también aquí se aprecia la descomposición del lenguaje en analogía con la descomposición del personaje. A estas características se agrega la mordaz ironía presente, por ejemplo, en la descripción del estado final del libertino:

Un mosco negro, una liliputiense gorgona, revolaba, describiendo círculos concéntricos sobre su cabeza, emblanquecida por la canicie precoz, revolaba, revolaba, olfateando, sin duda, el hedor de un presunto cadáver, salmodiando, tal vez, un monótono epicedio sobre aquel embeleco extenuado, purulento, serpiginoso, unido a las influencias psicopáticas por una hebra de seda pronta a reventarse, por una última, por una imperceptible palpitación, por un débil, por un crepitante, por un tenue soplo de la aniquilada fuerza orgánica... (Ceballos 1984: 45).

Esta descomposición grotesca se anuncia desde el principio del texto, ya que parte de un estado de absoluto agotamiento, razón por la que su médico lo obliga a mudarse al campo, ámbito opuesto semánticamente a la refinada esfera de la ciudad moderna, la misma situación en la que se encuentra el héroe en *À rebours*. “Un adulterio” identifica al personaje como un elemento tópico, al resumir su biografía con la frase: “Nada faltaba en su historia byroniana” (*ibid.*: 15). El héroe fatal, que también describe Mario Praz, se encuentra en su estado final; su médico le otorga el diagnóstico de un desgaste nervioso, tuberculosis y tisis; se trata de la hipérbole de un caso de degeneración. Debido a esta acumulación de tópicos y enfermedades el protagonista figura como un cliché, al igual que su búsqueda de una mujer ‘pura y virgen’, de la que el personaje se promete la regeneración y la elevación espiritual (*ibid.*: 37). El texto presenta esta temática modernista de manera paródica e hiperbólica, ya que es el gorila quien finalmente experimenta la anhelada salvación espiritual (*ibid.*:47). Además, tratándose de la regeneración, un concepto típicamente positivista relacionado con el papel adscrito socialmente a la mujer, destaca la oposición calculada a la moral positivista. No obstante este tratamiento de los lugares comunes, la narración incurre en la psicologización del personaje y no se detiene en la sencilla parodia de los pilares ideológicos del positivismo.

Los dos extremos que conforman la concepción del tiempo histórico lineal también estructuran la oposición entre el protagonista y el mono; me refiero a las nociones del agotamiento en la civilización moderna y lo atávico-monstruoso en el origen de la humanidad que señala Frida Gorbach en su artículo sobre la psiquiatría del Porfiriato,. El humano figura como representante neurótico de la civilización, mientras que su doble bien podría simbolizar el eslabón perdido. Por consiguiente, la novela corta se ubica en las dicotomías características de la perspectiva psiquiátrica. La presencia del animal da lugar a la clasificación del texto como ficción evolutiva: una narración del mundo post-darwinista que trata con ironía la condición humana y el supuesto ilimitado potencial de progreso.⁹²

En el transcurso de la narración se siembran indicios que requieren un lector-detective (y una segunda lectura) que vislumbra la inevitabilidad del desenlace. Por ejemplo, la virginidad de la esposa, mediante la cual el protagonista promete curarse de su condición degenerada, se revela como una ilusión. Maliciosamente, se deja lugar a especulaciones sobre la relación escondida entre la esposa y el mono, el “fantástico rival” (*ibid.*: 43) del personaje, cuya presencia siempre es descrita como una causa de temor: “En la penumbra... ¡Encaramado en un gran sillón, de primorosa talla, pensativo, expectante, atribulado, mirando a la diva, a la mujer, en harpocrática quietud, atentamente, inefablemente, con toda la atonía de sus grandes pupilas dolorosas, estaba el gorila” (*ibid.*: 33). A partir de la perspectiva del protagonista, el gorila no deja de ser una amenaza constante. Así, el mono es identificado con la sombra, un concepto que alude al espejismo del doble. El tratamiento siniestro de esta dualidad justificaría considerar al mono como la irrupción desconcertante de un elemento fantástico e inverosímil, *i.e.*, una presencia que no logra ser naturalizada a partir del punto de vista del personaje. Sin embargo, el desenlace invierte esta perspectiva, tras la muerte del protagonista.

Uno de los elementos característicos de la literatura de Ceballos son las estructuras repetitivas que a manera de un ritornelo dan unidad al tejido narrativo y cambian de sentido según su contexto en la narración. El final retoma la descripción del gorila en su sillón: “El mono, acabado de consumir su crimen, como de costumbre, se encaramó en el gran sillón con respaldo de primorosa talla, pensativo, expectante, atribulado, mirando a la diva, a la

⁹² Al igual que “Un adulterio”, las narraciones “Un fenómeno inexplicable” e “Yzur”, de Leopoldo Lugones, cuestionan así las fronteras entre hombre y bestia, entre lo atávico y la civilización.

mujer, atentamente, inefablemente, en harpocrática quietud, con toda la atonía de sus pupilas dolorosa” (*ibid.*: 47). En primer lugar, la expresión “como de costumbre” subraya de manera ambigua la posibilidad de que posiblemente el protagonista no haya sido la primera víctima. En contraposición a la focalización del texto, “como de costumbre” marca la normalidad de la relación entre el mono y la mujer, señalando controversialmente la presencia del protagonista como un elemento perturbador. Así, se invierte irónicamente la perspectiva sobre el elemento inverosímil de la narración.

En cuanto a la condición psicológica del protagonista, el texto se sirve de otra estructura repetitiva que hace alusión a una experiencia traumática infantil del personaje, que se caracteriza por la represión de su vitalidad y la falta de contacto con otros niños (*ibid.*: 18). Como en otros textos modernistas, el despertar sexual en la pubertad tiene un papel fundamental en lo que toca a los cambios que padecen los protagonistas (*ibid.*: 19). En analogía con el psicoanálisis, Ceballos pone énfasis en el origen sexual y traumático de las enfermedades mentales al describir un aspecto central de la formación libresca del personaje. Irónicamente, éste desarrolla una idea fija mediante la lectura de un libro de buena conducta. El capítulo sobre el pecado da origen a lo que podría denominarse como un trauma. La descripción misógina de los genitales femeninos, se aborda cinco veces en el texto para resaltar la condición traumática en la que se encuentra el personaje:

Hojeando el tomo encontré el adolescente algunas páginas que le hicieron mucho daño por la crudeza casi obscena con que el escrupuloso escrito anatomizaba los extravíos de la carne.

Poseído de verdadera satiriasis devoró los más pecaminosos capítulos consignados en el índice. Desde entonces sus insomnios fueron más frecuentes.

Tuvo la suerte de que una piadosa camarera lo salvase de las atrocidades del onanismo dándole con rara sabiduría la primera lección.

Un milagro de magnetismo le hacía comprender, le revelaba, testimoniándola, indubitadamente, la proximidad de la mujer [...].

Sentía aproximarse toda la inmundicia bíblica de la varona condenada que ofrece siempre al idealismo sideral del hombre enamorado, la llaga incurable que sangra, la llaga que apesta, la llaga que pudre, que contamina, que mata, la llaga maldita, ¡la llaga...! (*ibid.*: 20-21).

Esta caracterización refleja el trauma del protagonista y la obsesión fin de siglo de la sublimación, prefigurando, a la vez, un complejo que se tematiza tan sólo a partir de la psicología moderna. El texto recurre a la reiteración de la última parte del fragmento, cuando se describe la sexualidad del personaje que transita desde la timidez del joven, hasta su fase de mujeriego y el presente de la narración. Resalta la típica oposición modernista entre el idealismo y la corporalidad, la carne. Por consiguiente, la afición a la antinaturalidad

y la supresión de la vitalidad también forman parte de la caracterización del personaje. El latente ‘miedo a la castración’, la característica ‘abyecta’ de lo femenino a partir de su perspectiva, transfigura los aspectos de la sexualidad y de la vitalidad al plano simbólico y lo relaciona con lo siniestro. No es casual que igualmente Freud, hijo de su tiempo, recurra a esta misma cualidad siniestra de los genitales femeninos en el imaginario de los neuróticos en “Das Unheimliche”: “Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinds, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat. [...] Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe ‘un’ an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung” (Freud 2004b: 164).⁹³ Posiblemente, su relación conflictiva con la sexualidad es la razón por la cual el narrador le diagnostica “histeria”, a la que le sigue otra vez la caracterización traumática del sexo femenino y la enunciación de su deseo de unirse a una mujer ‘pura’ (Ceballos 1984: 29).

A partir del trauma del protagonista parece que la huida de la sexualidad es una huida del útero. Westerwelle señala la significación del útero antes del siglo XX como el lugar donde se “encarnó la pasión carnal” (Westerwelle 1993: 81). Tal vez, el texto propone un juego etimológico con la palabra histeria y la descripción del útero en el *Timeo* al plano de los personajes: el protagonista y la transfiguración de su vitalidad reprimida en el gorila.

En las mujeres el útero y la vulva no se parecen menos a un animal deseoso de procrear, de manera que si permanece sin producir fruto largo tiempo en la estación propicia se irrita y se enoja, erra a través de un lado a otro a través de todo el cuerpo, obstruye los pasos del aire, impide la respiración, reduce el cuerpo a las últimas extremidades y engendra mil enfermedades de las que el último remedio es la reunión del hombre y de la mujer juntados por el deseo y el amor para que nazca el fruto, que cogen como los de los árboles. Siembran en la matriz, como en un campo fértil, animales sin forma, invisibles por su pequeñez, luego diferencian sus partes al desarrollarlas, las alimentan en el interior y finalmente dándolas a luz hacen de ellos seres completos (Platón 1990: 720).

La historicidad de la locura típica del positivismo, entendida como una regresión a los albores de la humanidad, parece transformarse en una regresión en la biografía individual del protagonista, manifiesta en el trauma infantil que se materializa figurativamente en el mono. A pesar de toda su aparente carga misógina, el relato representa la primera

⁹³ “Sucede a menudo que los hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos les parecen como algo siniestro. En este caso lo siniestro es la entrada a la vieja morada del ser humano, al lugar donde cada quien ha estado en primer lugar. Lo siniestro es entonces también en este caso lo que anteriormente era hogareño y conocido. El prefijo ‘un’ en esta palabra es una marca del resultado de esta represión.”

arqueología de la mirada masculina en la literatura mexicana, además que analiza un trauma neurótico, que se apoya en la elaboración de una metáfora heurística. En comparación con la ‘ficción heurística’ de Platón, el discurso científico del Porfiriato no parece haber avanzado mucho en los dos milenios que lo separan del filósofo griego, ya que el diagnóstico de la histeria de los médicos del Porfiriato tiene las siguientes características: “Informed by the findings of Porfirian sexual science [...] asylum doctors placed great emphasis on female sexuality because they believed that ‘the ovary and the uterus are centers of actions that reflect the women’s brain. They can determine fearsome illnesses and passions heretofore unknown’” (Rivera-Garza 2001: 672-673). La proyección del histerismo al protagonista presenta a “Un adulterio” como una parodia de las dicotomías del discurso médico y del imaginario presente en muchos textos modernistas; ante todo, la idea de la sublimación en relación con la sexualidad. Al mismo tiempo, empero, la novela breve contiene un nivel analítico-figurativo que no sólo invita a una lectura freudiana, sino que expone directamente (sin la necesidad de un exegeta psicoanalista) un perfil psicológico, que resemantiza elementos de la psiquiatría positivista y se acerca a planteamientos modernos.

La fiera y el bohemio simbolizan, respectivamente, la vitalidad arcaica y el agotamiento nervioso. De esta manera, se simboliza los dos extremos de la línea progresista establecida por la racionalidad médica: el tedio de la civilización moderna y el atavismo del eslabón perdido. Es entre estos términos fundamentales donde conviene ubicar ‘la razón de lo irracional’ y la configuración de lo siniestro de la literatura fantástica modernista.

En las narraciones de este subcapítulo, salvo en “Un adulterio”, se vislumbra la alteridad recurrente entre el narrador homodiegético y un personaje alienado. Este recurso a personajes complementarios pone de relieve un juego con la dicotomía excluyente razón-locura que fundamenta el surgimiento de la modernidad y de la ‘burguesía’, junto con la irrupción del discurso psicopatológico. Igualmente, dentro de esta dualidad se señala el manejo de dos modelos de caracterización de los personajes: primero, se describe a los personajes mediante su inmersión en el mundo diegético, sin que éste adquiera representatividad para ellos, son alienados de su mundo circundante; y segundo, su percepción subjetiva se concibe como una imagen especular de la interioridad, lo que acerca la escritura a la novela lírica y le otorga un enfoque psicologizante.

Finalmente, figuran las diversas obras de arte citadas en los cuentos como una especie de veneno literario, de acuerdo con la crítica positivista. Sin embargo, el quijotismo llega a un segundo plano donde se aprecia que la intertextualidad es empleada para la configuración de la vida interior; la psicología opera para establecer un nivel metaficcional y, viceversa, el enfoque introspectivo modela la psique de los personajes como si fuera un mosaico de citas. Así, existe una estrecha relación entre la formación de un nivel meta-narrativo, lúdico como un juego de espejos del lenguaje consigo mismo, y la presencia de temáticas provenientes de la psicopatología positivista. Así, se remodela la estructura de las teorías psicopatológicas, lo que apunta hacia teorías tendencialmente modernas, basadas en un lenguaje simbólico más allá del determinismo fisiológico.

5.5. EL BACHILLER Y ALGUNAS VOCES CRÍTICAS

En la segunda edición de *El bachiller* (1896), Nervo publica algunas reacciones críticas acerca de la novela breve. Es sabido que la publicación de *El bachiller* (1895) al principio provoca un escándalo en la prensa capitalina. Igualmente, es de suponer que éste se debe al cálculo del escritor, novato en la metrópoli porfirista y ávido de darse a conocer. Nervo provee su texto con un final tremendista, al insinuar la castración del protagonista, lo cual choca con el buen gusto de sus contemporáneos. Nervo se posiciona, de la noche a la mañana, en las letras mexicanas con una temática transgresora para su época.

Aunque ya en *Pascual Aguilera* se anuncia el pesimismo respecto a la sexualidad, es en *El bachiller* donde se presenta una hipérbole alegórica mediante la elaboración de la dicotomía carne-espíritu. Muchas de las reacciones críticas muestran un entendimiento positivista de la sexualidad, ya que proclaman un imperativo procreativo, una ética en términos biológicos, parecida al contexto ideológico de Nordau.

En varias cartas al autor se distinguen diferentes evaluaciones del texto, aunque la ética biologicista de Herbert Spencer siempre aparece como punto de referencia. Se hace patente una marcada ambigüedad e incertidumbre en los escritos críticos. Rafael Ángel de la Peña y José María Vigil intentan abarcar la novela breve en términos de la poética clásica

o mediante categorías deducidas de la teología. Se nota que carecen de las herramientas críticas para comentar un texto transgresor y moderno. Rafael Ángel de la Peña procura construir, recurriendo a Menéndez Pelayo, un ámbito libre de la moral para las artes e intenta salvar la novela de la acusación de “inmoralidad”. Sin embargo, alude inicialmente a Spencer quien “declara obligación moral el ejercicio de las funciones fisiológicas, sin exceso ni defecto y considera como inmorales las acciones que dificultan y con más razón las que imposibilitan cualquiera de las formas de la existencia” (Peña 1896: 13). Manuel Larrañaga Portugal, en cambio, no está dispuesto a conceder, como lo hace De la Peña (*ibid.*: 13,17), que el acto de castración en la novela no encuentre ninguna aprobación por parte de su autor. Ante esta lectura realista, la novela breve se ve plenamente condenada a partir de una exigencia de índole estética-moral, “porque esquiva el cumplimiento del deber de los seres creados, porque defrauda á la naturaleza y pierde en un albur que no le salva del pecado de imaginación [...]. [H]e meditado con Spencer: es moral el cumplimiento de las funciones naturales, sin exceso ni defecto en ellas; la doctrina del filósofo se puede reducir á esta frase: al *vitalismo*” (Larrañaga 1896: 24). Finalmente, un comentario de Luis G. Urbina sobre el final de la novela muestra el prestigio vanguardista del que gozó la ética de Spencer, puesto que el mexicano la describe como perfectamente racional, inclusive en oposición a su idea de la ideología burguesa: “Es inmoral, antihumano y antiartístico. Inmoral —hablo de moral alta, no de la hipócrita que proclaman y no practican los lectores burgueses— porque nadie tiene derecho de variar los cursos de la vida que nos manda amar, multiplicarnos y crecer” (Urbina 1896: 32). Conviene añadir a estos juicios que se festeja la ética en un tono triunfalista, en el contexto de un país profundamente católico; esto es, el cientificismo goza evidentemente de una inmensa autoridad respecto de lo que se construye como retrógrado y metafísico. Las proclamaciones de fe positivista han de ser consideradas en el telón de fondo de la perplejidad que debe haber causado *El bachiller* en los críticos que marcan su distancia y posiblemente temen perder prestigio al no reprobar la obra. Una lectura del acto de castración debe considerar este trasfondo ideológico para poder apreciar el potencial escándalo inherente en *El bachiller*.

La narración no es protagonizada por un artista en sentido estricto, sino por Felipe, un joven seminarista a quien, sin embargo, atormentan las mismas inquietudes de sublimación que trascienden en la relación entre musa y artista. El nombre de Felipe surge en el

contexto de la obra de Nervo en alusión “A Felipe II” que figura en un soneto como el *alter ego* del yo poético en cuanto a un anhelo espiritual malsano. El último terceto comprende el conflicto de la espiritualidad encarnada en el rey: “Y escondo como tú, soberbio y mudo, // Bajo el negro jubón de terciopelo, // El cáncer implacable que me muerde” (Nervo 2006: 322). La sublimación como un proceso enfermizo y la huida del mundo conforman el motivo central de *El bachiller*; igualmente, destaca su tendencia a desenvolverse como un estudio de caso médico de la hipersensibilidad de su protagonista, ya que se enfoca al empeoramiento físico y mental: el protagonista padece de reuma y anemia por su vida retirada y la supresión de su vitalidad. En el claustro es atormentado por alucinaciones y angustias. El texto describe un proceso monstruoso de aprendizaje y muestra las prácticas de autoflagelación que culminan en la castración.

En conjunción con ello, se aprecia el culto decadentista a la antinaturalidad: el protagonista se encuentra en un constante proceso de huida de lo “creado” y de lo “natural” (Nervo 1999: 16-17), que es también la motivación principal del enclaustramiento del esteta Des Esseintes en *À rebours*. En analogía con *Pascual Aguilera*, surge el motivo del campo como símbolo de la fertilidad, pero esta vez para contrastarlo con el carácter enfermizo del bachiller. En cuanto al conjunto de sus enfermedades, puede traerse a colación la ideología de Nordau que permite identificarlo como un caso de degeneración. “*Die conventionellen Lügen der Kulurmenschheit sind somit Krankheitsphänomene. Ihre Inkarnation wie der ewige Junggeselle, aber auch der Priester und der Monarchist, sind krankhafte Degenerierte*” (Schulte 1997: 157).⁹⁴ La perspectiva positivista inherente en Nordau tampoco le es ajena a los comentaristas mexicanos de la novela breve. Dada esta connotación que adquiere el personaje de Nervo en el trasfondo ideológico tampoco parece gratuito el recurso a la ambientación en un medio ultracatólico y marcadamente antimoderno: una ciudad provinciana, cuyo ritmo vital está profundamente regido por las tradiciones. El aspecto naturalista del texto elabora un fuerte determinismo del medio. Nervo describe extensamente el lugar en el que se desarrolla la vocación mística y da a entender que la aldea y su arraigo en el catolicismo fomentaron este proceso.

⁹⁴ “Por tanto, *Las mentiras convencionales de nuestra civilización* son fenómenos patológicos. Sus encarnaciones, como por ejemplo el eterno solterón pero también el sacerdote o el monarquista, son degenerados patológicos.”

Sin embargo, este empleo del determinismo no es nada inocente en la novela, ya que la decisión del protagonista a favor del claustro no se debe primordialmente a su fervor religioso, sino a su deseo de recluirse del mundo y encontrar un lugar donde no se vea afectado por su condición hipersensible. En la obra en conjunto, no parece que la intención general sea la crítica a la institución eclesiástica y a las prácticas espirituales en los claustros. En otras palabras, Nervo concibe una obra cuya configuración frustra las expectativas de lectores contemporáneos aficionados al progreso y a la ciencia. Por supuesto, es precisamente el mencionado principio vital, al que se opone la leve ideología decadentista, lo que se aprecia desde el inicio de la novela:

Nació enfermo, enfermo de esa sensibilidad excesiva y hereditaria que amargó los días de su madre. Precozmente reflexivo, ya en sus primeros años prestaba una atención extraña a todo lo exterior y todo lo exterior hería con inaudita viveza su imaginación. Una de esas augustas puestas de sol de otoño le ponía triste, silencioso y le inspiraba anhelos difíciles de explicar. Algo así como el deseo de ser nube, celaje, lampo y fundirse en el piélagos escarlata del ocaso (Nervo 1999: 3).⁹⁵

Inicialmente se pone énfasis en su filiación naturalista. El estudio de caso se inicia aludiendo a la categoría de la herencia. El protagonista figura como víctima de su propia condición degenerada. Las frases subsiguientes ubican al lector en el ámbito de la imaginación, la interioridad del personaje hipersensible, que se opone semánticamente a lo exterior. El primer párrafo concluye señalando el anhelo místico del personaje recurriendo otra vez a la dicotomía de lo interior y lo exterior.

El empeño de “fundirse” con el mundo fenoménico puede ser visto en el contexto de la pulsión sexual concebida en la obra de Schopenhauer, padrino del pesimismo

⁹⁵ Según Kurz, el protagonista de la novela corta aparenta ser el estereotipo paródico del héroe romántico que transita hacia una concepción decadentista (Kurz 2005: 224-225). Si bien es cierto que en la alusión a “la vista de una ruina argentada por la Luna o de un sepulcro olvidado, cubría de lágrimas sus ojos” (Nervo 1999: 3) puede identificarse un tópico romántico, no creo que el tratamiento del personaje sea paródico ni que se hace justicia a *El bachiller* reduciéndolo a esta lectura. Más bien el sustrato romántico de la novela breve se debe a la intertextualidad con la leyenda “El rayo de luna” de Gustavo Adolfo Bécquer, como también apunta Cruz Mendoza (2006: 48-50). El protagonista de la leyenda, Manrique, también mencionado en la novela nerviana, es representativo del anhelo espiritual que se manifiesta en *El bachiller* como en un sinnúmero de otros textos modernistas más. A partir de la leyenda becqueriana se desprenden algunos tópicos románticos como las manifestaciones de la naturaleza (las nubes, la luz lunar) y las ruinas que se reinscriben en *El bachiller*. La leyenda becqueriana presenta la búsqueda de una mujer ideal que el protagonista vislumbra alucinándola en un rayo de luna. Es precisamente esta intersección entre el mundo fenoménico y la esfera de la subjetividad de los personajes la que enfocan los modernistas. Por ejemplo, en la aparición alucinada de la mujer fantasmal en la capilla en la novela de Nervo resurge este mecanismo del relato de Bécquer. También el relato “Rayo de luna” de Couto Castillo se inspira en la leyenda becqueriana; la aparición de la mujer en un rayo de luna se transforma en una alucinación desconcertante que enloquece al protagonista, igual que en el caso de Bécquer. Por la importancia que este mecanismo adquiere para la descripción de la interioridad de los personajes y su anhelo espiritual, descarto la tesis de que se trate de una parodia del héroe romántico.

procreativo. Para el filósofo alemán, el deseo forma parte del concepto de la voluntad (*Wille*) que a su vez propulsa el *principio individuationis*. En otras palabras, la individualidad (subjetiva) se da a raíz de este principio cósmico, a partir del cual se genera también la percepción del mundo como representación (*Vorstellung*). Al mismo tiempo, esta alusión potencialmente schopenhaueriana remite al final de la noveleta, y a una estructura cíclica, una vez consumida la emasculación: “Allá lejos, en un piélago de oro, se extinguía blandamente la tarde” (*ibid.*: 35). En consecuencia, el narrador concibe la castración como un triunfo sobre su condición de ser deseante. Igualmente, la alucinación del protagonista en la capilla, de patente carácter erótico, puede verse como una conjunción ficcional entre su voluntand, *i.e.*, su deseo carnal, y la representación en su imaginario.

No obstante el medio tradicionalista, el protagonista llega a ser representante de una sensibilidad moderna, aun con su afán religioso: “la fibra mística, esa fibra latente en todo el organismo moderno, habíase estremecido en el seno del silencio” (*ibid.*: 10). Esta metáfora podría leerse en el sentido de una alusión al tejido nervioso, supuesto origen de la degeneración. De acuerdo con este esquema orgánico, también se encuentra otra metáfora, que caracteriza la condición de Felipe. “Parecía su organismo fina cuerda tendida en el espacio, que vibra al menor golpe de aire” (*ibid.*: 4). Al igual que en *Pascual Aguilera*, el texto muestra analogías con el pensamiento positivista para marcar la hiperestesia.

También los críticos contemporáneos identifican este carácter de estudio de caso. Urbina plantea que el texto estudia un “problema psicológico” protagonizado por “un joven inoculado del microbio del misticismo” (Urbina 1896: 29). Se aprecia el lenguaje positivista aún más en un texto firmado con El Portero del Liceo Hidalgo, seudónimo de Hilarión Frías y Soto. Este crítico señala lo metafísico en los siguientes términos (nótese la cercanía a la tonalidad que tampoco es ajena a Nordau): “[L]a persecución del ideal es la enfermedad orgánica y secular de la raza humana, tan vieja como ésta, y no del siglo XIX. Y el ideal que hoy enferma, sobre todo á los pueblos educados en la civilización latina, es el misticismo” (El Portero 1896: 35). Para un positivista de hueso colorado la noción de la ciencia sobre la condición mental humana significa exclusivamente fisiología. La psicología, en cambio, forma parte de la esfera del idealismo, presente en la novela en el conflicto entre carne y espíritu, sexualidad y sublimación. El crítico de Nervo proclama su fe positivista, la cual radica en la negación de la existencia de la psique y con ella del

inconsciente: “[E]ste joven escritor estudia en la novela más el fenómeno psicológico que sirve de trama á la obra, que el conflicto fisiológico que determina y precipita la tragedia: yo veo en el protagonista un caso patológico, sin duda, porque no creo en la Psiquis, y esta idealidad sólo me parece el conjunto de las funciones orgánicas del sistema nervioso” (*ibid.*: 34). Esta desarticulación de las dos esferas, el imaginario y la pulsión, se supera explícitamente en el ámbito ficcional con la descripción de la interioridad en *El enemigo* (1900) de Rebolledo. Sin embargo, este mecanismo ya se prefigura junto con el teorema psicológico en *El bachiller*, tal vez una de las razones por las cuales Brushwood considera esta obra la primera novela mexicana con penetración psicológica (1998: 79-80).

Ceballos apunta hacia una falta en la elaboración del aspecto fisiológico en su crítica de la novela corta, en *En Turania*. Parece que considera poco plausible la verosimilitud de la novela al señalar que el desenlace le parece “ilógico” y “antifisiológico”, ya que ve al personaje plenamente determinado por sus “animales circunstancias”. Sin embargo, apunta hacia un vínculo entre la sexualidad y la patología al mencionar “la neuropatía que exaltaba los impulsos de la carne” (Ceballos 2006: 60). Igualmente la reseña de Ezequiel A. Chávez se acerca a este ámbito que abarca plenamente *El enemigo*. En ella destaca la empatía descriptiva por la cual el mismo comentario parece una obra de creación que se enfoca extensamente en el personaje nerviano y su medio. Tras haber señalado la antítesis entre la vitalidad en la descripción en la naturaleza y su ausencia en el mundo del claustro, aborda el conflicto entre la carne y el ideal (Chávez 1896: 44-45) y un desdoblamiento en la descripción del espacio para después marcar el mismo conflicto en el protagonista; así, en comparación con sus contemporáneos, tiene la comprensión más profunda sobre el texto. Según el psicólogo, la novela se centra en “ese conflicto perenne entre el *yo* absurdo, excesivo, que trata de borrar todo de sí mismo para no dejar más que una idea y el *no yo* inmenso, fecundo y rico” (*ibid.*: 46). Esta tensión entre *yo* y *no yo* es, según el psicólogo mexicano, un proceso de despersonalización anhelada por el protagonista que desemboca en el ideal de “fundirse” con el mundo fenoménico.⁹⁶ Chávez describe al protagonista como

⁹⁶ En la noveleta de Nervo repercute más la filosofía de Schopenhauer y menos la noción del *yo* y *no yo* de Fichte que pueden entenderse precisamente como opuestas a este intento de superar la individualidad del protagonista. Es justo el instinto que forma parte del *no yo* en la teoría de Fichte, aquel aspecto de la condición humana del cual está huyendo el protagonista de Nervo. Safranski puntualiza acerca de Fichte: “Die Welt des Nicht-Ich kann alles sein, was meine Freiheit dementiert: eine mechanisch und deterministisch verstandene äußere Natur; die Begierden und Triebe, diese Natur am eigenen Leibe, die man nicht in den

“alma neurótica” “bajo el imperio demoníaco de una idea fija” (*ibid.*: 47). Señalaré adelante esta amenaza de un elemento irracional que apunta hacia la concepción de la literatura fantástica de la época: en el telón de fondo del deseo reprimido se abre otro espacio ficcional, más allá de la configuración realista del texto. Asimismo, la interpretación de Chávez acerca de los dos aspectos del yo y del no yo señala hacia la interiorización de la figura del doble a finales de siglo.

La mayor profundidad psicológica se aprecia en la descripción de la visión, o alucinación, del protagonista frente al altar, en la que le aparece una virgen-fantasma.⁹⁷ Esta mujer, concebida de acuerdo con la estética prerrafaelita (Nervo 1999: 20), se transforma mediante la mirada ‘deseosa’ del personaje con su contraparte femenina, Asunción (*ibid.*: 25). La aparición hace coincidir los dos polos opuestos del tejido semántico del texto, ya que, por un lado, en el lugar sagrado se encarna el anhelo místico de Felipe y, por el otro, Asunción se identifica con atributos que la acercan a la naturaleza y a la fertilidad. La escena de la aparición está enmarcada por pasajes que describen la reacción física del protagonista. Se anuncia la irrupción de la pulsión en el imaginario mediante una alusión a su condición fisiológica: “Largo rato llevaba ya en la misma postura y entregado a la contemplación, cuando un fluido frío empezó a recorrer sus miembros, haciéndolos estremecer, y un sudor abundoso cubrió su frente” (*ibid.*: 19). Después de la epifanía reaparece la descripción fisiológica de modo sumamente ambiguo: “Y su terror, desvaneciéndose lentamente, daba lugar a una sensación tibia y suave que llevaba el calor a los miembros rígidos y aceleraba los latidos de su corazón. La hermosa figura extendió las manos, las apoyó en la cabeza del bachiller y, murmurando algo, acercó lentamente, muy lentamente, sus labios” (*ibid.*: 20). El fenómeno de la mujer fantasmal arroja luz sobre la

Griff bekommt” (Safranski 2007: 74). “El mundo del no yo puede ser todo lo que desmiente mi libertad: una naturaleza exterior entendida como mecánica y determinista; los deseos y las pulsiones del propio cuerpo que no logran controlarse”. La teoría de Fichte es la apoteosis del yo entusiasta; la visión de Schopenhauer, en cambio, muestra el yo como problemático porque es el origen de un engaño ontológico.

⁹⁷ La misma concepción brinda la temática para el cuento “Maldita” de Díaz Dufoo. El texto está focalizado en el mundo interior de un personaje, caracterizado por el mismo afán sublimizador que el protagonista de *El bachiller*. Al igual que en el texto de Nervo, surge una mujer-fantasma con evidente carga erótica. “Maldita” juega con la coincidencia de los dos extremos de la dicotomía carne-espíritu, representados metonímicamente mediante el motivo del beso y de la hostia que ofrece el fantasma al creyente. El texto explora esta base del erotismo: la coincidencia entre lo carnal y lo sagrado; paradigma poético muy productivo entre los modernistas. “Maldita” y *El bachiller* se publicaron en 1895; es decir, el énfasis en esta temática remite a un reforzado interés en procesos interiores, psíquicos. Aunque no se sabe a ciencia cierta la fecha exacta de la publicación de *El bachiller*, es muy probable que el texto de Díaz Dufoo sea posterior, ya que data de la edición de la *Revista Azul* del 8 de diciembre de 1895.

conjunción de los dos aspectos, también fundamentales para la psicología moderna: el deseo sexual y su figuración en el imaginario. Estas alucinaciones son típicas del modernismo, cuya escritura opera más allá de lo expresable según el sistema positivista. Nordau, en cambio, describe el proceso perceptivo en términos parecidos a los del texto de Chávez, pero reforzando el punto de vista mecánico: “[E]l sistema nervioso central lleva en su totalidad la gran tarea general de establecer relaciones entre el ‘yo’ y el ‘no yo’, ó para emplear mejor una expresión menos filosófica, entre el mundo exterior y el individuo, transformar impresiones en conciencia” (Nordau 1898: 39-40). La cita caracteriza plenamente el punto de vista del epifenomismo: la explicación mecánica del funcionamiento del sistema nervioso y, por extensión, de la conciencia, no permite alguna concepción de la interferencia del imaginario. Al apreciar este fenómeno como expresión de un cierto nivel experimental puede alegarse que la narración se configura como una metáfora heurística sobre la conjunción del deseo y su figuración en el inconsciente, cosa inconcebible desde el punto de vista del positivismo.

Con este tratamiento de la enfermedad, *la nouvelle* se inserta en la transición histórica entre distintas concepciones de la enfermedad mental. En su crítica del texto, José Riveras amonesta la brevedad de la novela y hace alusión al tratamiento del tema patológico, que le parece limitado e insuficiente: “Sin duda, esta enfermedad no era otra que una de las muchas manifestaciones de la neurosis; pero en esta época de dudas y de análisis, la neurosis debe quedar ampliamente comprobada” (Riveras 1896: 26). Según la etiología positivista la neurosis se debe a un exceso de civilización, es la enfermedad moderna por excelencia. Sin embargo, el tratamiento de la enfermedad en *El bachiller* apunta hacia el planteamiento freudiano, ya que el origen de las disfunciones psíquicas está relacionado con la represión de la sexualidad. En el caso de *El bachiller*, la ausencia de los signos de la modernidad en la ambientación llama la atención sobre la causa única de los delirios del personaje: la sexualidad. De esta forma, el texto también es una muestra de la transición entre las dos diferentes concepciones de la neurosis: desde la positivista en términos fisiológicos hasta la moderna referente a estados psíquicos.

Este planteamiento se configura a partir del pesimismo decadente y parte de la sexualidad que se presenta en la novela como represión y el regreso de lo reprimido en el imaginario. La conjunción de un elemento filosófico y un procedimiento narrativo culmina

en el monólogo final de Felipe que precede a su castración y no deja lugar a dudas de que la novela arremete contra el imperativo procreativo del positivismo. Esta contraposición ideológica acerca la sensibilidad de fin de siglo a la obra de Freud, ya que se pone énfasis en el imaginario más allá de la mera función reproductora.

El monólogo interior muestra la escisión fundamental del protagonista mediante el uso de dos voces interiores distintas, que además parecen anticipar las voces críticas que recurrieron a Spencer para recriminar la inmoralidad de la obra. Por ello, puede afirmarse la hipótesis inicial de que *El bachiller* se posiciona sistemáticamente en contra del sentido común del concepto ético-biologicista:

[C]uchicheábale una voz allá dentro; ¿por qué desertar de una vida donde tus energías pueden significar mucho bien de tus semejantes? ¿No eres acaso una fuerza encaminada, como todas las creadas, a lograr un fin universal? ¿Por qué intentas, pues, defraudar a la Naturaleza, que aguarda tu grano de arena? ¿Qué vas a hacer en un convento! ¿Qué hallarás ahí!

—¡Paz! —respondía mentalmente Felipe.

Y la voz íntima añadía:

—¡Mentira! ¡No la hallarás! La paz es el premio de la lucha. La paz es la recompensa del deber cumplido y tu deber es permanecer en la liza. Naciste para trabajar y amar. En el Universo todo trabaja y ama. Desde la abeja que labra el panal, después de besar la rosa, hasta el planeta que, tendiendo eternamente a acercarse al centro de su sistema, se perfecciona a través de los siglos. La atracción, en el espacio, es el amor de astro a astro, y en la Tierra el amor es la atracción necesaria que mantiene unidos los seres. ¡Ay de ti si pretendes escapar a esa ley soberana! ¡Ser el rebelde cuando todo se dobliga, el soldado que se aparte de la pelea cuando todos combaten y mueren o triunfan (*ibid.*: 32-33)

En este monólogo interior se nota la intercalación polifónica de los lugares comunes del positivismo. La ironía del pasaje se aprecia, sin embargo, solamente al recurrir a la noción de la evolución de Spencer, que comprende “un principio universal, desde el sistema solar a los seres vivos y la sociedad humana” (Ruiz/Ayala 1999: 300). Este principio evolutivo se debe en última instancia a un origen metafísico, el “Poder Inescrutable” o lo “Incognocible”, una categoría cuasi-religiosa (*ibid.*: 299-301). Por consiguiente, el cambio de perspectiva en el monólogo interior que menciona la gama de entes “desde la abeja [...] hasta el planeta” alude irónicamente al fundamento ‘científico’ de la obra de Spencer.

El acto de castración se prefigura en el antecedente literario del libro de Orígenes que lee el protagonista, autor eclesiástico conocido por su supuesta emasculación. Al “desflorar” las hojas con una plegadera, su vista cae en el capítulo que presenta la emasculación como una forma para garantizar la castidad (Nervo 1999: 31). El final de novela es ambiguo, ya que a partir de la connotación de “desflorar”, —es decir, desvirginar—, puede leerse la castración como un acto de iniciación (*ibid.*: 35)

acompañado con “una sonrisa de triunfo”, dolorosa, aunque muy irónica, que comprueba la victoria sobre la ética de Spencer.

El bachiller tiene una fuerte influencia de la psicopatología que, junto con la patente filiación naturalista, determina al personaje principal como un caso de degeneración. Al mismo tiempo, elabora una perspectiva estratégica en contraposición al positivismo, en particular en cuanto a la ética biologicista, de lo que se desprende una oposición a las concepciones mecanicistas del ser humano, entre ellas el epifenomismo y la imposibilidad de la introspección. Los últimos dos aspectos son enfocados mediante el vínculo entre el deseo reprimido y su figuración. Como primera novela mexicana que se dedica a este aspecto, es una precursora importante de *El enemigo*, que incursiona plenamente en un ámbito comparable al estatuto epistemológico del psicoanálisis temprano.

5.6. EL ARTISTA ASESINO: SUS MUSAS Y MODELOS

Las narraciones modernistas con mucha frecuencia emplean el tópico de la sublimación del deseo carnal y su proyección, ya sea en la interioridad de los personajes o bien en relación con el proceso de la creación artística. Así entra en juego la dicotomía vida-arte y emerge el culto a la antinaturalidad, rasgo específico del decadentismo, que se enuncia mediante el motivo de la descomposición de la carne. Se registran varias elaboraciones en las cuales la figura complementaria, femenina, de los artistas adquiere una función fundamental. Las narraciones oscilan entre los extremos de la vitalidad, representada por la parte femenina y la figura del artista que transforma la vida en arte. El artista llega a ser la encarnación simbólica del mecanismo poético por sí, *i.e.*, se ponen de relieve aspectos centrales del proyecto artístico modernista mediante la representación de su interioridad. Se observa que los artistas enloquecen paulatinamente, proceso que culmina en el asesinato de sus musas y modelos. De esta forma, el modernismo integra una figura que se origina en la obra y la vida de Byron. El héroe byroniano, el hombre fatal, se transforma, en el transcurso del siglo XIX, en un vampiro (Praz: 1970: 88, 92).

En un lapso de cuatro años se publica una serie de cuentos afines por sus temáticas y cuyas variaciones se esbozarán al abordarlas en conjunto. Desde la contribución de Leduc, “¡Divina!” (1896), un cuento dedicado a Gutiérrez Nájera en el que prevalece todavía cierto sentimentalismo propio del Duque Job, la serie pasa por la descripción de la sensibilidad decadentista del personaje esteta en la narración de Couto Castillo, “Blanco y rojo” (1897). El siguiente año, Ceballos publica un estudio patológico del artista con la narración “La obra maestra” (1898). El tema consigue otro giro con Díaz Dufoo, quien enfoca la percepción femenina de la convivencia con un artista en la narración breve “Por qué la mató” (1899). El tópico de la relación del artista con su modelo experimenta su punto culminante con *El enemigo* de Rebolledo (1900), en lo que toca al aspecto psicológico y a la elaboración finisecular más acabada del mito de Pigmalión.

La protagonista de “¡Divina!” se presenta de acuerdo con el catálogo de belleza de la mujer prerrafaelita; resaltan su palidez, su delicadeza y su sensualidad. El narrador pone énfasis en el carácter ecrástico de su belleza, al describir el reflejo en el espejo como un “retrato” (Leduc 2005: 72-73). Además, sus “pupilas felinas” son el primer indicio del papel arquetípico de la *femme fatale*, en oposición al protagonista que figura como personaje débil. La huérfana crece en una casa pudiente y, después, pasa por las manos de una larga secuencia de amantes. Se pone énfasis en su calidad de “expósita” (*ibid.*: 71, 72, 73, 75); es decir, en una lectura realista se haría hincapié en su experiencia de ser abandonada. En cuanto al discurso sobre el arte, en cambio, el concepto alude, a modo de figura etimológica, a su función como modelo para el artista: una pieza de exposición. En el mismo sentido, la siguiente alusión pictórica corresponde con el afán de transformarla en obra de arte: “Como aquí no hay *modelos*, yo seré el único que pinte carne desnuda, tú serás sirena, peri, bacante y ninfa; todo, Divina, todo serás tú; pintaré todas las semidiosas y todas las ficciones del paganismo, todas las vírgenes blondas de la religión cristiana; Fredegunda y todas las reinas rubias de la historia, Ofelia y todas las heroínas blancas de la tragedia” (*ibid.*: 74-75). La palabra ficciones en la cita es clave, ya que la narración trata de la confusión entre el artificio y la realidad. El desenlace trágico se prepara mediante la creciente fascinación que ejerce la modelo sobre el pintor y la paulatina pérdida de interés que ella tiene en posar para motivos pictóricos (*ibid.*: 76-77). A causa del empeoramiento de la convivencia, ella se consigue un amante, motivo que despierta celos en el

protagonista, y que culminan en un asesinato pasional perpetrado con una daga. Ésta adquiere una función narrativa central, ya que la primera mención del arma prefigura la tragedia por su pertenencia a una estética que relaciona el recurso tremendista y lo siniestro con el motivo pictórico de la bella durmiente:

Andrés, antes de despertarla, la veía largo rato y la copiaba; y sobre el seno desnudo, palpitante, le colocaba su única alhaja artística, una daga japonesa con puño de amarillento marfil que semejaba una araña monstruosa con las velludas patas alargadas sobre el principio de la hoja de acero, y sobre la hoja, hilos de oro semejándola cubrir casi por completo, como si fueran la tela tejida por el marfilino insecto (*ibid.*: 76).

La descripción muestra leves reminiscencias de la tradición pictórica que representa a una mujer dormida con un súcubo en su seno.⁹⁸ Efectivamente, la visión del pintor cobra realidad, es decir, la daga adquiere connotaciones de un vampiro⁹⁹ que representa la autonomía de la obra de arte respecto de la realidad objetiva del personaje y la victoria sobre su racionalidad, momento clave del relato que se marca con una alusión a las “aves que odian la luz” (*ibid.*: 78), posiblemente una alusión a Goya. Además, es significativo que la daga sufra una metamorfosis a partir de la perspectiva del pintor, ya que en adelante será denominada como “insecto”; es decir, el delirio del artista se inscribe en el relato mediante la focalización en él: “Andrés [...] se quedó contemplando el marfilino insecto, cuyos tentáculos manchados con sangre, parecía que chupaban el seno herido” (*ibid.*: 78-79).¹⁰⁰ La dicotomía vida-arte coincide en la composición pictórica de la mujer con la daga y adquiere el carácter de lo siniestro. Así, la composición exige el desenlace fatal y alude a la autonomía de la obra de arte en la imaginación trastornada del pintor.

Con el asesinato y la función siniestra de la daga el texto representa el drama pasional. De acuerdo con esta morbosa fascinación, que se inicia con los prerrafaelitas y el tópico de la bella muerta de Poe, la constelación narrativa remite a la transformación de la

⁹⁸ El romanticismo conoce varias versiones de “Der Nachtmahr”, —es decir, “La pesadilla” o “El súcubo”—, del pintor Johann Heinrich Füssli, que representan a un pequeño demonio sentado en el seno de una mujer dormida. Esta figura simboliza el ámbito del sueño y de las visiones horroríficas.

