



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Las almas del Ocultismo: relaciones intertextuales de *El donador de almas* de Amado Nervo con *Avatar* y *Espirita* de Théophile Gautier

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA:

María Fernanda Silva Azúa

DIRECTOR DE TESIS :

Dra. Verónica Hernández Landa Valencia



Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A las almas de Herminia y Román,
por ser juntas mi amado andrógino.*

“[Los poetas] hemos comprendido [...] que lo verdaderamente grande en el Universo, las fuerzas que lo rigen, y la explicación de sus enormes destinos, está en lo infinitamente pequeño, en lo imperceptible, en lo invisible; que hay rumores más vastos que el rumor del viento, luces más admirables que la luz de los astros, perfumes más suaves que el perfume de las flores, pero que es fuerza dilatar los oídos y los ojos y las alas de la nariz para poder percibirlos”. Amado Nervo

*“La belleza, el encanto y el misterio, se hallan esparcidos en todas las cosas del universo, pero a veces, esa belleza, ese encanto, y ese misterio permanecen mudos, o escindidos, esperando quien los descubra y haga vibrar”.
Carlos Romagosa*

AGRADECIMIENTOS

*Gracias a todas las almas,
viejas y sabias que viven en palabras,
en voces fugaces,
pero en ecos inmortales.*

*A Nora,
por ser el alma que golpeó mi puerta como Gandalf
y me inició en este viaje de aventuras,
este viaje por la literatura.*

*A Ervin,
porque la profundidad de su alma era tal
que necesitó de otra alma que la contuviera;
esa alma predilecta, fue la mía.*

*A mi familia,
porque la amo.*

*A Jeannette,
porque esto es un fruto de su cultivo.*

*A Verónica,
por ser mi entrañable alma maestra
desde que esto era una semilla.*

Y a ti, Daniel, alma literaria guía.

*A Ángel,
por el amor que enlazó nuestras almas
tal como las de los protagonistas.
Gracias por el esbozo del andrógino.*

*Finalmente, a ustedes,
almas que han estado acompañando siempre a la mía,
por ser luz que me abraza y que me alumbra.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p.1
CAPÍTULO I: Fundamentos teóricos	p. 5
I.1 Intertextualidad	p. 5
I.2 Motivo, tópico, tema, símbolo	p. 12
I.3 Ironía	p. 19
CAPÍTULO II: Simbolismo y ocultismo de fin de siglo en Europa	p. 23
II.1 Simbolismo	p. 23
II.2 Ocultismo	p. 29
II.3 Théophile Gautier	p. 44
CAPÍTULO III: Modernismo y ocultismo de fin de siglo en Hispanoamérica	p. 52
III.1 Modernismo	p. 52
III.2 Ocultismo	p. 54
III.3 Amado Nervo	p. 57
CAPÍTULO IV: Análisis	p. 63
IV.1 <i>Espirita</i>	p. 64
IV.2 <i>Avatar</i>	p. 83
IV.3 <i>El donador de almas</i>	p. 99
IV.4 Relaciones intertextuales de <i>Espirita</i> y <i>Avatar</i> con <i>El donador de almas</i>	p. 121
CONCLUSIONES	p. 145
BIBLIOGRAFÍA	p. 150

INTRODUCCIÓN

El donador de almas, publicada por entregas en la revista *Cómico* en el año 1899, es una novela corta del autor mexicano Amado Nervo, quien, a lo largo de su vida, se dedicó a escribir tanto prosa como poesía, siendo esta última la aportación más conocida del escritor. La narrativa de Nervo incluye una enorme variedad temática y se encuentra claramente influida por su contexto finisecular.

Su obra pertenece al modernismo, movimiento estético hispanoamericano que nació a finales del siglo XIX y que se caracterizó por ser el primer movimiento propio de Hispanoamérica; sin embargo, para su conformación, se vio especialmente influido por algunos movimientos europeos, sobre todo franceses como lo es, por ejemplo, el simbolismo. Ricardo Chaves, (2013b) en su libro *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, explica que la literatura francesa fue fuente de la renovación temática y formal en el siglo XIX y esto influyó definitivamente en la literatura de Hispanoamérica (pp. 275-276). Las influencias tanto románticas como decadentistas, parnasianas, simbolistas, etcétera —la mayoría procedentes de Francia—, marcan el estilo narrativo de Amado Nervo quien a veces se distancia de sus maestros franceses a través de la ironía.

Ahora bien, la literatura finisecular francesa entabla un diálogo significativo con el ocultismo, por lo tanto, la literatura hispanoamericana también lo hace. Algunos de los representantes del modernismo, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Pedro Castera, recurrieron a esta temática con la cual ilustraron las preocupaciones de la sociedad de aquella época; Amado Nervo no fue la excepción, pues la influencia ocultista se manifiesta claramente en su obra, especialmente en *El donador de almas*.

El ocultismo como tal se originó en el siglo XIX, aunque apareció como una nueva versión del antiguo esoterismo. El ocultismo se caracteriza por su configuración de rasgos científicistas y sincréticos, por su búsqueda de la reconciliación entre la ciencia y la magia, por su argumentación racional para explicar lo irracional y por hacer de la literatura un medio para la difusión de ideas. (Chaves, 2008: pp. 103-106).

[...] lo fantástico decimonónico no vio en la ciencia a un enemigo sino que, influido por la secularización ambiental, la tornó una fuente