⁹⁹ Al igual que en “Blanco y rojo”, puede observarse la presencia del vampirismo. En “Las metamorfosis del vampiro”, Margo Glantz afirma que la figura es muy característica de las letras finiseculares y simboliza las fuerzas irracionales (Glantz 1980: 80). El vampiro ya no tiende a aparecer en su representación clásica, sino en un objeto, como muestra la narración temprana de Horacio Quiroga “El almohadón de plumas”.

¹⁰⁰ El cuento de Leduc puede haberse inspirado en uno de los diálogos de *Là-bas* de Huysmans. Se discute que la máxima profanación de una obra artística por parte de su creador consiste en “poseerla en el sueño”, lo cual significaría que “el padre profana a la hija de su alma” (Huysmans 1987: 193). Esta idea resurge en *El enemigo*.

modelo en una ‘verdadera’ obra de arte.¹⁰¹ Por lo tanto, el final de la narración representa a la modelo en el anfiteatro de una clínica en la plancha de obducción: “[...] mostrando en su funeraria desnudez todas las líneas purísimas que su amante había copiado, toda la carne sonrosadamente blanca, cuya coloración había imitado el pintor” (ibid.: 79). El paralelismo en la sintaxis refuerza la coincidencia final del binomio vida-arte; es decir, la muerte purifica la belleza que ahora corresponde a la anhelada esfera de lo ideal. Esta estética ‘necrofílica’ surge también al mostrar finalmente al pintor enloquecido en la cárcel, repitiendo su empeño delirante que retoma la premisa inicial de la relación entre él y su modelo. La narración termina con el ritornelo que muestra la presencia de la mujer ideal en su mente trastornada: “Tú me servirás para pintar ninfas, bacantes y sirenas; tú serás Fredegunda, la merovingia blanca; Ofelia, la demente rubia... serás también virgen blanca cristiana muriendo de las arenas, y la coloración sonrosada y palpitante de tu carne me servirá para dar vida a las inanimadas mujeres de mis cuadros” (ibid.: 80). Lo que en el mundo de tendencia realista de Leduc acaba en la locura del pintor, cuyo delirio gana dominio sobre su percepción del mundo diegético, pertenece al ámbito de la sensibilidad decadente en el mundo artificial del protagonista esteta de “Blanco y rojo”.

El monólogo confesional en “Blanco y rojo” es emblemático de la obra de Couto Castillo, que destaca como la adaptación más consecuente del decadentismo europeo. El protagonista se presenta como el típico esteta concebido a imagen y semejanza de Des Esseintes en *À rebours*, siempre en búsqueda de nuevas impresiones refinadas, huyendo del ámbito de lo natural. La descripción del interior de la casa en “Blanco y rojo” (Couto Castillo 1984: 62) es una resumida transcripción, casi literal, de la casa campestre del protagonista de *À rebours* (Huysmans 1992: 46-47). Otro tema recurrente, la obsesión con la muerte, se vislumbra también en el cuento que combina un asesinato y la creación de una obra de arte. La desarticulación de moral y estética, reivindicada por Thomas de Quincey

¹⁰¹ Ana Peluffo analiza el tópico de la amada muerta y señala la patente misoginia en la producción modernista. El tópico está íntimamente relacionado con el surgimiento de la mujer como nuevo actor social y su reivindicación de participación política. A la vez se registra la identificación de los modernistas con una serie de valores como “la espiritualidad, la delicadeza, la sensibilidad, el esteticismo” (Peluffo 2003: 251) que tradicionalmente estaban adscritas a la esfera femenina, razón por la cual se explica la identificación con la mujer desencarnada y espiritualizada como ideal del anhelo poético de los artistas. También José Ricardo Chaves parte en *Los hijos de Cibele* de la premisa de que las identidades masculinas entraron en crisis, por lo que se registra un auge de la figuras de la *femme fatale*, de la *femme fragile* y del motivo de la castración.

en *On Murder, Considered as One of The Fine Arts*, es también sintomático de la totalidad de la obra de Couto Castillo que se muestra absolutamente desinteresada en moralizar.

Es característico de la escritura del mexicano que los modelos franceses no son elaborados con la distancia irónica y crítica que distingue la obra de otros modernistas, como Nervo, por ejemplo (Kurz 2005: 227-235). El *enfant terrible* de la cofradía se servía muy abiertamente de sus fuentes europeas sin que lograra una síntesis estética propia. Por lo tanto, el tejido de “Blanco y rojo” muestra muchas referencias intertextuales a modo de un catálogo. No obstante, puede señalarse la formulación de un nivel metapoético mediante el procedimiento del *namedropping*. A partir de esta perspectiva, la narración adquiere el carácter de un manifiesto poético que esboza de manera programática las influencias y los enfoques de la cuentística de Couto Castillo.

“Blanco y rojo” describe la formación libresca del protagonista recurriendo a la obra de Jules Barbey D’Aurevilly,¹⁰² uno de los máximos representantes del decadentismo francés. Se menciona también a Edgar Allan Poe, Paul Bourget y Gabriele d’Annunzio como fuentes de inspiración para los personajes extremos.¹⁰³ Igualmente, un verso de “Le Revenant” de Baudelaire¹⁰⁴ figura como ritornelo en el cuento plasmando la fascinación perversa del esteta en su compañera moribunda. Dada la alusión al cromatismo en el título, puede decirse que el crimen en sí es concebido como una alusión a la conocida “Symphonie en Blanc Majeur” de Théophile Gautier. El personaje, que no se menciona en el cuento y que posiblemente está a la raíz de la empresa perversa del protagonista, es el Marqués de Sade.¹⁰⁵ Todo ello se concibe dentro del concepto del *Gesamtkunstwerk*

¹⁰² Al leer la obra de Barbey llama la atención que Couto Castillo, en su resumen de la trama, se equivoque al entretener aparentemente los dos argumentos de “A un dîner d’Athées” y “La vengeance d’une femme” en *Les diaboliques* (Kurz 2005: 233).

¹⁰³ Como inspiración del personaje podrían figurar los protagonistas de los cuentos “Berenice” y “The Imp of The Perverse” de Poe. La figura del *dandy* encuentra su justificación para Couto Castillo en las alusiones a Bourget y D’Annunzio.

¹⁰⁴ El sueño de la protagonista, drogada con éter, es concebido como “Paraíso artificial” (Couto Castillo 1984: 64). La trama mínima del soneto “Le Revenant” (Baudelaire 1997: 136) brinda el material para la acción en la narración: el visitante nocturno cruel surge análogamente en “Blanco y rojo”.

¹⁰⁵ El sadismo y el morbo del personaje lo asemejan a los libertinos del Marqués de Sade. Su recepción entre los modernistas todavía presenta un ámbito de difícil acceso. Futuros estudios deberían enfocarse en la cuestión de si los modernistas conocieron la obra de Sade mediante fuentes secundarias, por ejemplo, los comentarios de Baudelaire y Huysmans, o si tenían acceso directo. Ceballos menciona varias veces al Divino Marqués en su semblanza de los escritores mexicanos *En Turania*, como bautiza a Couto Castillo “un vástago adoptivo de Alfonso de Sade” (Ceballos 2006: 148). Sade parece figurar como un rompecabezas para el siglo XIX, ya que muchos autores, aunque sí leyeron la obra del marqués, no marcaron su influencia explícitamente para no caer bajo las mismas sospechas de libertinaje, perversión y locura.

wagneriano,¹⁰⁶ es decir, la ‘obra de arte total’ dirigida a todos los sentidos, noción que acuña el carácter del modernismo en general por la musicalidad y el ritmo de la prosa, como también por el cromatismo y el recurso a la sinestesia y a la écfrasis, todos característicos de la prosa de Couto Castillo.

El momento en el que culminan estas influencias es el asesinato que presencia “extasiado” el personaje (*ibid.*: 65), el cual se lleva a cabo de la misma manera que el protagonista lo concibe en su delirio estético; su ideal se vuelve realidad: “Instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica se fijó en mi cabeza; vi a esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma; la vi ir palideciendo lenta, muy suavemente, el fuego de su mirada vacilando en los ojos, y la idea del crimen nació” (*ibid.*: 63-64). Al igual que en el cuento de Leduc, el crimen tiene una reminiscencia al vampirismo: el protagonista corta las venas de su víctima para observar cómo se desangra lentamente. La resultante palidez es, una vez más, una puesta en escena del ideal prerrafaelita de la mujer. En relación con la elaboración del tema en Leduc, se trata del cálculo frío de un esteta en Couto Castillo: la “sinfonía en Blanco y Rojo” (*ibid.*: 65) hace referencia a la sangre y a la blanca desnudez de la víctima escenificadas de acuerdo con la visión del perverso escultor que transforma la vida en arte mediante la muerte. Ambos cuentos transforman al personaje femenino en una obra prerrafaelita por medio del asesinato que adquiere connotaciones de un acto vampiresco.

“Blanco y rojo” marca al principio el lugar que ocupa en la sociedad este esteticismo del delincuente. En el marco narrativo se encuentra el comentario de que se trata de un manuscrito redactado en la prisión. El monólogo del reo es un discurso de justificación en contra de los intentos del aparato de la justicia de esbozar una base conceptual para explicar su crimen. “[U]n defensor de oficio, hacía lo imposible por probar mi locura o cuando menos atribuir mi acto a un momento de enajenación mental: creo que ante lo imprevisto del caso los médicos hubieran fácilmente declarado a mi favor, pues efectivamente, en la conciencia de esas gentes se necesita estar irremediamente loco para cometer un crimen como el mío: mis jurados quedaban estupefactos” (*ibid.*: 57). Se procura alegar la incapacidad de culpa del acusado con base en su supuesta locura, categoría médica que se

¹⁰⁶ La referencia a Richard Wagner en el cuento parece una entrada superficial en una enciclopedia. Sin embargo, la noción de la ‘obra de arte total’ cobra validez para el desenlace del cuento.

construye en el cuento con el recurso de la herencia: “se habló de locura y mis antepasados desfilaron” (*ibid.*: 58). No obstante, el protagonista pone énfasis en su actitud artística; de ninguna forma quiere ser tachado de degenerado o loco (*idem*). Se genera la oposición entre el modelo positivista, que se representa por medio de la rama psicopatológica, y la reivindicación de un principio artístico desprovisto de compromisos morales.¹⁰⁷

Un año después, Ceballos elabora la constelación tópica del artista y su musa-modelo en “La obra maestra” (1898), donde prevalecen características claramente paródicas. El texto identifica los tópicos en las narraciones precedentes y los tacha de lugares comunes desgastados. Asimismo, se presenta al protagonista, que lleva el *telling name* Antíoco Entrambasaguas, entre la carne y el ideal. El pintor se obsesiona con la idea de producir una obra maestra en cuyo proceso entra en un estado de “éxtasis” y “enajenación” (Ceballos 1898: 174). Estos atributos del entusiasta creador aparecen en una luz irónica al evidenciarse su fracasado empeño de plasmar su modelo en el cuadro. Está claro que el motivo del cuadro —una Cleopatra muerta, prerrafaelita— puede perfeccionarse solamente después de haber consumado el asesinato de la musa.

También son parodiados los cimientos ideológicos de la típica actitud modernista respecto del papel del arte en la sociedad. Con mucha ironía se menciona “el divino sacerdocio del arte” (*ibid.*: 175) en oposición al afán de lucro y el materialismo. Nótese que esta pareja subyace ideológicamente al cuento de Couto Castillo y queda expuesto a la burla en Ceballos. Los motivos de sus cuadros expresan una inclinación al suicidio, las drogas y la neurosis (*ibid.*: 171-172). Es decir, la producción artística del personaje es típica del morbo decadentista de lo transgresivo y remite implícitamente al personaje en “Blanco y rojo”. Dado que el pintor se caracteriza por su carencia absoluta de talento, su búsqueda de un motivo que le asegure nada más que la entrada al mercado del arte, se invierte la característica del refinamiento de “Blanco y rojo”.

¹⁰⁷ Esta oposición paradigmática a la ideología establecida se hace patente también en la evaluación de Salado Álvarez del cuento de Couto Castillo: “[C]omo una muestra de refinamiento y de buen gusto, hay quien sienta placer en matar a su manceba por simple afán de colorista, por ver correr la sangre roja sobre la piel blanca” (Álvarez 2002: 208). Esta crítica, una reseña de *Oro y negro*, desatará la polémica entre Nervo y Salado Álvarez en los años 1897-1898. Llama la atención que el polemista le dé una lectura meramente referencial a “Blanco y rojo” y no menciona el catálogo intertextual ni los nuevos procedimientos escriturales. De esta manera se pone de relieve la ruptura entre dos generaciones de escritores y dos proyectos estéticos totalmente opuestos.

“La obra maestra” se genera en un marco narrativo constituido por el género epistolar. La narración se presenta como carta dirigida a un personaje femenino a la cual el autor remite comentarios metanarrativos. La elaboración de la pareja artista-musa se inicia con una consideración sobre el estatuto del texto. El remitente insiste en que el protagonista sea un caso real. Además, el autor ficcional se comprende como uno de los “emborradores de cuartillas” (*ibid.*: 169); de esta manera crea cierta analogía con el personaje cuya actividad se describe como la de un “manchador de trapos” (*ibid.*: 170). Consumado el asesinato, el autor ficcional se dirige otra vez a la destinataria para identificar el estereotipo de la constelación entre musa y artista: “Será cierto, mi señora Ismenia, que para vencer, los artistas, tienen siempre que sacrificar impíamente á la musa que los hace creadores y fuertes...? Será cierto que por un siniestro fatalismo, el dolor acerbo ó el horripilante crimen serán perennemente la moneda con que comprenden su gloria los apasionados de la belleza invicta...?” (*ibid.*: 178). La ironía consiste en el hecho de que el pintor, por falta de talento y capacidad de transformar la realidad, tiene que estrangular a su musa para poder pintarla como Cleopatra, auténticamente muerta. De manera paradójica, mientras su modelo todavía vive, no puede cobrar vida como motivo en el cuadro: “Cualquiera supondría que estudió frente á la plancha de un anfiteatro, ante el cadáver de una de esas impulsivas que truecan su lecho de impudicias por el de la muerte” (*ibid.*: 177). Aquí se atisba un guiño irónico de Ceballos no sólo sobre el modelo de la autopsia, sino también remite a la dicotomía entre pasión carnal y una esfera de lo ideal. La noción de sublimación queda expuesta a la burla.

Después de la parodia y el desgaste de la temática se registra la psicologización de la constelación en un texto breve de Díaz Dufoo. “Por qué la mató” (1899) apunta hacia el tratamiento de la temática en *El enemigo* por su perspectiva introspectiva. El texto invierte el enfoque predominante de sus precursores al presentar el acontecimiento a partir de la perspectiva femenina. La narración está focalizada mediante el estilo indirecto en la esposa del personaje y brinda una explicación sobre el porqué ella estimula el crimen en su marido. Así, se configura un ambiente de psicología extrema, ya que se reconstruye la vida matrimonial y la personalidad del esposo abúlico quien llega a ser la encarnación típica del antihéroe modernista. Su promesa de matar a la protagonista, si engañara a su esposo, ejerce una fascinación en la esposa que el texto marca con la expresión de “atracción del

abismo”. Así, la motivación secreta del personaje femenino adquiere características de lo siniestro que culminan en su “éxtasis”, final con su muerte (Díaz Dufoo 1984: 17).

El asesinato pasional está concebido en los dos polos de la dicotomía entre el tedio y la vitalidad. La protagonista estimula conscientemente los celos de su esposo al amenazarlo con que lo va a engañar. La representación del personaje masculino recurre al agotamiento de la vitalidad del personaje soñador, precozmente envejecido, pasivo y en búsqueda de ideales vagos (*ibid.*: 15), atributos que caracterizan también la discusión acerca de los artistas en las crónicas de Díaz Dufoo, ya que el protagonista llega a ser representante del agotamiento colectivo debido a “los desalientos de muchas generaciones” (*idem*); una metáfora heurística que recurre a la noción hereditaria del positivismo, pero que pretende superar la noción fisiológica para simbolizar un ámbito psíquico.

Los dos ámbitos de la vitalidad y de la abulia se conciben dentro de la terminología filosófica de Schopenhauer. Al incitar los instintos bajos de su esposo, la protagonista se percata de un “reflejo de una voluntad inquebrantable” (*idem*). Esta referencia a los artistas como enfermos de la voluntad retoma el concepto del ‘*Wille*’ (voluntad) del filósofo alemán. Parte de este principio filosófico también forma, según Schopenhauer, las pasiones, por lo que es necesario superar este ámbito en la sublimación para acceder a la esfera del arte y superar el sufrimiento que significa la existencia terrenal. El texto de Díaz Dufoo se presenta como un juego con este filosofema, ya que la *femme fatale* del relato azuza a su marido. Inicialmente, se describe la absoluta falta de intensidad en la vida pasional de la pareja. “Y fue amada tristemente, tímidamente, sin explosiones, sin gritos de pasión, sin entusiasmos; amada por un esclavo extático, mudo, inmóvil, a quien ella marcaba con cicatrices” (*ibid.*: 16). El asesinato, en cambio, es mostrado como la culminación pasional del matrimonio. Díaz Dufoo parece poner en escena una idea que se originó en una crónica en el contexto del enfrentamiento con las tesis de Nordau en “Amor que mata” (1894).

En dicha crónica, Díaz Dufoo emprende un análisis de la pasión destructiva. En contraposición al pesimismo finisecular respecto al amor, defiende la pasión amorosa como prueba de que la humanidad está lejos de agotar su fuerza vital: “¿Para qué hay sistema nervioso sino para que sirva de vehículo á las impresiones del exterior que han de chocar con las almas? [...] Yo os digo que el *crimen pasional* todavía prueba una gran cosa: que la humanidad no ha llegado á ese exceso de madurez repulsiva que acusa un agotamiento en

la fuerza vital de los individuos” (Díaz Dufoo 1894: 133). El papel del sistema nervioso es fundamental también para la narración, ya que se muestra el ‘choque’ de las almas en “Por qué la mató”. Destaca la concepción psicofísica del relato, que muestra cómo un impulso externo entra en la mente del protagonista que consecuentemente reacciona con el crimen pasional. Por consiguiente, puede constatarse cierto nivel de ‘experimentalidad’ psicológica en la narración. Curiosamente, Díaz Dufoo cita una enciclopedia médica en su crónica en oposición a su propuesta de un amor pasional a rienda suelta: “No temáis al amor que mata! No os resguardéis de ‘esta fuente de aberraciones que el higienista, el médico legal y el legislador, están llamados á prevenir ó á interpretar según consta en el Diccionario de Medicina de Nysten’” (*idem*). Díaz Dufoo descarta tanto una concepción de amor que recurre a la medicina, como la sospecha del pesimismo contemporáneo que se originó con Schopenhauer. Su énfasis narrativa muestra que se abre la perspectiva en el modernismo para el enfoque psicologizante que un año después va a culminar con *El enemigo* y que inició con la reflexión metaficcional del naturalismo en “La autopsia”.

En las narraciones analizadas se esboza la aparición de un plano metaficcional a partir de las mentes patológicas o perversas de los personajes artistas. Se tematiza en este plano la función y los mecanismos de la obra de arte, *i.e.*, su poética y su trasfondo ideológico. En *El enemigo*, es precisamente este plano metaficcional el que adquiere una doble connotación, ya que, al lado del plano metapoético, surge un nivel psicológico que aborda el funcionamiento del inconsciente.

5.7. EXPLORACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR: DESEO Y FIGURACIÓN EN *EL ENEMIGO*

En el último tercio del siglo XIX, la figura de Santa Teresa despierta el interés de los médicos y padece una revaloración de acuerdo con el ímpetu racionalista, esto es, la patologización de la experiencia mística. En la polémica sobre la santa surgen algunas nociones centrales que también caracterizan a *Los estudios sobre la histeria* de Freud y Breuer. Aunque en el caso de la santa se hablaría mejor en términos de sublimación, se

vislumbró paulatinamente, gracias a la mirada médica, el vínculo entre lo que se concibió como histeria y la pulsión reprimida. La interpretación de los pasajes ambiguos en el *Libro de su vida* para diagnosticar el fenómeno del histerismo en la santa llegó a ser un lugar común de la patología positivista. La musa histérica se vuelve un tópico de la literatura finisecular mexicana, mientras que al otro lado del océano Charcot experimenta con la hipnosis en pacientes histéricas, simulando y evocando los síntomas. Paulatinamente se iba revelando que la enfermedad estaba íntimamente relacionada con la sexualidad, hecho al que se debe la fama de los *Estudios sobre la histeria* de Freud y Breuer. ‘Verdad’ que Charcot no se atrevía pronunciar en público, según Foucault, quien deduce que Freud suponía que Charcot no estaba consciente del vínculo entre histeria y sexualidad (Foucault 2005: 377). Ellenberger, en cambio, puntualiza esta evaluación de Charcot alegando una laguna de conocimiento en la obra del vienés: “[Freud] scheint Richters Beschreibung der *gran hystérie* nicht gelesen zu haben, in der es hieß, der hysterische Anfall sei häufig ein Wieder-Durchspielen eines psychischen, oft sexuellen Traumas. Wenn er sie gekannt hätte, wäre er nicht so erstaunt gewesen, als er Charcot mit Selbstverständlichkeit von der Rolle der Sexualität bei neurotischen Störungen sprechen hörte” (Ellenberger 2005: 1002).¹⁰⁸

En algunos médicos se despierta una conciencia para la relación entre los supuestos fenómenos histéricos y la sexualidad. Como consecuencia, surge un nuevo sujeto en la psiquiatría, el cuerpo sexual, y con éste una nueva serie de discursos y prácticas (Foucault 2005: 380). Al mismo tiempo, destaca la fascinación literaria de los síntomas del histerismo. En el vínculo entre cuerpo e imaginación se abre un nuevo espacio para la escritura artística: la enunciación del deseo y la apertura hacia la interioridad del sujeto. La conjunción del anhelo místico, como búsqueda de una experiencia trascendental, y el fenómeno patológico, presenta uno de los ejes para la formación de la alteridad romántica, como se aprecia en el caso del “*Mauvais vitrier*” de Baudelaire. Así, la histeria se ofrecía como un paradigma poéticamente productivo por su indeterminación epistemológica.

El hecho de que el hallazgo de Freud y Breuer no representara una novedad absoluta demuestra también la escultura “*Éxtasis de Santa Teresa*”, que realizó Bernini ya a

¹⁰⁸ “Freud no parece haber leído la descripción de la *gran hystérie* de Richter en la cual se señala que el ataque histérico a menudo es la reactuación de un trauma psíquico, muchas veces sexual. Si la hubiera conocido, no se hubiera asombrado cuando escuchó a Charcot hablando del papel de la sexualidad en los trastornos neuróticos”.

mediados del siglo XVII. La relación entre el éxtasis místico y el clímax sexual, clave para la obra de Georges Bataille, inspira también *El enemigo* de Rebolledo, cuya novela oscila entre el nivel simbólico-místico y el determinismo naturalista que muestra a su protagonista como presa de sus instintos bajos. Es precisamente esta conjunción del nivel de expresión y la historia narrada subyacente la que presenta un paso más allá de la escritura naturalista, tendencialmente desinteresada en la vida anímica.

El recurrente tema naturalista del crimen pasional se registra ya a principios de la década de los noventa en México. A partir de la narrativa posnaturalista se refuerza la cuestión de cómo se llena de sentido el espacio interior de la *bestia humana*. Claro está que el naturalismo, en sentido estricto, privilegia la descripción externa y no recurre a la vida anímica, como se anuncia de manera programática en el “Préface de *Thérèse Raquin*”:

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi (Zola 1999: 56).

En oposición a la propuesta de Zola, la temática de la sublimación en la literatura modernista la acerca al planteamiento freudiano sobre la pulsión y su figuración. *El enemigo* es el caso ejemplar de la concepción del vínculo entre el tópico de la sublimación y la inscripción del deseo en el inconsciente de un personaje.¹⁰⁹

Resulta difícil encontrar el origen de la patologización de la santa. En 1895, Breuer declara a Teresa de Ávila como la “Schutzheilige der Hysterie” (Breuer/Freud 2003: 251).¹¹⁰ Y ya en 1892 Leduc menciona a la “neurótica Doctora de Ávila” (Leduc 2005: 127). La formación del epíteto estándar, neurótica e histérica, en conjunción con la santa,

¹⁰⁹ La concepción novelística citada de Zola tiene todavía plena vigencia para *Pascual Aguilera* respecto a los ‘instintos bajos’ de su protagonista homónimo y al determinismo rígido en la caracterización de los personajes. Consecuentemente, la novela corta no pone énfasis en la interioridad, en cuanto vida anímica de su protagonista, sino que se mantiene en gran parte en el nivel de la focalización externa; esta característica delimita la novela nerviana de la propuesta narrativa de *El enemigo*. Si bien se enuncian el lenguaje transgresivo y los temas tabúes, parece que el texto se ‘censura’ conscientemente respecto a la interioridad del protagonista, como indica la elisión del contenido supuestamente ‘escandaloso’ de las confesiones del niño y de sus sueños (Nervo 2001: 172, 173, 175).

¹¹⁰ “Santa Patrona de la Histeria”.

tiene un antecedente científico para el ámbito mexicano en 1888. Ese año, un médico llamado Dugés publica “Santa Teresa. Ligero estudio sobre el éxtasis” en la *Gaceta Médica de México*. El médico transcribe la misma escena que inspiró la escultura de Bernini; en la cita¹¹¹ añade el concepto de “histeralgía” y destaca con cursivas la “*forma corporal*” en la que se le manifestó el ángel a la santa. Aunque su diagnóstico alude a la sexualidad, el médico delimita la figura de la santa de personas de otras clases sociales por su supuesto aspecto sublime y su educación:

[E]ste acceso de éxtasis histérico es absolutamente conforme con lo que vemos todos los días en la práctica. Las fuerzas desfallecen, los sentidos se turban, el deleite físico se hace sentir. El acceso dura media hora ó menos, y lo sigue un período de atontamiento y divagación. En fin, Teresa dice, que está inundada de agua, es el líquido salido de la vejiga urinaria, término frecuente de los ataques histéricos. [...] El espíritu cultivado de esta mujer, que era poeta, su clase de educación, su imaginación de por sí elevada, imprimen su sello sobre el éxtasis que la tortura y la llena de sensaciones voluptuosas, y encuentra expresiones, imágenes sublimes é ideales allí donde una mujer vulgar, sin educación y de inteligencia corta, no hallaría sino un cúmulo de obscenidades y unas desvergonzadas explicaciones (Dugés 1888: 317).

El dictamen del médico presupone una operación hermenéutica que recorre el camino del análisis del texto para luego deducir una condición fisiológica. En este estado límite también trasciende la vida interior, al igual que en relación con la obra de Baudelaire en la que el estado neurótico muestra una especie de teatro interior.

El enemigo recorre el camino inverso de la hermenéutica médica; esto es, culmina en un ataque nervioso para mostrar la fuerza del deseo sexual y su figuración en el inconsciente. Por esta razón el diagnóstico de Dugés cobra vigencia para la elaboración ficcional: al igual que Rebolledo en la novela, el médico distingue entre “imágenes sublimes” y lo “vulgar”, que son esencialmente las dos caras de la misma moneda.

La cuestión de cómo y dónde se enuncia el deseo, la pulsión en el interior, es fundamental para la *Interpretación de los sueños* (1900). Freud descubre el sueño como *via regia* para acceder al inconsciente y establece paradigmáticamente la relación entre el deseo y la figuración. En la raíz de esta teoría está la noción de que el sueño cumple el deseo no satisfecho que, en su tiempo, significó un cambio de enfoque en el campo académico y en

¹¹¹ “[V]eía un ángel cabe mi hacia el lado izquierdo, en *forma corporal*;... no era grande, sino pequeño, hermoso mucho. El rostro tan encendido, que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan... veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía [sic] un poco de fuego. Este me parecía [sic] meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba á las entrañas; al sacarle me parecía [sic] las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios (histeralgia). Era tan grande el dolor, que me hacia dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite” (Santa Teresa cit. en Dugés 1888: 318).

la concepción del ser humano. *El enemigo* llega a sus lectores en el mismo año que la obra clave de Freud. La concepción narrativa y simbólica de la novela indica que tanto la literatura como la ciencia, en contraposición a las evidencias caducas del positivismo, establecieron hipótesis muy afines respecto al inconsciente.

La *nouvelle* relata la relación entre los personajes antitéticos Gabriel y Clara. El protagonista lleva los atributos típicos del artista finisecular. Su tedio se plasma en la descripción de un paisaje geométrico y abstracto al inicio de la novela. El principio de ‘composición de lugar’ parecido a la propuesta de Leduc, se elabora de manera magistral, ya que este paisaje alegórico representa una imagen especular de la interioridad del protagonista. Por extensión, el paisaje interior se presta para una lectura metaficcional en cuanto a su función como *mise-en-abîme*. El pasaje inicial resume de manera prospectiva el conflicto de la novela, dado que se alude al declive del protagonista en términos de una reversión a la bestialidad, tema naturalista por excelencia, en conjunción con un nivel simbólico que explora la figuración de su deseo carnal. El paisaje, poblado de conceptos alegóricos por el uso de mayúsculas, hace hincapié en la dicotomía central de la narración: la pulsión sexual y la sublimación que llevan al protagonista a un estado psíquico límite, a la neurosis y a la locura (Rebolledo 2004: 165).

La contraparte femenina, Clara, se caracteriza a través del imaginario prerrafaelita: destacan los atributos de la *femme fragile*; la delicadeza y la diafanidad del personaje se ven complementados con la alusión a su sensualidad. La reiteración del color blanco y la alusión a la transparencia desencarnan al personaje, es decir, lo muestran como un ser semidivino, típico del imaginario de fin de siglo (*ibid.*: 170). Clara desempeña un papel absolutamente pasivo. La focalización es exclusivamente por medio de la perspectiva del protagonista. A Clara le corresponde figurar como la obra de arte (*ibid.*: 183-184) que el protagonista pretende perfeccionar en su anhelo de crear un ser puro, a imagen y semejanza de su propia obsesión con la castidad. Gabriel la inicia en las lecturas piadosas para despertar su vocación por el convento. Los personajes son complementarios, ya que mientras más crece la devoción de Clara más se pone énfasis en el insoportable aumento de la pulsión del protagonista, que culmina en la violación bestial que equivale a la destrucción de la obra.

La *nouvelle* se despliega a partir de los dos ejes dados en el epígrafe bíblico: “Spiritus quidem promptus est, caro vero infirma” (*ibid.*: 165). El protagonista impulsa la formación espiritual de Clara con la esperanza de escapar de lo que él reconoce claramente como la condición primera del ser humano “esclavizado por el instinto” (*ibid.*: 175). El tema de la educación religiosa sufre cierta deformación, porque prevalece una significativa ambigüedad en los calificativos sobre las intenciones del protagonista. La trama se podría clasificar como una lucha vana contra los “libertinajes del sueño” (*ibid.*: 187), ya que varias palabras claves connotan el proceso formativo de la discípula como una intriga libertina en el sentido de *Liaisons dangereuses*. En este nivel ambiguo se aprecia el desdoblamiento entre las intenciones castas del protagonista y la subversión de éstas por medio de su inconsciente. El protagonista figura como “perverso amador” (*ibid.*: 182) que incita en Clara la “predisposición mórbida al misticismo” (*ibid.*: 171), “la enfermedad del misticismo” (*ibid.*: 180) mediante la lectura que se connota como “seducción”, “estimulante” y “tóxico” (*ibid.*: 173). Mientras que Choderlos de Laclos teje la intriga por medio de las epístolas para provocar el fin fatal de los personajes, siendo la perversión de la inocencia el motivo principal de los libertinos, la intención del protagonista de *El enemigo* es inversa. Gabriel aspira a un estado de pureza espiritual mediante la edificación religiosa de Clara. El libertinaje no es el motivo de sus acciones, sino al contrario, la meta es un ente puro que Gabriel fomenta “pacientemente, malignamente, hasta formar de ella su ideal místico” (*ibid.*: 171). El agente del libertinaje es la pulsión, fuerza subversiva, por lo tanto, cabe preguntarse en cuáles planos del texto se vislumbra simbólicamente.

En *El enemigo* también se anuncia el famoso dictamen del psicoanálisis que “El yo no es dueño en su propia casa” (Freud 2004a: 273), porque representa igualmente esta desestabilización del sujeto racional a raíz de la oposición entre la conciencia racional y lo que se esconde debajo de la fina capa civilizatoria:

Alucinado creía realizar el ideal supremo: no ser esclavo de los instintos; tan claro veía el cristal de sus sentimientos que ya no creía en el limo de la barbarie que existe en la sangre de la humanidad y que brota cada vez más hondo pero no desaparece nunca.

Tenía fe el iluso en el albedrío y en el ideal; creía ciego en lo que pasaba por su conciencia, absolutamente ajeno al trabajo lento y oculto pero constante del instinto, que se manifiesta algún día, único y arrollador (Rebolledo 2004: 185).

La *nouvelle* describe este proceso de autoengaño mediante el recurso de la ambigüedad de los recursos intertextuales y en la interacción de los personajes. En la relación entre

discípula y maestro destaca la absoluta pasividad de Clara que llega a ser el ‘recipiente’ para las lecturas devotas. Por consiguiente, ella es la superficie de la proyección de los ideales de su maestro en su afán por superar su condición de deseante. En el fondo, la motivación de Gabriel es profundamente narcisista y este sustrato mítico prefigura su fracaso. Dado que está repitiendo para sí mismo que “[r]ecogía los frutos de su esfuerzo” para “recrearse en ella” (*ibid.*: 183), muestra el carácter de esta relación unilateral. Además, remodela la alcoba de Clara en forma de capillita (*ibid.*: 177), lugar de la violación al final de la novela. Los ejemplos precedentes no son los únicos de la ambigüedad en el lenguaje que muestra una mutua penetración de lo espiritual y lo sexual. Una interrelación semejante surge en cuanto a las lecturas recomendadas y su efecto en Clara: “[...] Teresa que había deseado a Jesús carnalmente; [...] Los éxtasis de santa Teresa producíanle extraños trastornos, y como la histérica, Clara anheló la conquista del Castillo Interior” (*ibid.*: 172).

En la escena ubicada en un oratorio, el texto apunta hacia el desenlace tremendista al mostrar la mezcla explosiva generada a partir de la intersección del deseo carnal y la devoción mística. Gabriel observa a Clara en su éxtasis religioso y recorre con sus ojos el cuerpo de su discípula mientras se citan fragmentos de las oraciones “Ora pro nobis” y “Huerto de Dios”. Entre los fragmentos intercalados se focaliza la interioridad del protagonista, expresada mediante su mirada, que contempla sucesivamente el cabello, el cuello, los ojos, los labios, el pecho y las manos de la extática (*ibid.*: 174-175). La fuerte carga de erotismo, en conjunción con la apoteosis del personaje femenino, arroja de nuevo ambigüedad acerca de la supuesta llegada de los dos personajes al paraíso al final de la escena; más bien, se trata de un clímax sexual. La perspectiva de dicha escena es comparable con el poema “Santa Teresa” (*ibid.*: 44-45) del mismo autor que concibe la *unio mistica* explícitamente como relación física entre la santa y el salvador. La constelación también cobra validez en *El enemigo*, ya que la motivación de Gabriel radica en la purificación del alma de Clara, cuya devoción la acerca a la sensibilidad de Teresa, aunque el aspecto pulsional opera en el personaje masculino como si fuesen espejos que vislumbran el vínculo entre deseo y figuración. Al igual que en “Un adulterio”, trascienden características del ‘histerismo’ en la concepción del personaje masculino.

En *El enemigo* destacan tres características del erotismo en la obra de Rebolledo, que señala Carlos Montemayor para los sonetos de *Caro Victrix*, “primero: el amor sensual

como un gozo contemplativo [...]; segundo: el amor sensual como destrucción de uno o de ambos amantes; tercero: el amor sensual como experiencia que conduce a la conciencia o revelación de la propia soledad de la vida. [...] No es la experiencia erótica por sí misma: es la conciencia a que el deseo nos entrega” (Montemayor 2004: 411). El aspecto de la soledad está presente en la concepción solipsista del anhelo del protagonista que se anuncia desde la descripción del paisaje alegórico; el gozo en conjunción con la destrucción se muestra en las escenas claves del oratorio y del final violento. Dada la tendencia autoanalítica del protagonista, el texto escarba en la conciencia con una tesis análoga a la de la obra de Freud sobre la descripción de los sueños. De esta forma, la *nouvelle* adquiere el aspecto de una metáfora heurística que se acerca a Freud por el empleo de las categorías del deseo y de la represión, e igualmente, el lugar donde se enuncian: el inconsciente.

En el proceso del autoengaño del protagonista surge la pulsión, en analogía al planteamiento freudiano: Gabriel “sentíase removido por apetitos extraños que en el misterio de la inconsciencia habían germinado calladamente” (Rebolledo 2004: 175). El lugar donde se proyectan sus deseos es el sueño que está marcado como un espacio nocturno en el que prevalece “una vida fantástica” (*ibid.*: 186), mecanismo que podría denominarse “fantástico interior”. A finales del siglo, se consume un desarrollo en la literatura fantástica y en la figura del doble, ya que ambas se separan de su configuración romántica y llegan a un punto secularizado; es decir, la vertiente psicológica predomina sobre la metafísica y la figura del doble se interioriza. Éste ya no se presenta de manera exteriorizada como un personaje independiente o mediante la aparición del diablo. Un caso emblemático es la búsqueda detectivesca en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* que acaba afirmando la identidad de los personajes que representan respectivamente la parte civilizada-progresiva y la arcaica-degenerada. Esta doble cara está presente en los dos niveles de *El enemigo*, donde se genera un doble interno con base en lo arcaico y en el instinto, que tiene su representación en el inconsciente del protagonista.

Esta interiorización adquiere características de lo siniestro, como si fuese la otra cara de Gabriel, la que él eclipsara deliberadamente, y la que propulsará el fracaso de su proyecto. Inicialmente, Gabriel no toma en serio esta atracción del abismo, su tendencia hacia la autodestrucción. Su idea que “aquella lujuria era sólo cerebral” (Rebolledo 2004: 168) hace alusión a la vida anímica todavía dentro del campo semántico positivista. Al

igual que en el título, “Un cerebral”, de Leduc, señala los límites del modelo heurístico positivista. Aunque el concepto es sintomático del poco aprecio por los procesos inconscientes en el positivismo, la configuración narrativa de la novela desmiente esta concepción con la que el protagonista comprende conceptualmente y, por tanto, intenta controlar el fenómeno. Gabriel padece sueños que le causan angustia, ya que en ellos aparece Clara tratando de seducirlo (*ibid.*: 186). Destaca en el análisis de los sueños la conciencia clara del proceso onírico y de su significado:

Comienza entonces una vida fantástica: aseméjase el cerebro a un país encantado; salen de por negros abismos fantasmas de imágenes; marchan en tumultuoso desfile los recuerdos; todas las sensaciones no despertadas en la vida surgen entonces; vagas, incoherentes, desperdigadas, o emergen las ya nacidas con mayor relieve, apareciendo solas; miles de fragmentos de impresiones, de sonidos, de colores, de aromas, como los irregulares prismas de los caleidoscopios [...]. [E]l Deseo, resultado en el amor de la tendencia sexual que no se difunde ni se extravía, sino se guarda para un solo objeto, despertaba, manifestábase después de una larga labor latente, exclusivo formado por el aluvión incesante de pequeñas irritaciones acumuladas [...] Después el análisis se encarnizó con el fenómeno: ¿Cuál habría sido su causa? El despertar de la carne, el retorno a los periodos de sensualidad, la exteriorización de sensaciones recibidas en la inconsciencia y no registradas en la vigilia; la memoria de alguna mujer entrevista en alguna parte y retocada a escondidas por el Deseo; [...] y aunque el sueño resultaba natural, lógico, algo se rebelaba en su interior, desde muy adentro de su conciencia, contra el análisis y las justificaciones; revolvíase su ilusión tratando de quitarse de encima la mancha de lodo; y a pesar de eso, todas las noches seguía sucediendo lo mismo, y al despertar las mismas tristezas, iguales rebeldías, y en presencia de Clara los libertinajes del sueño traídos fatalmente a la memoria (*ibid.*: 186-187).

El análisis se acerca al planteamiento freudiano por la indicación del origen del material para el sueño y de su transfiguración. Se entremezclan recuerdos, sensaciones e impresiones furtivas de la vida diurna. La cita se sirve también de la categoría de una labor latente que se manifiesta. Aunque en el contexto de la obra freudiana los conceptos de lo latente y lo manifiesto indican dos niveles de sentido del sueño que surgen después de la actividad interpretativa del analista, el sueño cumple la misma función que le otorga Freud: presencia lo latente, que para Rebolledo y para Freud equivale a lo reprimido que surge mediante esta labor (Rebolledo); en palabras del vienés la *Traumarbeit*.

La novela termina con la violación de la discípula. De acuerdo con los niveles de lo simbólico-religioso y el determinismo naturalista, surgen tanto alusiones a la *bête humaine* como también a la profanación de lo sagrado que representa Clara. Así, se entrelazan los dos niveles en la noción de la “Misa negra” (*ibid.*: 187) celebrada anteriormente por “los maleantes instintos” y “los pensamientos malsanos” (*ibid.*: 187). “Y bruscamente, con los ojos extraviados, con los labios secos, con las manos trémulas, con el cuerpo vibrante, como sacudido por una convulsión, se adelanta hacia la clarisa; la abraza enloquecido, la

besa en la boca, y haciéndole daño, desgarrando la toca y el velo, deja despeñarse el torrente de su cabellera” (*ibid.*: 188). Más allá de la evidente brutalidad de la escena, llama la atención que la descripción del estado físico del protagonista lo acerca a la condición de un ataque de histeria. Esto es, la novela cierra aludiendo a la condición surgida de las hipótesis científicas acerca de Santa Teresa. Esta conclusión del argumento marca el texto como metáfora heurística con una tesis sobre la vida anímica del ser humano.

En resumen, con *El enemigo* culmina un desarrollo en la narrativa mexicana que se inicia con *El bachiller* donde surge el vínculo entre el deseo sexual y su figuración en el contexto de una alucinación que padece el personaje. Esta narrativización de la pulsión se encuentra en oposición a las nociones positivistas en boga por su sustrato filosófico pesimista. En cuanto a sus técnicas narrativas, *El bachiller* representa el primer paso más allá de la estética realista-naturalista, ya que ficcionaliza el espacio interior como irrupción de un elemento amenazante en oposición a la configuración realista de mundo ficcional. Este mecanismo ficcional acerca al modernismo a la psicología moderna, y puede ser visto como el primer indicio de las técnicas narrativas de las vanguardias que pretenden representar lo inconsciente o la conciencia por medio de la *écriture automatique* y el *stream of consciousness*. Se hace patente que también Rebolledo se acerca a la obra temprana de Freud con la propuesta de un naturalismo espiritual, posiblemente concebido a partir de la ruptura con el naturalismo clásico en el prefacio de *Là-bas* de Huysmans. *El enemigo* presenta un estudio de caso, recurre a los modelos heurísticos disponibles por parte de la ciencia positiva en cuanto al determinismo fisiológico del protagonista, pero a la vez explora la inscripción de su pulsión en el imaginario. Así es uno de los puntos culminantes de la narrativa modernista que se acerca de manera psicológica al deseo.

5.8. EXCURSO: PASCUAL AGUILERA

La obra temprana de Nervo, *Pascual Aguilera*, muestra el característico hibridismo modernista. En cuanto a su pertenencia genérica, el subtítulo de la novela declara que se trata de una novela de “costumbres regionales”, lo cual omite la edición de Alfonso Reyes.

La relación marcada por la tradición costumbrista es fundamental para las expectativas del lector y para la función del conjunto de sus rasgos estéticos. Se combina la vertiente naturalista con aspectos costumbristas y, al mismo tiempo, se aprecia un leve matiz decadentista en relación con el concepto de la sexualidad.¹¹² Como hipótesis de una lectura de *Pascual Aguilera*, se propone asumir la combinación de la forma y el trasfondo ideológico como una estrategia de distanciamiento del tono sentimental y del carácter declaradamente nacional de la narrativa anterior al modernismo. *Pascual Aguilera*, sin que se trate de una parodia de las novelas nacionales, deshabilita la típica conjunción entre el romance y los valores patrióticos mediante un tono enfáticamente antisentimental e irónico, insertándose en las coordenadas de progreso y retrogradación, de civilización y barbarie. Esto sucede por virtud de un elemento psicopatológico. El protagonista, que le da el título a la novela corta, se caracteriza, en palabras de Morel, como “degenerate human being, if he is abandoned to himself, falls into progressive degradation. He becomes... not only incapable of forming part of the chain of transmission of progress through his contact with the healthy portion of the population. [...] The spam of his existence is limited as is that of all monstrosities” (cit. en Shorter 1997: 94). Adicionalmente, la mujer es representada de manera subversiva y se transgrede la estrategia de representación de los esbozos narrativos anteriores. *Pascual Aguilera* tiene una diferencia marcada respecto del realismo representado por Ignacio Manuel Altamirano y la narrativa premodernista del Duque Job. Su conjunto híbrido cobra sentido sólo a partir de estos antecedentes, que conforman el trasfondo ideológico ante el cual se implanta y desarticula las viejas estrategias de representación y sus fundamentos ideológicos.

¹¹² La combinación del naturalismo con la sensibilidad decadentista hace pensar en *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres como un precursor potencial de *Pascual Aguilera*. Ambas novelas traman las consecuencias de la sexualidad incontrolable de un hacendado que abusa de sus criadas. También los comienzos de ambas novelas parecen comparables porque inician con descripciones alegóricas en las que ovejas y chivos tienen el papel de simbolizar, respectivamente, la dominación en Cambaceres y el instinto en Nervo. Por último, lo que acerca a la escritura de ambos autores es el recurso al lenguaje vernáculo. Puede señalarse la intención de acercar algunos pasajes de la novela corta de Nervo al género de los cuadros de costumbres. Por ejemplo, la descripción de la boda plasma muchas tradiciones regionales, que el texto representa con cierto desprecio y en tono burlesco (Nervo 2001: 187, 191). John Brushwood señala la cercanía de *Pascual Aguilera* y *Nieves* de López-Portillo (1887). “El tema de *Nieves*”, un tópico de la narrativa mexicana, consiste en la trama de un hacendado que aprovecha su posición social para abusar de sus criadas (Brushwood 1998: 29-30). En ambas novelas se describe una corrida de toros, escenas claves, que en el contexto de *Pascual Aguilera* forma parte de un tejido complejo e irónico.

En un primer acercamiento, la combinación del ámbito rural de corte costumbrista-regionalista con el tratamiento determinista del naturalismo, muestra una versión más ‘crítica de la realidad’. *Pascual Aguilera* no idealiza las tradiciones regionales, tendencia que, en cambio, es propia de la concepción didáctica y moralizante de las novelas de Altamirano y del costumbrismo en general. El tono didáctico, y la falta de ironía, por ejemplo en *Clemencia*, contrastan marcadamente con la novela corta nerviana. Altamirano recurre a un modo de exposición que liga la trama amorosa con el patriotismo. En *Pascual Aguilera*, la temática nacionalista brilla por su ausencia; la obra muestra un acercamiento antiidealizante a la realidad representada en ella y supera este modo de la exposición plana y monológica, sobre todo respecto de la exposición del pueblo utópico en la *Navidad en las montañas*. Este lugar ideal se transforma en una distopía antiprogresista, invirtiendo el modelo de Altamirano. En oposición a la escritura de Altamirano, muestra pasajes polifónicos: genera un tejido denso de diferentes voces y opiniones ligadas a ideologías específicas. En un nivel explícito, destaca la posición irónica del narrador respecto a la hipocresía de la institución católica y a la caduca estructura feudal de la hacienda. Además el narrador y los mismos personajes satirizan la educación conservadora y el papel tradicional de la mujer.

Si se trae a colación, por ejemplo, la imagen de la mujer, relacionada con la regeneración, una representación convencional del Porfiriato, que surge, por ejemplo, en la obra del Duque Job, con la concepción presente en *Pascual Aguilera*, destaca el proceso degenerativo propio del naturalismo. El final de la obra apunta hacia eso mediante el fruto potencial que se genera a partir de la violación de la madre adoptiva del protagonista. El linaje hereditario se presenta como típicamente naturalista: Pascual es hijo no legítimo de una alcohólica y de un progenitor cuya vida excesiva agotó precozmente su fuerza vital, por lo que es como un caso de degeneración (*ibid.*: 169, 175). El fruto de la violación cuasiincestuosa significa un paso adicional en la herencia degenerativa y en el ámbito simbólico subvierte la idea de la salvación por medio de la mujer.¹¹³

¹¹³ En contraste al proceso degenerativo en *Pascual Aguilera*, Gutiérrez Nájera ofrece el aspecto opuesto, la regeneración, en su poética, en general, y en la trama de su única novela, como señala Óscar Rivera-Rodas. El Duque Job concibe el lugar de la literatura en oposición a una realidad degradada y antiestética en analogía con el positivismo de Barreda y de Spencer (Rivera-Rodas 1995: 171). La noción de regeneración de Spencer surge en la obra del mexicano entre la esfera del arte concebida como idealista y sentimentalista y el ámbito de la realidad caracterizada por los atributos de lo feo y de lo grotesco (*ibid.*: 167-168). Esta función moral

La Iglesia no sólo es criticada en relación con la educación reaccionaria de doña Francisca, sino que se encuentra involucrada en la perpetuación de esta línea de sangre. Es un factor que propulsa el medio devolutivo y antiprogresista, porque el sacerdote de la hacienda apoya la decisión de aceptar al hijo que procede de la violación. La confesión al final de la novela muestra al sacerdote como un personaje que abusa cínicamente del poder sobre sus fieles, lo que puede comprenderse como oposición manifiesta al cura en la *Navidad en las montañas*. El narrador emite una crítica devastadora a la institución del matrimonio por medio de doña Francisca, que transita de un personaje que representa a una esposa ingenua y casta, a un ser trágicamente fracasado y profanado que pone en tela de juicio el matrimonio: la institución que representa el núcleo social y nacional: “[L]a idea que le vino de que el matrimonio era eso: una sumisión incondicional a todos los ultrajes íntimos; idea que acabó por aceptar como debían las demás de aceptarlas, con esa atónita placidez de las esposas mexicanas de ayer, criadas en pleno aislamiento y prestas a acatar todas las autoridades” (*ibid.*: 198). El tono de *Pascual Aguilera* se opone directamente al anhelo del matrimonio que prevalece en los textos de Altamirano. Además, aún en los textos de Gutiérrez Nájera se nota la concepción dicotómica de la madre piadosa y la adúltera disoluta. Este binomio mutuamente excluyente coincide en *Pascual Aguilera*, lo que lleva al colapso de la dicotomía.

Pascual Aguilera presenta un romance entre Refugio y Santiago. El matrimonio se ve amenazado por la insistencia con la que Pascual intenta satisfacer sus instintos con Refugio. Esta alusión al tópico del amor imposible, propio del romanticismo, se queda en el plano de una mera alusión, porque la boda se lleva a cabo mientras que la novela progresa con el relato de la agudización de los delirios de Pascual, que en su desvarío pasional acaba violando a su madrastra, y así concluye con el proceso de reversión a la animalidad.

puede entenderse análogamente al papel del arte en el positivismo, ya que el arte presenta un contrapeso a realidad, una manera de desahogarse en un mundo racionalista. Por consecuencia, la literatura obtiene una función regenerativa mediante la representación de lo bello, lo verdadero y lo bueno (*ibid.*: 167). Con base en esta concepción, Gutiérrez Nájera formula explícitamente su oposición al naturalismo y escenifica un proceso de regeneración en *Por donde se sube al cielo*. En el centro del anhelo por la regeneración está la mujer. Como señala Rivera-Rodas, el espacio doméstico figura como el punto de partida ideal para la transformación de la sociedad, de acuerdo con el pensamiento de Auguste Comte. Como representante de la concepción conservadora de la época, las figuras femeninas de Gutiérrez Nájera manifiestan uno de los lados de la oposición entre los valores domésticos en la figura de la madre paciente, casta y amorosa, o alternativamente, la adúltera. La concepción de *Por donde se sube al cielo* ilustra la función de la regeneración en la trama. La protagonista es un ser degenerado que por la represión del erotismo, la piedad y la penitencia alcanza la salvación (Rivera-Rodas. 177-179).

Este conjunto genéricamente híbrido muestra además los esbozos de tres concepciones de amor diferentes. Mientras Pascual representa el entendimiento naturalista del amor, el romance entre Santiago y Refugio muestra reminiscencias de la concepción amorosa de lo que Doris Sommer ha llamado ficciones fundacionales (*cf. infra*). Por último, trasciende en la novela también el pesimismo típico de fin de siglo en cuanto a la imposibilidad de la convivencia de los sexos, analizado ejemplarmente por José Ricardo Chaves en *Los hijos de Cibeles*, lo que se enuncia en el comentario del narrador sobre el (sin)sentido del futuro del género humano (*ibid.*: 175). Esta concepción vuelve a asemejarse a la noción fisiológica del naturalismo con la diferencia de que el rechazo de la procreación desemboca en la reivindicación de una espiritualización sublime.

Al inicio de la novela, la descripción lírica de la naturaleza crea correspondencias entre los personajes y su medio. La transformación mitológica de los “rebaños de chivos” en “faunos caprípedes que paseaban su lujuria por los bosques de la antigüedad” (*ibid.*: 158-159) es emblemática de la relación del personaje principal con el ambiente. La descripción, por más bucólica y pastoril que sea, llega a ser un reflejo del instinto de Pascual, pues se enfoca constantemente el tema de la fecundidad de la naturaleza (*ibid.*: 182). También se hace patente la proyección del determinismo telúrico en el ámbito colectivo, ya que es utilizado para caracterizar a los campesinos, al describir “la nulidad de criterio moral que adolece nuestra clase campesina, a quien la comunión con la naturaleza torna bíblica y tranquilamente impúdica” (*ibid.*: 177). Esta perspectiva antropológica es abiertamente racista, hecho que no puede sorprender en una obra naturalista. Se representa a los campesinos mediante una “actitud cuasi símica, que evocan figuras de códice” (*ibid.*: 191), así figuran despectivamente como representantes de un pasado arcaico.

El protagonista llega a ser el emblema de la regresión más feroz de esta idiosincrasia, lo que puede verse en última instancia como muy irónico. A partir de la perspectiva histórica y biológica, propia del positivismo, Pascual representa un elemento ambiguo en las coordenadas de la ideología del progreso, ya que dentro de la ética biologicista spenceriana sería un elemento progresivo (a partir del imaginario modernista, en cambio, Felipe, *El bachiller*, sería la concepción antagónica a Pascual). Su sexualidad atávica se concibe con el concepto spenceriano de la lucha por la vida. La figura hiperbólica expone los fundamentos paradójicos del sistema positivista. En cuanto al binomio decimonónico

entre progreso y degeneración, o en el caso latinoamericano entre civilización y barbarie, el texto hace hincapié en su instinto bruto, que lo asocia con los trogloditas (*ibid.*: 180). La presentación de su desarrollo a partir de su niñez pone énfasis en su falta de adaptación en todos los ámbitos; se expone la sexualidad precoz del niño y su obsesión voyeurista. Así, el texto retoma una temática que surgiría con la psicología del siglo XX. El ‘descubrimiento’ de la sexualidad infantil es uno de los temas freudianos que en la época de *Pascual Aguilera* representan todavía un tabú absoluto.

La caracterización del voyeurismo y de los desvaríos eróticos recurre a una amplia gama del léxico psicopatológico y a la animalización; esta última es una constante en el naturalismo para señalar la condición atávica de los personajes. El empleo del lenguaje de la psicopatología debe comprenderse en el sentido de una ‘de-evolución’. Se hace hincapié en que desde su niñez muestra un “histerismo sospechoso” (*ibid.*: 170) y se menciona la “libidinosidad” (*ibid.*: 160) del “erotómano” (*ibid.*: 162), o del “ninfómano” (*ibid.*: 189), que padece finalmente una “horrible hiperestesia sexual” (*ibid.*: 190). El texto proyecta la enfermedad, ‘perteneciente al sexo femenino’, a su protagonista y la vincula directamente con lo sexual. El lenguaje psicopatológico se relaciona con la preocupación de los científicos mexicanos de finales del siglo XIX, que se encontraron en búsqueda del eslabón perdido para determinar el origen de la ‘raza’ mexicana dentro de un esquema taxonómico que se organizaba jerárquicamente. El atavismo que representa Pascual puede considerarse una concepción generada en las coordenadas de progreso-civilización, en oposición a la degradación-barbarie. Sin embargo, cabe añadir que esta construcción es abiertamente irónica y se presenta como un juego narrativo con la concepción de la historia lineal en oposición al idealismo presente en el realismo de corte nacionalista, y también en la ingenua fe en el progreso de la especie humana, propia del positivismo.

Al igual que en *El enemigo*, se describe el aumento del deseo en la concepción literaria del histerismo; es decir, la irrupción del instinto se presenta en términos de un ataque histérico. “[Pascual] tragaba espasmódicamente saliva; sus ojos se abrían desmesuradamente y el temblor de sus carnes aumentaba [...]. Entonces fue presa de una gran risa, de una risa convulsiva que llenaba sus labios de espuma y terribles accesos de sofocación” (*ibid.*: 185, 196). La víctima de Pascual describe el instinto de su hijo adoptivo, recurriendo a su horizonte cultural, — la Biblia—, al confesar que estaba “retorciéndose

como un energúmeno” después de haberla violado (*ibid.*: 200). En *Pascual Aguilera* surge la interrelación entre los casos de posesiones en la Escritura y la terminología psicopatológica que acuña el carácter de la discusión esbozada entre Hilarión Frías y Sánchez Santos. Nervo puede haber recurrido al potencial polémico de este debate, si se supone que la novela es terminada en el momento en el que Nervo le pone fecha, en 1896.

No obstante el atisbo de la psicología del siglo XX, mediante la elaboración del tema de la sexualidad infantil, el texto se mantiene plenamente dentro de los patrones positivistas en relación con el tratamiento de la pasión y la herencia. Sin embargo, el final de la novela corta muestra una concepción ambivalente, ya que el caso de Pascual parece terminar con el dictamen del médico en términos estrictamente fisiológicos. He aquí el final naturalista de la novela que cierra el expediente clínico del protagonista: “El médico llegó sólo para diagnosticar una hemorragia cerebral con inundación ventricular, ocasionada por alguna intensa conmoción fisiológica debida a la histeria mental. Pascualillo, víctima hacía tiempo de un erotismo del cerebro, era idóneo candidato para un fin semejante” (*ibid.*: 204). Sin embargo, la última palabra la tiene el narrador; en este lugar sí se abre un espacio a la interioridad de *Pascual*, al interpretar la sonrisa del muerto en términos *orgánicos* del *humano deseante*. De esta forma, el texto manifiesta su carácter híbrido en relación con su estatuto epistemológico. “Ignotos ímpetus y tendencias hereditarias me llevaron, primero a la lujuria y después a la muerte... Yo no había nacido para amar el ideal y no hubo en mi espíritu un rinconcito donde el ideal se acurrucase... Una necesidad orgánica me impulsaba a apacentarme en el placer, y en él abrevé mi anhelo sitibundo... Ahora ya no desearé más, ya no sentiré más estreñimientos, no me atormentarán más avideces” (*idem*: 204). Así, Pascual logra vencer su naturaleza con su propia muerte. El ‘epitafio’ que lee el narrador en los labios de Pascual opone la pasión y el ideal; es decir, el final de la novela se inserta en la dicotomía básica del modernismo.

Todo el registro léxico de la psicopatología positivista muestra a Pascual como un elemento retrógrado, atávico al igual que su medio regional-costumbrista. La estética híbrida se opone directamente al énfasis nacionalista, inherente en la propuesta del costumbrismo, al presentar las diferentes regiones del país mediante sus representantes típicos con el fin de crear una mutua comprensión entre ellos (Sommer 1993: 30-31). La visión sobre el medio en *Pascual Aguilera*, si bien es pintoresca, tiende a la burla, pone de

relieve el ‘primitivismo’ de las costumbres sin que se señale la vía de salvación por medio de la educación o del progreso. Además, el determinismo se presenta a partir de un narrador que no omite las indirectas acerca de las características de la población de campo. La obra se opone a la noción de crear un imaginario colectivo nacional, lo que constituía la meta declarada del costumbrismo. *Pascual Aguilera* no ofrece estos modelos de identificación, y la función del discurso psicopatológico y del naturalismo en la obra consiste en deshabilitar el modelo de representación vinculado al discurso nacionalista.

Sin embargo, puede detectarse un personaje exento del tratamiento determinista y de la animalización: Refugio. Se alude a su pureza e inocencia relacionándola con el símbolo de los azahares (*ibid.*: 159). El contraste entre la libidinosidad de Pascual y la inocencia de Refugio se refuerza desde el inicio de la novela en una escena casi paradisíaca. De la misma forma, destaca el hecho de que Refugio esté dotada de libre albedrío y sea capaz de reflejar su situación: segura de sí misma, se niega a las insinuaciones de Pascual y así adquiere características de una mujer moderna y autodeterminada. Respecto a su pareja, Santiago, el texto hace hincapié en su “latente primitivismo” (*ibid.*: 178) y el determinismo que significa su medio social: “Santiago, que estaba al tanto de los manejos del amo y que hubiera salvado la valla de la servidumbre a no ser por el respeto tradicional, atávico y cuasi feudal que los rancheros profesan al hacendado” (*ibid.*: 181). El romance entre Santiago y Refugio marca un contraste con la trama principal y se agudiza más aún mediante la descripción de un entorno que se caracteriza por su rudeza naturalista y la lujuria de Pascual, que amenaza la integridad del futuro matrimonio. La historia de la pareja adquiere la función de un pequeño idilio dentro de *Pascual Aguilera*, aunque el narrador recurra al distanciamiento mediante la representación irónica de la historia de la pareja.

Una escena muy significativa para esta trama secundaria es la lucha con el toro después de la boda (*ibid.*: 194). Dadas las connotaciones de esta tradición en el mundo hispánico, la corrida puede simbolizar la dicotomía naturaleza-civilización presente en todo el texto. Santiago logra dominar al toro y de esta manera representa la victoria de la civilización en un entorno arcaico y animalizado. Después de la boda, el matrimonio se retira a su hogar, escena en la que se recurre a una alusión bíblica para caracterizar la convivencia de la pareja después de la boda. Los protagonistas llegan a ser nadie menos que Ruth y Booz (*idem*), es decir, la pareja bíblica que dio origen a la estirpe de David y Jesús.

Esta alusión da a entender que el romance simboliza la fundación de un pueblo, en un lugar utópico, más allá de los patrones deterministas y degradantes del entorno. No conviene desatender la ironía en esta hipérbole que supuestamente muestra la superación del mundo estrecho de la hacienda y de su entorno determinista.¹¹⁴

Posiblemente este nivel idílico que crea la novela puede apreciarse como una concesión a los romances nacionales, o ficciones fundacionales, como diría Doris Sommer. El concepto abarca una de las preocupaciones predominantes en la novela decimonónica de corte realista-romántica en América Latina. Como un rasgo común de la narrativa precedente al modernismo, Sommer pone de relieve la trama del romance en conjunción con el discurso nacionalista que expresa la constante preocupación en la narrativa por forjar una nación (Sommer 1993: 17-46). Este telón de fondo ideológico, junto con la constelación narrativa, se encuentra en las novelas de Altamirano, por ejemplo en *Clemencia* y en *Navidad en las montañas*: “[E]n la novelística de Ignacio Manuel Altamirano, amor y patriotismo están representados como dos pasiones íntimamente ligadas, relación que en última instancia se debe al afán de fundar una sociedad armónica en que tanto el sujeto como la nación poscolonial pueden consolidarse” (Schmidt 1999: 114). A estas luces, la pareja está relacionada con la construcción de las identidades nacionales.¹¹⁵ Sin embargo, no debe dejarse fuera de consideración el tratamiento de la comunidad. Los elementos costumbristas y el color local se presentan de acuerdo con una visión plenamente determinista, para no decir zoológica, como si se tratara de una parodia de la intención del mismo género fundacional. Trasciende

¹¹⁴ Posiblemente se insinúa un juego irónico con los significados de las Pascuas. En el sentido cristiano remite a la resurrección, que en el contexto de la novela se manifiesta en el vástago potencial del protagonista que se gesta en el vientre de su madrastra. La resurrección sería una degradación de modo naturalista dado los antecedentes de los progenitores. Asimismo, el sentido semita del término remite a la liberación del pueblo de la esclavitud en Egipto, que corresponde irónicamente a la escena que muestra la pareja en alusión a la Biblia, posterior a la boda.

¹¹⁵ *Pascual Aguilera* parece aludir a los cimientos ideológicos mencionados al caracterizar la formación libresca de la madrastra de Pascual. Las obras que formaron el espíritu de Francisca son de índole religiosa y le sirvieron para fundamentar su vida de beata. Respecto al personaje brillan por su ausencia las obras que de acuerdo con Sommer influyen en la formación de las ‘ficciones fundacionales’: “No conocía los grandes amores ni en las novelas, porque no leyó, debido a la cautela maternal, ni *Atala*, ni las ficciones de Walter Scott, ni Pablo y Virginia, que de tan amplia hospitalidad gozaron en los hogares mexicanos” (Nervo 2001: 167). Los géneros de la novela sentimental inspiraron los romances nacionales: “Y en América Latina, el romance no distingue entre la ética política y la pasión erótica, entre el nacionalismo épico y la sensibilidad íntima, sino que echa por tierra toda distinción. En Hispanoamérica los dos son uno, Walter Scout y Chateaubriand en la misma olla” (Sommer 1993: 41-42). El romance entre Santiago y Refugio podría ser visto en función de una alusión a estos fundamentos ideológicos de la novela decimonónica. Pascual y Francisca, en cambio, encarnan la retrogradación construida a partir de la perspectiva positivista: Pascual como elemento atávico y Francisca como personaje ingenuamente religioso.

un tono burlesco e irónico, por lo que debe considerarse la alusión a los fundamentos ideológicos de los romances nacionales como profundamente irónico.

Si para los ‘romances nacionales’ tenía validez el lema de “Ahora es tiempo de procrear” (Sommer 1993: 35), y este género juega con el anhelo de los protagonistas de la felicidad doméstica por encima de los límites impuestos por los discursos de clase y raza, es precisamente este fundamento ideológico el que se expone de forma irónica en *Pascual Aguilera*. Si la metáfora del matrimonio es una “metonimia de la consolidación nacional” (*idem*), la novela corta expone su convencionalismo y lleva la concepción del amor hasta el incesto debido al instinto bruto y a la consecuente degradación degenerativa en la próxima generación que se anuncia al final de la novela: el prospectivo hijo de Francisca. Como continuación de la historia literaria de América Latina, el modernismo podría entenderse como la renunciación a las cuestiones de índole nacional, y la obra de Nervo representaría el punto de quiebre. En este sentido, al lado de la propuesta naturalista y del romance en *Pascual Aguilar* se aprecian características de la estética decadentista; surgen alusiones al erotismo-místico, originado en la obra de Baudelaire, y el pesimismo acerca del amor en el desenlace de la novela (Nervo 2001: 175). En oposición al romance, destaca una alusión al refinamiento más allá de la sexualidad física —improductiva, también en términos de la fundación de un pueblo.

6. LITERATURA FANTÁSTICA Y CUENTOS DE LOCOS

6.1. CONTEXTO

Una mirada diacrónica a lo fantástico revela “bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario común” (Bessière cit. en Hahn 1982: 18). Análogamente, el desarrollo de la literatura fantástica puede concebirse en comparación con los planteamientos de la filosofía del lenguaje en determinados momentos históricos. Esto es, la sintaxis narrativa de la literatura fantástica está vinculada con el entendimiento del alcance del lenguaje en cuanto a su capacidad de representación. En la raíz del hibridismo modernista se detectan dos concepciones distintas del lenguaje: en primer lugar, los vestigios del lenguaje perteneciente a la escritura realista, que refleja el empirismo y su énfasis en lo que es aprehensible mediante los sentidos. En segundo, resurge una concepción mística que hace eco del entendimiento trascendentalista y del potencial revelador del lenguaje que le adscriben los románticos. Esta transición histórica puede resumirse en las palabras de Mery Jordan:

El romántico intenta naturalizar lo fantástico, *i.e.*, situarlo a nivel de los demás acontecimientos del texto, y para ello apela a la noción del verosímil artístico. [...] En la vertiente realista lo fantástico es esencialmente subversivo, puesto que su aspiración es quebrantar la noción convencional de la realidad, noción que se funda en lo sensible empírico. A fin de desvirtuar la preceptiva realista, el relato fantástico emplea una estrategia paradójica: desfamiliariza lo sobrenatural, lo enmarca como inverosímil, pero le confiere la ambigüedad que imposibilita su clasificación en un orden determinado (Jordan 1998: 106).

En la narrativa fantástica modernista ambas concepciones entran en un proceso dialéctico. Dado que la mayoría de los fenómenos fantásticos en el modernismo se produce a partir de los sentidos de los protagonistas, muchas veces trastornados, entran en oposición directa con el mundo diegético realista. Así, lo fantástico se genera en el intersticio de la duda acerca de las lecturas alternativas entre la alucinación del protagonista y la intrusión de lo sobrenatural, lo que permite tratar lo fantástico en conjunto con los cuentos de locos.

Como precursores inmediatos de los modernistas cobran importancia José María Roa Bárcena y José Manuel Othón. En ellos se consuma definitivamente el paso de la leyenda a la narración fantástica que no declara su apego en el imaginario colectivo popular.

¹¹⁶ Con los modernistas de la segunda generación se despliega el relato fantástico con una gran variedad de formas, también gracias a la recepción de los clásicos de las literaturas en francés, alemán e inglés.¹¹⁷ Dada esta riqueza del acervo decimonónico, los modernistas no aportan nada fundamentalmente nuevo a la literatura fantástica (Chaves 1999: 16).

Históricamente, la narrativa fantástica se origina en el romanticismo europeo, en cercanía con la novela gótica, y experimenta su primer auge con la obra de Hoffmann, quien acuña muchos de los patrones de la literatura fantástica decimonónica. En particular, adquiere mucha importancia en el modernismo la figura del doble, junto con el énfasis en las fuerzas malignas fuera del control del individuo, lo que deja ver que lo fantástico se genera con el recurso al delirio y a la enfermedad mental. Sin lugar a dudas, la obra del alemán encauza de manera decisiva el desarrollo de la literatura fantástica en Francia y, así, también en México. La obra de Gérard de Nerval, por ejemplo, representa la típica fascinación del romanticismo tardío en el desdoblamiento de la realidad, el surgimiento de una dimensión trascendental por medio de la experiencia del delirio.

Con el avance del siglo XIX, la literatura fantástica tiende a ubicarse en un contexto cotidiano y realista; con ello se pierden paulatinamente los referentes metafísicos en la construcción de lo fantástico. Edgar Allan Poe ocupa un lugar intermedio entre las temáticas del lado metafísico del romanticismo y otros subgéneros narrativos que muestran la transformación de la sintaxis narrativa de lo fantástico, y así dan origen al relato policial y a las narraciones de personajes locos que parecen estudios de casos ficcionales. De modo general, puede constatarse que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el realismo, lo fantástico tiende a recurrir menos a ámbitos exóticos y a espacios geográficos lejanos como trasfondo narrativo (Barella. 1994: 17-18). Al escenario moderno se suma la transición de elementos que provienen originalmente del imaginario religioso y se visten de

¹¹⁶ En la obra de Roa Bárcena destacan los cuentos “El hombre del caballo rucio” (1865) y “Lanchitas” (1880) como manifestaciones de la literatura fantástica. Mientras que el primer cuento todavía está muy insertado en la tradición popular, Bárcena se aleja de la leyenda con “Lanchitas” (Mandujano. 278-279).

¹¹⁷ Aunque la literatura fantástica en el México finisecular registra sólo pocos textos que puedan medirse con la maestría de las invenciones de Leopoldo Lugones o de Clemente Palma, existe una producción cuantiosa, que apenas en los últimos años comienza a llamar la atención de los críticos. Para el ámbito latinoamericano, Oscar Hahn y Fernando Tola de Habich señalan el comienzo de la literatura fantástica en el segundo tercio del siglo XIX. Los precursores de los modernistas se presentan todavía contaminados con elementos de narraciones de milagros, es decir, recurren al imaginario religioso, o a lo folclórico. Aunque el modernismo marca un primer hito de la literatura fantástica en América Latina, es notable que Guillermo Prieto, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, José López Portillo y Rojas, Ignacio Manuel Altamirano y Rafael Delgado cultivan textos de índole fantástica, ya que sus obras no suelen asociarse con esta escritura.

manera científicista a finales del siglo. Me refiero a la temática de la estirpe condenada, tópico de la novela gótica que resucita en la noción de la degeneración finisecular. Para la misma época, podría señalarse una transición parecida en cuanto a los elementos metafísicos del romanticismo que resurgen por medio de las ciencias ocultas.

En el modernismo surge la concepción de Théophile Gautier en quien el tema de lo cotidiano-realista y lo fantástico se oponen representando dos niveles diegéticos separados. Éstos se entretajan, a partir del desvarío de los protagonistas, para suspender las categorías espacio-temporales y para establecer una comunicación entre los mundos de los vivos y de los muertos. Este mecanismo ficcional se escenifica en la psique de los personajes, simultáneamente a la interiorización de la figura del doble a finales del siglo. La elaboración psicológica recurre al vínculo entre deseo y figuración en el imaginario. En los cuentos de locos, el deseo figura en conjunción con la intrusión de lo fantástico: el delirio o la pérdida del control de los personajes sobre sí mismos se genera a partir de su vida interior. Se recurre a los personajes enfermizos, vástagos de los ‘casos’ extremos de Poe y Maupassant que figuran como narradores homodiegéticos o autodiegéticos para exponer sus ‘casos’ extraordinarios. Ambas instancias narrativas ejercen una fascinación doble entre los modernistas, porque significan una ampliación de las posibilidades de expresión del género fantástico por el carácter no confiable del narrador y permiten poner en escena un nivel de introspección mediante la focalización interna.¹¹⁸ Maupassant, junto con Poe, desempeña una función crucial respecto a la formación de la narrativa fantástica del modernismo mexicano, ya que “convierte al narrador en el héroe mismo de la historia [...]: la palabra es objeto de desconfianza, y bien podemos suponer que todos estos personajes están locos” (Todorov 1994: 71). Jordan señala las implicaciones de esta interiorización de lo fantástico que “a los epítetos empleados por el romanticismo ‘iluminación’, ‘revelación’, etc., corresponden ahora ‘alucinación’, ‘locura’, ‘imaginación enfermiza’” (Jordan 1998: 25). Lo fantástico a menudo adquiere el carácter de una confesión, muchas veces involuntaria, focalizada mediante narradores homodiegético y autodiegéticos. Así, se hace patente lo que Castex llama el “fantastique subjective” (Castex 1994: 102).

¹¹⁸ Algunos cuentos llevan la denominación caso en su título, o remiten indirectamente al caso clínico de un personaje mediante su nombre o su patología en el título. La noción de caso evoca los campos semánticos relacionados con la medicina, lo jurídico y lo detectivesco. Muchas narraciones anticipan el final; el objetivo es esclarecer la motivación de los tipos raros, enfermos, asesinos entre la función explicativa de las nociones psicopatológicas y los límites del paradigma.

Al igual que *Le horla*, “La chevelure” (1884) es paradigmática del modernismo, ya que Maupassant presenta el delirio de un personaje en el manicomio para después mostrar la incertidumbre del narrador homodiegético acerca de su integridad psicológica, dando a entender que él también es proclive a experiencias límites. Esta perspectiva cobra importancia para toda la formulación de los límites entre la normalidad y la locura en el modernismo; por ejemplo “Un aprensivo” termina aludiendo a la locura como una redención: “Tal vez la felicidad que tanto buscamos, sólo existe aquí, en la triste casa, en los pobres cerebros desequilibrados, en los seres que viven de una quimera, de una mentira, de una locura” (Couto Castillo 1984: 81). Los cuentos de locos y la literatura fantástica retoman la construcción de la locura con base en las dicotomías mutuamente excluyentes y las ponen en tela de juicio a partir del elemento marginal. En “Conflicto grave”, la figura del loco cuestiona estos límites: “[S]u fama de hombre excéntrico la adquirió debido a un exceso de cordura que á un principio de demencia, porque [...] nadie negará que ante el criterio de la comunidad burguesa es más fácil ganarse el título de loco siendo cuerdo, que el de cuerdo siendo loco” (Ceballos 1898: 198).

Ante el trasfondo de la formación de la alteridad mediante el discurso psicopatológico y la resultante presencia de la locura en el discurso literario, la figura del doble adquiere importancia en la literatura fantástica como figuración de los dos componentes del binomio *razón-locura*. Al principio de la evolución de la figura del *Doppelgänger*, el doble se manifiesta aun de manera física en el mundo diegético, visible para los personajes. A pesar de que la figura del doble ya remite a la escisión de la personalidad desde su inicio, se interioriza a finales del siglo y, así, se acerca aún más a esta noción psicológica. En *Le horla* el doble figura como ‘alma parásita’, la incubación de una enfermedad mental. En *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* simboliza la antinomia entre lo civilizado y lo atávico. Estas manifestaciones de lo fantástico interior representan “une écriture qui tente de faire l’irreprésentable dans le cadre de la fiction” (Peylet 1994: 105). Peylet señala los paralelismos entre esta escritura y el nacimiento de la psicología moderna, dado que la narrativa y la ciencia incipiente rechazan la noción de que el individuo represente una unidad no escindible (*ibid.*: 73). Igualmente, en la literatura se vislumbra la noción de que dicha incongruencia del ser humano consigo mismo proviene de la psique:

Il ne s’agit plus de la peur métaphysique de perdre son âme, qui marque le conte fantastique à l’époque romantique, mais d’une peur nouvelle, viscérale, devant la sensation d’être hanté par une présence

parasite. Le diable n'intervient plus directement. Les démons, la barbarie, la sauvagerie sont intériorisés, ils sont en nous. [...] Le seul monde parallèle à celui de notre vie quotidienne est celui du surgissement de notre inconscient. [...] Dédoublement, dépossession, perte de soi, sont les thèmes principaux qui structurent ce fantastique intérieur (*ibid.*: 105).

A finales de siglo, la amenaza de este inconsciente siniestro suele surgir en el momento del desdoblamiento, a veces fantástico, dentro del mundo diegético configurado como realista. Al lado de los autores canónicos mencionados cobra importancia para el modernismo un gran número de escritores decadentistas,¹¹⁹ algunos olvidados hoy en día, que elaboran una estética relacionada con lo fantástico basándose en la descripción de la crueldad, fenómenos parapsicológicos y personajes delincuentes para evocar el escándalo de la razón. La transgresión se produce en un ámbito cotidiano por la excesiva descripción de lo amoral en narraciones de índole policíaca o estudios de casos ficcionales. Esta parte de la narrativa modernista que no recurre a los mecanismos clásicos de la literatura fantástica se contextualiza bajo el concepto de los cuentos de locos; subgénero más proliferante que las mismas manifestaciones de la literatura fantástica en sentido estricto.

Una condición básica para considerar si un texto pertenece a lo fantástico consiste en la irrupción de un acontecimiento considerado fuera de lo verosímil en el contexto del mundo configurado en la obra. Ana María Morales sintetiza el vasto campo de la producción crítica¹²⁰ y retoma las coordenadas que colindan en lo maravilloso y en lo extraño que traza Todorov¹²¹ para definir lo fantástico:

Cuando dentro de una obra se ha codificado la realidad intratextual como realista, y aparece un fenómeno o manifestación que, en apariencia, viola las leyes de ese mundo construido con presupuestos de realidad que excluye su presencia, si no es mediante la violentación o anulación temporal de alguna ley, o por la concatenación de distintos azares que se han unido en una cadena de consecuencias que resulta extraordinaria, el conflicto aparece entre legalidades inherentes a lo fantástico (Morales 2002: 49).

¹¹⁹ Entre los autores que posiblemente influyeron en los modernistas se encuentran Auguste Villier de L'Isle Adam, Marcel Schwob, Georges Rodenbach, Jean Lorrain, Octave Mirbeau, Jules Barbey d'Aureville, Jean Richepin y Remy de Gourmont. La investigación de las correspondencias intertextuales entre los narradores franceses de la segunda mitad del XIX y los modernistas presenta una tarea pendiente, al igual que el análisis de la presencia del Marqués de Sade en la narrativa modernista.

¹²⁰ Sobresalen los binomios de lo *normal* y lo *a-normal* (Barrenechea), de lo *real* y lo *imaginario* o de lo *real* y de lo *posible* (Vax), de lo *racional* y lo *irracional* (Castex) y de lo *posible* y lo *imposible* (Reisz de Rivarola); así, lo fantástico representa un "territorio limítrofe en esencia" (Morales 2002: 48).

¹²¹ Independientemente del criticado concepto todoroviano de la vacilación (del personaje y del lector) puede establecerse como exigencia teórica para tratar un relato como fantástico que se mantenga en el intersticio de los dos niveles y sostenga cierta ambigüedad. Es decir, la sintaxis narrativa del relato tiene que mantener el equilibrio entre el plano realista del texto y la presencia de un acontecimiento insólito. Racionalizar el fenómeno o naturalizar su presencia equivaldría a suspender lo fantástico; a estos límites de la configuración del fenómeno hacen referencia las categorías de lo extraño y de lo maravilloso, respectivamente (Todorov 1994: 37-41).

Esta ruptura con la coherencia del marco realista del relato por un acontecimiento sobrenatural es la condición fundamental para la vasta mayoría de las manifestaciones clásicas del siglo XIX, y para todos los relatos fantásticos modernistas. Cabe añadir que conceptos como verosimilitud y configuración realista se refieren a convenciones del lenguaje; es decir, en el telón de fondo del ‘efecto de lo real’, la literatura fantástica presenta un acontecimiento inconcebible dentro de la lógica de la configuración realista. Se establecen dos niveles que están ligados a dos verosimilitudes distintas: en el caso de las manifestaciones clásicas se oponen así el mundo diegético realista y el fenómeno de lo fantástico. La intrusión de éste se configura como plausible en sí, pero imposible, *i.e.* inverosímil, en términos de la racionalidad del contexto realista.

Por consiguiente, es sugerente seguir la argumentación todoroviana y considerar la literatura fantástica como ‘quintaesencia de la literatura’, porque la interacción entre ambos niveles pone en tela de juicio los límites entre lo real y lo irreal. Llama la atención que esta conjunción de lo imaginario con lo fáctico-empírico en los textos modernistas lleve la escritura a la metaficción. La mayoría de los textos en este capítulo, que pertenecen a la literatura fantástica, en sentido estricto, ostentan un plano ficcional de segundo grado en el que tematizan la producción del sentido mediante la escritura o la imaginación.

Uno de los mecanismos de la literatura fantástica es la noción del desdoblamiento (de un personaje o del plano espacio-temporal) en relación con el sentimiento de lo siniestro; en palabras de Freud: “Das Unheimliche” [“Lo siniestro”]. Dada la semántica paradójica del concepto, lo siniestro puede configurar la coincidencia de los dos polos opuestos de las dicotomías que constituyen alteridades.¹²² La coincidencia se presenta de manera conflictiva, por ejemplo en el juego narrativo con la oposición de razón-locura. Este mecanismo se presenta como la atracción del abismo que se origina en la obra de Poe como un juego con el yo y lo otro (Glantz 1980: 57). Freud recurre a una paráfrasis de Schelling para señalar este mecanismo, que se apoya en una estructura semántica que ostenta una

¹²² En su famoso artículo “Das Unheimliche”, Freud señala que el concepto alemán es a la vez antónimo de lo clandestino y de lo familiar, en los sentidos de lo conocido, lo hogareño (Freud 2004b: 138-141). Esta semántica paradójica esclarece la productividad ficcional de lo siniestro en la literatura fantástica, porque sólo el significante *heimlich*, sin el prefijo negativo *un-*, igualmente hace referencia a los significados opuestos familiar y clandestino. Esta derivación explicativa del término de las etimologías alemanas no limita el fenómeno al ámbito cultural germano. Desde luego, esta ‘atracción del abismo’ y la fatalidad que yace en la fascinación de ‘lo otro’ es uno de los temas principales de la literatura occidental.

tensión entre lo escondido y su surgimiento: “Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist” (Freud 2004b: 143).¹²³

A partir de una perspectiva de la historia de las ideas, la presencia de la literatura fantástica se desprende dentro de una dialéctica entre la reacción romántica al movimiento racionalista de la Ilustración. La mayoría de los autores hace hincapié en un proceso dialéctico entre la racionalización y el surgimiento de lo fantástico en la esfera estética: “La superstición, vista por la Ilustración como síntoma de demencia, se convierte en la manifestación de un arte superior; lo sobrenatural, en doctrina estética” (Barella 1994: 16-17). Así se pone énfasis en el impacto de los vestigios arcaicos, posteriores a procesos de racionalización, y se añade el efecto de nuevas invenciones y progresos científicos con la finalidad de señalar la modificación del imaginario colectivo y del discurso literario:

La science dans une vaste mesure, modifié la condition humaine, mais, par là même, elle en rends les frontières plus nettes et les fait reconnaître infranchissables. Plus de pouvoirs son assurés à l’homme, mais les ténèbres de l’au-delà n’en paraissent que plus redoutables. De leur nuit, surgissent spectres et fantôme, revenants toujours prêts à saisir le vif au moment le plus inattendu (Caillois 2001: 303).

La literatura aparece como una especie de contradiscurso imaginario que recentra lo excluido por la racionalidad. La literatura fantástica modernista se genera en el trasfondo ideológico que eclipsa sistemáticamente la religión y la idea del alma —léase: psique o inconsciente— como cuestiones “científicamente inasibles” (Gutiérrez Girardot 1994: 102).

En esta dialéctica entre ciencia y literatura puede observarse que lo fantástico se manifiesta recurriendo a la explicación del fenómeno en términos (pseudo)científicos. En este caso, las narraciones desbordan los estrechos límites de la concepción ideal de lo ‘fantástico puro’ que consiste en mantener la ambigüedad a lo largo del texto. Algunas temáticas clásicas de la literatura fantástica decimonónica son la suspensión pasajera de los límites de las categorías del tiempo, del espacio, de la causalidad y de la identidad del sujeto; estos límites establecidos por la racionalidad vigente son infringidos por lo fantástico, que para ello recurre, a veces, a la ciencia para la construcción del fenómeno. En analogía con la ciencia-ficción, este recurso sirve para otorgar verosimilitud al

¹²³ “Sinistro es todo, según Schelling, lo que debería haber permanecido a escondidas, un secreto, y sin embargo, salió a la luz”.

acontecimiento fantástico. En el mismo sentido pueden enlistarse el ocultismo, el espiritismo y la teosofía, reconocidos como verdades comprobadas por sus adeptos.¹²⁴

Los modernistas se enfocaron sobre todo en los ‘casos clínicos’ cuyos protagonistas manifiestan una transgresión de la racionalidad vigente, alternativamente por medio de la psicopatología o bien mediante nociones alternas del paradigma. Con ello, se insertan en una tradición que se origina con los protagonistas de los maestros del lado oscuro del romanticismo: Hoffmann, Nodier y Poe. El estudio de caso tiene la función de otorgar verosimilitud a la ficción (Castex 1994: 111-112). Los cuentos de locos son el lugar predilecto para describir alucinaciones, delirios y la escisión de la personalidad. El desarrollo de este subgénero de la literatura fantástica se configura en analogía histórica con el discurso psicopatológico. En relación con la obra de Charles Nodier, Castex señala que se trata de un “fantastique sérieux” que recurre a la observación psicológica; estima que la novela *Smarra* muestra “la description des états que traverse la conscience glissant progressivement au sommeil ou abandonnée au cauchemar” (*ibid.*: 132).

De la misma manera, Todorov observa una dialéctica entre la racionalización positivista y la configuración de la literatura fantástica como un proceso que termina con el surgimiento del psicoanálisis. Como una característica general del siglo XIX, señala que “vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista” (Todorov 1994: 133). El siglo culmina con la ruptura de los tabúes, palpable en la literatura decadentista por la constante emergencia del tema de la sexualidad. Como correlación entre el desarrollo de lo fantástico y la concepción de la *conditio humana*, Todorov da a entender que el psicoanálisis sustituyó a la literatura fantástica: “Eso no significa que la aparición del psicoanálisis haya destruido los tabúes: éstos han sido simplemente desplazados. Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (*ibid.*: 127).

Para ejemplificar una peculiaridad de los cuentos de locos y de la literatura fantástica, puede señalarse una analogía entre el postulado todoroviano de un “pandeterminismo” en

¹²⁴ El fin de siglo registra la coexistencia de espiritualismo y científicismo. En el caso de la emergencia de discursos que no pertenecen al paradigma científico, hay que distinguir entre dos casos: primero, existe la modalidad de la creación de verosimilitud, es decir, de otorgar veracidad y racionalidad a lo fantástico, en analogía con la ciencia-ficción. En este caso, se aprecia el anhelo de la integración de los elementos esotéricos al paradigma. Segundo, la literatura fantástica recurre a nociones fuera del paradigma científico y manifiesta así ambigüedad acerca de la racionalidad vigente mediante la desestabilización del mundo diegético realista.

relación con la definición de la psicosis y la propuesta narrativa en “¡Neurosis emperadora. Fin de siglo!” en relación con la definición de la monomanía de Esquirol: “un délire portant sur un objet unique” (cit. en Ezama 1994: 78). Como se vislumbró en el plano metanarrativo, este objeto del delirio es la literatura. Todorov, a su vez, entiende por “pandeterminismo” el principio que está en la raíz de las temáticas fantásticas de “la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y, por fin, la transformación del tiempo y espacio” (Todorov 1994: 96). Así concebido llega a ser una especie de solipsismo literario, que lleva a cabo la transgresión de los límites entre sujeto y objeto, entre espíritu y materia y finalmente entre lo interior y lo exterior, lo que acerca lo fantástico a la novela lírica. Se vislumbra que el motivo de la locura no es solamente un indicio de formaciones discursivas que apuntan hacia la psicología moderna, sino también hacia el entendimiento de lo poético específico de la época.

Antes de abordar las características particulares de los cuentos de locos, debe introducirse una última figura protagónica: el delincuente. Respecto a la alteridad, el común denominador es para Todorov la transgresión de la ley, como un elemento fuera de la normalidad que se inscribe también en la literatura fantástica:

La sociedad condena con la misma severidad tanto el pensamiento psicótico como el criminal que transgrede los tabúes: al igual que este último, el loco también está encerrado; su cárcel se llama manicomio. [...] Se comprende ahora mejor por qué nuestra tipología de los temas coincidía con la de las enfermedades mentales: la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, trasgredirla (*ibid.*: 126-127).

Asimismo, en sus esbozos del subgénero de los cuentos de locos, Ángeles Ezama señala la dicotomía que escinde las concepciones del inconsciente y de la conciencia humana y agrega la dimensión jurídica, como discursos relacionados con los cuentos de locos: “[L]a evolución de la ciencia psiquiátrica, pese a todo, no se produjo sin controversias, siendo las dos más importantes la que enfrentó a espiritualistas y organicistas en el intento de definir la naturaleza de la locura, y la que opuso a alienistas y jueces a la hora de establecer la vinculación entre la locura y la criminalidad” (Ezama 1994: 78). El acervo de los personajes típicos se complementa con la reseña “*Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade*” publicada por el joven Tablada, en la que enumera fascinado los estereotipos decadentistas. La cita es larga, pero contiene muchos aspectos del subgénero de los cuentos de locos, y creo que es significativo que Tablada tenía plena conciencia de lo siguiente en el año de 1891:

Y, en efecto, son pesadillas; hay algo en esas páginas de sueño monstruoso, de vertiginosa locura, de alienación y de delirio.

Los héroes y las heroínas son una comparsa de seres degradados que se agitan en las páginas en donde su autor los aprisionó como en las mazmorras de un manicomio.

Ahí acciona ese loco siniestro que se llama necrófilo, cuyas perversidades repugnan y horrorizan hasta cuando se relatan como síntomas de cualquier libro de enfermedades mentales.

Hay ninfomaníacas, viejos sátiros de un cinismo diabólico; es héroe el feroz cosaco nihilista; el malayo fumador de opio; el sabueso policia; el literato impotente y megalómano; la prostituta inválida; hay tálamos perfumados con cloruro de cal y ácido fénico; el protagonista más austero se embriaga hasta el coma y causa horror, produce el escalofrío y la náusea seguir al autor en su extravagante tarea, mirar al pavoroso vuelo de su cerebro que cruza, en un trayecto zigzagueante, todos los antros, todos los abismos de la perversión humana, dejando, eso sí, a través de todas esas sombras, la luminosa huella de su arte prodigioso, que tiene el verdadero brillo con que arde el *punch* en las noches de orgía o el resplandor fosfoférico del fuego errante sobre los fangos del pantano (Tablada 1995: 46-47).

Tablada construye una tradición que desciende en el tiempo por la obra de Rollinat, Baudelaire, Poe, Hoffmann, hasta llegar a Sade y señala explícitamente el papel de la sexualidad en la creación de deformidades monstruosas. Así, lo grotesco se configura en conjunto con la desinhibición (*ibid.*: 48).

6.2. ESTUDIOS DE CASO I: RESIDUOS DEL NATURALISMO

Edgar Allan Poe describe paradigmáticamente la atracción del abismo, la fascinación de cometer el mal. Al mecanismo de esta atracción puede sumarse la descripción de los motivos de los crímenes pasionales que comete la *bête humaine*. Esta figura naturalista se hace presente aun en las narraciones modernistas que la presentan a partir de la perspectiva tremendista de la primera persona, *i.e.*, una focalización que muestra un personaje asesino o loco con intención horrorizante. La concepción del naturalismo muestra al individuo determinado por sus bajos instintos, en directa oposición a las instituciones sociales, lo que evidencia la dicotomía de lo arcaico y lo civilizado, misma que es trasladada a escenas en el tribunal donde se reconstruyen los casos patológicos. El modernismo presenta algunos casos mediante la introspección: se ubica en la mente del asesino vinculando su imaginario con la motivación sexual de los crímenes, lo que presenta un paso más allá de lo que admitía la criminología vigente de la época. Dichos casos jurídicos ficcionales tienen la característica particular de configurarse en elementos que recuerdan la escritura de la nota roja, el estudio de caso y la crónica de los juicios en los

tribunales. Los espectáculos públicos gozan de gran popularidad a finales de siglo¹²⁵ como muestran sus repercusiones en “Causa ganada” (1897) donde se aborda “ese interés novelesco de los asesinatos cuyo origen es el amor” (Couto Castillo 1984: 66).

El delincuente figura en estas narraciones como un elemento que debe extirparse, como si fuese una célula enferma dentro del tejido social. Así, también es una muestra de la decadencia, en el sentido de Bourget. La narrativa modernista invierte, con un gesto desafiante, la perspectiva jurídica y presenta explicaciones provocadoras de los delitos. Adicionalmente, los modernistas señalan a la sexualidad como la causa principal de los crímenes pasionales. La jurisprudencia contemporánea, en cambio, recurre a las categorías de la degeneración y del medio para reconstruir la personalidad de los criminales. En el contexto del juicio de El Chalequero,¹²⁶ el recurso a nociones de Lombroso llega hasta el nivel de la apología del crimen pasional: “Sexual violence needed not become a priority for criminology or penology. Considering El Chalequero simply as a criminal, rather than insane, meant divorcing violence from sexuality” (Piccato 2001: 650).

En el telón de fondo de este recurso tremendista, en la prensa y en la narrativa, conviene mencionar el morbo de los lectores en lo que atañe a la esfera más allá de la normalidad cotidiana. La descripción de la publicidad alrededor de los juicios podría figurar igualmente como una parte del escándalo calculado en la narrativa: “Spectators seemed to relish the drama of interrogations, constructed an intersection of the elevated discourses of law and science and the lowly impulses of criminals and their victims” (*ibid.*: 629-630). Asimismo, en *Psiquis enferma*,¹²⁷ Urbina hace hincapié en el interés del público y, por ende, en el carácter literario que adquieren los delitos en la producción cuentística. Su comentario de que “Forjamos *Cuentos de Hadas con delitos*” (Urbina 1922: 78)

¹²⁵ No faltaron voces que inculparon a la prensa amarillista de ser un medio que reproduce, y por tanto, incita a los crímenes, como da a entender una de las crónicas sobre el suicidio en *La Semana* (Nervo 1962: 786). También la novela breve de Laura Méndez de Cuenca, *La confesión del alma* (1896), describe inicialmente el ámbito moderno de los periodistas que viven de forma parasitaria de los elementos marginales.

¹²⁶ El caso de El Chalequero es interpretado como la llegada de la modernidad. Francisco Guerrero, alias El Chalequero, incita a los contemporáneos a comparaciones de la metrópoli británica con la mexicana: “Even after Guerrero’s arrest writers such as Roumagnac compared him with Jack the Ripper and other European criminals. There was certain pride in this comparison: for Mexican elites, it conveyed the progress of the capital, which brought not only the technology, architecture, and fashion of the most advanced European countries but also their new forms of crime” (Piccato 2001: 625).

¹²⁷ El conjunto de las crónicas fue publicado en 1922. Sin embargo, todavía no puede determinarse a ciencia cierta las fechas de cada crónica individual, pero sus recuentos de los delitos y los referentes históricos permiten suponer que la mayoría data aproximadamente de 1905 a 1910, aunque también hay referencias que permiten determinar la redacción de algunos textos en 1896.

describe este vínculo entre el escándalo a la razón, la transgresión y la figura del criminal que evoca la narrativa modernista. Por consiguiente, el tribunal es el lugar de la delectación morbosa; Urbina equipara “el salón de jurados” con un “teatro gratis” (*ibid.*: 67).

A pesar de su título, que bien podría aludir a un ámbito psíquico, las crónicas de *Psiquis enferma* tienen un carácter de nota roja y son el fiel espejo de la criminología positivista de la época. Los delincuentes, que desfilan por las crónicas, se describen de acuerdo con la terminología que acuña Lombroso. Así, los criminales aparecen como “neurópatas” (*ibid.*: 51), “orangutanes domésticos” (*ibid.*: 21) y “matoides” (*ibid.*: 91), lo que implica igualmente una perspectiva que concibe el crimen dentro de las pautas de la regresión y de la degeneración (*ibid.*: 32) en oposición a la categoría incuestionable del progreso. Urbina describe la mente de los criminales de manera tan plástica que no puede caber ninguna duda del núcleo zoológico de la concepción positivista de la sociedad:

La maldad en ellos no es un producto, es un instinto. Son los egoístas de las primeras épocas antropológicas. Su egoísmo es zoológico y brutal. Conciencias embrionarias, entreven los deberes sociales, y, por ignorancias o por impulso psíquico a un tiempo, rompen las ligaduras que los atan al derecho humano. Saltan por encima de los obstáculos que la ley pone ante sus instintos trogloditas. Y hallan, en esta malsana libertad de fiera, en estas nocturnas acechanzas de lobo, en estas aventuras de chacal hambriento, un salvaje y bestial placer. Matar y robar es en ellos, no un medio de vivir, sino un fin de su vida misma. Gustan del peligro y de la destrucción. Son analfabetos, y, por ende, delincuentes groseros, toscos y bastos homicidas; ladrones de camino y encrucijada; pero si no fueran ignorantes, seguirían siendo refinados y sutiles criminales. Hay en ellos una vocación inconsciente. Y por su indómita fiereza, por su temeridad sobrehumana, por su arrojado de caverna suelen parecernos menos repugnantes.

Un relámpago de fascinación los ilumina un momento, y pone, en su geta [sic] de simio colérico, un esbozado gesto de héroe dominador. La trivialidad de sus fechorías adquiere frágiles lineamientos de epopeya. Y aquellos seres, residuos de la horda prehistórica, atraen a la multitud que los mire, fisgona y emocionada, como ven los niños a los tigres enjaulados en un circo (*ibid.*: 45).

Al igual que en Lombroso, el crimen es la muestra de un atavismo innato que surge por debajo de la fina capa civilizatoria. Sin embargo, este aspecto fascina a los contemporáneos como si se les antepusiese un espejo que reflejara los albores de la humanidad.

De manera introductoria, Urbina hace hincapié en los modelos literarios que se inspiraron en delincuentes mal afamados. Discute una eventual elaboración ficcional de la figura del pederasta-alquimista Gille de Rais en el cuento “Barbe Bleu” de Perault (*ibid.*: 11-12) y se revela como conocedor de *Là-bas* de Huysmans, la novela que gira en torno de la búsqueda de información para escribir la biografía de este personaje histórico. Asimismo, señala a *Justine*, del Marqués de Sade, como precursora de las temáticas transgresoras influyentes en la narrativa finisecular. A este último lo tacha de “cerebro desorganizado por

la voluptuosidad”, y sus textos llegan a ser expresión de “una hiperestesia horripilante” (*ibid.*:13-14), aunque alega que “su monstruosidad, siendo extraña, no es extrahumana” (*idem*).¹²⁸ No obstante esta concepción de la condición humana, destaca el empleo del lenguaje positivista en Urbina, como una medida de aprehender, y por tanto, regular conceptualmente los fenómenos relativos a los delincuentes. Los cuentos modernistas, en cambio, muestran un debilitamiento de las categorías positivistas y enfocan de manera relativista la figura del criminal. Un aspecto fundamental es el de la sexualidad, que a menudo no se enuncia de manera sublime, como en el caso de las narraciones protagonizadas por artistas, ni figura en el inconsciente de los personajes, sino que irrumpe como fuerza bruta y destructiva en las vidas narradas por los delincuentes. Aunque trasciende así una clara filiación naturalista, los modernistas emplean estratégicamente los casos jurídico-patológicos para arremeter contra la moral prevaleciente.

El precursor de la narración que se ubica en el ámbito del tribunal es, sin lugar a dudas, Guy de Maupassant, cuya presencia se aprecia en las elaboraciones modernistas en relación con temas, motivos y giros narrativos. Igualmente, sus narraciones son paradigmáticas para la intersección del tema de la atracción del abismo y del marco narrativo jurídico. El texto titulado “Un fou” (1885) muestra, por ejemplo, la figura del juez, el representante respetable de la ley, que después de su muerte se devela como asesino, pues en su diario describe pormenorizadamente cómo descubre el placer de matar. Se desprenden dos características de la producción modernista de la narración mencionada: el relativismo respecto de la supuesta universalidad de la ley y la narrativización de discursos afines a la confesión como diarios,¹²⁹ declaraciones ante el tribunal o confesiones en el sentido eclesiástico.

¹²⁸ También Justo Sierra se dedica a la reconstrucción de los vínculos entre “Barbe Bleu” y el personaje histórico de Gilles de Rais en “Estampas viejas” (1898). Curiosamente Gilles de Rais figura con atributos típicos del artista decadente, tal como surge por ejemplo en “Blanco y rojo” de Couto Castillo. Sierra considera a De Rais como “un maníaco de sensaciones extraordinarias, un degenerado” (Sierra 1948: 421) y así lo acerca a la sensibilidad presente en la narraciones modernistas.

¹²⁹ La situación de la confesión es medular para esta serie de narraciones, aunque ésta sea involuntaria. En “Un cas de divorce” (1886) de Maupassant, el diario del esposo es presentado ante el tribunal como prueba de su locura y razón principal de legitimar el divorcio. Un caso parecido presenta Ceballos en “Escrutinio”, narración en la que una novia revisa el epistolario de su futuro esposo. Dados sus antecedentes libertinos y donjuanescos la novia decide no contraer matrimonio con él. El relato es uno de los más logrados de Ceballos, ya que se narra la revisión del epistolario por medio del empleo magistral del estilo indirecto libre que focaliza la interioridad de la novia.

Al igual que en la producción modernista, en los cuentos de Maupassant el lector figura en lugar de los jurados. La última frase de “Un parricide” (1882), “Si nous étions jurés, que ferions-nous avec ce parricide?” (Maupassant 1988b: 235), es emblemática de la apertura de sentido con la que se presentan los casos. Siendo también herederos de la criminología lombrosiana, algunos de los textos modernistas incurren en la psicopatología como la modalidad científica para comprender el delito. Los protagonistas delincuentes reflejan la infracción de las leyes que le dan cohesión al conjunto social representado por el juez, y, por extensión, por el lector. Aunque la temática del crimen pasional es típicamente naturalista, la producción modernista desarticula paulatinamente la mirada positivista. En cuanto al énfasis en la psicología de los reos, se observa que los personajes de la clase baja carecen del típico refinamiento *fin de siècle* y son caracterizados en términos de la bestia humana. Las figuras aristócratas, con aficiones artísticas, en cambio, que destacan sobre su medio, tienden a poseer una mayor profundidad psicológica. Por lo tanto, mediante ellos se intentan romper con las categorías deterministas del naturalismo y de la visión positivista.

En “El derecho de juzgar”¹³⁰ Ceballos pone en escena esta oposición paradigmática entre reo y acusador. La narración no está interesada en el caso del crimen pasional en sí, que consiste en un doble asesinato consumado cuando el acusado encuentra a su esposa con un amigo en el lecho matrimonial. En el centro de la narración está la historia del acusador que vivió una historia parecida, pero no “había sabido ser el médico de su honra” (Ceballos 1984: 171). La alusión al drama homónimo de Calderón forma parte de la dicotomía del fin de siglo, ya que en el acusador destaca la típica incapacidad a la acción y la tendencia a la cavilación que se opone diametralmente a la vitalidad, como también demuestran polémicamente las crónicas de Díaz Dufoo en las que el crimen pasional es una muestra de los residuos normales de la vitalidad humana en el contexto de la abulia.

“El derecho de juzgar” representa al acusador y al reo como personajes complementarios. Destaca, por un lado, la inmediatez y la sinceridad de la confesión del acusado que insiste en haber llevado una vida llena de sacrificios caracterizada por el trabajo, el amor y la bondad (*ibid.*: 167). De manera análoga a “L’assassin” de Maupassant,

¹³⁰ La narración de Ceballos hace eco de “Un crimen pasional” (1895) de Nervo. En este cuento se establece la misma complementariedad entre el juez y el reo. Igualmente, la trama describe un adulterio y el subsiguiente asesinato. Tras haberlo condenado a la pena capital, el juez le confiesa al uxoricida: “Yo ... yo, habría hecho lo mismo... ¡si pudiera matar!” (Nervo 2006: 247).

la adúltera seductora representa la verdadera culpable del crimen. En el caso de los engaños en el cuento de Ceballos, destaca la incapacidad del acusador de actuar. No obstante, en su alegato arremete acremente contra el reo “con una energía de la que no le hubiera creído capaz el observador que hubiese estudiado su físico degenerado, escuchando a la vez su vocecilla atiplada, de niño a quien desgüellan, de duende, de gnomo ¡de homúnculo...!” (*ibid.*: 169). Este personaje grotescamente deformado se pregunta: “¿Por qué había argumentado con tanta saña contra aquel desgraciado que merecía su respeto...?” (*idem*) La respuesta, claro está, yace en la concepción narrativa que entreteje los caracteres de ambos personajes como si fueran las caras de la misma moneda. Por lo tanto, las dos instancias son cuestionadas por su derecho de juzgar, como anuncia el título: tanto el infractor como su detractor. El relato invierte la perspectiva jurídica que recurre a la psicopatología: el asesino figura como representante del sentido común y de la vitalidad sana. Esta actitud que desafía las normas sociales resulta paradigmática de la mayoría de los cuentos que presentan escenas en tribunales.

La oposición a la normatividad social también está presente en “Causa ganada”. El agente del ministerio público alega que el reo es “una bestia sin sentimientos” y “no puede vivir en una sociedad culta” (Couto Castillo 1984: 66). El texto varía el tópico de la relación entre el reo y el tribunal, ya que introduce el aspecto de la confesión voluntaria. El logro del cuento consiste en el poliperspectivismo: sucesivamente se presentan diferentes versiones del caso en los discursos del acusador, del defensor, de la madre de la asesinada y, finalmente, del mismo reo. De esta forma, se logra una minuciosa reconstrucción del crimen que no alcanza a convencer a los jurados de la culpa del reo y el defensor alega su inocencia por falta de pruebas.

El relato se centra en el acusado y reconstruye los acontecimientos del asesinato mediante el monólogo interior. En estilo indirecto libre se describe su remordimiento de conciencia. El recuento del crimen pasional se interrumpe al declararse la inocencia del reo (*ibid.*: 70-71). El relato genera un marcado contraste entre el monólogo interior y los acontecimientos simultáneos en la corte. El momento sorprendente está calculado para la confesión: “Señores, soy culpable del crimen, la he matado... la he matado... Ustedes deben matarme. [...] Yo, tal vez, no hubiera tenido fuerza para matarme” (*ibid.*: 71). Como en el caso de “El derecho de juzgar”, la intención de la narración parece consistir en la

descripción de la oposición directa entre el reo y la normalidad social. La declaración de culpa tiene la meta de lograr un efecto parecido al del cuento “El derecho de juzgar”, ya que otra vez se pone en tela de juicio la inmoralidad de la figura de la bestia humana, que en el caso de “Causa ganada”, sí admite su culpa y, de esta forma, desmiente la caracterización inicial del agente del ministerio público.

El crimen pasional en “Lo inevitable” termina con la aprehensión del delincuente. La narración expone los conflictos internos de un joven que asesina a su tío para despojarlo de su dinero y satisfacer su deseo de estar con una prostituta.¹³¹ El principio del relato muestra al personaje fuera de sí mismo antes del encuentro con su querida. El narrador describe este estado como si hubiera sido poseído por un doble: “Se sintió otro” (Couto Castillo 1984: 45).¹³² Este estado alterado se explica por el enajenante efecto de su deseo carnal¹³³ que da origen a una alteridad del ser civilizado. Satisfechos sus deseos, se relatan los hechos del asesinato en el monólogo interior del personaje. Como en la narración anterior, llama la atención que se enfoque en el conflicto moral de la bestia humana y, con ello, se da un paso más allá de la concepción naturalista. La narración concluye mostrando un destello de humanidad, la tristeza, en la supuesta causa del delito, la *femme fatale*:

[D]ecididamente era la flor rara de perfume enloquecedor, pero era imposible luchar, su perfume atraía para adormecer e intoxicar [...].

[C]onteniendo lágrimas que ignoraba de dónde emanaban fue a su espejo, y como esas inmensas plantas mortíferas que cerca de algunos arroyos crecen, se miró reflejada, admiró quizá su belleza, ignorante de todos los peligros, de todas las lujurias y de todo lo pecaminoso que de ella se desprendía; como la planta que se admira en el arroyo, contempla su flor y se inclina coqueta al soplo del viento, sin sospechar que ese viento que la acariciara partirá envenenado de su solo contacto, envenenando y envenenando.

¹³¹ La concepción de la inevitabilidad del crimen parece inspirada en *À rebours* (Capítulo VI). Huysmans hace que su protagonista lleve continuamente a un adolescente pobre con una prostituta con el fin de luego retenerle el apoyo pecuniario y obligarlo a volverse delincuente para poder financiar las visitas del prostíbulo. Des Esseintes figura como un libertino perverso que echa a perder conscientemente al adolescente por medio de un juego psicológico que activa los bajos instintos.

¹³² El relato muestra analogías con “The Tale Tell Heart” de Poe, ya que el personaje se ve en la misma situación de delatarse por su nervios, lo que Couto Castillo plasma, al igual que Poe, en el latido del corazón, y la sospecha del personaje de que éste sea audible por los demás: “A su lado pasaron gentes, una señora una niña, otras más. Él, no se movió, no respiró, pero su frente sudaba de terror, ¡oh!, el corazón, su corazón, latía como un desenfrenado, hacía un ruido espantoso, resonaba en sus oídos con golpes de martillo. ¿Cómo esas gentes no lo oyeron?” (Couto Castillo 1984: 45).

¹³³ La misma temática surge en el relato “El poseído” (1900), que presenta un narrador testigo en primera persona que presencia el discurso delirante de un erotómano. El personaje expone: “Mi abuelo murió al salir de la casa de una mujer, mi padre se arruinó física y pecuniariamente por ellas; yo en lugar de heredar el cansancio de sus excesos, heredé reunida la exuberancia de los dos. Desde muy temprano extraordinariamente me turbó toda aproximación femenil” (Couto Castillo 1984: 299). El personaje muestra la fatal atracción del abismo, la conjunción de eros y tanatos, ya que teme padecer el mismo destino que sus antepasados. El cuento evidencia que el tema de la *femme fatal* se configura exclusivamente a partir del imaginario masculino.

Víctima tal vez de ignorada maldición, era inconsciente y sintió un poco de amor, un poco de ternura por el que, sin intención alguna, ignorándolo casi, había perdido para siempre... Y sin saber por qué, lloró (Couto Castillo 1984: 51-52).

Eva se presenta como auténtica flor del mal, como anuncia también el título *Asfódelos* del único libro de Couto Castillo. La mirada en el espejo la muestra como no consciente de su potencial seductor, que no surge sino en la interpretación del narrador. Desde luego, la constelación de los personajes y los sucesos trágicos son expresión de la misoginia de finales del siglo. En el monólogo interior del personaje, la mujer aparece como “siete veces pecadora” (*ibid.*: 48) y, como en otras narraciones modernistas, el elemento trágico se desprende de su condición de ser deseante que en las palabras del narrador “levanta el odio del sexo, la cólera impotente contra el animal débil que todo lo puede y que desde el principio de los siglos hasta su fin ata al hombre, al macho, al amo, convirtiéndolo en impotente” (*ibid.*: 51). Al igual que en el siguiente cuento de Ceballos la construcción del caso y la psicología se desprende de la obra de Maupassant.¹³⁴

La narración “El caso de Pedro” (1898) inicia describiendo al contexto jurídico en conjunción con la psicopatología para relatar el crimen pasional. El texto, cuyo título remite igualmente al estudio de caso, contextualiza la criminología lombrosiana: “Hojeando un libro de Lombroso en la biblioteca de San Agustín, encontré esta epístola que sin duda fue olvidada por un lector distraído” (Ceballos 1898: 1). El texto se apoya en varias instancias narrativas: en primer lugar, es presentado por un editor ficticio y publica la carta con el comentario sobre el contexto lombrosiano. En segundo lugar, la carta remite a la pesquisa

¹³⁴ El tratamiento decadentista del amor carnal en “Lo inevitable” tiene su antecedente en la narración “Claire de lune” (1882). El tema del deseo y de la sensualidad simbolizada mediante la vegetación son dos elementos que relacionan ambos textos. En el caso del francés, se relata la historia de un sacerdote misógino que al enterarse que su sobrina se cita con su novio la acecha en la noche. Sin embargo, la sensualidad de la noche, el olor de las plantas y la luz de la luna le hacen sentirse un intruso en el ambiente amoroso, por lo que se dirige a su casa, avergonzado. La intertextualidad entre las dos narraciones es casi literal: la premisa inicial del padre es su desprecio por la mujer que encarna, al igual que en Couto Castillo, la tentación: “Mais il haïssait la femme, il la haïssait inconsciemment, et la méprisait par instinct. Il répétait souvent la parole du Christ: ‘Femme, qu’y a-t-il de commun entre vous et moi?’ et il ajoutait: ‘On disait que Dieu lui-même se sentait mécontent de cette oeuvre-là.’ La femme était bien pour lui l’enfant douze fois impure dont parle le poète. Elle était le tentateur qui avait entraîné le premier homme et qui continuait toujours son oeuvre de damnation, l’être faible, dangereux, mystérieusement troublant. Et plus encore que leur corps de perdition, il haïssait leur âme aimante” (Maupassant 1988a: 523). El protagonista de Couto Castillo, igualmente, pregunta: “mujer, ¿qué hay de común entre tú y yo?” (Couto Castillo 1984: 51). Por supuesto, hay una diferencia marcada entre los dos cuentos que consiste en el tratamiento decadentista y el desenlace trágico en Couto Castillo. “Claire de lune”, en cambio, muestra un final reconciliador. Couto Castillo condensa la descripción de la vegetación en Maupassant en la caracterización citada de la *femme fatale*. Así, da un ejemplo de cómo el modelo de la descripción exterior del modelo realista-naturalista se interioriza de forma sintética para caracterizar de manera simbólica y psicológica a los personajes en el modernismo.

de su destinatario: un abogado. Por último, el remitente de la carta describe su delito, un crimen pasional cometido a causa de sus celos. El homicida se dirige a su abogado para que decida su conflicto de conciencia acerca de la cuestión de si se debe entregar a las autoridades: “Ya al trote de la pluma lo he referido todo, ya he saciado mi alma perversa, en la tuya impecable, para desahogar mis preocupaciones; ya ningún peligro me espanta ni me agobia alguna duda, porque tu consejo sabio y sincero va á llegar muy pronto. Debo presentarme á los tribunales? Confesar? Lo que tú resuelvas, será” (*ibid.*: 16). Al igual que en “Fou?” (1882), que termina apelando al lector de la carta, “Dites-moi, suis-je fou? (Maupassant 1988a: 303), el relato de Ceballos, permite al lector-destinatario decidir las consecuencias para el delincuente.

A nivel de la historia narrada, se remite otra vez al discurso médico en el sentido de la obligación del autor de la carta, un cirujano cuyo juramento hipocrático lo obliga a salvar la vida a su hermano, a quien, no obstante, desprecia a causa del trato desigual experimentado en la niñez. Estos acontecimientos de la infancia están representados en analogía con el presente de la narración, que relata cómo el hermano aparentemente burla a su salvador, ya que desde su perspectiva seduce a su esposa. La narración opone la racionalidad médica en dos niveles: a nivel metaficcional, mediante el marco narrativo, que remite a Lombroso, y a nivel de la historia narrada, a través del deber del médico y de sus traumas de la infancia. Al igual que en el “Derecho de juzgar”, el delincuente inicialmente figura como un personaje honrado cuya tragedia se desprende de la doble moral de la sociedad, que en los dos casos está representada en la figura de la instancia jurídica y en el adulterio.

La venganza toma lugar supuestamente después de haberse consumado el adulterio. El cirujano envenena a su hermano y justifica el asesinato subrepticio:

Como los maridos melodramáticos me han chocado siempre, por brutales y ridículos, procuré no parecerme en nada á ellos. Otello, en nuestras sociedades degeneradas, es un grotesco anacronismo. Los hábitos de la vida moderna, complicada y vertiginosa, nos han hecho escépticos, y á todo trance alardeamos de un convencional pesimismo. Cristalizamos todas nuestras sensaciones. Espiamos los estremecimientos interiores creando en torno nuestro un medio artificial que nos mata y nos enerva. [...] Apliqué todas las rebeliones de la moral escrupulosa, y con una arteria de matoide, esperé la ocasión propicia para consumir el delito (*ibid.*: 10-11).

El discurso del narrador homodiegético da a entender que Otello hubiera matado a su esposa en un arrebato de furia, pero que su plan de asesinato, en cambio, es expresión de la condición moderna. Al igual que el personaje de Shakespeare, carece de evidencias de un adulterio consumado y la motivación del crimen se configura con base en una mera

sospecha. En su interioridad se reactiva la experiencia traumática infantil que es representada como la formación de un complejo de inferioridad. El término trauma adquiere (*cf. infra*) el significado de un estado cuasi-hipnótico. Por consiguiente, tampoco es gratuito que el cirujano se denomine “matoide”, recurriendo a Lombroso, ya que se juega con los parámetros de la racionalidad médica en dos niveles, indicando a la vez un nivel inconsciente a partir del cuál se desprende el impulso para el asesinato. Esta explicación biográfica, no obstante, no está prevista en las pautas heurísticas de la criminología positivista, por lo cual la confesión del asesino remite a los límites del paradigma.

El recurso de la niñez también brinda la explicación en la exposición del caso de necrofilia en “La muerta” (1898), de Ceballos. A pesar de que la narración no recurre a la instancia del tribunal para su exposición, muestra afinidades con la concepción de los relatos tratados en este subcapítulo. A diferencia del relato “La tombe” (1884) de Maupassant, que relata un caso jurídico en el que un acusado justifica haber abierto la tumba de su novia por su deseo de verla una última vez, la narración de Ceballos muestra un personaje primitivo, el hijo del sepulturero, que desde la más temprana infancia ha sido acostumbrado a la presencia de los muertos: “Debido á que su cultura moral y su educación intelectual eran completamente nulas, sus instintos, entorpecidos hasta el embrutecimiento, lo hacían digno de habitar entre trogloditas” (Ceballos 1898: 143-144). El crecimiento en un ambiente fúnebre, al lado de la naturaleza salvaje, clasifican, desde la mirada científica, al hijo del sepulturero como un ser atávico. En consecuencia, el narrador lo representa como “matoide” (*ibid.*:150). La ausencia de educación y moral fomentan la transgresión que se da a partir del deseo sexual: el incidente necrófilo. La narración culmina con el asesinato del novio, que sorprende *in flagranti* al protagonista cuando está violando a la muerta. A partir de su perspectiva, el cadáver adquiere características de lo siniestro:

Un muerto provoca curiosidades siniestras; una muerta, centuplica esas mismas curiosidades, aumentándolas con los malos pensamientos que zumban siempre en torno de las perversidades que brotan de lo que puede ocultar alguna profanación. La luz huraña del satélite alumbró fantásticamente el cuerpo de la difunta, un cuerpo nítido como el pecho del cisne de Leda, un cuerpo frío, un cuerpo que al ser contemplado hacía encabritarse á todas las concupiscencias, y al ser tocado las helaba todas. [...] Sus ojos vislumbraron, momentáneamente, las más épicas teorías de la lujuria, de esa lujuria cruda é insana que desde aquel día le iba a obsesionar (*ibid.*: 146-147).

Aunque la narración crea tensión por el empleo de elementos góticos, no hay una incursión en lo fantástico; más bien se pone en escena el potencial transgresor del deseo. Esta tendencia prevalece en los cuentos del presente subcapítulo. Un nivel metaléptico en el que

se expresa el inconsciente se encuentra sobre todo en las narraciones fantásticas y en las narraciones con una tendencia metapoética en la producción modernista.

La narración breve “¿Asesino?” (1897) de Couto Castillo podría interpretarse de la misma manera que “La muerta”, como una ficción naturalista, sin introspección. No obstante, en “¿Asesino?” se aprecia un paso más en la elaboración psicológica que comprende un ámbito introspectivo, ya que se apoya en el tópico de la atracción del abismo. Aunque el texto es complementario de “Blanco y rojo” y alude igualmente a la música y a la sinestesia, muestra menos refinamiento en su protagonista-narrador. No obstante, el protagonista confiesa: “Ha sido una sola vez, una sola, cuando yo he gozado al matar... Y eso fue tan rápido, tan breve que a veces creo haber soñado” (Couto Castillo 1984: 53). Los dos personajes del cuento tienen características de la pareja complementaria de la bella y la bestia. El narrador destaca la fealdad horrorosa del asesino y la blancura y belleza de su víctima, una niña. El relato del crimen toma lugar en una atmósfera onírica:

Mis pies me llevaron a ella instintivamente. [...] Sentía deseos de tocarla, de sentir el contacto de sus bracitos, de tenerla en mis manos un momento como si fuera mía y la levanté en mis brazos; ella quiso gritar, pero el espanto impidió su grito. La acerqué más al farol. ¡Qué hermosa y qué blanca, blanca como la luz, como las flores[.] Tenía sus cabellos dorados y dejaba adivinar una sonrisa, como debe ser la de los ángeles (*ibid.*: 54).

El narrador autodiegético describe extensamente el placer de contemplar a la niña y el gozo de apretar su cuello. La narración se ubica en la mente del asesino. Aunque esta perspectiva tremendista está esbozada con el fin de causar horror al lector, el nivel onírico en el que se describe la fascinación malsana se transforma en una alusión al inconsciente que hace actuar al asesino como autómeta.

A pesar de que las narraciones precedentes muestran marcadamente la veta misógina del modernismo, también son síntomas de la relación entre el marco jurídico y el discurso psicopatológico. Casi todos los casos ficticiales registrados aquí remiten a la tensión entre la moral y la motivación individual del delincuente, que se desprende de su deseo sexual. Aunque en la mayoría de las narraciones analizadas no existe un plano que muestre este deseo de manera introspectiva, se hace patente un debilitamiento de las categorías deterministas del positivismo. Destaca la complementariedad, en un gesto relativista, entre el elemento transgresor y la instancia que lo juzga. Así, se evoca el marco jurídico para debilitar la normatividad social que representa y construye éste y, con ello, se pone en tela de juicio la legitimidad de su herramienta conceptual para determinar a los delincuentes,

esto es, la psicopatología. En algunos casos, se opone el crimen pasional a la instancia que otorga el dictamen de la degeneración, el juez, representante del sentido común de la sociedad. Resulta significativo que esta serie de cuentos muestre una marcada intención moral, cosa que hace eco de las connotaciones morales de los diagnósticos de la psiquiatría decimonónica. Entre más se acerquen los relatos a la introspección y a la formación de la psicología moderna, se debilita este aspecto moral, de acuerdo con la reivindicación de una observación psicológica en detrimento de las categorías prescriptivas que discute Bourget. Así, la literatura forma parte de la ruptura con los tabúes contra los que arremetió, igualmente, la psicología del siglo XX.

6.3. ESTUDIOS DE CASO II: EL TRAUMA Y LA CONFIGURACIÓN DE LO FANTÁSTICO

En delimitación de las narraciones analizadas en el apartado precedente, se agrupa una serie de textos que tienden a describir la interioridad de un sujeto loco en el intersticio ambiguo entre la intrusión de lo fantástico y una alucinación. Esta estrategia narrativa configura la intrusión de fuerzas inconscientes, a menudo mediante la aparición de un ente fantasmagórico. Así, las narraciones dan un paso más allá de la focalización exterior y de la exclusión de fenómenos pertenecientes al inconsciente en la escritura naturalista.

La influencia de la narrativa de Maupassant destaca respecto de la formación de esta expresión modernista, porque su escritura refleja una oposición entre el trasfondo realista y el fenómeno de índole fantástico o psicopatológico, al igual que en las manifestaciones modernistas. Se traslada un tópico a la escritura modernista que puede denominarse ‘delirio y realidad’, en alusión a la narración homónima de Nervo.¹³⁵ Los modernistas configuran

¹³⁵ “Delirio y realidad” describe las alucinaciones de fiebre de un narrador en primera persona. A partir de su perspectiva se distorsiona sistemáticamente el trasfondo realista del texto. La narración juega con la confusión entre dos personajes femeninos. Surge un ente semidivino, tal vez un guiño irónico que alude a *Aurélia* de Nerval. Nervo racionaliza la confusión generada en la experiencia delirante a finales de la narración. Llama la atención que el narrador insista en el ‘teatro interior’ como lugar dónde se desenvuelve su narración: “Una vaguedad indefinible se había apoderado de mi cerebro. [...] La imagen bellísima que mi calenturiento cerebro se había forjado no se apartaba de mi mente” (Nervo 1962; 69-70).

este espacio ficcional para escenificar temáticas que se originan en el romanticismo, representado por Hoffmann, Poe, Nerval y Gautier. Así, incursionan de manera introspectiva en el imaginario y en el inconsciente de los personajes empleando este espacio ficcional en detrimento de las connotaciones metafísicas y trascendentalistas del romanticismo. Como se aprecia en varias narraciones de Maupassant, el autor se presenta como el maestro de la descripción de manías persecutorias. La narración “Lettre d’un fou” (1885) puede ser considerada como paradigmática de la intersección del discurso científico en la literatura. Éste se pone en tela de juicio por medio de una elaboración ficcional del delirio del narrador; de ahí que surga la duda acerca de la veracidad de la ciencia. La narración se inicia con el parlamento de un loco que se dirige a un médico:

Mon cher docteur, je me mets entre vos mains. Faites de moi ce qu'il vous plaira. Je vais vous dire bien franchement mon étrange état d'esprit, et vous apprécierez s'il ne vaudrait pas mieux qu'on prît soin de moi pendant quelque temps dans une maison de santé plutôt que de me laisser en proie aux hallucinations et aux souffrances qui me harcèlent. Voici l'histoire, longue et exacte, du mal singulier de mon âme (Maupassant 1988b: 515).

Dado que el discurso narrativo se genera entre el remitente de la carta, un loco, y su destinatario, un médico, no sorprende que también el contenido se genere en esa tensión de los dos personajes involucrados, que representan dos coordenadas del discurso médico como instancia definidora de la locura y la voz del loco como elemento que parece escaparse del potencial heurístico de la ciencia. Esta tensión entre el emisor de un discurso y el contexto de la psicopatología representada por una institución (el manicomio) o una persona (el juez, el médico, el abogado) también es característica de los textos modernistas.

En relación con el paradigma científico, “Lettre de un fou” parece retomar la noción epifenomista de que el contenido de la conciencia es un simple reflejo de las percepciones de lo exterior, sin la interferencia distorsionante de la interioridad. El remitente de la carta, relata su delirio, que surge a partir de una duda acerca de la objetividad de los sentidos: “En effet, nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous. C'est-à-dire que l'être intérieur, qui constitue *le moi*, se trouve en contact, au moyen de quelques filets nerveux, avec l'être extérieur qui constitue le monde. [...] Incertains, parce que ce sont uniquement les propriétés de nos organes qui déterminent pour nous les propriétés apparentes de la matière” (*ibid.*: 516-517). Se aprecia la especulación científica, basada en la psicofísica, sobre cómo el ser humano depende de la percepción de sus sentidos, y cómo éstos determinan su subjetividad. El narrador, en contraposición a las nociones científicas,

describe su largo proceso de autosugestión y la manera en que su idea fija paulatinamente gana dominio sobre su realidad. Las causas de la sospecha presentan una amplia gama de fenómenos científicos que escapan al potencial heurístico del paradigma científico vigente: “Vérité sur la terre, erreur plus loin, d'où je conclus que les mystères entrevus comme l'électricité, le sommeil hypnotique, la transmission de la volonté, la suggestion, tous les phénomènes magnétiques, ne nous demeurent cachés, que parce que la nature ne nous a pas fourni l'organe, ou les organes nécessaires pour les comprendre” (*ibid.*: 517). A causa de la duda sobre la objetividad de sus sentidos, sobre la vigencia del epifenomismo y las nociones organicistas del positivismo, el narrador homodiegético se sugestiona con la existencia de seres sobrenaturales; así genera una especie de doble interiorizado. El personaje describe la aparición de un ser fantástico transparente que hace desaparecer su imagen en el espejo, lo que simboliza la pérdida su cordura y de su identidad. Así la racionalidad científica y la noción del sujeto se vinculan en la narración.

Este lugar indeterminado en la literatura finisecular se connota muchas veces con la sexualidad o con la presencia de una experiencia traumática y su figuración en el imaginario de los personajes. Con ello, las narraciones modernistas se acercan a la psiquiatría del último decenio de siglo. Con Foucault puede esbozarse una definición de los estados traumáticos, también claves para la representación de estados alterados en la narrativa modernista: “¿Qué es un trauma para Charcot? Es algo: un acontecimiento violento, un golpe, una caída, un temor, un espectáculo, etc., que provocará una suerte de estado de hipnotismo discreto, localizado, pero a veces de larga duración, de modo que, a raíz de ese trauma, en la cabeza del individuo entrará una idea determinada, para inscribirse en la corteza y actuar como si se tratara de una continuación permanente” (Foucault 2005: 371). Esta idea se presta como punto de partida para acercarse a la noción de la idea fija, de la monomanía y de la manía persecutoria de los protagonistas. También destaca la metáfora heurística que se apoya en el campo semántico de la escritura; la noción de “inscribirse en la corteza” es de obvia filiación psicofísica, pero a la vez deja lugar a pensar el trauma como una representación de segundo grado que figura en el discurso de los personajes de los cuentos. De hecho, los textos tienden a describir los estados traumáticos recurriendo a la representación marcada en cuanto tal, es decir, mediante la éfrasis, la intertextualidad

explícita y la fotografía que llegan a ser metáforas heurísticas que apuntan hacia el inconsciente: el origen del trauma.

Es un hecho consabido que Maupassant fue visitante de las clases de Charcot; en “Lettre de un fou”, cuestiona el paradigma científico de manera explícita. Aunque los modernistas llegan al límite heurístico de la ciencia de manera implícita, las escenificaciones de estados traumáticos obedecen tanto a los modelos acuñados por Maupassant como al discurso científico positivista. Es decir, se traslada a México una narrativa que, en cuanto a su estatuto epistemológico, puede ser considerada más avanzada que la formulación científica contemporánea que se movía aún dentro de la craneología. Los modernistas conciben un mecanismo inconsciente, describen su figuración en el imaginario y muestran la inscripción de una experiencia traumática en la memoria.

Al igual que en “Lettre de un fou”, Couto Castillo concibe la narración “Rayo de luna”¹³⁶ (1897) de acuerdo con la tensión entre la veracidad de la confesión de un personaje supuestamente loco y la objetividad que se configura a partir de la institución psiquiátrica en la que se encuentra internado este narrador autodiegético. El manicomio es el lugar de enfrentamiento con la otredad. Así, se lleva a cabo una lectura del ser humano desde la locura y se juega con la inversión de la dicotomía razón-locura. La narración se inicia con el recurso de crear inseguridad acerca de la confiabilidad del narrador en primera persona:

Estoy en un hospital de alienados. Todo mi síntoma, toda mi locura es declarar lo que he visto e insistir. Ninguno como yo comprende lo extravagante y lo inverosímil de mi narración; yo mismo he dudado y me he creído juguete de una alucinación; pero siempre, después de muchas dudas, he llegado a la misma conclusión: mi narración es cierta, terriblemente cierta, y de ella me ha quedado una impresión de espanto presta a despertarse a cada momento. [...] Nada sé, nada puedo explicar sino que aquello ha sucedido y me ha dejado una impresión inolvidable (Couto Castillo 1984: 86).

¹³⁶ Este relato puede ser considerado como una actualización narrativa de “El rayo de luna”, de Gustavo Adolfo Bécquer. La leyenda becqueriana presenta la búsqueda de la amada ideal que el personaje idealista y soñador cree vislumbrar en un rayo de luna (y, de esta forma, Bécquer retoma a su vez el vínculo tópico entre la imaginación romántica y la transfiguración poética del mundo). En contraste, los tópicos románticos presentes en ambos cuentos (la noche, el sueño, la luz lunar, la locura, la fantasía productora de fantasmas) operan en diferentes niveles. En Bécquer el personaje persigue su fantasma sonambulando por el mundo diegético ‘poblado’ de estos tópicos. El relato de Couto Castillo, en cambio, ubica la aparición exclusivamente en la recámara del personaje y refuerza, de esta manera, el hecho de que la mujer ideal es un puro producto de su imaginación. La relación intertextual entre ambos textos muestra el proceso de subjetivización y el reforzamiento del tópico de la locura al final de la centuria. El hecho de que se desarrollara el relato de Couto Castillo dentro de una sola recámara es ilustrativo de la reducción emprendida en la literatura finisecular: la narrativa se despliega como deambulaje fenomenológico, mientras que el relato de Bécquer todavía no prescinde de un mundo diegético con lugares y topografía propios.

La repetición del vocablo “impresión” en la cita señala el momento traumático, en el sentido de Charcot, para el personaje, como si se tratara de una experiencia imborrable. El personaje pone énfasis en lo “inverosímil” de su narración, enunciando, en el ámbito de la historia narrada, el conflicto entre la veracidad de lo que ha experimentado y la objetividad psiquiátrica que niega la posibilidad de su delirio.

En el contexto de la oposición entre el naturalismo espiritual y el naturalismo, en rigor, la verosimilitud mencionada figura también como categoría narrativa, por lo que la narración ostenta una doble codificación. El cuento se enfoca detalladamente en el delirio fantástico del personaje y de esta forma introspectiva se mueve en el más allá de la estética estrictamente naturalista. El relato reconstruye la alucinación que, considerada a partir de la óptica positivista, no puede adquirir ningún sentido. Para ello, se apoya en las dicotomías románticas de la noche, el sueño y la muerte, en oposición a la vida diurna y a la razón (*ibid.*: 87), para luego introducir el elemento perturbador: la aparición de una mujer-fantasma. El recurso de estos tópicos románticos tiende a evidenciar la oposición entre lo inconsciente y lo consciente, por lo cual lo fantástico se genera en el primer ámbito, lugar donde se halla la experiencia traumática.

En la descripción de su delirio, el narrador hace hincapié en la mirada de la mujer. Este momento parece representar una experiencia trascendental en la que se supera la categoría del tiempo objetivo, porque mediante este contacto se genera un instante eterno: “¿Cuánto tiempo estuvimos así, ella con los ojos fijos en mí con indecible expresión, y yo viéndola inmóvil, sin poder hablar? Para mí fueron muchos años de sufrimiento; mi corazón latía violentamente y después parecía muerto; sentía un frío horrible y por mi frente corría el sudor” (*ibid.*: 89). Al día siguiente, el narrador se encuentra con la prueba de que su supuesta alucinación ha sido verídica al detectar la impresión que dejó el fantasma en el edredón (*idem*). Esta construcción de un objeto testimonial, el indicio empírico de la existencia del fantasma, recuerda la función narrativa del famoso vaso de leche en *Le horla* de Maupassant.

La confesión de un personaje loco tras la experiencia de un estado alterado brinda el material para “Una obsesión” (1897) de Couto Castillo que presenta la generación de un trauma recurriendo al tópico de la bella muerta. La amada del narrador se suicida tras una discusión sobre la cuestión de si la pareja contraerá matrimonio o no. El relato se introduce

por medio de un recurso narrativo en el que un primer narrador, en primera persona, presenta la carta redactada por el personaje principal, el cual figura como narrador autodiegético que presencia el suicidio de su amada.

La experiencia traumática surge por la vacilación del personaje en el momento en que se consuma el suicidio, razón por la cual el personaje se culpa por la muerte de su novia. Ésta se introduce como una “virgen Prerrafaelista” (*ibid.*: 33). La irresolución se presenta dentro del paradigma de la atracción del abismo, presente en “el demonio de la perversidad” (Couto Castillo 1984: 34), narración de Poe a la que alude el narrador.

Me reí, hice un esfuerzo para arrojarle mi ironía, y pálida, sin decir una palabra, volvió el cañón contra su frente. Me miró un instante con una mirada que nunca más he podido olvidar, con una mirada indescriptible que me persigue en la sombra de las noches y me atormenta en los malos sueños. Había en la expresión de esa mirada, decisión, reproches, pero reproches llenos todavía de amor... yo no di un paso, no hice un gesto, no levanté el brazo para detenerla; al contrario, curioso, con curiosidad perversa, aguardaba, y aun parecía desafiarla con mi actitud. ¡Una detonación, y yo me precipité a tiempo aún para recibirla en mis brazos... Una última convulsión, luego nada, un borbotón de sangre cubriendo su rostro, bañándola toda! (*ibid.*: 36).

Tirada en el suelo, la muerta es una ‘impresión’ en analogía con el imaginario ecfrástico de los modernistas. Esta composición pictórica que en “Blanco y rojo” figura como una obra de arte total, se presenta en “Una obsesión” como una imagen que deja una impresión inolvidable; es decir, un trauma en el sentido de Charcot. Son idénticos, pues, los lugares donde se produce el arte y donde se genera el trauma; esto es, en el inconsciente. Esta ‘inscripción’ imborrable regresará en forma del fantasma que visita al personaje, motivo que lo lleva a perder el juicio (*ibid.*: 40). La configuración del trauma se genera a partir de la intersección entre el recurso a la écfrasis, *i.e.*, entre el arte y la alusión a la ‘inscripción’ traumática del acontecimiento. Así, se hace patente la íntima vecindad entre el proyecto poético y los referentes psicopatológicos en el modernismo.

La temática de la introspección en la mente del asesino surge con variaciones en “El vengador” (1901) de Díaz Dufoo, donde se narra la motivación de un matricida que ‘venga’ la muerte de su padre, abandonado por su esposa. El discurso de justificación del acusado recurre a la inscripción de una experiencia traumática en la memoria. Es el fantasma de su padre que se aparece todas las noches:

Venía el sueño a atraerme, en la alta noche, vencido por la crisis; pero el recuerdo no moría. Bajaba de lo alto la amada cabeza grave, la del moribundo, y vertía sus lágrimas sobre mi pecho. Veíalo sobre su lecho de martirio, delirante y trémulo. Y sus labios, como rosas blancas, se entreabrían para pronunciar un nombre: ¡el de ella, el de ella que me lo mataba! [...] El que del sueño brotó, volvió al ensueño; la

que materia fue, tornó a la materia. ¡Oh mis noches, mis tristes noches!... ¡Ya no volveréis a enloquecerme! (Díaz Dufoo 1984: 39-40).

El reo se siente obligado a perpetrar el crimen para deshacerse de la aparición del fantasma durante sus noches inquietas. De acuerdo con el lugar común del romanticismo, la noche es una metonimia del inconsciente y los hechos del asesinato transcurren como en un trance hipnótico, como si el personaje hubiera sido sugestionado por fuerza más allá de su voluntad: “Transcurrió un minuto... un siglo... De pronto, el recuerdo de la ofensa, de la horrible ofensa, se agolpó a mi cerebro, inundándolo con resplandores reojizos como las olas de un mar de fuego. Mis manos se crisparon, las llevé a la garganta y apreté... apreté sin compasión” (*ibid.*: 38). El narrador hace hincapié en la disolución de la categoría del tiempo objetivo, al igual que en “Rayo de luna”. Igualmente, se ubica el regreso de la memoria traumática, aquí representada de manera ostentosamente lírica, fuera de las coordenadas de la razón.

La manifestación modernista en la que una experiencia traumática gana mayor complejidad es “Un crimen raro” (1898) de Ceballos, donde se entrelazan tópicos, motivos y técnicas narrativas de esta serie de cuentos. En el centro de la narración se halla la reconstrucción de un asesinato cometido porque, como alega el acusado, la esposa le causaba horror al enfriarse de manera fantasmal durante las noches. Su defensa gira en torno a dos ejes: por un lado, refiere hechos biográficos, y por el otro, describe el fenómeno fantástico en sí; esto es, la supuesta causa de su ataque de locura que culmina en el uxoricidio. La combinación de los dos elementos ponen de relieve un perfil psicológico: tanto la biografía del narrador como la fenomenología de su experiencia traumática.

Al principio del texto figura el elemento tópico del escándalo de la razón causado por la oposición entre el delito y la normalidad; esta dicotomía está presente en las palabras del juez que sirven como marco narrativo:

Consta en autos, que la occisa era una buena mujer y nunca tuvo usted motivo alguno de queja contra su comportamiento en todo el tiempo en que por mutuo acuerdo hicieron vida marital; consta también, que trabajaba para ayudar en el combate por la existencia al que por compañero había elegido; consta igualmente, que era amorosa en el hogar y cumplió con admirable humildad todas las obligaciones que había contraído en tan siniestro abarraganamiento... ¿Por qué, pues, la asesinó usted de una manera tan vil, tan alevosa y tan villana? (Ceballos 1898: 18).

La normalidad representada se configura en la domesticidad de la esposa y el esfuerzo constante en ‘la lucha por la vida’; sobra decir que se trata de dos ejes normativos de la

sociedad porfiriana. La reiteración anafórica de la expresión “consta” refuerza la impresión de la facticidad que aboga por el hecho de que aparentemente no existe una explicación racional del delito. Así se constituye el contexto realista en el que se genera el delito inconcebible. Por consiguiente, no sorprende que el acusado inicie su discurso de defensa con la palabras “Es un caso estupendo, inverosímil” (*ibid.*: 18), categoría igualmente perteneciente a la reflexión metanarrativa, que se opone al marco narrativo y, por extensión, a las limitaciones del realismo y al paradigma positivista.¹³⁷

El personaje se presenta como un estudiante fracasado de medicina. Su motivación de emprender los estudios se relaciona con sus alucinaciones, ya que destaca que quería “Combatir con la muerte. Disputarle sus presas. Vencerla siempre. Avergonzarla siempre. Humillarla siempre” (*ibid.*: 19). La razón que aduce para abandonar sus estudios es su miedo a confrontarse con los cadáveres en las autopsias: “los instrumentos quirúrgicos eran inútiles chismes en mis manos” (*idem*). El personaje encarna el afán fáustico de la ciencia y, al mismo tiempo, las limitaciones de la misma, ya que, en la presentación de su proceso de aprendizaje como médico, transita entre el afán racional y la incapacidad de enfrentar directamente el fenómeno de la muerte, lo cual configura un sentimiento (y un nivel narrativo) afín a lo siniestro. Éste se apodera del personaje en el desenlace del relato. En la base de su delirio de persecución está su predisposición nerviosa: “Yo soy muy nervioso, increíblemente nervioso, también soy muy cobarde, ignominiosamente cobarde, los delirios de persecución desde la más tierna infancia fueron mi tormento” (*ibid.*: 19). La narración representa la confrontación con los muertos de acuerdo con lo siniestro y con la definición del trauma citada arriba. El personaje se obsesiona con la muerte, al igual que el protagonista de “Un aprensivo” de Couto Castillo, personaje que en el manicomio representa el terror a la omnipresencia fantasmal de la muerte. Para mostrar la inscripción de la experiencia traumática en la psique, se recurre primero a una metáfora heurística que conjuga las miradas de los muertos y con la mirada del autopsista: “La sangre humeante ó

¹³⁷ La narración invita a explicar este hecho alternativamente mediante la presencia de lo demoníaco y la biografía del reo. El mencionado enfriamiento de una mujer, que se presenta de acuerdo con la estética de lo fantástico interior, se genera en analogía con el fragmento de un diálogo en *Là-bas*, en que se discute si la visita de espíritus nocturnos se hace notable en el cuerpo de la mujer por medio del enfriamiento (Huysmans 1987: 210). De esta manera, “Un crimen raro” pone de relieve una doble codificación: por un lado, ofrece una construcción metafísica en la configuración de lo fantástico; por el otro, es la psicología del acusado la que puede explicar los hechos.

coagulada, me llena el alma de pavor, las vísceras muertas me provocan nauseas, las bocas purpuradas por hemorragia me horripilan, y los ojos vidriados de los difuntos, buscan mi retina y la persiguen á la luz y á la sombra...” (*ibid.*: 20). Este contacto con los muertos y la ‘inscripción en la retina’, se combina con otra metáfora heurística, la de la cámara fotográfica, para describir la generación de la experiencia traumática. Tras haber abandonado sus estudios, el personaje consigue un trabajo con un retratista de cadáveres:

Después de improbos empeños, logré que me aceptara como ayudante suyo, un anciano que retrataba á los presos de la cárcel y á los cadáveres de los que sucumben en los hospitales. La pitanza era exigua é insignificante las labores, pues mi única ocupación consistía en preparar la cámara del retratista y luego tomar copias de las películas negativas.... copias.... de los muertos.... de los ajusticiados.... de los traperos contagiados.... musculaturas éticas, amarillentas, pestilenciosas, labios convertidos en habitáculo de larvas, manos crispadas, pies deformes y hediondos, con uñas torcidas y cubiertas de mugre y polvo... (*idem*).

Regresando a la citada definición del trauma de Charcot, resumida por Foucault, “la inscripción en la corteza” y “la continuación permanente” se presentan en la narración mediante la concatenación de la reproducción de las imágenes de los muertos grabados en las placas fotográficas.

En el discurso del personaje se señala esta experiencia como la razón por la cual se siente perseguido por fantasmas durante las noches, se agudizan su horror y su locura, llevándolo a la drogadicción y al alcoholismo (*ibid.*: 21). Su deformación psíquica se expresa científicamente: el trauma se enuncia como emergiendo de síntomas físicos: “La idea de morir fue el torturante y obsesor verdugo de mis días. [...] Después de las depresiones interiores que se sucedían al embrutecimiento de la enajenación, me sobrevenían torvos desfallecimientos y convulsiones nerviosas, que daban con mi cuerpo en tierra como si estuviese atacado de epilepsia” (*ibid.*: 21). La siguiente estación biográfica presenta a su esposa, y futura víctima, Violante, como eventual redención de sus pesadillas. La figura femenina es clave, como superficie de proyección del imaginario. Violante, cuyo *telling name* prefigura la tragedia del desenlace, es presentada como la *femme fatale*, a partir de la perspectiva del protagonista. El texto le adscribe la misma atracción obsesiva que obtiene la representación de los muertos en el inconsciente del personaje (*ibid.*: 24).

El texto construye una correspondencia entre el sentimiento siniestro, que presenta la relación traumática con la muerte, y la mezcla de atracción y repulsión que emana de la *femme fatale*. Al mismo tiempo, el caso es considerado como un “fenómeno psíquico impenetrable al análisis” (*ibid.*: 24) por lo que se ubica en un lugar más allá del paradigma

científico mismo que así extiende la narración analizando el vínculo entre lo biográfico y la alucinación del personaje.

Esta forma de entretener el objeto de su deseo y su obsesión puede ser considerada como explicación de la alucinación del enfriamiento.¹³⁸ De manera coherente, la esposa se convierte en la muerte personificada en el momento del asesinato: “¡Cerré los ojos! ¡Y a ciegas continué mi obra... herí!... Entonces ocurrió algo espantoso. Unas manos crispadas me estrangulaban: abrí los párpados y vi á la impura, metamorfoseada en un armazón de huesos... era un esqueleto que peleaba conmigo pugnando por ahorcarme... era la Muerte...!” (*ibid.*: 26). Posiblemente esta transformación de la *femme fatale* se inspira en la estética contrastante del poema “Les métamorphoses du vampire” de Baudelaire. El acto sexual figura como vampirismo en las dos partes del poema que muestran, respectivamente, la sensualidad de la *femme fatale*, que deja a su agotado amante y, su transformación en una representación de la muerte. Al igual que en el caso de las fotografías, se muestra cómo el texto recurre a una alusión intertextual, *i.e.*, remite a un nivel de segundo grado, con el fin de figurar la interioridad traumatizada de su protagonista.

¹³⁸ Al igual que en *Le Horla*, donde el personaje intenta comprobar la existencia del fantasma mediante la prueba tangible de un vaso de leche que se vacía durante las noches, la narración Ceballos recurre a la prueba empírica de calentar la habitación para intentar de comprobar que el enfriamiento no sea una alucinación del narrador.

6.4. “HOMO DUPLEX”: DESDOBLAMIENTO E HIPNOTISMO

La narración “Homo duplex” (1903) de Ceballos se apoya en el desdoblamiento de un personaje y el crimen perpetrado bajo la influencia de la sugestión hipnótica.¹³⁹ En este ‘caso ficcional’, emergen nociones científicas y jurídicas que conmovieron los ánimos contemporáneos y fueron objeto de controversias. La narración se mueve, al igual que “Un crimen raro”, en el límite del paradigma científico. A continuación, esbozo brevemente el contexto científico y literario que está en la raíz de la configuración narrativa de “Homo duplex”. Este contexto presupone nociones psicológicas que manifiestan una ruptura con los esquemas organicistas y mecanicistas de la psicofísica del positivismo.

El motivo del crimen cometido por terceros hipnotizados prendía la imaginación literaria, y evoca el contexto jurídico que remite a la responsabilidad del individuo enajenado. En la obra de Huysmans se aprecian aún especulaciones sobre fenómenos sobrenaturales, como el satanismo y la visita de espíritus nocturnos, en el contexto de la discusión del hipnotismo y de la histeria. Dichos anacronismos emergen por la ruptura epistemológica debida al afán racional positivista, que trata como supersticioso a lo inexplicable. Por último, en la obra de Huysmans llama la atención la interrelación paradigmática de los conceptos demonológicos con los experimentos de Charcot en la

¹³⁹ Desde los albores de la hipnosis con el “magnetismo animal” de Franz Anton Mesmer y el “sonambulismo natural” de su discípulo, el Marqués de Puységur (cf. Ellenberger 2005: 102-119), la sugestión hipnótica ha fascinado a los literatos. Es sobre todo la imaginación romántica la que recurre a la figura del magnetizador para representar ámbitos trascendentales, el más allá o ambientes fantásticos, como muestran las narraciones con afinidades al mesmerismo de Poe y Hoffmann. La noción clave de un “fluido cósmico” que interrelaciona al individuo con entidades mayores, como la naturaleza y el universo, surge a partir de la obra fundadora de Mesmer (Chaves 1998: 405-406. Ellenberger 2005: 102-103). Aunque Mesmer, siendo hijo de la Ilustración, busca explicaciones físicas para otorgar un fundamento científico a su práctica médica, el magnetismo entra a la literatura romántica sobre todo como elemento metafísico. A finales del siglo, en cambio, se observa la tendencia a la racionalización del fenómeno: se pierden las connotaciones trascendentalistas y el hipnotismo desempeña un papel fundamental en el discurso sobre la existencia de un ámbito psíquico. Dado que no se podía localizar un sustrato orgánico donde la hipnosis ejerciera su función sugestiva, el magnetismo llega a ser clave en la superación de los esquemas orgánicos del positivismo. Puységur, al comenzar el siglo XIX, ya experimentaba con la hipnosis concibiendo la enfermedad mental como un estado de deformación en analogía con el sonambulismo y la sugestión (Ellenberger 2005: 119). Esta noción fue retomada por los médicos de la escuela de Nancy, Bernheim y Liébault, y por Charcot en París. Aunque esta tradición médica es casi eclipsada por la vigencia de los paradigmas somáticos, está a la base de reivindicación de los modelos psíquicos y recobra vigencia en la última década del siglo XIX.

Salpêtrière, lo que patentiza el papel que desempeña la literatura finisecular entre lo fantástico y la especulación científica (Huysmans 1987: 157-159).

El potencial sensacionalista de la hipnosis se registra en un debate acerca del tratamiento médico en el ámbito periodístico a finales de los años ochenta. El hecho de que las elaboraciones literarias remitieran al límite del paradigma científico, o bien mediante comentarios explícitos o implícitos o por la configuración de las narraciones, permite compararlos con el discurso científico presente en la prensa porfirista. *La Voz de México*, por ejemplo, presenta una columna, siempre en primera plana, titulada “El hipnosis hecho de moda” [sic]. Esta serie de artículos del año 1887 pueden mostrar cómo se instala la noción de la hipnosis en el imaginario colectivo, dado que representa la confrontación más extensa del hipnotismo durante el Porfiriato y abarca casi de manera enciclopédica la temática arrojando luz sobre los aspectos centrales desde una perspectiva positivista.¹⁴⁰

El columnista de *La Voz de México* demuestra estar bien enterado de los últimos desarrollos en Europa, ya que sabe que las teorías de Charcot llegan a Alemania con modificaciones donde Heidenhain aplica la hipnosis. En el artículo se define el hipnotismo como “una catalepsia experimental“, y “como una suspensión de la acción del cerebro” (31.05.1887). Probablemente el lector moderno asociaría “suspensión” con el ámbito del inconsciente, en oposición a la actividad consciente. En el artículo, en cambio, se pone de manifiesto que se descarta esta asociación haciendo eco de la doctrina positivista, que tiende a demonizar la hipnosis. En el trasfondo se encuentra la cuestión de si debería considerársele como un estado patológico y si éste sirve para la curación de las enfermedades nerviosas. Este punto de partida se revela posteriormente como una estrategia fundamentada en las nociones organicistas y mecanicistas que tienden a descartar la

¹⁴⁰ La serie de artículos en *La Voz de México* hace eco de la polémica sobre la hipnosis entre las escuelas psiquiátricas de París y Nancy, respectivamente representadas por Charcot y por Bernheim y Liébault. Para Charcot, la hipnosis es un estado patológico, en analogía a la histeria, lo que comprueban sus experimentos de simular artificialmente los síntomas histéricos mediante la hipnosis. Para los representantes de Nancy, en cambio, la hipnosis representa una manera de acceder al inconsciente y curar experiencias traumáticas, entre ellas las que se manifiestan por los síntomas del histerismo. Así, se hace patente que se trata de una enfermedad con orígenes psíquicos. La polémica entre estas dos escuelas muestra que se modifica de manera fundamental el discurso sobre la enfermedad mental en las últimas décadas del siglo XIX (Ellenberger 1005: 999). Por supuesto, el tratamiento hipnótico es sujeto de la sospecha sistemática por parte de la criminología positivista y la fascinación popular en el fenómeno y sirve de apología en casos criminales. Se registran varios procesos jurídicos en los que el fenómeno alega la supuesta inocencia del reo, ya que se hallaba bajo la influencia maligna de una voluntad ajena (*ibid.*: 1008, 1016).

hipnosis como anticientífica. El periodista da a entender que rechaza la hipnosis, parafraseando a varios psiquiatras italianos, porque la concibe como:

estado patológico del sistema nervioso, una crisis, en suma, una neurosis. Agreguemos [sic] la definición del doctor Mossu. Los fenómenos del hipnotismo son la exageración morbosa de los fenómenos fisiológicos que se observan en el sueño ó en el sonambulismo. [...] El hipnotizado vá [sic] hasta las convulsiones tónicas del grande histerismo, hasta la *ansia* [sic] -obliteración de la memoria- á la *abulia*- impotencia de la voluntad- á las alucinaciones, al delirio, á la epilepsia, á la catalepsia, al sonambulismo forzado. [...] Por agregado, pasado el paroxismo, queda al hipnotizado, el temblor, la cefalgia [sic], la debilidad, y una tendencia á la neuropatía, y por fin al frenesí (*idem*).

En el siguiente artículo se hace patente que es el desconocimiento de la causa del fenómeno hipnótico lo que lleva al articulista a demonizar el nuevo tratamiento en la manera citada.

La Voz de México indica la falta de una causa fisiológica tras haber relatado un caso de hipnosis grupal llevado a cabo por Paul Janet. La sospechosa falta de pruebas empíricas culmina en rechazar a Charcot, que “no da ninguna explicación científica, y declara no conocerla” (04.06.1887). Se nota que en el artículo se distingue entre el punto de vista del hipnotismo y de su contrincante positivista:

Sería, por tanto, racional, qué médicos, hipnotistas é hipnotizados, antes de lanzarse en el abismo del hipnotismo, se detuviesen un punto y, no descubriendo causa natural verdadera de la enfermedad hipnótica, comenzasen á sospechar la existencia de alguna causa oculta que intervenga fuera del orden natural... Mas ¿qué queréis decir, nos gritan los positivistas, los materialistas, que está allí oculto el demonio?... esta es una preocupación de la Edad Media... mas no un razonamiento científico (*idem*).

Se aprecia la tensión epistemológica característica del fin de siglo en las dos coordenadas de la ‘superstición’, es decir de lo demoníaco y de lo racional en términos del positivismo. Por consiguiente, un fenómeno como la hipnosis no puede ser “natural” según el periodista,¹⁴¹ porque no tiene ninguna explicación en los esquemas del positivismo. *La Voz de México* presenta el caso de una hipnotizada que por sugestión del médico debe olvidar el nombre del hipnotizador (02.07.1887). El experimento tiene un resultado positivo que, otra

¹⁴¹ *La Voz de México* ofrece una doble explicación del fenómeno, rechazándolo como práctica médica. En primer lugar concluye que se trata de algo no natural: “La hipnosis —todos los médicos convienen— es una neurósis [sic], breve pero violenta, provocada por un ensayo experimental; y consiguientemente, los síntomas morbosos se ven, se tocan. [...] Sabiendo nosotros que nada se produce sin causa, suponemos que, donde no hay causas fisiológicas, existe aunque sea una sola *extrafisiológica*, esto es no natural” (30.07.1887). En segundo lugar, el periódico ofrece una explicación asombrosa, dado el carácter ilustrado que prevalecía en los artículos anteriores. La última contribución en *La Voz* lleva el subtítulo “Aplicación de la teoría cristiana al hipnotismo” y concluye que el hipnotismo es nada menos que la aparición del diablo en una vestimenta específicamente moderna: “Parece á algunos extraño que en los tiempos cristianos esté libre el demonio para mezclarse con la sociedad humana. [...] Acomodándose á los tiempos, y bajo la capa de experiencias físicas y fisiológicas de supuestas fuerzas desconocidas, consigue en ciertos países cristianos enfermar la historia de la religión, desnaturalizar las nociones de milagro, la fé y la reverencia a lo sobrenatural, y prepara el camino á una restauración del paganismo” (10.11.1887).

vez, orilla al articulista a llamar la atención sobre el desconocimiento de la causa del fenómeno: “No es una cosa física, porque ninguna causa, aun los venenos, puede producir la falta de memoria, sin producir al mismo tiempo la locura. ¿Qué es, pues? Es algo de naturaleza desconocida, puesto por una causa también desconocida. ¡Misterio sospechoso!” (02.07.1887). La incapacidad de la ciencia contemporánea para explicar satisfactoriamente el fenómeno se traduce en el miedo por el control ajeno de la voluntad de otras personas, una temática que adquiere características tópicas en la literatura finisecular, como señala también en periódico: “[E]l paciente hipnotizado es un autómatas, como enseñan los hipnotistas: es un instrumento ciego que no se distingue de las otras máquinas, sino en que tiene alma, bien que privada del albedrío” (09.07.1887).

A partir del fenómeno hipnótico se presenta la posibilidad literaria de transformar a los autómatas de Hoffmann, que son máquinas que engañan a los personajes por su semejanza con seres humanos verdaderos, en autómatas inconscientes de sus actos, que ejercen una acción involuntaria, sugerida por un hipnotizador. Lo anterior también se anuncia en la obra del alemán, donde “Der Magnetiseur” presenta el caso de un personaje que gana poder sobre otros por medio del mesmerismo. La noción del automatismo se interioriza y los personajes se convierten en el desdoblamiento de una voluntad ajena. Tanto en el relato de Hoffmann como en el de Ceballos se escenifica una operación en el imaginario del hipnotizado: en el primer caso se trata de un viaje a la niñez para reconfigurar la memoria y los sentimientos de la hipnotizada. En “Homo duplex” la sugestión tiene un impacto en los actos futuros del ser hipnotizado.

La fascinación del hipnotismo para los literatos de la época se basa en el hecho de que no se podía determinar ningún origen fisiológico. Por ello el fenómeno se integra a la literatura como una forma de configurar lo fantástico al igual que temáticas como la trasmigración de las almas. La despersonalización, la doble personalidad y el inconsciente se mueven en un ámbito de indeterminación científica.

Aunque el relato “Homo duplex” no se sirve del término hipnosis, sino que remite en sus últimas líneas al fenómeno de la sugestión, su narrativización obedece a dos de los estados que transcurren en el proceso hipnótico: la sugestión y el sonambulismo. El texto muestra detalladamente un tipo de automatismo psíquico, inconsciente, al transferirse la

voluntad ajena a la interioridad del protagonista. Este proceso se inicia mediante la confesión del futuro crimen del que el confesante busca absolución:

Un asesinato premeditado con singular vileza por un delincuente fanático que antes de perpetrar el delito imploraba inverecundamente [*sic*] la absolución de los contritos en el tribunal formidable de las conciencias. El relato trastornó con intempestiva brusquedad el espíritu tranquilo del sacerdote no de otra suerte que un chorro de pedruscos rebotara el marasmo de las aguas en un estanque adormecido. Después de suplicar mucho tiempo inútilmente alejóse el penitente sin haber obtenido el perdón que allí imploraba. [...] Esa misma noche el rico filántropo del cortijo iba a sucumbir a los golpes de un puñal. Él, el coadjutor, conocía el plan perfectamente, lo conocía en todos los detalles, con todas sus probables peripecias, lo conocía, porque esa mañana, había visto al criminal, hablando con él, hacerlo desistir del proyecto infame que enloquecido por la ambición acariciaba desde tiempo atrás... Se hallaba en un conflicto horrible. A pesar de su minucioso conocimiento de aquella trama urdida en la sombra no podía delatar al homicida sin violar el sigilo de la confesión (Ceballos 1984: 158-159).

El conflicto que causa la confesión en el cura puede compararse con la definición del trauma de Charcot: una especie de ‘programación’ que se reitera obsesivamente. La narración hace hincapié en que el cura conoce de manera minuciosa el plan del asesino; es decir, a partir de la sugestión se perpetúa la idea en el interior del personaje, se vuelve idea fija y será puesta en práctica por el mismo sujeto. Así se desdobra el discurso narrativo en la confesión del criminal y en el delito cometido por el cura. De esta manera, el relato indica la causa verbal e inconsciente de la acción y, por extensión, indica el lugar donde operan la sugestión hipnótica y la experiencia traumática: en un ámbito psíquico que no está vinculado con lo orgánico. El relato llega a ser una metáfora heurística que se apoya en los momentos de la confesión a la que sigue una extensa prolepsis que describe el crimen, todavía no perpetrado en el escenario de la mente del padre, como en un estado de alucinación en la semivigilia. Sigue la consumación del crimen por parte del padre, cuyo proceso es idéntico a la narración que se reiteraba en su mente perturbada.¹⁴²

Antes del desenlace, la narración recurre a una extensa fase introspectiva que describe, por un lado, cómo surgen una y otra vez los acontecimientos en la mente del padre y, por el otro, hacen hincapié en su condición física y mental:

¹⁴² Este desdoblamiento de la personalidad en el padre (consciente) y en el autómatas (inconsciente) se describe en términos de una alusión al *Quijote*. Al igual que en los cuentos de Leduc, que recurren al quijotismo para señalar los traumas literarios de las figuras de artistas, las hazañas del caballero de la triste figura representan una referencia obligada en la tradición hispánica que se sirve de estas formas narrativas metaficcionales para describir cómo un ‘relato’ se vuelve realidad. Cuando el cura alucina el futuro crimen, confesado, el narrador comenta: “Se diría que el asesino había acuchillado un cuero repleto de vino rojo” (Ceballos 1984: 160). Esta alusión a la batalla de Don Quijote con los cueros de vino se repite (*ibid.*: 162), como si fuese un ritornelo, una vez consumado el crimen para indicar la realización de la ficción introyectada en el confesionario: el acto inconsciente se genera a partir del lenguaje.

En su cerebro zumbaban las conjeturas como enjambres de mariposas negras embravecidas por el espanto. El conflicto en que se enredaba su voluntad arturdía su juicio por lo común discreto retorciendo en complicadísimas espirales las circunvoluciones de su pensamiento. Ante la inminencia del peligro que amenazaba al bienhechor de su pueblo un temor pavoroso lo entontecía apagando con el frior de un mortífero soplo todas las lumbres de su mente. Pasó el día presa de gran inquietud nerviosa aguardando la oscuración de la tarde como un muchacho que por primera vez se prepara a asistir a una cita amorosa. A las nueve se acostó amedrentado cual si fuese el cómplice del bandido. El insomnio lo atormentaba con inaudita crueldad. Presenciaba el drama en todos sus episodios sin que ningún lance escapara del foco de las videncias que fabricaba la imaginación en los lentes de su retina. Veía... (*ibid.*: 158-159).

Las “mariposas” simbolizan la psique perturbada donde se forma el trauma del padre. Al igual que en el caso de la confesión, cuando el padre no puede absolver al presunto futuro asesino, el transcurso del “fluir de la conciencia” se debe a una inhibición que él lleva a la idea fija, ya que este mismo no puede superar lo contundente de la confesión ni puede acudir a las autoridades para denunciar el crimen. De esta manera, el cuento da a entender que la idea ajena adquiere realidad traumática antes de ser llevada a la práctica.

El relato destaca el carácter de autómatas del padre al consumar el crimen. Sobresalen los momentos que señalan la ‘programación’ ajena, el movimiento automático y sonambulesco: “Era el momento preciso en que debía efectuarse la tragedia. La reacción se operó en su organismo con una violencia admirable. Saltó ágilmente de la cama. Encendió maquinalmente una lámpara. Su deber le ordenaba evitar ese delito a toda costa. [...] Caminaba con la inconsciencia de un sonámbulo” (*ibid.*: 161). Entre el discurso metanarrativo y las nociones psicopatológicas se configura un nivel de segundo grado que apunta explícitamente hacia la interioridad del personaje mostrando la inscripción traumática de la confesión del delincuente. Con ello, el relato se presenta como la puesta en escena de la teoría de la sugestión de Bernheim: “Toute idée suggérée et acceptée tend à se faire acte” (cit. en Ellenberger 2005: 401). Esta constelación permite clasificar el relato como una metáfora heurística que elabora una noción contemporánea de la función traumática en el inconsciente. En el siguiente subcapítulo, la noción de la sugestión se transforma en un acto de escritura automática y, tal vez, hace eco de la intersección entre la tensión nerviosa eléctrica (su metáfora heurística: el telégrafo) y la transmisión de un mensaje por medio del fluido cósmico del que partía la teoría de Mesmer.

6.5. “NUPCIAS FÚNEBRES”: METAFICCIÓN DECADENTISTA Y ESPIRITISMO

En la segunda mitad del siglo XIX, las ciencias ocultas, es decir, un conocimiento esotérico vinculado a un limitado círculo de iniciados, son representadas por dos ramas: el espiritismo¹⁴³ y la teosofía.¹⁴⁴ Ambas vertientes pueden ser consideradas como reacción al racionalismo de la ciencia positiva. Como afirman José Ricardo Chaves y Lily Litvak, no puede comprenderse el ocultismo finisecular sin considerar su componente ‘científico’; esto es, el ocultismo hace eco del científicismo de la época y se presenta como medio para reconciliar la creencia religiosa con el espíritu científico. Como ejemplos de las pruebas empíricas de la existencia de fantasmas o de almas desencarnadas, negadas por la ciencia moderna, destacan las fotografías de ectoplasmas y las diversas formas de comunicarse con el más allá mediante la actividad de un médium, con la ouija o a través de la escritura automática (Chaves 2001: 151-152; 2005: 133 y Litvak 1994: 83-88).

Dado que el espiritismo es un caso ejemplar de la falta de diferenciación de los discursos y también un emblema de la crisis del paradigma positivista, no puede sorprender que se le considere entre las preocupaciones de los pioneros de la psicología. Uno de los sucesores de Charcot en la Salpêtrière, Pierre Janet, se dedica a la investigación de la

¹⁴³ La característica básica del espiritismo es su preocupación por “probar la inmortalidad del alma por medio de la comunicación, desde este mundo, con los espíritus de los muertos” (Litvak 1994: 83). El movimiento espiritista surge después de los acontecimientos en Hydesville, donde las hermanas Fox “comenzaron a experimentar supuestas comunicaciones con los muertos” (Chaves 2005: 147). Un papel protagónico en la divulgación de la doctrina lo ejercieron Andrew Jackson Davis con *The Principles of Revelation* y Allan Kardec. Este último sostiene la inmortalidad del alma y la posibilidad de la comunicación con los muertos a través de los médiums que puede revelar el pasado, el presente y el futuro (cf. *Diccionario de ciencias ocultas* 2001: “Espiritismo”). Puede ubicarse la doctrina espiritista en una línea de tradición con las visiones angelicales de Swedenborg. Los ángeles que le aparecieron al místico sueco se transforman en las almas de los descarnados a mediados del siglo XIX (Chaves 2005: 147).

¹⁴⁴ La teosofía surge en los Estados Unidos en los años setenta mediante las figuras de Elena Petrovna Blavatsky y Annie Besant. A diferencia del espiritismo, integra componentes místicos y orientales a su doctrina, como la metempsicosis y el karma (cf. *Diccionario de ciencias ocultas* 2001: “Teosofía”, “Blavatsky”, “Besant”. Litvak, 1994. 86). Chaves caracteriza el sincretismo teosófico de la siguiente manera: “En opinión de Blavatsky, lo que acontecía en las sesiones no era la visita del los muertos sino la manipulación del ectoplasma del médium por la voluntad conjunta de los asistentes. La teosofía quiso superar las carencias filosóficas del espiritismo (empantanado en una praxis de fenómenos y trances) y generó un sistema sincrético de tipo moderno que combinó corrientes occidentales de esoterismo (esto es, neoplatonismo, hermetismo y cábala, los tres cristianizados) y elementos provenientes de Oriente (hinduismo y budismo)” (Chaves 2001: 153).

escritura automática, la actividad de los médiums y el espiritismo (Ellenberger 2005: 546). También Litvak señala esta mezcla híbrida¹⁴⁵ que se genera en los alrededores del espiritismo:

En los círculos intelectuales, las materializaciones ectoplasmáticas, que eran las formas de manifestación más espectaculares, llamaban menos la atención. Se mostraba mayor interés hacia los mensajes orales o escritos de los espíritus. Por medio de ellos se podía investigar el cerebro, la conciencia, la inteligencia y las relaciones entre el mundo de los vivos y el de los muertos; tópicos de profundo interés, que no pertenecían tan sólo a la fisiología ni a la metafísica sino también a la neurología, la filosofía y la ética (Litvak 1994: 84).

De esta manera, se confrontan fenómenos que carecieron de explicación científica y se indagan otras explicaciones posibles, entre ellos las funciones del inconsciente. A la vez, se establecen métodos curativos con base en este automatismo psíquico inconsciente como la locución automática (*talking cure*) y el método catártico. Así se perfilan los cimientos de la psicología moderna (Ellenberger 2005: 1018-1019).

La narración “Nupcias fúnebres” (1896) de Leduc es una muestra de esta falta de diferenciación de los discursos y de la negociación de diferentes propuestas acerca de la psicología que está íntimamente vinculada con tópicos de la literatura *fin de siècle*. En el tejido de la narración surgen elementos de los campos semánticos de los *Paradis artificiels*, del espiritismo, de la psicología y del discurso clínico sobre el artista. Estos componentes conforman un nivel fantástico y una constelación metaficcional que relaciona la metalepsis fantástica con el desdoblamiento entre el narrador y el protagonista. Así, es uno de los cuentos modernistas más representativos en cuanto a tópicos y técnicas narrativas, donde se plasma la suma de la sensibilidad y los recursos estéticos disponibles en la época.

El texto está constituido por siete apartados que primero llevan la narración desde la ambientación de índole romántica y siniestra (*ibid.*: I, 103), que reaparece como un ritornelo para hacer coincidir los momentos claves de la narración (*ibid.*: V, 107. VII, 109), hasta la presentación del personaje, un bohemio-artista (*ibid.*: II, 103-105. III, 105-106).

¹⁴⁵ Amado Nervo aborda este proceso dialéctico entre la ciencia y los fenómenos paranormales en “La cuestión religiosa” (1896). Tras haber distinguido de manera cualitativa entre el espiritismo, válido para “los espíritus medianos”, y la teosofía, ciencia de “los espíritus superiores” (Nervo 1976: 248), Nervo apunta la mutua penetración del ámbito de la creencia y el de la ciencia: “La ciencia no ha hecho más que dar una voltereta muy curiosa. Al hacerse positiva, al basarse en hechos, todo el mundo creyó que las antiguas ‘supersticiones’ caerían minadas por su base; pero sucedió todo lo contrario. Ahora tenemos, entre las verdaderas científicas, la antes llamada hechicería, por ejemplo... No hemos hecho más que llamar a las cosas con distintos nombres: a lo que ayer se llamaba milagro, hoy le llamamos fenómeno telepático, pongo por caso, y nos quedamos muy satisfechos con nuestra denominación” (*idem*).

Los dos apartados siguientes contienen un comentario del narrador homodiegético sobre las escritura automática (*ibid.*: IV, 106-107) y muestran los acontecimientos en un cementerio como una danza macabra que culmina en el matrimonio con la novia muerta y la muerte del sujeto focalizador (*ibid.*: V, 107-109). Los últimos apartados breves regresan, por un lado, al ámbito de lo fáctico, donde se muestra una nota periodística que reporta la muerte de un individuo alcoholizado en el camposanto (*ibid.*: VI, 109). Por el otro, focalizan su funeral a partir de la perspectiva del narrador en quien surge la misma sensación que había tenido la noche en la que apuntó las percepciones de su amigo difunto (*ibid.*: VII, 109). La configuración de la trama está dispuesta a causar la vacilación del narrador homodiegético frente a los hechos acontecidos y desestabiliza el autoentendimiento del mismo y su certeza sobre la integridad empírica del mundo.

Antes de presentar la trama en sentido estricto, el narrador se dirige al lector para presentar al personaje y anticipar paradigmáticamente dos posiciones para juzgarlo:

¡Pobre Luis! Para sus compañeros de quinto año era un desequilibrado; un sensitivo para sus amigos que hacían versos, y para mí un espíritu enfermo cuyos desfallecimientos y cuyas fiebres y cuyos intensos delirios me aterraban. De antemano sé que algunos lectores van a sonreír, otros a bostezar, y los graves, los que estén en perfecta posesión de salud, arrojarán lejos de sí este libro y encogerán los hombros al saber el fin triste de Luis. Pero este cuento, que no lo es tanto como se imaginará algún lector, lo escribo para esos sensitivos que la ciencia moderna llama degenerados, para esos espíritus enfermos que reconocerán aquí algunos síntomas de sus fiebres, de sus delirios, de sus desfallecimientos que tanto me interesan y me aterran (*ibid.*: 103-104).

El narrador distingue entre lectores sanos y enfermizos considerando la posibilidad de la comprensión o del rechazo de la narración; distinción que se refuerza en la segunda dicotomía de la cita, la cual se bifurca entre el punto de vista de la medicina degeneracionista y el de los llamados espíritus enfermos. Dentro de esta doble oposición se inserta inicialmente el narrador, cuya actitud muestra la típica fascinación por lo siniestro que desempeña el personaje principal sobre él. Esto es, el texto describe la atracción del abismo que también caracteriza el punto de partida para la disolución de la certidumbre de la nomenclatura médica y el proceso de debilitamiento del racionalismo en “¡Neurosis emperadora. Fin de siglo!”. Asimismo, “Nupcias fúnebres” se mueve en el límite del potencial heurístico del paradigma positivista.

El narrador opone la teoría de la degeneración a la noción de la psicoterapia. Posiblemente se trata de la primera mención del término en el ámbito mexicano que viaja por el Atlántico gracias a un modelo literario: el libro de Maurice Barrès *Trois Stations de*

Psychothérapie (189?).¹⁴⁶ Al igual que Barrès, la narración de Leduc hace eco de la actualidad científica inmediata que en el discurso del narrador se traduce en una actitud observadora y experimental:

Y si en mi curiosidad extrema y perversa quizá, de asimilarme todas las fiebres humanas, ha llegado también mi partícula de alma a esas almas de místicos y libertinos y de bebedores de éter o de brebajes envenenados, ha sido por perversa y extrema curiosidad, por practicar la fórmula que Mauricio Barrès, el célebre y modernísimo curador de almas de adolescentes y de jóvenes, asienta en sus *Estaciones de Psicoterapia: Aucune passion... Mais le comprendre toutes*. Y también para experimentar las fiebres de esos seres, siquiera sea momentáneamente; para formarme una idea de sus desfallecimientos, para penetrar sus designios; para imaginarme coloquios tiernos con Jesús, a semejanza de la Santa Doctora de Ávila (105-106).

El hecho de que las enfermedades mentales brinden el material para la experimentación literaria se aprecia en este comentario del narrador. Esta noción se reforzará en el transcurso de la narración, ya que el trastorno mental del personaje principal llega a manifestarse en el acto de la escritura automática del narrador. El pasaje citado puede leerse como un catálogo de los tópicos decadentistas; destacan igualmente el interés psicológico e introspectivo y el afán de una reinterpretación de fenómenos culturales por medio de la ciencia moderna. Como expuse, Teresa de Ávila llega a ser un emblema de la figuración de la vida interior y de la psicopatología sexual a finales de siglo. Todos estos aspectos adquieren funcionalidad en la narrativización del caso del protagonista, es decir, desempeñan un papel central más allá de su mera mención en el catálogo decadentista.

El texto caracteriza al protagonista mediante una digresión sobre los *Paradis artificiels*.¹⁴⁷ El personaje procura ahogar en ajonjo, la bebida de moda, su duelo por la

¹⁴⁶ *Trois Stations de Psychothérapie* (1889/1890/1891?) resulta inconseguible en las bibliotecas que pude consultar. Sin embargo, con alguna probabilidad, el escritor francés se refiere a los tres aspectos que dan nombre a la obra de Hippolyte Bernheim, *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie: études nouvelles* (1891), aunque habría que consultar el texto antes de afirmarlo con certeza. El término *psycho-therapeutics* fue acuñado por Daniel Hack Tuke en la obra *Illustrations of the Influence of the Mind Upon the Body In Health and Disease Designed to Elucidate the Action of the Imagination* (1872). El título de la obra explica el nuevo énfasis en el tratamiento de las patologías. Si las enfermedades pueden tener orígenes ideogénicos, también pueden ser curados mediante una ‘operación’ en la imaginación del paciente. En las siguientes décadas los médicos intentan probar de manera científica el *modus operandi* de la imaginación, y, por extensión, del inconsciente, en la génesis y cura de las enfermedades. El término psicoterapia surge otra vez en la fase en que la hipnosis y la sugestión se vuelven populares en la última década del siglo y llegan a ser objetos de discusiones en los primeros congresos de psicólogos. En 1889, por ejemplo, Charles Lloyd Tuckey publica la obra *Psycho-therapeutics, or Treatment by Hypnotism and Suggestion*, siguiendo los descubrimientos de la escuela de Nancy, donde Hippolyte Bernheim y Ambroise-Auguste Liébault experimentan con la nuevas prácticas. La psicoterapia llega a ser un sinónimo de la práctica en Nancy a partir de la obra *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie: études nouvelles* de Bernheim cuya publicación populariza el término en toda Europa (cf. Ellenberger 2005: 1011, 1019-1020, 1026).

muerte de su novia, y de sus padres y la pérdida de su fortuna (*ibid.*: 104). Al igual que Baudelaire, el narrador reprueba el uso excesivo de las drogas (el alcohol, el opio y el éter) que lleva a la “locura” o al “idiotismo” (*ibid.*: 105). Además, señala que los estupefacientes garantizan la evasión del mundo real, que trasladan a un “país quimérico del olvido momentáneo” (*idem*). El efecto de la droga es llevado a un plano psicológico cuando se señala que pueden darse los fenómenos de la despersonalización y de la transformación de la personalidad: “Unas y otras suelen hacer que desaparezca el yo verdadero, que viene a sustituir el otro yo artificial, producto del excitante” (*idem*).

Esta idea del desdoblamiento del yo se vuelve narrativamente productiva al generarse una identidad entre el protagonista y el narrador, cuando este último, en un acto de escritura automática, describe los delirios alcohólicos (o tal vez las visiones fantasmagóricas) de su amigo moribundo en el cementerio. Posiblemente el cuento de Leduc recurre al “Poème du haschisch” (1858) de Baudelaire para trazar esta analogía entre la transmisión de un mensaje del más allá (el espiritismo) y la embriaguez (el paraíso artificial):

C'est pourquoi je préfère considérer cette condition anormale de l'esprit comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être ; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteuse. De même une certaine école spiritualiste, qui a ses représentants en Angleterre et en Amérique, considère les phénomènes surnaturels, tels que les apparitions de fantômes, les revenants, etc., comme des manifestations de la volonté divine, attentive à réveiller dans l'esprit de l'homme le souvenir des réalités invisibles (Baudelaire 1966: 28).

Baudelaire alude en este pasaje al movimiento espiritista. La apertura de un nivel metafísico en la narración de Leduc recurre a la dicotomía análoga: el binomio romántico entre la realidad y la ensoñación. La procedencia de esta dicotomía se esclarece en otra alusión a los *Paradis artificiels* que prefiguran el trastrueque posterior de los niveles diegéticos, donde se confundirán el contexto realista de la narración y la irrupción de lo fantasmagórico: “Aquellos de quienes ‘el Florista del Mal’ dijo que desde la infancia sus espíritus habían sido *touched with pensiveness*, siempre dobles: acción e intención, realidad y ensueños, siempre los ensueños usurpando la parte de las realidades, siempre los sueños anonadando las facultades para la vida real” (Leduc 2005: 103-104).

¹⁴⁷ Una presentación extensiva de los *Paradis artificiels* excedería el espacio de este capítulo. Igualmente, esta tesis no está interesada en enfocar las adicciones de los autores reales. A primera vista, un estudio comprensivo de los ‘paraísos artificiales’ tendría que tomar en cuenta antecedentes como la obra *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey, el *Traité de excitants modernes* de Honoré de Balzac, *Le club de haschischins* de Théophile Gautier, así como la poesía y el personaje de Alfred de Musset y el estudio de Moreau de Tours, severamente criticado por Baudelaire, *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* (1845).

El narrador y el protagonista se muestran como personajes complementarios. La identidad entre ellos se establece mediante la escritura espiritista que, por cierto, es una herencia tardía del mesmerismo. Los espiritistas suelen concebir este fluido en términos de una “[e]nergía invisible que emana del doble cuerpo del ser humano y que es la base de muchos fenómenos paranormales” (*Diccionario de ciencias ocultas* 2001: “fluido”). Litvak da a entender que este fluido es un tópico de la literatura espiritista con la función de “la transferencia del pensamiento” que se posibilita “de una persona a otra a través del sistema nervioso” (Litvak 1994: 86). El narrador incluye de manera paradigmática la existencia de esta energía: “¿Acaso la locomotora nos llevará alguna vez al misterioso país en donde habitan esos fluidos misteriosos que algunos llaman almas?” (Leduc 2005: 104). La mención del emblema del progreso, en contraposición a la categoría espiritista en la cita, no es gratuita: lo narrado se opone al mundo empírico, progresista y aspira a indicar una característica universal fuera del ámbito de lo mutable.

El narrador introduce la transmisión de los pensamientos y de las percepciones del personaje mediante el recurso de la escritura automática, una de las “expresiones obligatorias” (Litvak 1994: 86) de la escritura espiritista que muestra la actitud científica inherente en ella. Se introduce esta ‘confesión de ultratumba’ a la manera de Gautier que en *Espirita* describe igualmente un acto de escritura automática para dar voz a un ser del más allá. En palabras del narrador: “Los renglones que siguen me los dictó una voz interior [...]. Y escribí lo que me dictó esa voz interior, sin preocuparme por lo que digan algunos lectores. Dejé que guiara mi mano la intangible sombra, y bien sé que muchos dirán: “Incoherente, extraño, falta de armonía, pensamiento confuso, delirios fantásticos y lúgubres de alcoholizado” (*ibid.*: 106). Otra vez, el narrador anticipa el juicio de sus lectores que tienen el perfil de seres racionalistas y quienes posiblemente tacharían el texto como una manifestación de lo degenerado.

El relato intercalado esboza la visión del personaje en el cementerio. En este nivel diegético abundan los tópicos del romanticismo como un indicio de que las siguientes temáticas en la literatura de fin de siglo solamente pueden operar en un plano textual con connotaciones de lo patológico y lo enfermizo; es decir, el romanticismo se concibe como arcaico a partir de la modernidad racional en el espacio subjetivo de la locura. En el caso citado sobre la oposición de la locomotora y los fluidos, se determina la visión del

personaje como una manifestación fuera del ámbito de la historia progresista. El hecho de que el personaje festeje su boda con su novia muerta recuerda las novias vampirescas de los cuentos de Théophile Gautier. Desde una perspectiva histórica sobre el procedimiento narrativo, llama la atención que los dos niveles diegéticos separados en Gautier (lo real y lo fantásticos) se presenten en “Nupcias” sintetizados a partir de la perspectiva tendencialmente más racional de la escritura automática del narrador.

¿Quién era aquella novia intangible? ¿La Muerte o el Amor? ¿Quién era? ¿El supremo y único descanso o la completa posesión del alma? [...] *In manus tuas...* En tus manos, ¡oh novia macabra!, pongo mi suprema felicidad. Tu beso glacial, ¡oh desposada lúgubre!, no es la vana satisfacción de un deseo, sino la libertad de todos los deseos, la libertad del exasperante contacto con los hombres, la libertad de todas las angustias y de todas las mentiras humanas (*ibid.*: 108-109).

El documento adquiere un carácter epifánico para el redactor-narrador. El personaje se entrega a la muerte esperando la libertad de todos sus deseos y, de esta manera, hace eco de la filosofía schopenhaueriana. Sin embargo, el nivel metanarrativo apunta más allá de la filosofía idealista y del romanticismo. Lo fantástico se genera fuera de la esfera referencial del positivismo y de sus categorías de lo tangible y de lo empírico; así alude, al mismo tiempo, a ámbitos que están en la raíz de la fundación de la psicología moderna.

6.6. EXCURSO: *EL DONADOR DE ALMAS*

El donador de almas (1899) sobresale en el corpus finisecular mexicano por su tono burlesco. Esto se debe, en gran parte, al distanciamiento irónico del narrador en su posicionamiento sobre los acontecimientos de la *nouvelle*. Asimismo, las numerosas referencias intertextuales a otras obras decimonónicas, enfocadas en la temática del andrógino, constituyen, sin duda alguna, un nivel de lectura en el que *El donador* puede leerse como una parodia de este tópico. En oposición a las propuestas narrativas vinculadas con la figura del andrógino en la literatura francesa (modelos a los que alude la novela corta) destaca un tratamiento que pone énfasis en el fracaso de la unión que supera la diferencia de género y, en cambio, se ostenta la conflictividad que subyace en la relación entre los sexos. En contraste a las propuestas de Balzac, Gautier y Peladan prevalece un tono juguetón e irónico (Chaves 2005: 275-285). Asimismo, los referentes cabalísticos,

metafísicos y esotéricos en la novela figuran solamente en la superficie textual y carecen de seriedad. La parodia pone de relieve el modelo poético de la novela espiritista: por ejemplo, mediante la intertextualidad con *Espirita* y *Avatar* de Gautier que, al mismo tiempo, señala que pertenece a una sensibilidad pasada, conciencia en la que radica la modernidad del texto nerviano. No obstante, el tratamiento de la androginia y de las estrategias de representación de *Espirita* desempeña un papel fundamental que destaca una reflexión sobre la función de la literatura de la época:¹⁴⁸ su poética, su contexto ideológico y su vinculación con otros discursos, entre ellos la ciencia. Es preciso recordar que la novela de Gautier ‘es dictada’ por un espíritu, y esta experiencia mediumnímica también se aprecia en *El donador*. Se internalizan los dos niveles de la novela de Gautier, la voz del espíritu y la voz del personaje principal, en la mente del protagonista nerviano que llega a ser el lugar donde dos almas diferentes conversan e interactúan. Esta conjunción deja ver una especie de *Doppelgänger* cerebral. Dadas las referencias al campo semántico clínico y las connotaciones psicológicas que adquiere el espiritismo y el magnetismo a finales del siglo, puede hablarse de una figuración de la dos instancias: lo consciente y lo inconsciente. Siendo el texto una de las narraciones más metarreflexivas de la época, permite establecer una perspectiva privilegiada sobre el proyecto modernista. Asimismo, esta configuración metanarrativa permite tender un puente entre *La poética de la ensoñación* de Gaston Bachelard y los cambios en la narrativa de fin de siglo que, además, se entreteje con un plano de significación que hace referencia al discurso psicológico en cuanto a la transformación paradigmática.¹⁴⁹

¹⁴⁸ En cuanto al proceso psicológico y poético del texto pueden señalarse analogías a la novela breve *Der goldne Topf* de Hoffmann que vislumbra una reflexión de la poética del romanticismo alemán recurriendo ‘superficialmente’ al imaginario místico, alquimista y cabalista. Ambos textos ironizan sobre la utopía poética que proponen al concluir la experiencia iniciática de sus protagonistas. Lo que representa la *nouvelle* de Hoffmann para el romanticismo, *i.e.*, la reflexión irónica de su poética y su cosmovisión, es *El Donador de almas* para el ámbito del modernismo mexicano y el esoterismo poético del fin de siglo.

¹⁴⁹ Aunque no comparto, metodológicamente, los presupuestos analíticos de Bachelard, puede mostrarse el vínculo entre la poética de la ensoñación, edificado con bases en la psicología moderna, y las nociones prefiguradas en la novela corta que se encuentran relacionadas con el cambio epistémico de fin de siglo. Así, me permito enfocar, a manera de excurso, el estatuto epistemológico de la novela corta a partir de una teoría posterior a la época en cuestión. No obstante, el texto de Nervo alude a este ámbito de la ‘experiencia poética’, que plasma Bachelard, y brinda un atisbo a la escritura del siglo XX, dejando atrás, o por lo menos, observando de manera irónica, los fundamentos de la escritura modernista. A pesar de la constante misoginia en el texto, se aprecia un cambio hacia la modernidad debido a la escritura lúdica del texto que se acerca a la de las vanguardias (Chaves 2005: 285), manifestada en una gran variedad de estrategias de representación diferentes. En *El donador* se evidencia el hibridismo prevaleciente en la narrativa modernista y su tendencia a la prosa poética. Nervo emplea varios géneros en el texto que muchas veces tienden a lo ensayístico. La

Ya que *El donador* identifica de manera metaficcional los patrones ideológicos y poéticos del fin de siglo, vislumbra el entramado entre la psicología y la poética como alusiones a las posiciones paradigmáticas. Estos referentes científicos están vinculados con la propuesta narrativa y con el modelo de la ensoñación. Así, la novela corta llega a ser una muestra de la falta de diferenciación de los discursos a finales del siglo, ya que un nivel de lectura, dentro de su tejido polivalente, se genera entre las estructuras de la novela lírica y un modelo psicologizante que, en este caso, colinda con lo que podría denominarse solipsismo. Esta poética de la novela lírica puede plasmarse en palabras de Bachelard: “el *cogito* de la ensoñación se enunciará así: sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño” (Bachelard 1982: 238).

El donador llega a proponer un proceso de reespiritualización¹⁵⁰ que logra superar el estado abúlico inicial del protagonista y concluye con la propuesta de crear una nueva trascendencia artística mediante un encantamiento poético del mundo. La trama lleva al protagonista del desencanto total a la restitución de la imaginación; del credo de un científico materialista a la apertura del horizonte del conocimiento de un creyente en la vida anímica. De esta forma, el texto deja ver el cambio paradigmático que se aprecia a nivel de la ciencia y que culmina en la fundación de la psicología moderna.

Inicialmente la relación entre el protagonista y el alma donada se genera como un acto de fe: el protagonista padece una autosugestión,¹⁵¹ como da a entender el epígrafe cabalístico: “Ten cuidado: jugando uno al fantasma, se vuelve fantasma” (Nervo 2006: 244). A diferencia de los procesos de autosugestión en otras narraciones (que muestran el nivel de lo sugerido casi como ‘literal’, *i.e.*, hay una identidad de lo sugerido y lo que se produce en la mente), este proceso constituye el primer paso en la trayectoria del

cohesión de la novela corta le facilita el marco del relato del viaje que por grandes partes está constituido por diálogos. Otros géneros presentes en *El donador* son el *journal intime*, que brinda una introspección en la vida anímica; el empleo de artículos periodísticos para llevar la trama por las diferentes escalas del viaje del doctor, y están presentes elementos epistolares y la poesía.

¹⁵⁰ Usando la terminología psicológica de Jung, se podría hablar de un proceso de individuación (*Individuationsprozess*) que transcurre en la narración. Jung describe este proceso como un “Zentrierungsvorgang beziehungsweise die Herstellung eines neuen Persönlichkeitszentrums” [proceso de centralización o la creación de un nuevo centro de la personalidad] (Jung 1995a: 59).

¹⁵¹ Esteves, el personaje complementario, también aparece como magnetizador: “Afirma que dentro de poco tiempo hará un maniquí, sin más cogitaciones y voliciones que las que él tenga a bien comunicarle, de todo hombre a quien mire durante cinco minutos” (Nervo 2006: 249).

protagonista. Se inicia un proceso introspectivo que varía el contenido de la sugestión a partir de la presencia del alma en la conciencia del doctor.¹⁵²

Esta relación autosugestiva del doctor con el alma puede concebirse en términos de una proyección vinculada a la formulación nerviana preteórica de una *Poética de la ensoñación*. Para ello, la temática del andrógino, la hierogamia y las diferentes constelaciones de ánimus-ánima desempeña un papel fundamental en la estética de *El donador* en lo que atañe a las diferentes estrategias de representación y la reflexión del proceso mimético. Asimismo, pongo de relieve el nivel de lectura complementario en relación con la presencia del discurso científico en la novela corta.

Gaston Bachelard desarrolla una fenomenología de la poesía. La meta de su teoría consiste en el análisis de las imágenes poéticas y de sus orígenes psíquicos. Bachelard describe la capacidad de las imágenes poéticas de situar al ser humano “en el origen del ser parlante”, como da a entender en *La poética del espacio* (Bachelard 1975: 15). Respecto a las profundidades de este ser, se establece una diferenciación en el psiquismo denominada alteridad esencial. Apoyándose en los teoremas de Carl Gustav Jung, *La poética de la ensoñación* emplea una concepción dual de la psique humana divisible en las entidades ánimus-ánima y caracterizada por su índole andrógina (Bachelard 1982: 91-92). El ánima parte de un principio que opera basado en imágenes, al que se le atribuye el poder de la imaginación; mientras que al ánimus corresponde la parte de la actividad psíquica, que el autor relaciona con lo conceptual, es decir, con la razón (*ibdi.*: 86).

La hipótesis principal de *La poética de la ensoñación* reside en la idea de que “la ensoñación está puesta bajo el signo del ánima” (*ibid.*: 97). Bachelard describe el concepto central de la obra en términos de “una idealización psicológica en profundidad” (*ibid.*: 126) y de “una idealización de lo humano” (*ibid.*: 130) basada en la figura del andrógino; esta idealización adquiere características creadoras cuando el autor se apoya en otro concepto de Jung, *die Übertragung*, que Bachelard traduce como “transferencia interior” y “proyección”

¹⁵² La primera aparición del alma se produce mediante de una carta. El doctor aparece como un lector que toma el sentido figurado de manera literal. Todorov determina este empleo del lenguaje como uno de los rasgos fundamentales de la literatura fantástica, cuando dice que “[l]o sobrenatural nace a menudo del hecho que el sentido figurado es tomado literalmente” (Todorov 1988: 64). Además, en el caso de *El donador*, se presencia un proceso de naturalización de lo fantástico en el que el doctor se acostumbra a la presencia del alma donada. Lo fantástico, al carecer del aspecto tétrico, deja de ser causa de asombro en el mismo protagonista, lo que se vislumbra en la expresión de “tutear el abismo” (Nervo 2006: 256).

(*ibid.*: 114-119, 126-128). Ésta consiste en una proyección del ánimo a otro ser, proceso que hace perceptible la “alteridad esencial” y que lleva a un desdoblamiento del ser en una dinámica de la conjunción del yo con el no yo pertenecientes, sin embargo, a la psique andrógina del soñador (*ibid.*: 123-124).¹⁵³

El concepto de ensoñación se opone a “la función de lo real”, donde se encuentra un mundo deshumanizado, que obliga al ser humano a la adaptación. La ensoñación, en cambio, se caracteriza como un principio de preservación del psiquismo humano, vinculada con la “función de lo irreal” (*ibid.*: 28): principio liberador y rehumanizador que a través de la poetización infiere vida al mundo material (*ibid.*: 248) y borra los límites entre el sujeto soñador y los objetos, creando una “correlación entre el soñador y su mundo” (*ibid.*: 238). “Nada es inerte en la ensoñación cósmica, ni el mundo ni el soñador; todo vive una vida secreta, donde todo habla sinceramente. El poeta escucha y repite. La voz del poeta es la voz del mundo. [...] Los poetas, en sus ensoñaciones cósmicas, hablan del mundo con palabras primigenias, con imágenes primigenias” (*ibid.*: 283). Para ejemplificar análogamente los procesos de la ensoñación en la literatura, Bachelard recurre frecuentemente a los análisis de las prácticas alquimistas de Jung, quien, a su vez, define el concepto de proyección de la siguiente manera: “Alles Unbekannte und Leere wird durch psychologische Projektion erfüllt; es ist, wie wenn sich im Dunkeln der Seelenhintergrund des Betrachtenden spiegelte” (Jung 1995b: 266).¹⁵⁴

Bachelard emplea este mecanismo y las prácticas alquimistas como modelos heurísticos para acceder a las ensoñaciones literarias. En cuanto a las proyecciones alquimistas, el experimento es llevado a cabo en presencia de una sórora de ensoñación,

¹⁵³ El autor propone esta poética en relación con el acto de la escritura artística, así como con la lectura que analiza, regidas por el principio del ánimo: “Las imágenes poéticas suscitan nuestra ensoñación, se fundan en ella, tan grande es el poder del ánimo. Leemos y he aquí que soñamos. Una imagen recibida en ánimo nos pone en estado de ensoñación continua” (Bachelard 1982: 101). Tanto en Nervo como en Bachelard se encuentra una semejante polarización de las predilecciones de diferentes clases de lecturas. Bachelard plantea que “[...] hay dos lecturas posibles: la lectura en ánimo y la lectura en espíritu. No soy el mismo hombre según lea un libro de ideas en el que el ánimo debe estar vigilante, pronto a la crítica, a la respuesta, o un libro poético cuyas imágenes deben ser recibidas en una especie de acogida trascendental de los dones” (*idem*). En *El donador*, el gusto por lecturas diferentes llega a ser una de las causas del conflicto entre el doctor y el alma que culmina en la separación: “Cuando el hemisferio derecho quería dormir, el hemisferio izquierdo se empeñaba en leer. ¡Y qué lecturas! Novelas fantásticas como las de Hoffmann, de Poe y de Villiers; ¡nunca libros científicos” (Nervo 2006: 270).

¹⁵⁴ “Todo lo desconocido y vacío se llena mediante la proyección psicológica, como si se reflejase el trasfondo anímico del observador en la oscuridad”.

ayudante imaginaria del alquimista y personificación de su ánima, que en el caso de la noveleta nerviana está presente en el personaje de Alda: el alma donada.

El texto de Nervo parte del anhelo de trascendencia del personaje principal, el doctor Rafael Antiga. Inicialmente se describe una separación del ámbito exterior y de la interioridad. De este modo se expresa el desarraigo del protagonista mediante una marcada desarticulación entre el mundo espiritual y material. Retomando otro planteamiento conocido de *La poética del espacio*, se sabe que los elementos de la “[...] casa y habitación son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (Bachelard 1975: 70). La mencionada oposición entre el mundo interior y el exterior, entre lo material y lo espiritual, se construye a través de los dos personajes: el poeta (Andrés Esteves) y el científico (Rafael Antiga). El texto polariza los respectivos campos de conocimiento representados. Los instrumentos de cirugía descritos al principio del texto, en una escena fáustica que muestra el personaje en su estudio, son los que reflejan de manera triste la luz; ésta, a su vez, presente de manera ostentosamente lírica (Nervo 2006: 245), lo cual refuerza la contraposición del lirismo y del estado anímico del doctor y figura también la insatisfacción respecto a la limitación del conocimiento albergada por el doctor (*ibid.*: 244). El momento de aprehensión de la realidad, tal como lo caracteriza el destello en los instrumentos, forma parte del desencanto del personaje.

El acto de escritura realizado por el personaje se presenta metafóricamente en el contexto de las dicotomías de lo tangible y lo intangible. En el primer capítulo, el narrador refuerza la escritura del protagonista al destacar el acto de tomar la pluma “como queriendo coger el postrer eslabón a que debe soldarse uno nuevo” (*ibid.*: 244). Los razonamientos y las dubitaciones en el diario del doctor llegan a tener la connotación de un autoencadenamiento. Asimismo, los tomos de la biblioteca del personaje llevan “epitafios” (*ibid.*: 245), lo cual permite una asociación entre la falta de vitalidad de la escritura y la del personaje, que se supera hacia el final de la trama. La *nouvelle* concluye con una nueva concepción del acto de escritura, ya que adquiere el sentido de una rehumanización del mundo mediante la poesía; punto culminante de un proceso que se inicia con la relación entre los dos personajes masculinos: el poeta y el doctor, el donador y el donado.

No sólo desde el primer encuentro entre el doctor y el poeta se hace énfasis en su carácter complementario, sino que también el narrador hiperboliza esta relación en la

descripción de los personajes: “Andrés y Rafael fueron condiscípulos. Como eran los únicos cerebros destorrentados en la escuela, se comprendieron luego. Andrés era pobre y Rafael era rico. Andrés era poeta y Rafael era filósofo. Andrés era rubio y Rafael era moreno” (*ibid.*: 263). Además, el poeta aparenta ser una invención del médico, como si fuese un desdoblamiento de su personalidad, hecho que también está inherente en su nombramiento: Esteves, que leído por separado resulta ser “Éste ves”. José Ricardo Chaves interpreta a este dúo “como el desdoblamiento de una entidad masculina abstracta, enfrentada a otra femenina, y con la que no hay comunión posible de forma permanente” (Chaves 2002: 59). El poeta simboliza la imaginación que el fin de siglo concibe dentro de categorías patológicas, lo que se evidencia en los calificativos de “hiperestesiado” (Nervo 2006: 247) y “desequilibrado” (*ibid.*: 270) en referencia a Esteves

En virtud de sus profesiones, el poeta y el doctor podrían ser consideradas personificaciones de los dos lados opuestos de la actividad psíquica, ubicados en el ámbito de lo conceptual y de lo imaginativo por Bachelard. El diálogo, clave al principio de la nouvelle, parece hacer alusión, a manera de una *mise-en-abîme*, tanto a los acontecimientos venideros como a esta alteridad:

- Todo lo que soy, y no soy poco, te lo debo a ti.
- Se lo debes a tu talento.
- Sin ti, mi talento hubiera sido como esas flores aisladas que saturan de perfume los vientos solitarios.
- Poesía tenemos.
- Todo hombre necesita un hombre.
- Y a veces una mujer.
- Tú fuiste mi hombre; tú creíste en mí; tú hiciste que llegara mi día; tú serviste de a sol a esta pobre luna de mi espíritu; por ti soy conocido, amado; por ti vivo, por ti... (*ibid.*: 240).

El fragmento alude a la relación complementaria expresada a través de una metáfora cosmológica. Como un juego de reflejos de luz en los cuerpos celestes, se describe la reciprocidad en relación con el arte del poeta: el doctor aparece como su receptor. El doctor y el poeta figuran como dos partes de una totalidad que se va a restituir hacia el final de la novela corta. Respecto a la relación de los personajes y a la estructura del texto, se encuentran dos alusiones metaficcionales prospectivas: la relación de las dos estrellas parece prefigurar, en el capítulo “Divagaciones interplanetarias” (*ibid.*: 267-268), la conjunción de los ‘espíritus’, el alma donada y el doctor, momento clave en el texto, mientras que la exclamación “Poesía tenemos” remite al penúltimo capítulo, homónimo, que revela una nueva concepción poética como culminación del proceso iniciático.

José Ricardo Chaves ha destacado el matiz de la “homosexualidad latente” (2002. 52) en la amistad del doctor y del poeta; esta relación desempeña un papel fundamental en el proceso de la ensoñación en el texto. El modelo de Bachelard construye el mecanismo de la transferencia interior mediante el ejemplo de la relación amorosa y se despliega a partir de ésta la teoría de la ensoñación. Bachelard concibe la proyección del ánimo en el ser amado como un proceso idealizador en las relaciones amorosas. “En una psicología de la comunión de dos seres que se aman, la dialéctica del ánimos y del ánimo aparece como el fenómeno de la ‘proyección psicológica’. El hombre que ama a una mujer ‘proyecta’ su propia ánima. Y, de la misma manera, la mujer ‘proyecta’ sobre el hombre que ama a todos los valores que su propio ánimos querría conquistar” (Bachelard 1982: 114). De manera análoga, Nervo desarrolla la relación amorosa haciendo hincapié en el carácter autosugestivo de la proyección: “El hombre en realidad, al amar a una mujer, no ama en ella más lo que él le da de ilusión, de belleza... Los iris de que la colora, la túnica de jacinto de que la viste, el segmento de luna de que la corona... Se ama, pues, a sí mismo, amándola a ella, y deja de amarla cuando la ha desnudado de aquel atavío con que la embelleció primero... En cuanto a la mujer, ésa se enamora del amor que inspira, esto es: de sí misma también” (Nervo 2006: 262). En su totalidad, la narración refleja el carácter misógino de muchos textos del fin de siglo, que, sin embargo, es retomado a partir del distanciamiento irónico del narrador. En cuanto a la proyección, la mujer, al igual que el hombre, se distingue por su narcisismo, pero ella, a su vez, es incapaz de trabar relaciones interpersonales, cualidad exclusivamente masculina. No obstante, este planteamiento nerviano resulta revelador del trasfondo de la ensoñación en el relato. No sorprende que la ensoñación, como punto nodal de la creación poética, opere a través del vínculo simbiótico entre dos hombres y se dé a través del elemento fantástico de la narración: el alma donada. Ésta llega a ser la personificación de la transferencia interior del doctor, la sóror que le brinda acceso a la ensoñación.

La donación responde al deseo del protagonista en su búsqueda de “[...] un alma en la cual pueda imprimir mi sello, con la cual pueda dividir la enorme pesadumbre de mi yo inquieto” (*ibid.*: 245). Este vacío que intenta llenar el doctor lo hace susceptible a la proyección. El deseo del protagonista de aliviarse y su anhelo de encontrar una contraparte de su psiquismo lo llevará a la ensoñación y a la restitución de su persona como totalidad.

Bachelard comenta que el carácter esencial de la ensoñación consiste en “la androginidad armoniosa [que] conserva su papel apaciguador” (Bachelard 1982: 93). No obstante la conflictividad de las almas en un solo cuerpo, en el transcurso de la narración; esta copresencia hace posible la superación del estado ‘enajenado’ del doctor, la superación de la disyunción entre cosas y palabras, entre materia y espíritu. Ésta se describe en términos de una ensoñación cósmica –una proyección– en el capítulo “Divagaciones interplanetarias”, y en el último capítulo. Bachelard, al ejemplificar la ensoñación en la conjunción del alquimista con su sórora mística, describe el proceso alquimista como “la lengua materna de la ensoñación cósmica” (*ibid.*: 109). Esta constelación se da inicialmente en la simbiosis de las almas de Alda y Rafael en el cuerpo del mismo doctor.

Entre las muchas formas de representación textual, sobresale el capítulo de las “Divagaciones interplanetarias”. La copresencia de las dos conciencias en el cerebro del doctor, después de la metempsicosis de Alda, genera un cambio en la estética de la narración. El narrador hace alusión a la situación resultante con la frase “¡En su cerebro había algo de inverosímil!” (Nervo 2006: 261). El relato, que en un principio se centraba en las diferentes escalas de los viajes del doctor y se constituía por los diálogos que conformaban la trama, cede a la descripción de la convivencia anímica. Después de haber esbozado una narración retrospectiva sobre la relación complementaria entre el doctor y el poeta, la novela abandona el nivel de lo real que hasta ese punto prevalecía; la excepción en este nivel, desde luego, es la presencia del elemento fantástico. El mencionado capítulo se caracteriza por un marcado lirismo que desarticula la estructura narrativa en la cual sobresalen lo fragmentario y la repetición paradigmática. Debido a la irrupción de lo fantástico se suspende temporalmente “la función de lo real”, en el sentido de Bachelard; igualmente, el narrador nerviano hace énfasis en ello: “Ya verán por lo dicho, aun los menos poetas de nuestros lectores, que los departamentos de Alda y del doctor eran de aquellos que absorben, que subyugan, que arrebatan, sin dejar un instante para acordarse de las tristes miserias en la tierra” (*ibid.*: 268). El viaje cósmico le brinda al doctor una experiencia netamente inverosímil y, al mismo tiempo, supera la categoría de la verosimilitud, entendida como legado realista. La forma dialógica y la narración basada en una trama lineal, presentes en los capítulos anteriores, que hacen de los personajes

elementos actuantes, ceden al relato del narrador, que describe de manera introspectiva los acontecimientos en la mente del doctor.

En el ya mencionado capítulo se representan cinco planetas del sistema solar, además de la luna y de varios soles. La descripción de estos astros y de sus habitantes antropoides apunta a un perfeccionamiento de la humanidad. Al concluir el capítulo, se alude a una visión panteísta del universo. El texto describe esta revelación a la que asiste el doctor de modo análogo a como se asiste a un concierto cósmico. Este capítulo puede interpretarse paralelamente con las representaciones pictóricas del imaginario de los alquimistas.¹⁵⁵ Estos conocimientos seguramente no fueron ajenos a un escritor como Nervo, cuyo interés en el espiritismo y en las ciencias ocultas es conocido, al lado de su afición por los escritos de Flammarion y Wells en cuanto a las cuestiones relacionadas con la astronomía, como muestra en “La literatura lunar y la habitabilidad de los satélites”.

Tomando en cuenta las teorías de Jung y Bachelard, la proyección psicológica está presente tanto en las relaciones amorosas como en el psiquismo derivado del imaginario alquimista. De esta forma, se podría considerar, de manera inversa, la misma constelación entre la sórora y el doctor como una proyección del ánima de éste en su relación con el poeta. He aquí la constelación en la cual reside la posibilidad de la conjunción que resulta en la visión obtenida en el capítulo “Divagaciones interplanetarias”.

En relación con las representaciones alquimistas, llama la atención la función de los cuerpos celestes y la aparición del poema “Lumen” al final de la narración y su correspondencia con dos misterios centrales en las teorías de Paracelso. Según el análisis de Jung, las representaciones ideales del *lumen naturae* y del *astrum* en el hombre son arquetipos claves en el proceso de la conjunción de los principios contrarios.¹⁵⁶ En *El donador* surge una condición parecida cuando el narrador declara: “Todo el universo estaba

¹⁵⁵ Los elementos icónicos de algunas representaciones alquimistas —tal como puede encontrarse también en la *nouvelle*— serían, primero, los cinco planetas que a su vez simbolizan las sustancias; segundo, figuran el sol y la luna, que en el imaginario alquimista tienden a un estado de conjunción, al cual, además, se hace referencia al principio del texto en la conversación entre poeta y doctor. El último momento constituye la representación de dos sujetos —el rey y la reina— unidos en un ente hermafrodita. La constelación de los dos últimos elementos y su unión se podría considerar análogamente como la conjunción entre el doctor y la sórora.

¹⁵⁶ Paracelso parte de dos tipos de sabiduría, una eterna y la otra mortal. Los orígenes de estos son respectivamente el Espíritu Santo y la *lumen naturae*. En lo siguiente Paracelso determina la calidad de esta sabiduría que “[ist] nicht aus fleisch und blut, sonder aus dem gestirn in fleisch und blut, das ist der schaz, das natürliche summum bonum” [no es de carne y sangre [hueso], sino del astro en la carne y la sangre [el hueso], este es el tesoro, el summum bonum natural.] (Paracelso cit. en Jung 1995b: 132).

dentro de él, estaba dentro de su cerebro” (*ibid.*: 265). De manera análoga, se retrata la revelación al final de los viajes cósmicos como un concierto divino (*ibid.*: 268). Con base en esta creación alquimista, la narración pone de relieve una mimesis interior, una visión subjetivizada por el observador. El universo, presente como microcosmos en el cerebro, es una imagen especular que se llena con las proyecciones del mismo y que cambia la estética de la escritura hacia la variación paradigmática, como es característica de *À rebours*.

Bachelard comenta que el proceso alquimista transcurre de la androginia a la hierogamia; es decir, el proceso parte de un estado primitivo; de ahí que, el alquimista purifique los elementos y después de una exaltación de los principios de lo masculino y de lo femenino, culmine en la hierogamia (Bachelard 1982:118-119), también denominada *coniunctio oppositorum*. En la noveleta nerviana, el proceso mencionado –llevado a cabo burlonamente en un estado de “hermafroditismo intelectual” (Nervo 2006: 262)¹⁵⁷– parece anticipar la conjunción entre el poeta y el doctor en el desenlace.

En el transcurso de la trama se disuelve la unión entre el alma y el doctor después de esta primera ensoñación. Se impone “la función de lo real” y la copresencia en el cerebro se vuelve insoportable. Nervo y Bachelard describen las fricciones que causan el desacuerdo entre los principios; en Nervo del yo y del otro:

Todos sentimos en nuestra conciencia a esos dos personajes que se llaman yo y el otro. Todos escuchamos sus diálogos, sus controversias, sus querellas. Suelen besarse con efusión y suelen también, como los matrimonios mal avenidos y mal educados, tirarse con los platos. Pero de fijo ningún hombre ha sentido jamás con tanta precisión y de un modo tan abrumador la presencia de esos dos principios pensantes como el doctor al levantarse (Nervo 2006: 261).

y de la actividad psíquica ánimus-ánima en Bachelard:

Las reivindicaciones conscientes, y en consecuencia vigorosas, son perturbaciones manifiestas para ese reposo psíquico, manifestaciones de una rivalidad entre lo masculino y lo femenino en el momento en que ambos se desprenden de la androginia primitiva. A partir del momento en que abandona su refugio –como lo es la ensoñación profunda– la androginia se convierte en desequilibrio, entregándose a oscilaciones (Bachelard 1982: 93).

La desaparición de la sórora, de la representación del ánima en la narración, constituye, sólo aparentemente, una contradicción en este proceso de individuación del doctor. Jung afirma

¹⁵⁷ El concepto del hermafroditismo señala el fracaso de la unión, como se aprecia al distinguir entre el concepto y la androginia “que no ha de confundirse con el término hermafroditismo, pues mientras éste implica la coexistencia fisiológica de atributos masculinos y femeninos en un cuerpo, la androginia busca, no la coexistencia, sino la superación de la diferencia sexual, ir más allá del sexo, trascender la diferencia *femenino-masculino*, lo que opera en el plano simbólico, no de lo corporal. Mientras que el hermafrodito es un monstruo, y serlo es una maldición, el andrógino es un ideal, algo a lo que se aspira” (Chaves 2002: 57).

que la personificación proyectada del ánimo tiene que disolverse para que el ánimo de la persona pueda operar en el ámbito interior como una instancia mediadora entre el yo y el inconsciente.¹⁵⁸ En consecuencia, lo que se versifica en el poema titulado “Lumen” podría considerarse resultado de la interiorización de la experiencia ganada por el doctor.

El poema reproducido al final de la narración es declarado por el narrador una creación de los dos personajes complementarios (Nervo 2006: 284). Este poema también se podría caracterizar por el intento de recrear temática y formalmente la presencia de “Lumen”, dado que éste corresponde a la promesa de la misma: “Yo estaré presa en las redes armoniosas del verso que te conmueva [...]” (*ibid.*: 282). Por tanto, se entrelazan en la escritura del poema la creación de los dos personajes y la presencia del alma. Además de eso, se entretienen la ensoñación del yo lírico con las promesas hechas por el alma en lo que concierne a los fenómenos en los cuales su presencia será perceptible.

Vendré por las mañanas, con las buenas auras olorosas, y por las tardes, con los oros postreros del ocaso. Me oirás en la brisa que pasa, me aspirarás en el perfume que flota, me contemplarás en los lampos del alba, me sentirás en el júbilo de tu espíritu consolado. Yo brillaré en la lágrima de gratitud del pobre que socorras, en la sonrisa del enfermo a quien alivies, en la mirada del desventurado a quien alientes. Yo estaré presa en las redes armoniosas del verso que te conmueva, cantaré en el arrullo de las orquestas, temblaré en la garganta de los pájaros, lloraré en las vibraciones solemnes de la campana que reza el *Angelus*, reiré en los gorgoritos cristalinos de las fuentes, fulguraré en el verde joyante de las praderas, arderé en el fuego pálido de las estrellas y mi virtud será la que te diga en todos los trances amargos de la vida: *¡Ora et spera!*[...] (*ibid.*: 282)

En cuanto a la estructura del poema, llama la atención que las primeras estrofas retoman, en los tres versos iniciales, respectivamente, fenómenos percibidos por el yo lírico (el eco, el suspiro y el perfume). Los versos finales de cada estrofa metaforizan estos fenómenos (el fantasma de un eco, la sombra de un suspiro, el alma de un perfume). Los objetos presentes y las metáforas podrían leerse de acuerdo con la *Poética de la ensoñación* como los ‘complementos directos’ del soñador, los cuales, vinculados con el ánimo del soñador, impulsan el proceso de ensoñación: “Los objetos privilegiados por la ensoñación llegan a ser los complementos directos del cogito del soñador. Se aferran al soñador, lo tienen. Son entonces, en la intimidad del soñador, órganos de ensoñación. No estamos dispuestos para soñar con cualquier cosa” (Bachelard 1982: 251). Tomando en cuenta las analogías con el

¹⁵⁸ “Dadurch wird die Anima gezwungen, sich wieder der Innenwelt zuzuwenden, als jenes Funktionssystem, das zwischen dem Ich und dem Unbewussten vermittelt, wie die Persona zwischen dem Ich und der Umwelt.” [De esta manera el ánimo se ve forzado a orientarse hacia el mundo interior, como una función del sistema que mediatiza el yo y el inconsciente, como la persona entre el yo y el mundo.] (Jung 1995b: 201).

ensayo de Bachelard, sorprende que el yo lírico del poema llegue a formular el siguiente “*cogito* del soñador” en la última estrofa: “¡Ay de mí si no advierto // el eco tan lejano // el suspiro tan íntimo // el perfume tan vago!... // Lumen vuelve a ser hebra de Luna, // ¡diluyéndose toda en su rayo!” Esta presencia del yo lírico, que está atento a la presencia de “Lumen”, fungiría como la reflexión de un *cogito* con base en la experiencia hecha en el transcurso de la narración. Bachelard define la ensoñación en relación con el *cogito* como “una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de la ensoñación está presente en su ensoñación” (*ibid.*: 226). El paso del alma a otro nivel se ve reflejado en la escritura y en la lectura. De esta manera, la escritura manifiesta el proceso de interiorización de este elemento (el ánimo). El poema conduce a la idea de la aprehensión poética de la realidad, tal como el alma le había prometido al doctor estar presente en los objetos de la ensoñación. Por tanto, hay un cambio en la representación de la escritura del protagonista, que inicialmente estaba plagada por su estado abúlico. Un paralelismo se ve reflejado también en la estructura del poema cuyas estrofas van desde la percepción a la representación metafórica, de la misma manera en que el poema, en el contexto de la narración, se ofrece como reflexión sobre la ensoñación y recrea, al mismo tiempo, su presencia, lo cual es contemplado por el yo lírico.

La narración nerviana concluye con un epílogo metadieético que advierte al lector de la misma forma en que lo había hecho el yo lírico del poema: “Éste es el cuento del ‘Donador de almas’ que he tenido el placer y la melancolía de contaros. Guardadlo en vuestro corazón, y plegue al cielo cuando la Quimera llegue hasta vosotros, la acaricéis con humilde espíritu y en alta contemplación, a fin de que no se aleje y hayáis de amarla cuando parta...” (*ibid.*: 284). En el telón de fondo de la ensoñación del doctor, la amonestación del narrador no sólo resume la trama que narra la pérdida y la desaparición del alma y la significación para el doctor, sino también puntualiza una actitud de escritura y lectura a la cual da expresión el *cogito* del soñador presente en el poema, así como en la *Poética de la ensoñación* bachelardiana. El epílogo se ofrece como una contemplación del modo de lectura regido por el principio del ánimo. Por consiguiente, se podría concluir que el doctor se ha convertido en lector de un mundo reencantado por la presencia poética de “Lumen”. El personaje supera la separación inicial del ámbito exterior e interior mediante un proceso de individuación con la mediación de la sórora de ensoñación.

En cuanto al papel de la ciencia destaca la transición en el entendimiento de la profesión del protagonista que hace eco del desarrollo en el ámbito de la psicología en el fin de siglo. Inicialmente, una de las causas del tedio del protagonista es su oficio y las limitaciones de la perspectiva que implica la medicina: “¡Un horizonte más o menos estrecho de casos! Sintomatologías adivinables, diagnósticos vagos, profilaxis... ¡Nada! *Sólo sé que no sé nada*” (*ibid.*: 244). Esta estrechez de la perspectiva se supera en el transcurso de la trama y el primer paso a una mayor complejidad se da a partir de la discusión entre los personajes complementarios sobre la definición de un alma:

- Un alma es una entidad espiritual, sustantiva, indivisa, consciente e inmortal.
- O la resultante de las fuerzas que actúan en nuestro organismo, como tú quieras.
- No [...] ¡eso es mentira! Un alma es un espíritu que informa un cuerpo, del cual no depende sino para las funciones vitales (*ibid.*: 247).

A pesar de los vestigios religiosos, se evidencian las oposiciones paradigmáticas que fundamentan la noción epifenomista del positivismo. Al otro lado de la dicotomía se encuentra la posibilidad de una explicación psíquica que ganará más territorio en la noveleta en detrimento de la explicación organicista.

Gracias al alma donada, el médico llega a ser capaz de diagnosticar infaliblemente cualquier enfermedad y curar a la vasta mayoría de sus pacientes, lo que pronto le brinda fama a escala mundial. En los periódicos se murmura que se sirve de “agentes hipnóticos” (*ibid.*: 254) en la cura de sus pacientes y se informa que ejerce temporalmente en la “Salpêtrière” (*ibid.*: 255), lugar al que Charcot otorgaba fama a escala mundial en aquella época. Asimismo, el único caso que se menciona explícitamente es “un complicado caso de histeria” (*ibid.*: 256), las demás enfermedades que trata el protagonista permanecen indefinidas. Igualmente, llega a ser famoso en el mundo médico y, al igual que Charcot, sabe escenificar su profesión: “Cuatro años de triunfo, cuatro años de exhibición, de teatralismo médico —el énfasis y el teatralismo son indispensables en el mundo, aun a los verdaderos sabios— habían hecho en él una celebridad universal” (*ibid.*: 256). El personaje llega a superar las limitaciones de su profesión, inicialmente descritas, y se dedica a la “filosofía de la medicina” (*ibid.*: 264). Simbólicamente, la profesión del psicólogo moderno se perfila a partir de estos posicionamientos paradigmáticos. La dicotomía de lo somático y lo psíquico también está presente en un juego irónico con los hemisferios cerebrales del doctor y los términos en relación con la representación del alma.

El juego con el esquematismo organicista se inicia con un comentario sobre las predilecciones culinarias del personaje, en una conversación con su cocinera: “—No sé por qué odia usted los sesos... —Se me figura que me como el pensamiento de las vacas” (*ibid.*: 249). Con la muerte física de Alda, y su consecuente desencarnación, comienza un juego sobre los hemisferios cerebrales, ya que el alma donada reencarna en el lado izquierdo. La reiteración de la topología cerebral puede entenderse como una serie de alusiones chuscas sobre el supuesto potencial heurístico de la craneología. Sobre todo, el siguiente comentario del narrador: “La naturaleza [...] tuvo a bien dotarle de una bien calibrada cavidad craneana, repleta de sesos de calidad, y ahí estuvo el mal” (*ibid.*: 263).

Asimismo, el icono de Santa Teresa muestra una vez más que la monja y sus éxtasis representan, a finales de siglo, la posibilidad de la introspección a la psique. A partir de la conjunción de las capacidades visionarias de sor Teresa, de su “sueño hipnótico” (*ibid.*: 253) o de su “sueño misterioso que en el convento se llamaba éxtasis” (*ibid.*: 256), se hace posible la nueva curación puesta en práctica por el personaje principal. Llama la atención que se destaque la interpretación del fenómeno por parte de los religiosos y, así, se hace eco del cambio en la evaluación de fenómenos religiosos, vistos paradigmáticamente en la discusión entre Trinidad Sánchez Santos y Frías y Soto, lo cual remite a la diferencia de interpretación entre tradición y modernidad.

En resumen, entre la *Poética de la ensoñación* y la propuesta estética de Nervo existen varios puntos de acercamiento. En consideración a la dicotomía conceptual de Bachelard en torno a la “función de lo real” y a la “función de lo irreal” en *El donador*, se evidencia que “lo real” se suspende temporalmente en las “Divagaciones interplanetarias”. En el caso del poema “Lumen”, aunque los “objetos de la ensoñación” se encuentran en el marco de un poema, se asemejan a las promesas del alma, reflejadas en una aprehensión y en una transformación poética de la realidad. Por tanto, se establece un vínculo entre la creación del poema y la “función de lo real” de la narración. Desde la perspectiva del texto de Bachelard, podría plantearse que Nervo logra, además, unir simbólicamente en el acto de la creación los dos lados del psiquismo humano, la razón y la imaginación, a través de los personajes del poeta y del científico. Tales observaciones podrían sintetizarse con las palabras de Bachelard respecto de la interrelación de las dos funciones antes señaladas: “Y es aquí donde los juegos intermediarios del pensamiento y de la ensoñación, de la función

psíquica de lo real y de la función de lo irreal se multiplican y se entrecruzan para producir esas maravillas psicológicas de la imaginación de lo humano” (Bachelard 1982: 127). A nivel psicológico del texto, se establece la constelación de los personajes, la función que ejerce la proyección entre ellos y el papel que desempeña el ánimo en las ensoñaciones. Para seguir con las analogías bachelardianas, resulta sorprendente que, a partir de la mencionada constelación psicológica, el texto nerviano varíe las formas de representación de la escritura y de la actitud del personaje principal respecto de estas manifestaciones. Al final del proceso de individuación del doctor, el personaje se crea conscientemente junto con su s6rora de ensoñaci6n en el acto de la escritura. En esta representaci6n de la escritura se manifiestan a la vez el “*cogito* del soñador” y los “objetos de la ensoñaci6n” bachelardianos. Esta creaci6n po6tica de Rafael y Alda —que puede caracterizarse con el concepto de “contacto del ser hablante con su origen” donde recibe y crea im6genes— podría resumirse con *La po6tica del espacio*: “La [imagen] hemos recibido, pero tenemos la impresi6n de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresi6n y un devenir de nuestro ser. Aqu6, la expresi6n crea ser” (Bachelard 1975: 15). Finalmente, estos dos procesos, el po6tico y el inici6tico, est6n vinculados con enunciados sobre el personaje que lo identifican con “la filosof6a de la medicina” lo cual le hace posible curar “casos de histeria” y puede observarse un distanciamiento respecto de los modelos org6nicos, ya que las nociones tangentes a lo “cerebral” hacen evidente que se trata de un juego ir6nico. *El donador* es as6 una muestra del potencial como met6fora heurística de la literatura, lo que se aprecia en las interrelaciones de la po6tica y de la psicolog6a en el fin de siglo que apunta claramente hacia nociones que solamente encuentran su formulaci6n cient6fica en las obras de Freud y de Jung.

7. CONCLUSIONES: LA NARRATIVA MODERNISTA Y EL DISCURSO CLÍNICO

El análisis de la narrativa modernista en relación con el cambio paradigmático en la formación discursiva de las enfermedades mentales arrojó luz sobre dos aspectos complementarios. En primer lugar, la literatura aparece como un espacio de transformación en relación con otros discursos, como en el caso de la psiquiatría decimonónica. En segundo, la literatura opera como un discurso independiente que prefigura conocimientos científicos como una metáfora heurística. Mediante la resemantización de determinados elementos del discurso científico y a través de las características estéticas, temáticas y narrativas, ambas funciones de la literatura permiten vislumbrar la generación de regularidades de enunciación, diferentes al discurso científico establecido. Por tanto, la literatura trasciende el ámbito limitado de las estrategias argumentativas y de los significados determinados de las enfermedades mentales en el discurso positivista, remite a los márgenes del paradigma y resemantiza sus componentes para desestabilizar su cientificidad. Para ejemplificar lo anterior, pude señalar que mientras los psiquiatras decimonónicos consideraban la neurosis y la histeria como enfermedades de origen orgánico, hereditarias en su mayoría, éstas aparecen como símbolo de la experiencia interior en la literatura, y a menudo hacen referencia a un psiquismo inconsciente o llegan a ser emblemas de la sensibilidad artística. Las categorías psicofísicas y orgánicas, si bien son los cimientos de la criminología, de la psiquiatría y una rama de la crítica cultural decimonónicos, se deshabilitan en el ámbito de la ficción modernista, que más bien tiende a una comprensión moderna de la condición humana.

Se hizo patente que entre menos diferenciado y determinado esté un concepto científico, más posibilidades se brindan para su transformación semántica en el discurso literario. Las nociones patológicas del paradigma científico positivista se ofrecen a la metamorfosis en la literatura porque sus modelos heurísticos entran en crisis, a consecuencia de que las teorías del origen orgánico de las enfermedades mentales pierden credibilidad. Así, el campo discursivo de las enfermedades mentales representa una perspectiva privilegiada sobre la narrativa modernista, puesto que apenas en la última

década del siglo XIX se aprecia la irrupción de la racionalidad psicopatológica y casi simultáneamente comienzan a caducar las evidencias del discurso científico positivista. Al mismo tiempo, se configuran estrategias narrativas en el modernismo que anuncian a la psicología moderna, sin que ésta esté presente como disciplina académica en el Porfiriato. El análisis del papel de la literatura evidenció cómo ésta anticipa, en el plano epistemológico, nociones que tan sólo posteriormente adquieren estatuto científico. El consabido ejemplo de la configuración del psicoanálisis a partir del espíritu literario se reafirma en el caso del modernismo. Debido a su ubicación en el contexto positivista y la subsiguiente imposibilidad paradigmática de la introspección y de la investigación científica en la psique, la narrativa explora temáticas más allá del ámbito limitado por la disciplina académica. La literatura parte, de modo dialéctico, del *statu quo* científico para prefigurar nuevas formas de concebir al ser humano en los márgenes del paradigma científico. Así, el modernismo hace eco de unas condiciones epistemológicas semejantes a las que hicieron posible la psicología moderna.

En el discurso científico los fenómenos patológicos configuran, *ex negativa*, una visión normativa sobre el funcionamiento normal de la mente y fundamentan, al mismo tiempo, una idea de la normalidad ‘burguesa’. Aunque en el modernismo se encuentran estos dos mecanismos, las anomalías remiten muchas veces al límite del paradigma científico positivista, y señalan las funciones del inconsciente; es decir, aunque el movimiento heurístico de la ciencia y de la literatura en este momento es idéntico, se oponen los resultados obtenidos. Asimismo, las patologías están empleadas precisamente para criticar la sociedad al invertir, con un gesto de desafío, la normatividad inherente en la dicotomía *normalidad-locura*. Así, en la literatura se inscriben de modo inverso las oposiciones características del discurso sobre la locura, que son resemantizadas de acuerdo con la oposición modernista al positivismo y al materialismo prevaleciente en la época.

Como antecedentes de la relación entre la literatura y la medicina mental se señalaron varios aspectos, sin que se pretendiera agotar todas las relaciones posibles que se producen a lo largo del siglo XIX. El surgimiento de una teoría del inconsciente a partir del romanticismo representa el punto de partida del siglo XIX. Igualmente se integran nociones originarias del mesmerismo a la literatura y se retoma la tradición de una metafísica del sueño. Puesto que en el romanticismo la revaloración de la naturaleza humana se produce

en oposición al mundo del progreso histórico la teoría del inconsciente muestra al genio entusiasta como un ser enfermo. Con el avance del siglo se integran paulatinamente elementos de la medicina al discurso sobre la condición del genio. La patologización del artista romántico encuentra sus más acabadas formulaciones científicas en las obras de Lombroso y Nordau. Aunque, claro está, la distinción entre lo romántico y lo clásico, que representan respectivamente lo enfermo y lo sano, se encuentra ya en la obra de Goethe. En el plano estético se produce, junto con la teoría del inconsciente, un distanciamiento del legado clásico de belleza. Este desarrollo culmina en una estética de lo abyecto y de lo transgresor en el decadentismo que escenifica de esta manera una hipérbole de la estética de lo feo. El decadentismo conjuga dicha estética con un enfoque psicológico a partir de la idea romántica del inconsciente que, en el imaginario de la cultura fin de siglo, tiende a ser despojada de sus implicaciones metafísicas y enfocada en la psicología individual. A causa de la autoescenificación del torremarfilismo, de la aristocracia del espíritu y el sacerdotismo del arte, los autores se conciben de acuerdo con la denominación de moda: propagándose como hiperestesiados y neuróticos llaman la atención sobre su proyecto estético, que pretende romper con los cánones y el *establishment*. Así, hacen eco de un estigma proveniente de la crítica patologizante y al mismo tiempo ocupan el lugar del creador entusiasta romántico, con la diferencia de que la inspiración se vuelve patología.

En el terreno estético, las teorías de Nordau representan la apología de un realismo trasnochado, que hace gala de una idealización ingenua del progreso. Son precisamente las limitaciones de esta concepción simplista en contra de las cuales se configura el modernismo. De esta forma, puede explicarse el resurgimiento de muchos aspectos del romanticismo y de vertientes irracionalistas e idealistas, lo cual muestra una relación dialéctica con el movimiento racionalista. Así, se entremezclan eclécticamente la metafísica, la mística y los residuos del romanticismo con nociones experimentales del naturalismo, así como con teorías psicológicas, con las ciencias ocultas, cuyo conjunto constituye el caldo de cultivo finisecular del cual brotan nuevas formaciones de conocimiento. La característica principal de la época se refleja en la falta de diferenciación entre los discursos tanto en América como en Europa. Gran parte de la configuración de las disciplinas científicas y del entendimiento literario de la modernidad tienen allí su punto de partida. Sin embargo, lo que destaca en el México del fin de siglo es el discurso positivista

y, con ello, un sistema rígido que no permite el eclecticismo lúdico, del que goza en contraste el espacio literario, ni deja margen a la recombinación de teorías científicas a causa de sus estructuras jerárquicas y sus dogmas rigurosos. El positivismo destaca como discurso claramente diferenciado en el Porfiriato. La marcada presencia de la frenología y de la psicofisiología es un indicador de las limitaciones de la psicología mexicana de la época. Ante este retraso la narrativa modernista se adelanta psicológicamente a la configuración del paradigma positivista.

La integración de elementos patológicos al discurso literario alcanza un primer punto culminante en la obra de Baudelaire, cuyas nociones estéticas e ideas de alteridades a la normalidad están omnipresentes en la escritura modernista. También se hace patente su teoría de producción y recepción del arte en términos de un choque nervioso, lo que podría llamarse, a finales de la centuria, una estética de los tejidos nerviosos: el acto de la descomposición del conjunto se vuelve momento de iluminación artística. A mediados de siglo, se transforma la alteridad romántica, originalmente manifiesta en el sueño, el niño, el salvaje o lo exótico, en un antimundo basado en la experiencia transgresora de la locura. Este mundo artificial se opone a lo que se consideraba la normalidad y lo comunicable. El arte se margina estratégicamente para hacer gala de las metáforas de la vibración nerviosa o del estremecimiento de los nervios en referencia a la experiencia estética. De ahí se desprende una revaloración positiva del adjetivo *neurótico* en relación con la expresión artística. Otra secuela de este desarrollo es que entre los escritores de fin de siglo se anuncia el tópico del *tedium vitae* en una envoltura pseudocientífica: la neurosis.

Estas nociones estético-patológicas forman parte de la concepción de la literatura modernista y se reciben paradigmáticamente por medio de la definición de la decadencia de Bourget. Se aprecia, además, la cercanía de su concepto a los planteamientos de la psicofisiología, con la diferencia de que Bourget enfoca la conjunción entre el artista, su estilo y el tejido social como una relación potencialmente subversiva. Las metáforas heurísticas del tejido social, textual y nervioso una de las bases de la formulación del proyecto artístico moderno, como muestra Tablada en 1893.

Adicionalmente, la literatura desarrolla un plano experimental que integra los elementos del discurso sobre la locura y prefigura teorías sobre el inconsciente y el sueño, como comprueba la concepción del naturalismo experimental a la manera de Huysmans.

Sus nociones influyen profundamente en los modelos narrativos y transforman la estética en general al invalidar los presupuestos del naturalismo en cuanto a las técnicas narrativas, la ideología y los fundamentos teóricos de la mimesis 'realista' y 'objetivista'. De esta manera, la configuración de la narrativa de fin de siglo remite a un más allá del modelo heurístico del naturalismo y, al mismo tiempo, a los límites de la psicología positivista, dado que la subjetivización de la escritura en la narrativa enriquece la gama de expresiones, con un enfoque en la psicología individual e introspectiva. También se hace patente en los textos modernistas, que a partir de la obra de Bourget se suele remitir a las limitaciones de la psicología establecida. De ahí se desprende la búsqueda de una nueva concepción del ser humano más allá de los *petits faits* y de las categorías deterministas de Taine.

Los límites de la realidad, desde el punto de vista del paradigma científico, son muchas veces idénticos a los límites de la configuración verosímil del mundo diegético, inclusive en la literatura modernista. En cambio, tanto la irrupción de elementos fantásticos como la transformación poética explícita de la realidad de estos mundos diegéticos, pueden entenderse como una concepción más allá del paradigma científico, lo que permite trascender también los estrechos límites de los modelos del positivismo sobre la mente. La suspensión de la referencialidad aparente permite leer los textos como metáforas heurísticas que desarticulan la estética convencional y, con ella, también cuestionan su correlato científico. La suspensión de la referencia lleva los textos a écfrasis, a metalepsis que suspenden la lógica espacio-temporal, a la intertextualidad escenificada (quijotismo) o a la integración de la fotografía para aludir al inconsciente. Es ahí donde la narrativa modernista opera como metáfora heurística.

En cuanto al debate sobre la figura del artista, trascienden las tesis de Nordau, que impulsan un cambio profundo en el entendimiento de la figura del escritor, sobre todo proporcionan argumentos a la crítica 'nacionalista' empeñada en patologizar las nuevas expresiones literarias emergentes lo que, a escala del mundo occidental, llega a ser un lugar común en la segunda mitad de la última década del siglo XIX en México.

La recepción de Nordau en Díaz Dufoo es aleccionadora, ya que muestra cómo una mente moderna procura adaptar la *ratio* médica y cómo transforma los presupuestos fundamentales de la teoría original. El mexicano desarrolla una teoría de la sensibilidad contemporánea mediante la adaptación del sustrato hereditario de la teoría de Nordau. E

inserta el ideario del médico en una teoría de la intertextualidad, y lo desprovee de sus fundamentos médico-organicistas. El resultado es la explicación del surgimiento del tedio, aparentemente característica de la ‘vieja’ Europa en ‘jóvenes’ tierras americanas. La sensibilidad, supuestamente enfermiza, según Nordau, se instala, en consecuencia, mediante la recepción de la literatura del desencanto de procedencia europea.

Esta conciencia intertextual destaca también en muchas ficcionalizaciones de las figuras de artistas quijotescos, en las que sus ideas fijas, o su monomanía, corresponden precisamente a un espacio marcadamente intertextual o metaficcional, en el que resurgen nociones estéticas y fragmentos literarios de procedencia extranjera, como marca de modo carnavalesco el relato “¡Neurosis emperadora. Fin de siglo!” Así, la teoría de la degeneración de corte nordauiana y las ideas de la obra de Gener se transforman en un espacio lúdico y son desprovistas de su supuesta científicidad. La literatura desarticula la base organicista de la psicopatología positivista e indaga en el imaginario y en el inconsciente. En estos límites del paradigma positivista, el motivo de la locura remite a la prefiguración de la psicología moderna, en cuanto arqueología del inconsciente y del imaginario, y el mismo motivo señala el lugar de la expresión poética en sí: lo inefable de la poesía equivale al sinsentido de la locura y del inconsciente a partir de la perspectiva positivista. No obstante, las mentes enfermizas de las figuras de los artistas generan un nivel metaficcional en el que se expone una teoría del arte y un comentario crítico acerca de las condiciones modernas.

En lugar de la obligatoria representatividad del carácter y de la historia nacional en la generación premodernista, se cultiva una literatura de tendencia esteticista, a veces enfáticamente antimoral, dispuesta a transgredir el ‘buen gusto’; podría señalarse una extensa serie de dicotomías que oponen diametralmente la generación de escritores alrededor de la figura de Altamirano y el proyecto modernista. Díaz Dufoo, al igual que Gutiérrez Nájera, guarda todavía cierta distancia del tono y léxico de los decadentes, lo que Tablada, en cambio, capitalizará para dar a conocer el nuevo proyecto artístico transgresor. Con ello se intensifica el empleo del léxico clínico, puesto que varios antecedentes tanto artísticos como en la crítica cultural, se ofrecen para distinguir una sensibilidad de la ruptura: la nueva generación de escritores es presentada como hiperestesiada, como expresión de los tiempos modernos que supuestamente causan neurosis en estos espíritus,

igualmente modernos y enfermizos. Tras el despliegue del decadentismo en la obra de Couto Castillo, las figuras del degenerado, del *dandy* y del esteta delincuente, llegan a ser estereotipos y son parodiados en la obra de Ceballos. Su obra marca la decadencia efectiva del decadentismo literario.

En la reconfiguración de nociones psicológicas, comienzan a arrojarse las primeras dudas acerca de la trinidad determinista que representa la obra de Taine: la raza, el medio y el momento. La discusión de la psicopatología, en el debate de una literatura nacional, lleva a la crítica literaria establecida a los límites de sus categorías heurísticas, lo que origina simultáneamente una nueva manera de comprender la producción artística. Así se inicia la tendencia hacia la comprensión de la escritura a partir de la intertextualidad. De forma análoga al entendimiento de la lírica de la época, se aprecia una concepción de la escritura opuesta al malestar en la cultura, como contraesbozo estético. En *El donador de almas*, esta concepción (siempre presentada de manera irónica) está en el mismo plano que la experiencia iniciática del protagonista, *i.e.*, prevalece un paralelismo entre el proceso psicológico y el reencantamiento poético del mundo. De acuerdo con la posición estratégica y la epistemología vigentes en el psicoanálisis, el protagonista de la novela breve es presentado como personaje dedicado a la “filosofía de la medicina”. El texto plantea, de forma análoga a las habilidades curativas de su protagonista, un proceso de curación del tedio en el plano anímico-psíquico.

En cuanto a las categorías deterministas de Taine puede señalarse su ausencia completa en novelas breves como *El donador de almas*. Los modelos psicológicos de la narrativa apuntan hacia otro marco de referencia: *El adulterio* hace hincapié en la experiencia del trauma y del complejo traumático de su protagonista. *El enemigo* pone de relieve la figuración del deseo en el inconsciente. La mayoría de los textos narrativos modernistas concibe el ‘malestar en la cultura’ a la manera de Freud, *i.e.*, existe una tensión entre el individuo y la sociedad que se enuncia mediante las enfermedades mentales. Esto representa un cambio en cuanto al planteamiento positivista que tiende a la apología absoluta de la sociedad, reivindicando la adaptación del individuo. Aunque también en el positivismo se pone de relieve la idea de que la modernidad social es la causa principal de las enfermedades nerviosas, es la psicología moderna que desarticula la concepción del

tiempo lineal progresista. Este malestar de la modernidad en los albores del siglo XX es un rasgo compartido del modernismo y de la obra de Freud.

Con el objetivo de establecer las interrelaciones con el discurso científico, se elaboró un concepto del modernismo que enfoca la subjetivización en la narrativa y deja ver analogías con la poesía contemporánea, dado que la escritura de la narrativa muestra procedimientos que la acercan al subjetivismo de la expresión lírica, por ejemplo, un espejismo entre la vida interior, psíquica, de los personajes, y la correspondiente descripción de lo exterior. Además, destacan las técnicas narrativas del relato enmarcado que presenta la experiencia de un ser enloquecido, por medio de narradores homodiegéticos o autodiegéticos. Se comprobó que la narrativa modernista manifiesta una especie de mimesis de la interioridad cuyo origen puede rastrearse en las expresiones líricas del simbolismo y del parnasianismo, cuyo entendimiento de la descripción objetiva y de las correspondencias entra en el plano de la configuración de la expresión lírica y en la narrativa. Entre las diversas técnicas de la subjetivización sobresale tanto la introducción del monólogo interior, y con ello el fluir de la conciencia, como la idea de la escritura automática. Aunque ésta es todavía concebida dentro del marco de referencia spiritista, puede aludir a un psiquismo inconsciente como muestra el paso de la escritura automática en “Nupcias fúnebres” a la concepción metaficcional en *El donador de almas*.

Gran parte de la modernidad de la literatura mexicana tiene su arraigo en la literatura modernista: la descripción de estas nuevas subjetividades escindidas, el sujeto patológico, la superación de la mimesis convencional, *i.e.*, la ilusión del efecto de lo real, el lenguaje lúdico y metarreflexivo en analogía a la poesía de la época, son signos de la modernidad naciente. Con los modernistas se aprecia el gesto vanguardista de la ‘tradicón de la ruptura’, lo que se evidencia en los escándalos mediante los cuales dan a conocer nuevas propuestas en el campo cultural. Asimismo, en el plano filosófico la narrativa modernista revisa un concepto ingenuo del progreso y de la perfectibilidad del ser humano propio de la doctrina positivista. Ello se aprecia en la construcción del tiempo lineal en la narrativa: se subvierte la construcción teleológica de la historia decimonónica, o bien mediante la toma de conciencia que significa la irrupción de la racionalidad médica (la modernidad lleva al manicomio), o bien por medio de la puesta en escena de representantes arcaicos o refinados, que en una suerte de coincidencia de la oposición llegan a ser cruz y cara de la

misma moneda (el simio se transforma en doble del bohemio). Así, se cuestiona la perspectiva del progreso ilimitado, en cuanto a las facultades mentales del ser humano y su perfeccionabilidad dentro de las condiciones rápidamente cambiantes de la modernidad. Para los pesimistas, la modernidad se vuelve sinónimo de degeneración y apocalipsis colectivo, o por lo menos se presenta como proceso de selección de los más aptos. Otros reencuentran una constante en el ser humano: el anhelo ‘metafísico’ de los románticos se vuelve paulatinamente categoría ‘científica’: el inconsciente figura de manera colectiva o individual como instancia en la que se exterioriza el malestar en las condiciones modernas.

Igualmente, pudo señalarse un desarrollo de la narrativa que tiende a formular un nivel de segundo grado en relación con el Eros carnal, como se configura a manera de un tópico en la obra de Gautier. Este desarrollo se formula, de manera paradigmática, en las metalepsis de la obra del francés, cuyo modelo narrativo goza de gran coyuntura a finales de siglo. Análogamente, Freud se apoya para la formulación de las funciones del inconsciente en el vínculo entre el deseo y su figuración, e, inclusive señala su operatividad en un modelo narrativo de patente filiación gauteriana: *La Grandiva*. Esta representación se cristaliza paulatinamente en la narrativa modernista, cuya escritura da un giro paulatino hacia la introspección. Esta bifurcación de los dos niveles diegéticos, que se desprende del modelo de *La morte amoureuse*, es síntoma de un giro hacia la síntesis en función de lo psicológico y de la subjetivización en la narrativa finisecular. Es decir, no sólo la relación entre el deseo y la figuración tiende a aparecer en un solo personaje, al coincidir los dos niveles diegéticos, y así la psicología de los personajes se escinde ostentativamente en las partes de lo consciente y lo inconsciente. Así se hace notar un desarrollo en el que se identifican las dos partes de dualidades mutuamente excluyentes; por ejemplo, en la figuración del deseo inconsciente en *El enemigo* que vislumbra la parte salvaje en su protagonista refinado. El deseo figura como una especie de doble interiorizado. Así, la *bête humaine* gana profundidad psicológica, al igual que en la obra temprana de Freud, donde se aprecia solamente la paulatina formulación del paso hacia modelos hermenéuticos que sustituyen las nociones mecánicas y energéticas anteriores.

Además, se concibe la escritura artística en general por medio del recurso a rasgos intimistas e introspectivos, cuyas manifestaciones narrativas y genéricas prevalecen en el *journal intime*, en los elementos epistolares, en la confesión y en el monólogo interior. A lo

anterior puede sumarse la tendencia a ‘densificar’ y ‘metaforizar’ constelaciones narrativas de los intertextos como es el caso de los relatos “Rayo de luna” y “Lo inevitable” de Couto Castillo. Ambos relatos remiten a textos de Bécquer y de Maupassant y sintetizan sus recursos narrativos, temáticos y tópicos al desnivelar los planos diegéticos de los intertextos e integrar los elementos en un plano alegórico, muchas veces con un significado psicológico. Así, la literatura hace eco de un giro epistemológico en contra de lo empírico, objetivo y materialista, al igual que la psicología naciente y sus modelos hermenéuticos. La recepción de la literatura extranjera puede ser vista en función de ensanchar el espacio literario y su potencial expresivo para poder hacer enunciados sobre la condición psíquica del ser humano, como muestran las presencias de Maupassant y de Gautier. Sus modelos ficcionales enriquecen la narrativa modernista que los adapta y reconfigura para que operen como componentes de introspección psicológica.

La narrativa modernista tiende a desplegar un plano de segundo grado, sea por medios metaficcionales, por alusiones a la música y a la écfrasis, o a través de la intertextualidad. Adicionalmente, puede observarse que estos recursos, que representan de manera sintética la sensibilidad artística y un discurso metapoético en la narrativa, también muestran una tendencia hacia la formación de un nivel de lectura que permite identificar un plano de significación psicológico. Los ejemplos más claros de estos tratamientos son las novelas cortas *El enemigo* y *El donador de almas*.

Es sobre todo en el segundo lustro de la década de los noventa donde se muestra el despliegue de temáticas y motivos inspirados en la psicopatología. La recepción de Nordau y el amplio espacio que le concede Díaz Dufoo entre 1894 y 1896, la discusión emblemática entre Frías y Soto y Sánchez Santos en 1895 y algunas crónicas y sátiras de Nervo y Leduc que datan de 1896, muestran claramente que la irrupción de la psicopatología cambia profundamente la manera de concebir el ámbito sociocultural. El entendimiento médico forma parte de los cimientos ideológicos para la formulación de la sensibilidad fin de siglo, en general, y la artística, en particular. Después de la discusión en las crónicas, esta ruptura epistemológica se hace patente en una nueva sensibilidad, que despliega gran productividad como paradigma ficcional. Aunque ya se aprecia el componente psicopatológico en *Un calvario*, junto con leves toques modernistas, la

escritura se ve profundamente influida por los modelos patologizantes durante los años de 1895 a 1903, comenzando por *El bachiller* y concluyendo con “Un adulterio”.

Desde una perspectiva histórica se aprecia que los fenómenos, interpretados dentro de los patrones tradicionales previos a la ruptura epistemológica, por ejemplo, fenómenos que quedaban concebidos dentro del imaginario cristiano, padecen, en la última década del siglo, un cambio de interpretación debido a los modelos heurísticos racionalistas, lo que incluye la perspectiva psicopatológica. De esta manera se configura el significado de la modernidad, tal como lo formulan conscientemente los contemporáneos a partir de una conciencia médica; ellos se apoyan en las patologías y en los crímenes, que llegan a ser indicadores para el alto grado del avance civilizatorio. La ciencia hace posible la formulación de una *conditio humana* diferente. Más allá de las figuras de la bestia humana y del troglodita que en la imaginación de la época representan el eslabón perdido, surgen, al otro lado del esquema lineal progresista, el neurótico y la histérica como síntomas que hacen patente la llegada de la modernidad y su impacto en el tejido social y el nervioso. Asimismo, la criminología mexicana señala orgullosamente a los destripadores que elevan las condiciones modernas en la capital mexicana a la altura del Londres de Jack the Ripper. De esta forma se genera una nueva concepción del sujeto moderno. Dada la mirada patologizante sobre el contexto vivencial, *i.e.*, según el nuevo punto de vista, la vida moderna en las metrópolis y su ritmo acelerado benefician las enfermedades civilizatorias; así el sujeto moderno es concebido como una figura necesariamente patológica.

Estas nociones están omnipresentes en los artículos periodísticos, en la literatura y, por supuesto, en los ensayos médicos de la época. Esta distribución y esta perpetuación de los argumentos otorgan un alto grado de verosimilitud, es decir, el discurso genera nuevas realidades. Consecuentemente, se aprecia un aumento de las internaciones en hospitales psiquiátricos (sobre todo se trataba de personas indigentes) y en la prensa de la época se nota el incremento en la publicidad de medicamentos profilácticos contra la neurosis en los periódicos (lo que aboga también por una demanda aumentada). Aparentemente, darse el lujo de padecer una neurosis ya mostraba el *bon goût* de la flor y nata de la sociedad. Al otro lado de la escalera social, el diagnóstico de ‘la falta de aptitud en la lucha por la vida’ se traduce, a menudo, en la reclusión en el manicomio. La literatura modernista refleja,

sobre todo, el aspecto *chic* de esta dicotomía en los personajes que estrenan la característica aristocracia de espíritu.

Este diagnóstico de la modernidad forma parte de un proceso dialéctico entre el modernismo y el positivismo. Tanto la escritura modernista, su estética, como las temáticas integradas como la teosofía, el espiritismo y el magnetismo son una reacción al racionalismo positivista. Sin embargo, se trata de temáticas que aspiran a cierta científicidad y, al mismo tiempo, apuntan hacia estructuras que están igualmente en la base de la psicología moderna. Asimismo, pudo señalarse una dialéctica entre el marco de referencia que caracteriza la literatura fantástica en un momento histórico dado y el contexto de un movimiento racionalista. La literatura fantástica figura como refocalización de lo que excluye el racionalismo prevaleciente. Dado que el modelo de la mente del positivismo descarta la existencia de una instancia inconsciente, la literatura fantástica apunta hacia este ámbito por medio de temáticas que hacen aparecer estructuras análogas a las de la psicología moderna. A pesar del hibridismo fundamental en el modernismo, que hace eco de la falta de diferenciación de los discursos de finales de la centuria, resalta claramente la tendencia hacia estructuras discursivas que apuntan hacia la episteme que hacen posible la formación científica de la psicología moderna. Es a partir de los campos semánticos compartidos por ambas manifestaciones que se aprecia esta cercanía: el mesmerismo, la hipnosis, el magnetismo y el automatismo de la conciencia son nociones que operan sin que se señale un sustrato orgánico; así presuponen la instancia del inconsciente que se vislumbra mediante el método introspectivo.

La oposición entre la literatura modernista y el racionalismo positivista se establece a menudo mediante la dicotomía entre lo espiritual y lo material. Ésta se manifiesta también por medio el campo semántico de la medicina y, con ello, a través del modelo heurístico naturalista de la autopsia y del personaje del cirujano. Si bien es cierto que en muchos modernistas resalta la intención de distanciarse del positivismo, no disponen de la formación teórica y de las herramientas conceptuales para dismantelar el materialismo positivista. No obstante, se aprecia el debilitamiento de la metáfora heurística de la autopsia a favor de un énfasis en la psicología individual. Al mismo tiempo, se ponen en tela de juicio los determinismos vinculados con la concepción naturalista y se remite, en las elaboraciones ficcionales, al vínculo entre el deseo y su figuración en el inconsciente, o al

significado de la experiencia de la niñez como un período formativo de la personalidad adulta. Asimismo, destaca la descripción de la experiencia traumática y del funcionamiento de la sugestión, que apuntan hacia teoremas de la psicología moderna; al igual que los pioneros de la psicología, los modernistas revitalizan la teoría del magnetismo que se originó con Mesmer y que está en la raíz del romanticismo europeo. En el fin de siglo, el trauma y la sugestión hipnótica sobresalen en niveles metaficcionales en los textos narrativos y resalta su explícita oposición a las nociones modélicas establecidas. A menudo, los narradores hacen hincapié en esta oposición al positivismo. Al igual que en la psicología moderna, se aprecia una autonomía de los modelos referentes al inconsciente en la narrativa y el surgimiento de un plano que genera comentarios abstractos sobre ello. Así se nota que en la psicología contemporánea el inconsciente gana paulatinamente estatuto científico y es comentado y analizado.

Junto con el discurso científico, se aprecia un cambio en la perspectiva sobre la figura de santa Teresa que, a manera de una constante, sirve para aludir a la sexualidad y su inscripción en el inconsciente. Dentro de esta concepción pueden agregarse los conceptos de la histeria, de la neurosis, de la monomanía y de la hiperestesia que aparecen en el discurso literario desprovistos de su sustrato orgánico y aluden a la experiencia psíquica, más allá del esquematismo mecánico del positivismo. Estos conceptos están, muchas veces, connotados de manera metaficcional y sirven para abrir un espacio a la reflexión sobre el proyecto artístico y los tiempos modernos. Así, la literatura refleja conscientemente el cambio de la concepción sociocultural que se desata a partir de la irrupción de la psicopatología y apunta hacia otro paradigma al dejar atrás los modelos organicistas.

También puede observarse que la literatura emplea conscientemente el discurso médico en la construcción de personajes para aludir a otro campo semántico totalmente diferente a la medicina. Tanto en el caso de *Pascual Aguilera* como en el de *El bachiller* llama la atención la cercanía de los personajes a un atavismo monstruoso y, una sensibilidad enfermiza, como se aprecia también en el diagnóstico de *Entartung*. En ambos casos, la configuración de los personajes no obedece sencillamente a una intención patológica en sentido estricto, sino que establece una relación con otros modelos y sus trasfondos ideológicos. *Pascual Aguilera* resalta como deshabilitación de los paradigmas del realismo y del costumbrismo; también el aspecto arcaico de su protagonista apunta

hacia un ámbito en directa oposición a la coordenada del progreso y de la noción de la fundación nacional. *El bachiller* destaca un tratamiento de la sexualidad en contraposición a la ‘ética’ spenceriana y así opone la sensibilidad decadentista al pragmatismo y materialismo prevaleciente. En ambos textos los teoremas médicos operan a nivel ideológico que se desarma mediante la hipérbole del diagnóstico y de los síntomas, *i.e.*, los conceptos patológicos salen de su marco de referencia inicial y son readaptados en otro campo semántico.

En la configuración de la narrativa sobresale la oposición entre lo material y lo espiritual en cuanto a la temática de la sublimación, en particular, respecto a la creación de la obra de arte en el discurso metapoético de la narrativa del artista. La narrativa modernista despliega una serie de relatos que muestran la figura del artista entre la creación ‘sublime’ de su obra maestra y de la ‘materialidad’ carnal de su musa o modelo. Este tópico de la sublimación desemboca en la configuración narrativa de *El enemigo*, novela que muestra teoremas idénticos a la *Interpretación de los sueños*, que se genera en el mismo año de la escritura de la novela de Rebolledo.

Entre los cuentos de locos y la literatura fantástica puede establecerse un desarrollo que muestra inicialmente que las manifestaciones ficcionales de vinculación naturalista no tienden a la introspección y a la descripción de la psique de sus personajes. El recorrido desde los cuentos de locos hasta la literatura fantástica pudo comprobar que entre más se alejen las narraciones de la diégesis de la configuración realista, más claramente se aprecian estructuras afines a la psicología moderna. Los relatos analizados remiten a la conciencia moral de la figura de la bestia humana, e indican así, en un primer paso, los límites de la concepción naturalista. En segundo lugar, se vislumbró que los cuentos de locos que permite la introspección a la conciencia y al inconsciente de los personajes tienden a superar los estrechos límites de la psicología positivista. En un tercer paso, se aprecia que la integración del hipnotismo y de la sugestión lleva a la narrativa a una doble codificación diegética que indica nociones psicológicas modernas, ya que, por este sustrato científico-esotérico, tanto la psicología moderna como la narrativa modernista se apoyan en las mismas bases epistemológicas. Finalmente pudo señalarse la intersección del aspecto poético con la transición entre los dos paradigmas científicos en cuestión en el *Donador de almas*.

Algunas narraciones aparentan ser estudios de casos por lo que anticipan el desenlace y se enfocan en la indagación de las motivaciones conscientes o inconscientes de un personaje criminal o enloquecido. Igualmente, se aprecia la tendencia a ficcionalizar el desarrollo de ciertas enfermedades relacionadas, sobre todo, con la sexualidad: sea mediante su expresión monstruosa de *Pascual Aguilera*, por medio de la hiperestesia e hipersensibilidad de *El bachiller*, a través de un proceso ilusorio de sublimación en *El enemigo*, o manifiesta en la experiencia netamente alucinatoria y traumática en “Un adulterio”. Todas estas novelas cortas, y pueden agregarse un sinnúmero de relatos más, muestran el continuo empeoramiento de su protagonistas que enloquecen paulatinamente por lo que puede denominarse estudios de casos ficcionales. Dentro de esta secuencia histórica se pone de relieve que incrementa el aspecto de la introspección, del enfoque en el psiquismo en detrimento de los modelos orgánicos del positivismo y, con ello, las cuestiones de la genealogía de los personajes y de la herencia de enfermedades mentales, característica del naturalismo. En ello radica gran parte de la transición entre la psicopatología de corte decimonónica a la psicología moderna, no sólo por el aspecto icónico de la sexualidad sino también por la forma narrativa de tratarla.

Muchas veces se aprecia que los viejos modelos organicistas entran en la literatura y aluden a ámbitos psíquicos dada la carencia de otro léxico para expresar el nuevo interés introspectivo. El lenguaje de la psicopatología positivista es reemplazado y resemantizado para aludir al inconsciente. Se nota un debilitamiento del materialismo y el eclipse casi total, a finales de la década, de las nociones organicistas de la mente. A menudo los vocablos ‘cerebral’ o ‘autopsia’ remiten a un juego satírico con los presupuestos de la ciencia positiva. Al mismo tiempo, la literatura incursiona plenamente en la psique de los personajes describiendo detalladamente sus alucinaciones y sueños que pueden entenderse de manera análoga a los cimientos teóricos del psicoanálisis temprano lo que es, sin duda, el momento en el que la expresión artística ingresa a las condiciones características de la modernidad y con ella nace la construcción de un nuevo sujeto: reflejo de las condiciones modernas: patológico, fragmentado, escindido.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA¹

Ceballos, Ciro B. “Carta a Amado Nervo.” *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 50-54.

___ “Conflicto grave.” *Croquis y Sepias*. 193-204.

___ *Croquis y Sepias*. México: Eduardo Dublán, 1898.

___ “Diario de un simple.” *Croquis y Sepias*. 187-195.

___ “El amigo Moranchel.” *Un adulterio*. 143-151.

___ “El caso de Pedro.” *Croquis y Sepias*. 1-16.

___ “El derecho de juzgar.” *Un adulterio*. 167-171.

___ “El guantelete.” *Un adulterio*. 69-80.

___ “En el campo.” *Un adulterio*. 93-106.

___ *En turania*. Ed. Luz América Viveros. Anexo de tesis de maestría. México: UNAM, 2006.

___ “Escrutinio.” *Croquis y Sepias*. 123-131.

___ “Homo duplex.” *Un adulterio*. 157-162.

___ “La muerta.” *Croquis y Sepias*. 143-150.

___ “La obra maestra.” *Croquis y Sepias*. 169-178.

___ *Un adulterio*. México: Premia, 1984.

___ “Un adulterio.” *Un adulterio*. 11-47.

___ “Un crimen raro.” *Croquis y Sepias*. 17-27.

___ “Un pesimista.” *Un adulterio*. 223-233.

¹ Toda la bibliografía procedente de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna* se refiere a las ediciones facsimilares:

Revista Azul. Edición facsimilar. 5 Tomos. México: Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1988.

Revista Moderna. *Arte y Ciencia*. Edición facsimilar. 6 Tomos. México: Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1987.

- Couto Castillo, Bernardo. “¿Asesino?” *Asfódelos*. 53-56.
- ___ *Asfódelos*. México: Premia, 1984.
- ___ “Blanco y rojo.” *Asfódelos*. 57-65.
- ___ “Causa ganada.” *Asfódelos*. 66-71.
- ___ “Cleopatra.” *El cuento mexicano en el modernismo*. Ed. Ignacio Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006. 275-278.
- ___ *Cuentos completos*. Ed. Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría, 2001.
- ___ “La alegría de la muerte.” *Asfódelos*. 29-32.
- ___ “Lo inevitable.” *Asfódelos*. 45-52.
- ___ “Lo que dijo el mendigo.” *Asfódelos*. 91-97.
- ___ “¿Por qué?” *Asfódelos*. 72-78.
- ___ “Rayo de luna.” *Asfódelos*. 86-90.
- ___ “Un aprensivo.” *Asfódelos*. 79-81.
- ___ “Una obsesión.” *Asfódelos*. 33-41.
- Díaz Dufo, Carlos. “¿Aman los poetas?” *Revista Azul* IV.15 (09.02.1896): 225-226.
- ___ “Amor que mata.” *Revista Azul* I.9 (01.06.1894): 132-133.
- ___ “Azul Pálido.” *Revista Azul* I.11 (15.07.1894): 174-175.
- ___ “Azul Pálido.” *Revista Azul* II.24 (14.04.1895a): 388.
- ___ “Azul Pálido.” *Revista Azul* II.26 (28.04.1895b): 419-420.
- ___ “Azul Pálido.” *Revista Azul* III.20 (15.09.1895c): 319-320.
- ___ “Cuadro de género.” *Revista Azul* I.10 (08.07.1894): 149-151.
- ___ “Cuentos y fantasías.” *Revista Azul* IV.5 (01.12.1895): 65-66.
- ___ “Degenerescencia.” *Revista Azul* I.6 (10.06.1894): 83-85.
- ___ “Documentos humanos.” *Revista Azul* II.19 (10.03.1895): 302-303.
- ___ “Dolores de la producción.” *Revista Azul* III.14 (04.08.1895): 209-210.
- ___ “El vengador.” *Textos nerviosos*. 38-40.
- ___ “Enrique Ibsen II.” *Revista Azul* III.4 (26.05.1895): 56-57.
- ___ “Enrique Ibsen.” *Revista Azul* III.1 (05.05.1895): 11-13.
- ___ “Fragmentos.” *Revista Azul* II.8 (23.12.1894): 117-118.
- ___ “La autopsia.” *Textos nerviosos*. 23-25.
- ___ “La bohemia.” *Revista Azul* IV.21 (22.03.1896): 329-330.
- ___ “Leyendo a Tolstoi.” *Revista Azul* I.4 (27.05.1894): 53-55.
- ___ “Lo que nunca morirá.” *Revista Azul* II.12 (20.01.1895): 191-192.

- ___ “Los tristes.” *Revista Azul* I.25 (21.10.1894): 385-387.
- ___ “Maldita.” *Textos nerviosos*. 33-34.
- ___ “Por qué la mató.” *Textos nerviosos*. 15-17.
- ___ “Resurexit.” *Revista Azul* II.24 (14.04.1895): 379-380.
- ___ *Textos nerviosos*. México: Premia, 1984.
- ___ “Un imposible.” *Revista Azul* V.19 (19.06.1896): 185-186.
- ___ “Un problema fin de siglo.” *Revista Azul* I.23 (7.10.1894): 356-357.
- ___ “Venenos literarios.” *Revista Azul* V.4 (24.05.1896): 49-50.
- Leduc, Alberto. “Amores viejos.” *Fragatita y otros cuentos*. 60-67.
- ___ “Beatriz.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 123-131.
- ___ “Días sin sol.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 137-139.
- ___ “¡Divina!” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 71-80.
- ___ “El asesinato.” *Fragatita y otros cuentos*. 68-70.
- ___ “Elena.” *Fragatita y otros cuentos*. 43-47.
- ___ “En la tienda roja.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 141-144.
- ___ *Fragatita y otros cuentos*. México: Premia, 1984.
- ___ *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* Ed. Teresa Ferrer Bernat. México: Factoría, 2005.
- ___ “¡Neurosis emperadora. Fin de siglo!” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 81-89.
- ___ “Nupcias fúnebres.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 103-109.
- ___ “Semanas. Fin de siglo.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 151-152.
- ___ “Tus esperanzas y las mías.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 23-26.
- ___ “Un cerebral.” *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 111-121.
- ___ “Un paisaje est un état d’ame.” [Traducción de un fragmento de Henri Amiel] *¡Neurosis emperadora fin de siglo!* 191-192.
- ___ *Un calvario. Memorias de una exclaustrada*. México: Biblioteca del Hogar, 1900.
- Nervo, Amado. “¡¡Acromigalia!!” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 116-119.
- ___ “A Felipe II.” *El libro que la vida no me dejó escribir*. 321-322.
- ___ *Algunas narraciones*. Ed. Óscar Mata. México: Factoría, 1999.
- ___ *Antología de Amado Nervo: Poesía y prosa*. Ed. Alfonso Reyes. México: CONACULTA, 2001.
- ___ “Crónicas.” *La Semana* (Sin título). *Obras completas*. t. 1. 733-1156.
- ___ *Cuentos y Crónicas*. México: UNAM, 1971.
- ___ “De lo inconsciente en la creación literaria.” *Obras completas*. t. 2. 709-711.

- ___ “Delirio y realidad.” *Obras completas*. t. 1. 69-72.
- ___ “El bachiller.” *Algunas narraciones*. 3-35.
- ___ *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896.
- ___ *El castillo de lo inconsciente*. Ed. José Ricardo Chaves. México: CONACULTA, 1999.
- ___ “El dolor y la muerte.” *Tres estancias narrativas (1890-1899)*. 165-167.
- ___ “El donador de almas.” *El libro que la vida no me dejó escribir*. 244-286.
- ___ *El libro que la vida no me dejó escribir*. Ed. Gustavo Jiménez Aguirre et al. México: FCE / UNAM / FLM, 2006.
- ___ “El modernismo.” *El libro que la vida no me dejó escribir*. 57-59.
- ___ *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. Ed. Francisco Gonzales Guerrero. México: Porrúa, 1976.
- ___ “La ciudad literaria.” *El libro que la vida no me dejó escribir*. 161.
- ___ “La cuestión religiosa.” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 247-249.
- ___ “La literatura lunar y la habitabilidad de los satélites.” *Obras completas*. t. 2. 498-518.
- ___ “La realidad de un sueño.” *Tres estancias narrativas*. 109-111.
- ___ “La superstición.” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 291-293.
- ___ “Las monomanías.” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 249-251.
- ___ “Licenciado Ezequiel A. Chávez.” *Obras completas*. t. 2. 19-20.
- ___ “Los espíritus que tocan.” *Obras completas*. t. 1. 284-285.
- ___ “Los locos pacíficos.” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 318-319.
- ___ “Los modernistas mexicanos. Réplica.” *La construcción del modernismo*. 215-220.
- ___ “Medidas represivas.” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 170-173.
- ___ *Obras completas*. t. 1. Madrid: Aguilar, 1962.
- ___ *Obras completas*. t. 2. Madrid: Aguilar, 1972.
- ___ “Pascual Aguilera.” *Antología de Amado Nervo: Poesía y prosa*. 157-205.
- ___ *Tres estancias narrativas (1890-1899)*. Eds. Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. Océano / UNAM: México, 2006.
- ___ “Un cuento.” *Obras completas*. t. 1. 270-274.
- ___ “Un crimen pasional.” *Tres estancias narrativas*. 246-247.
- ___ “Un ideal.” *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. 316-317.
- Rebolledo, Efrén. *Obras reunidas*. Ed. Benjamín Rocha. México: Océano, 2004.
- Tablada, José Juan. “Altamirano muerto. El Decadentismo.” *Crítica literaria*. 65-67.
- ___ “Cauchemars. Pesadillas. Lo monstruoso. Richepin y Sade.” *Crítica literaria*. 46-49.

- ___ *Crítica literaria*. Obras completas. t. 5. Selección, prólogo y notas de Adriana Sandoval, recopilación de Esperanza Lara Velázquez, Esther Hernández Palacios y Adriana Sandoval. México: UNAM, 1995.
- ___ “Cuestión literaria: decadentismo.” *Crítica literaria*. 61-64.
- ___ “El monstruo.” *Revista Moderna* II.4 (Abril 1899): 100-102.
- ___ “En otro mundo: Expoliarium (Fragmentos de una novela).” *Revista Moderna* I.10 (15.12.1898): 151-152.
- ___ “Fragmentos de un libro. Edmundo y Julio Goncourt.” *Crítica literaria*. 68-75.
- ___ *La feria de la vida*. México: CONACULTA, 1991.
- ___ “León Tolstoi. *La Sonata de Kreutzer*.” *Crítica literaria*. 53-57.
- ___ “Leopoldo Lugones.” *Los días y las noches de París*. 89-98.
- ___ *Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. Obras completas. t. 3. Ed. Esperanza Lara Velázquez. México: UNAM, 1988.
- ___ “Misa negra.” *De Coyoacán a la Quinta Avenida*. Ed. Rodolfo Mata. México: FCE / UNAM / FLM, 2007. 78.

8.2. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Altamirano, Ignacio Manuel. “*La navidad en las montañas*.” *Para leer la patria diamantina*. Ed. Edith Negrín. México: FCE / UNAM, 2006. 121-167.
- ___ “La literatura en 1970. La novela mexicana.” *Escritos de literatura y arte*. t. 1. Obras completas XII. Ed. José Luis Martínez. México: SEP, 1988. 230-236.
- ___ *Clemencia. Cuentos de invierno*. México: Porrúa, 2007.
- ___ “Renacimiento de la literatura mexicana: la novela.” *Estudios sobre la novela mexicana*. Ed. Emmanuel Carballo. México / Colima: UNAM / Universidad de Colima: 1988, 15-61.
- Álvarez, Germán. “Notas para la historia de la psicología en México: I.” *Psicología e historia*. Eds. G. Álvarez y J. Molina. México: UNAM, 1981. 43-65.
- Álvarez, V. Salado, “Decadencia y decadentismo. Qué es literatura decadente.” *Los juegos floras de Puebla*. Puebla: Taller de Imprenta Artística, 1902. 279-300.
- ___ “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*.” *La construcción del modernismo*. 203-212.
- Antosh, Ruth B. *Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans*. Amsterdam: Rodopoi, 1986.

- Auerbach, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Marburgo: Francke, 2001.
- Aurevilly, Jules Barbey D'. *Las diabólicas*. México: sexto piso, 2004.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.
- ___ *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1982.
- Balakian, Anna Ed. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Ballesteros, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- Barella, Julia. "La literatura fantástica en España." *Anthropos* 154/155 (1994): 11-18.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391-403.
- Bastide, Roger. *El sueño, el trance, y la locura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Bastide, Roger Ed. *Les sciences de la folie*. París: École Pratique des Hautes Études, 1972.
- Baudelaire, Charles. *Die Blumen des Bösen*. Edición bilingüe. Múnich: dtv, 1997.
- ___ *Les Paradis artificiels*. París: Flammarion, 1966.
- ___ *L'art romantique*. París: Flammarion, 1968.
- ___ *Le spleen de Paris. Le Fanfarlo*. París: Flammarion, 1987.
- ___ "Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe." *Écrits sur la littérature*. París: Librairie Générale Française, 2005. 288-314.
- Bautista Ritvo, Juan. "Prolegómenos al decadentismo." *Decadentismo y Melancolía*. Córdoba, Argentina: Alción, 2006. 179-343.
- Bazant, Mílada. "Lecturas del Porfiriato." *Historia de la lectura en México*. México: COLMEX, 1988. 205-242.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. "Rayo de luna." *Leyendas*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 154-165.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1954.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico: Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton UP, 1999.
- Betancourt, Ignacio. "Introducción." Manuel José Othón. *Antología*. México: Océano, 2004. 9-48.
- Beuchot, Mauricio y Ricardo Blanco. *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. México: UNAM, 1990.
- ___ "El psicoanálisis y su dimensión hermenéutica." *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. Eds. Beuchot et al. 18-32.

- “La hermenéutica y la epistemología del psicoanálisis.” *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. Eds. Beuchot et al. 9-17.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2001.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. París: Gallimard, 1993.
- “Prólogo del autor a la edición de 1889.” *El discípulo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.
- Bowra, Maurice C. *La imaginación romántica*. Madrid, Taurus, 1972.
- Breuer, Josef y Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2003.
- Brushwood, John. *Una especial elegancia: Narrativa mexicana del porfiriato*. México: UNAM, 1998.
- Caillois, Roger. “Fantastique.” *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. París: Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001. 298-308.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*. Ed. Claude Cymerman. Madrid: Cátedra, 1999.
- Campo, Ángel de. “Locura o santidad.” *Kinetoscopio: Las crónicas de Ángel Campo, Micrós, en El Universal*. Ed. Blanca Estela Treviño. México: UNAM, 2004. 189-190.
- Campos Marín, Ricardo y Rafael Huertas. “La teoría de la degeneración en España (1886-1920).” *El darwinismo en España e Iberoamérica*. Eds. Thomas F. Glick et al. México: UNAM, 1999. 231-248.
- Cardwell, Richard. “Los raros de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares.” *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*. Ed. Cristóbal Cuevas. Málaga: Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997. 55-77.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. París: José Coti, 1994.
- Chavarri, Eduardo L. “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela del arte en general y de la literatura en particular?” *El modernismo*. Ed. Litvak. 21-27.
- Chaves, José Ricardo. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM, 2005.
- “Couto, a la sombra de Dios.” <http://bibliobiblog.unam.mx/iib/gaceta/julsep2001/gac04.html> [Consulta: 01.03.2008] 2001.
- “La mujer es más amarga que la muerte.” *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. 3. Tomos. México: UNAM, 2005. 231-244.

- ___ “La ronda de los magnetizadores (Hoffmann, Poe, Gautier, Castera).” *Jornadas Filológicas 1997. Memoria*. México: UNAM, 1998. 403-411.
- ___ *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México: UNAM, 1997.
- ___ “Mujer y erotismo en la prosa inicial de Amado Nervo.” *I Coloquio de Amado Nervo: Una obra en el tiempo*. Nayarit: CECAN, 2002. 49-60.
- ___ “Prólogo.” *El castillo de lo inconsciente*. Antología de Amado Nervo. Ed. José Ricardo Chaves. México: CONACULTA, 1999. 9-30.
- ___ “Teosofía y ocultismo en la España literaria de fines de siglo XIX.” *Jornadas Filológicas 2000. Memoria*. México: UNAM, 2000. 151-157.
- ___ “Tópicos y estrategias en la narrativa de Amado Nervo.” *Tres estancias narrativas (1890-1899)*. Eds. Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. México: Océano/UNAM, 2006. 15-36.
- Chávez, Ezequiel A. “Carta a Amado Nervo.” *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 44-50.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz. “El modernismo mexicano a través de sus polémicas.” *La construcción del modernismo*. IX-XLIII.
- Clark de Lara, Belem. “Una crónica de las polémicas modernistas.” *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Olea Franco. 63-83.
- ___ “Prólogo.” Manuel Gutiérrez Nájera. *Por donde se sube al cielo*. Factoría Ediciones. 2004, VII-XXVI.
- Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo. Memoria*. Yolanda Bache Cortés et al. eds. México: UNAM, 1995.
- Comte, Auguste. *La filosofía positiva*. México: Porrúa, 1982.
- Conway, Christopher. “Troubled Selves: Gender, Spiritualism and Psychopathology in the Fiction of Amado Nervo.” *Bulletin of Spanish Studies*. LXXXV.4 (2008): 461-476.
- Cruz Mendoza, Yólotl. “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo.” *Tres estancias narrativas (1890-1899)*. Eds. Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre, Claudia Cabeza de Vaca. México: Océano/UNAM, 2006. 37-56.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Darío, Rubén. “Arte y hielo.” *Azul..., Cantos de vida y esperanza*. Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- ___ *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sanchez. México: FCE, 2002.
- ___ “De la psicología y el crimen.” *Impresiones y sensaciones*. Madrid: 1925.
- ___ *Los Raros*. Barcelona / Buenos Aires: Maucchi, 1905.
- ___ *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1977.

- Dávalos, Balbino. *Las ofrendas*. Colima: CONACULTA, 2002.
- Day, John F. "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera." *Revista Iberoamericana* LV.146-7 (1989): 251-272.
- Campo, Xorge del. *Los poetas malditos en México (la epidemia baudeleriana)*. México: Luzbel, 1983.
- Díaz Mirón, Salvador. "Cleopatra." *Antología del modernismo*. Ed. José Emilio Pacheco. México: UNAM, 1999. 41-42.
- Díaz Ruiz, Ignacio. "Introducción." *El cuento mexicano en el modernismo*. Ed. I. Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006. IX-XXXV.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Diccionario de análisis del discurso*. Ed. Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau. Madrid/Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Diccionario de ciencias ocultas*. Eds. Fernández-Checa y José Felipe Alonso. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes, Etc. Edición profusamente ilustrada*. Eds. Montaner y Simón (Barcelona), W.M. Jackson Inc. (Nueva Cork). Clinton, Massachussets: The Colonial Press, 1892.
- Dugés, A. "Santa Teresa. Ligero estudio sobre el extasis." *Gaceta Médica de México* XXIII (1888): 312-321.
- "El hipnosis hecho de moda." *Voz de México*. (31.05.1887 / 04.06.1887 / 02.07.1887 / 09.07.1887 / 30.07.1887 / 17.08.1887 / 10.11.1887): La columna aparece en primera plana.
- Ellenberger, Henri F. *Die Entdeckung des Unbewußten*. Zúrich: Diógenes, 2005.
- El Portero del Liceo Hidalgo [Hilarión Frías y Soto]. "Carta a Amado Nervo." *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 33-44.
- Ezama, Ángeles. "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910." *Anthropos* 154/155 (1994): 77-82.
- Fischer, Jens Malte. *Fin de siècle: Kommentar zu einer Epoche*. Múnich: Winkler, 1978.
- Föcking, Marc. *Pathologia litteralis: Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*. Tubinga: Gunter Narr, 2002.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1981.
- ___ *Die Ordnung der Dinge*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1971.
- ___ *El poder psiquiátrico*. México: FCE, 2005.
- ___ *Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Gallimard, 2006.
- ___ "La cuestión del sujeto." *El poder: cuatro conferencias*. México: UAM, 1998. 11-37.
- ___ *¿Qué es un autor?* Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

- Freedman, Ralph. *La novela lírica: Herman Hesse, André Gide, Virginia Wolf*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2003b.
- ___ “Das Unheimliche.” *Der Moses des Michelangelo*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2004b. 135-172.
- ___ *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Grandiva“*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2003c.
- ___ *Die Traumdeutung*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2003a.
- ___ *Introducción al psicoanálisis*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Barcelona: Altaya, 1998.
- ___ *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2004a.
- Frías, Heriberto. *Crónicas desde la cárcel*. Ed. Antonio Saborit. México: Breve Fondo Editorial, 1997.
- ___ *La cárcel y el boulevard*. Ed. Antonio Saborit. México: Joaquín Mortiz, 2002.
- Frías y Soto, Hilarión. “El segundo sermón del Sr. Sánchez Santos.” (19.02.1895). “Fin del Sermón del Sr. Sánchez Santos.” (20.02.1895). “Al Sr. Trinidad Sánchez Santos, Redactor de la *Voz de México*.” (28.03.1895). “Segundo Artículo dirigido al Sr. Trinidad Sánchez Santos redactor de *Voz de México*.” (29.03.1895). Todos los textos están en periódico capitalino *El Siglo XIX* y se publicaron en primera plana.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburgo: Rowohlt, 1973.
- García Barragón, María Guadalupe. *El naturalismo literario en México*. México: UNAM, 1993.
- García Mateo, Rogelio. *Ignacio de Loyola: Su espiritualidad y su mundo cultural*. Instituto Ignacio de Loyola, Universidad de Deusto: Ediciones Mensajero, 2000.
- Garza, James Alex. *El lado oscuro del Porfiriato: Sexo, crímenes y vicios en la Ciudad de México*. México: Aguilar, 2008.
- Gautier, Théophile. *Espirita*. México: Colección Oriente, 1952.
- ___ *La mort amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Ed. John Gaudon. París: Gallimard, 1981.
- ___ “L’art.” *Emaux et Camées*. París: Gallimard, 1981. 150.
- ___ “Préface.” *Mademoiselle de Maupin*. París: Gallimard, 1973. 31-69.
- Gener, Pompeyo. “El final del libro: *Inducciones*.” *Revista Moderna* IV.6 (Marzo 1901): 103-104.
- ___ *Literaturas malsanas: Estudios de patología literaria contemporánea*. Barcelona: Juan Llordacus. 1900

- Genette, Gérard. "Géneros, "tipos", modos." *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arcos, 1988. 183-233.
- ___ *Introduction à l'architexte*. París: Seuil, 1979.
- ___ *Metalepsis: De la figura a la ficción*. México: FCE, 2004.
- Geymonat, Ludovico. *Historia de la filosofía y de la ciencia: El pensamiento contemporáneo*. t. 3. Trad. Pedro Roque Ferrer. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- Giron, Nicole. "Ignacio Manuel Altamirano." *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. t. 3. México, UNAM, 2005. 365-377.
- Glantz, Margo. *La lengua en la mano*. México: Premia, 1983.
- ___ "Las metamorfosis del vampiro." *Intervención y pretexto*. México: UNAM, 1980. 73-88.
- ___ "Poe en Quiroga." *Intervención y pretexto*. México: UNAM, 1980. 53-72.
- Glick, Thomas. "Introducción." *El darwinismo en España e Iberoamérica*. Eds. Thomas F. Glick et al. México: UNAM, 1999. 11-16.
- Goethe, Johann Wolfgang. "An den Mond." *Goethes Werke in zwei Bänden*. Ed. Richard Friedenthal t. 1. Múnich: Droemersche Verlagsanstalt, 1957. 37.
- ___ *Die Leiden des jungen Werther*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Goldmann, Stefan. *Via regia zum Unbewußten. Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2003.
- Gonzalez, Luis. "El liberalismo triunfante." *Historia general de México*. México: COLMEX, 2007. 633-706.
- Gonzalez, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- ___ *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Gorbach, Frida. "El encuentro de un monstruo y una histérica. Una imagen para México en los finales del siglo XIX." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* 7 <http://nuevomundo.revues.org/document3123.html> [página revisada 31.03.2007] 2007.
- Gorsen, Peter. "Literatur und Psychopathologie heute. Zur Genealogie der grenzüberschreitenden bürgerlichen Ästhetik." *Literatur und Schizophrenie*. Ed. Winfried Kudzus. Tubinga: Niemeyer, 1977. 13-68.
- Gortari, Elí de. "Ciencia y conciencia en México: 1767-1883." México: SepSetentas, 1979.
- ___ *La ciencia en México*. México, Grijalbo, 1989.
- Grass, Roland. "The Symbolist Mode in the Spanish American *Modernista* Novel, 1885-1924." *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. Balakian. 229-252.

- Greenslade, William. *Degeneration, Culture and the Novel 1880-1940*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Gros, Frédéric. *Foucault y la locura*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- Guerrero, Julio. *La Génesis del Crimen en México: Estudio de Psiquiatría social*. París/México: Bouret, 1901.
- Gullón, Germán. "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista." *Cuadernos hispanoamericanos* 286 (1974): 173-187.
- Gullón, Ricardo. "Introducción." *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980. 5-34.
- ___ "Symbolism and Modernism." *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. Balakian. 213-228.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica." *Cuestiones*. R. Gutiérrez Girardot. México: FCE, 1994. 101-116.
- ___ *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, 1988.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "Al pie de la escalera." *Revista Azul* I.1 (06.05.1894): 1-2.
- ___ *Cuentos*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 2006.
- ___ "El arte y el materialismo." *La construcción del modernismo*. 3-32.
- ___ "El bautismo de la "Revista Azul". " *Revista Azul* I.7 (17.06.1894): 97-98.
- ___ "El cruzamiento en literatura." *Revista Azul* I.19 (09.08.1894): 289-292.
- ___ "El hada verde." *Poesía*. 262-263.
- ___ "La academia mexicana." *La construcción del modernismo*. 37-40.
- ___ "La Duquesa Job." *Antología del modernismo*. Ed. José Emilio Pacheco. México: UNAM, 1999. 9-12.
- ___ "La hija del aire." *Cuentos*. 211-214.
- ___ "La poesía mexicana en 1891." *La construcción del modernismo*. 101-105.
- ___ "Mariposas." *Poesía*. 265-267.
- ___ "Nada es mío." *Poesía*. 171-172.
- ___ *Poesía*. México: Factoría Ediciones, 2000.
- ___ *Por donde se sube al cielo*. México: Factoría Ediciones. 2004.
- ___ y Benito Pérez Galdos. *Tranvías*. México: FCE, 2004.
- ___ "Tristissima nox." *Poesía*. 173-180.
- ___ "El sueño de Magda." *Cuentos*. 299-304.
- Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia, 1982.

- Hernández Palacios, Esther. "Tablada y Jung: Fragmentos de un mismo espejo." *Literatura y psique*. Ed. Hernández Palacios. México: UAM, 1990. 183-194.
- Hinterhäuser, Hans. "El concepto de fin de siglo como época." *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba 1985. Córdoba: San Pablo, 1987. 9-20.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. "Der goldne Topf." *Meistererzählungen*. Zürich: Diogenes, 1994. 30-105.
- _____. "Der Magnetiseur." *Obras completas*. t. 1. Salzburgo: Das Bergland-Buch, 1985. 163-196.
- Huysmans, Joris-Karl. *Gegen den Strich*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- _____. *Tief unten*. Zürich: Diogenes, 1987.
- Ibsen, Henrik. *Ghosts*. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8ghst10.txt> [Consulta: 26.10.2007] 2007.
- Iglesias, Claudio, Trad. y Comp. *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- Jensen, Wilhelm. "Grandiva. Ein pompejanisches Phantasiestück." *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Grandiva“*. Sigmund Freud. Fráncfort del Meno.: Fischer, 2003. 128-216.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. "Amado Nervo una obra en el tiempo." *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen III: Galería de escritores*. 3. Vol. México: UNAM, 2005. 531-554.
- Jordan, Mery Erdal. *La narrativa fantástica. Evolución del género en relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- Jung, Carl Gustav. "Die Erlösungsvorstellungen in der Alchemie." *Psychologie und Alchemie*. *Obras completas* t. 12. Düsseldorf: Walter, 1995a. 264-620.
- _____. "Paracelsus als geistige Erscheinung." *Studien über alchemistische Vorstellungen*. *Obras completas*. t. 13. Düsseldorf: Walter, 1995b. 123-210.
- _____. "Traumsymbole und Individuationsprozess." *Psychologie und Alchemie*. *Obras completas* t. 12. Düsseldorf: Walter, 1995a. 58-264.
- Kaliman, Ricardo J. "La carne y el mármol." *Revista Iberoamericana* LV.146-7 (1989): 17-32.
- Karageorgou-Bastea, Christina. "Un arrebato decadentista: El pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada." *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: COLMEX, 2001. 35-46.
- Klein, D.B. *A History of Scientific Psychology: Its Origins and Philosophical Backgrounds*. London: Routledge, 1970.

- Kronik, John W. "Influencias francesas en la génesis del modernismo: Parnaso y simbolismo." *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano. Córdoba 1985*. Córdoba: San Pablo, 1987. 35-51.
- Kudszus, Winfried. "Literatur und Schizophrenie. Forschungsperspektiven." *Literatur und Schizophrenie*. Ed. Winfried Kudszus. Tübinga: Niemeyer, 1977 1-12.
- Kuhn, Thomas. "Los paradigmas científicos." *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Ed. Barry Barnes. Madrid: Alianza, 1980. 79-102.
- _____. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago, 1974.
- Kurz, Andreas. *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko: Die Verarbeitung der französischen Literatur des fin de siècle*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.
- _____. "Huysmans y la cuadratura del círculo." <http://www.jornada.unam.mx./2007/07/01/sem-andreas.html> [Consulta: 02.07.2007] 2007.
- Larrañaga Portugal, Manuel. "Carta a Amado Nervo." *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 22-24.
- La construcción del modernismo*. Eds. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, 2002.
- Leven, M. Dr. "La Neurosis: Estudio Clínico y terapeutico: Dispepsia, Anemia, Reuma y Gota, Obesidad, Enflaquecimiento." *El Instructor*. Trad. C. Fernandez de Armenteros. Aguascalientes (01.11.1888): 8.
- Lili Litvak ed. *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX." *Anthropos* 154/155 (1994): 83-88.
- Link, Jürgen. "Literaturanalyse als Interdiskursanalyse." *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Ed. Jürgen Fohrmann et al. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1988. 284-307.
- Llopesa, Ricardo. *Modernidad y modernismo*. Valencia: Instituto de Estudios Modernistas, 2000.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar, 1974.
- Lombroso, Cesare. *L'homme de génie*. París: Librairie C. Reinwald, 1903.
- López Portillo y Rojas, José. "Nieves." *La República Literaria, Revista de Ciencias, Letras y Artes*. 1.2 (septiembre 1886-febrero 1887): 257-271, 289-305, 321-337.
- López Ramos, Sergio. *Entre la fantasía, la historia y la psicología*. México: Centro de Estudios y de Atención Psicológica, 1993.
- _____. *Historia de una psicología: Ezequiel Adeodato Chávez Lavista*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- _____. "Por qué enseñar psicología en México de 1895." *Umbrales* 6 (1989): 16-24.
- _____. *Psicología, historia y crítica*. México: UNAM, 1989.

- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*, Madrid: Cátedra, 1996.
- Mancilla Villa, Martha Lilia. *Locura y mujer durante el Porfiriato*. México: Círculo Psicoanalítico Mexicano, 2001.
- Mandujano Jacobo, Pilar. "Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX." *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. 3. Tomos. México: UNAM, 2005. 273-286.
- Marfany, Joan-Lluys. "Algunas consideraciones sobre el modernismo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 382 (1982): 82-124.
- Marquard, Odo. "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste." *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Ed. H. R. Jauß. Múnich: Fink, 1968. 375-392.
- Martí, José. *Lucía Jerez*. Madrid: Gredos, 1969.
- ___ "Oscar Wilde." *Páginas escogidas*. Ed. Roberto Fernández Retamar. La Habana: Instituto Cubano del Libro / Ediciones Políticas / Editorial de Ciencias Sociales, 1971. 133-144.
- ___ Prólogo. "El poema de Niágara." *Ismaelillo. La Edad de Oro. Versos sencillos*. México: Porrúa, 1980. 172-182.
- Martiarena, Óscar. *Michel Foucault: Historiador de la subjetividad*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 1995.
- Martín, Mario. "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia." *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México: UNAM, 1996. 98-125.
- Martínez Cortés, Fernando y Lourdes Viesca. *La epidemia baudeleriana: Los factores psicosociales y culturales de la drogadicción*. Kaktus: México, 2000.
- ___ *La medicina científica en el siglo XIX mexicano*. México: SEP/FCE, 1989.
- Martínez, José Luis. "México en busca de su expresión." *Historia general de México*. México: COLMEX, 2002. 707-756.
- Martínez, José María. "Introducción." *Manuel Gutiérrez Nájera. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2006. 11-89.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM / UAM, 2003.
- Mata, Rodolfo. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*. México: UNAM, 2003.
- Matamoros, Blas. "Sueño y creación poética." *Cuadernos hispanoamericanos* 569 (1997): 15-21.
- Maupassant, Guy de. *Contes et nouvelles: 1875-1884. Une vie: roman*. París: Éditions Robert Laffont, 1988a.

- ___ *Contes et nouvelles: 1884-1890. Bel-Ami: roman.* París: Éditions Robert Laffont, 1988b.
- Méndez de Cuenca, Laura. “*La confesión de alma.*” *Impresiones de una mujer a solas.* Ed. Pablo Mora. México: FCE / UNAM / FLM, 2007. 122-137.
- Medina Peñaranda, Rosario. *La novela Modernista hispanoamericana: Estrategias narrativas.* Universitat de Valencia: Cuadernos de Filología. 1994.
- Mentzos, Stavros. “Einleitung.” *Studien über Hysterie.* Sigmund Freud. Fráncfort del Meno: Fischer, 1971. 7-20.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *Der spanischsprachige Roman des Fin de siècle.* Tubinga: Niemeyer, 1979.
- ___ *La novela hispanoamericana de fin de siglo.* México: FCE, 1991.
- ___ “La Novela Modernista en Hispanoamérica.” *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX.* Eds. Hans-Otto Dill et al. Fráncfort del Meno / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1994. 159-170.
- ___ “Modernismo: significante, significados y significación.” *Acta Literaria* 21 (1996): 45-54.
- ___ “Un procédé narratif qui ‘produit un effet de bizarrerie’: la métalepse littéraire.” *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.* Eds. John Pier y Jean-Marie Schaeffer. París: EHESS, 2005.
- Molina, Jorge et al. “De la religión a la ciencia, una historia de la diversificación.” *Comunidad Conacyt.* VI.116 (1980): 58-68.
- Molina, Jorge. “Esquema para la historia de los estudios de psicología del mexicano.” *Acta Psicológica Mexicana.* II.1-4 (1982-1983): 11-18.
- Monroy, Atenedoro. “Valor estético de las obras de la escuela decadentista.” *Revista Positiva* 3.13 (23.04.1903): 175-225.
- ___ “Valor estético de las obras de la escuela decadentista.” *Los juegos florales de Puebla.* Puebla: Taller de Imprenta Artística, 1902. 211-278.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX.” *Historia general de México.* México: COLMEX, 2007. 945-1076.
- Montaldo, Graciela y Nelson Osorio Tejeda. “Modernismo.” *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL).* t. 2. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995. 3184-3193.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: Fin de Siglo y Modernismo.* Rosario: Viterbo, 1994.
- Montemayor, Carlos. “La poesía erótica de Efrén Rebolledo.” *Obras Reunidas.* Ed. Benjamín Rocha. México: Océano, 2004. 401-414.
- Mora, Gabriela. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

- ___ *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima / Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- Morales, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico.” *Signos* II.2 (2002): 47-61.
- Moréas, Jean. “Le Symbolisme.” [*Le Figaro: Supplément littéraire*, (18.09.1886): 1-2] <http://www.ieeff.org/manifestesymbolisme.htm>. [Consulta: 26.07.2008] 2008.
- Morehead, Allison. “Experimentalism, Pathology and Symbolist Avant-Gardes.” <http://fcc.uchicago.edu/pdf/morehead/pdf> [Consulta: 05.06.2006] 2006.
- Moreno de los Arcos, Roberto. *Ensayos de historia de la ciencia y la tecnología en México*. México: UNAM, 1963.
- Muñoz Fernández, Ángel. “Bernardo Couto Castillo.” *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen III: Galería de escritores*. 3 Vol. México: UNAM, 2005. 595-609.
- ___ “Prólogo.” Bernardo Couto Castillo. *Cuentos Completos*. México: Factoría Ediciones, 2001. IX-XV.
- Navarro, Joaquina. *La novela realista mexicana*. Tlaxcala: Universidad de Tlaxcala, 1992.
- Nerval, Gérard de. *Aurélia*. París: Librairie Générale Française, 1999.
- Nordau, Max. “Arte y Moral (De la Degenerescencia).” *Revista Azul* I.26 (28.10.1894): 408-409.
- ___ *Dégénérescence*. Trad. Auguste Friedrich. t. 1. (Fin de Siècle - le mysticisme). París: Félix Alcan, 1895a.
- ___ *Dégénérescence*. Trad. Auguste Friedrich. t. 2. (L’égotisme - le réalisme – le vingtième siècle). París: Félix Alcan, 1895b.
- ___ *Psico-fisiología del ingenio y del talento*. México: Ireneo Paz, 1898.
- North, Julian. “Defining Decadence in Nineteenth-century French and British Criticism.” *Romancing Decay: Ideas of decadence in European Culture*. Ed. Michael St John. Aldershot: Ashgate, 1999. 83-94.
- Novalis. “Die Welt muss romantisiert werden.” *Theorie der Romantik*. Ed. Herbert Uerlings. Stuttgart: Reclam, 2000. 51-52.
- Noyola, Arturo. “Bernardo Couto Castillo.” <http://www.bibliobase.unam.mx/iib/gaceta/julsep2001/gac05.html> [Consulta: 08.06.2007] 2001.
- Olea Franco, Rafael Ed. *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: COLMEX, 2001.
- Olivares, Jorge. *La novela decadente en Venezuela*. Caracas: Gráficas Armitano, 1984.
- Olvera, Dr. J. M. “La Epilepsis y la Histeria, Neurosis hereditarias y degenerativas: ¿Deben considerarse como impedimento para el matrimonio?” *Anuario de Legislación y Jurisprudencia* (01.01.1895): 204-215.
- Olvera, José. “Examen de los reos presuntos de locura.” *Gaceta Médica de México* XXIV (1889): 33-44.

- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Nueva York: Las Américas, 1961.
- Othón, Manuel José. "Al lector." *Poemas rústicos*. Xalapa: Universidad de Veracruz, 1990. 59-61.
- Pacheco, José Emilio. "Introducción." *Antología del Modernismo 1884-1921*. México: UNAM, 1999. XI-LIV.
- Paul, Jean. "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei." http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1332&kapitel=47&cHash=19ae74cfc4siebn141#gb_found. [Consulta: 26.03.2008].
- Pavón, Alfredo. "El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo." *Texto Crítico* 38 (1988): 89-99.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Obras completas I: La casa de la presencia*. México: FCE, 1993. 321-387.
- Peluffo, Ana. "Decadentismo y necrofilia: El culto de la amada muerta en la poesía de fin de siglo." *Ficciones y silencios fundacionales: Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert, 2003. 239-253.
- Peña, Rafael Ángel de la, "Carta a Amado Nervo." *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 8-21.
- Pérez Gay, Rafael. "Prólogo." [Antología de] *Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Cal y arena, 1996. VII-LXII.
- Pérez Rayón Norah Elizundia. *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*. México: UNAM, 2001.
- Pérez, Violeta. "Lo fantástico como categoría estética." *Anthropos* 154/155 (1994): 21-33.
- Pérez-Rincón, Héctor. "México." *Nueva historia de la Psiquiatría*. Eds. Jaques Pastel y Claude Quérel. México: FCE, 2000. 522-530.
- Peylet, Gérard. *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898: entre décadentisme et modernité*. París: Librairie Vuibert, 1994.
- Phillips, Allen W. "A propósito de Atenor Lescano (padre) y Atenor Lescano (hijo)." *Texto Crítico* V.12. (1979): 61-83.
- _____. "Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*." *Texto Crítico* 24/25 (1982): 66-96.
- Phillips-López, Dolores. "Introducción." *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamerica*. Madrid: Cátedra, 2003. 9-61.
- _____. *La novela hispanoamericana del modernismo*. Ginebra: Editions Slatkine, 1996.
- Piccato, Pablo. "'El Chalequero' or the Mexican Jack the Ripper: The Meanings of Sexual Violence in Turn-of-the-Century Mexico City." *Hispanic American Historical Review* 81, 3 (2001): 623-651.

- Pilades [José Primitivo Rivera Fuentes]. "Borriones, I Decadentismo." [*Diario del Hogar*. (26.01.1893) II.116. 1] *La construcción del modernismo*. 119-125.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2005.
- Platón. *Diálogos*. México: Porrúa, 1990.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, 1982.
- ____ "The Philosophy of Composition." *Edgar Allan Poe. Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1984. 13-25.
- ____ "The Poetic Principle." *Edgar Allan Poe. Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1984. 71-94.
- Porter, Roy. *Breve historia de la locura*. Trad. Juan Carlos Rodríguez. México: FCE, 2002.
- Praz, Mario. *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*. Múnich: dtv, 1970.
- Provencio, Pedro. "Introducción." *Poemas esenciales del Simbolismo*. Barcelona: Octaedro, 2002. 7-88.
- Quincey, Thomas de. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. London, Penguin, 2003.
- Quirarte, Vincente. "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial." *Literatura del otro fin de siglo*. Ed. Olea Franco. 19-33.
- Raat, William D. *El positivismo durante el Porfiriato*. México: SepSesentas, 1975.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, FIAR, 1985.
- Ramírez, Fausto. "El simbolismo en México." *El espejo simbolista*. México: CONACULTA, 2005. 29-59.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Reale, Giovanni, Dario Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. 3 Vol. Barcelona: Herder, 1988.
- Rella, Franco. *Metamorfosis: Imágenes del pensamiento*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Ricœur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XIX, 1978.
- ____ *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2001.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Edición bilingüe. Madrid: Alianza, 2001.
- Rivera, José P. "Carta a Amado Nervo." *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 24-28.
- Rivera-Garza, Cristina. "'She neither Respected nor Obeyed Anyone': Inmates and Psychiatrists Debate Gender and Class at the General Insane Asylum La Castañeda, Mexico, 1910-1930." *Hispanic American Historical Review* 81.3 (2001): 653-688.

- Rivera-Rodas, Óscar. "Ideología poética en Gutiérrez Nájera." *Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*. 163-183.
- Rivero del Pozo, Fermí. "La frenología en México, un intento de síntesis histórica." *Acta Psicológica Mexicana*. II. 1-4 (1982-1983): 31-44.
- Roland, Grass. "The Symbolist Mode in the Spanish American Modernista Novel, 1885-1924." *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. Balakian. 229-252.
- Rosenberg, Charles. "Las teorías científicas y el pensamiento social." *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Eds. Barry Barnes. Madrid: Alianza, 1980. 284-297.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE, 2005.
- Ruíz, Rosaura y Francisco Ayala. "El núcleo duro del darwinismo." *El darwinismo en España e Iberoamérica*. Eds. Thomas F. Glick et al. México: UNAM, 1999. 300-323.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. Múnich: Carl Hanser, 2007.
- Sánchez Santos, 'Trinidad'. "Actualidades. Juanito Manén." *Voz de México* (12.04.1984): 1.
- ___ "Al Sr. Redactor del *Siglo XIX*." (18.04.1895). "Al Sr. Redactor del *Siglo XIX*." (25.04.1895). "La clave fin de siglo para los grandes misterios históricos y sociales. Al Señor redactor del *Siglo XIX*." (11.05.1895). "El supernaturalismo y la patología, Al Señor redactor de *Siglo XIX*." (09.05.1895). Todos los textos están en el periódico capitalino *Voz de México* y se publicaron en primera plana.
- S.B. "Un caso de sonambulismo." *La Medicina Científica*. (01.07.1895): 206.
- Schiavo, Leda. *El éxtasis de los límites: Temas y figuras del decadentismo*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Schlickers, Sabine. *El lado oscuro de la modernización*. Fráncfort del Meno / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2003.
- ___ "Rastacueros, degenerados y suicidas –o la difícil modernidad en la novela hispanoamericana del *fin de siècle*." *La modernidad revis(it)ada: Literatura y cultura latinoamericana de los siglos XIX y XX*. Eds. Inke Gunia et al. Berlin: Walter Frey, 2000. 119-131.
- Schmidt, Friedhelm. "Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano." *Literatura mexicana X.1-2* (1999): 99-117.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Múnich: dtv, 2005.
- Schulman, Iván A. *Génesis del Modernismo*. México / Washington: COLMEX / Washington UP, 1966.
- ___ *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI, 2003.
- ___ "La modernización del modernismo hispanoamericano." *Contextos: Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*. Eds. Evelyn Picón Garfield y I.A. Schulman. Urbana: U of Illinois, 1991.

- “Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia.” *Prosa hispánica de vanguardia*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Orígenes, 1986. 29-41.
- “Más allá de la gracia: La modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera.” *Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*. 9-26.
- Schulte, Christoph. *Psychopathologie des Fin de siècle: Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Fráncfort del Meno: Fischer, 1997.
- Serna Arnáiz, Mercedes. “El positivismo latinoamericano. Positivismo y modernismo: Encuentros y desencuentros.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 529-530 (1994): 129-137.
- Sesto, Julio. *La Bohemia de la muerte*. México: Editorial Tricolor, 1929.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. William J. Rolfe. New York / London: Harper & Brothers, 1899.
- Shorter, Edward. *A History of Psychiatry: From The Era of The Asylum to The Age of Prozac*. Nueva York: Wiley and Sons, 1997.
- Sierra, Justo. “Estampas viejas.” [*El Mundo*, 23.10.1898 y 04.12.1898] *Crítica y artículos literarios. Obras completas*. t. 3. Ed. José Luis Martínez. México: UNAM, 1948. 416-430.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: Panamericana: 1997.
- Sobejano, Gonzalo. “El lenguaje de la novela naturalista.” *Realismo y naturalismo en España*. Ed. Yván Lissorgue. Barcelona: Antropos, 1988. 583-615.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: FCE, 1993.
- Somolinos D’Ardois, Germán. *Historia de la psiquiatría en México*. México: SEP, 1976.
- Somolinos, Juan. *La “Belle Epoque” en México*. México: Sep-Setentas, 1971.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Tales of Terror*. London, Penguin: 2002.
- Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros.” *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arcos, 1988. 31-48.
- *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones de Coyoacán, 1994.
- Tola de Habich, Fernando. “Prólogo.” *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. Eds. Fernando Tola de Habich, Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría, 2005. IX-XXIX.
- Toro, Luis del. “Fragmentos.” *Revista Azul* II.19 (10.03.1895): 296-297.
- Treviño, Blanca Estela. “Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc.” *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: COLMEX, 2001. 167-175.
- Urbina, Luis G. “Carta a Amado Nervo.” *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 29-33.

- ___ *Psíquis enferma*. México: El Libro Francés, 1922.
- Vajda, Györg. "The Structure of the Symbolist Movement." *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. Anna Balakian. 29-41.
- Valenzuela, Dr. J. "El hipnotismo y la histeria." *El Siglo Diez y Nueve* (10.06.1882) (fecha en: París Abril, 1882).
- Vigil, José María. "Carta a Amado Nervo." *El bachiller*. Amado Nervo. México: Tipografía El Nacional, 1896. 3-8.
- Villiers de L'Isle Adam, Auguste. "La sugestión ante la ley." *Antología del decadentismo*. Trad. y Comp. Iglesias. 83-90.
- ___ *Véra et autres nouvelles fantastiques*. París: Flammarion, 2002.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Viñuales, Pedro Pablo. "Sobre las raíces románticas del modernismo: Los Cuentos románticos de Justo Sierra." *Annales de Literatura Hispanoamericana* 25 (1996): 197-214.
- Wellek, René. "What is Symbolism?" *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. Balakian. 17-28.
- Westerwelle, Karin. *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit: Balzac, Baudelaire, Flaubert*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying." *De Profundis and Other Writings*. London: Penguin, 1986. 55-87.
- ___ *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin, 2003.
- Wolfzettel, Friedrich. "Der deambulatorische Roman: Überlegungen zu einer spezifischen Modernität des Romans im Fin de Siècle." *Fin de Siècle*. Eds. Rainer Waring et al. Múnich: Fink, 2002. 429-488.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- X.X.X. "Psiquiatría (La labor de Gabriel D'Annunzio ante la psiquiatría)." *Revista Moderna* 11.II (Noviembre 1899): 335-336.
- Zarco, Miguel Ángel. "Hermenéutica y psicoanálisis." *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. Eds. Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco. México: UNAM, 1990. 33-49.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Zavala-Díaz, Ana Laura. "La blanca lápida de nuestras creencias": Notas sobre el decadentismo mexicano." *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Olea Franco. 45-62.
- Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel, 1976.
- Zola, Émile. "Préface de Thérèse Raquin." *Écrits sur le roman naturaliste*. París: Pocket, 1999. 55-61.

Zuleta, Ignacio. *La polémica Modernista: El Modernismo del Mar a Mar*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1988.

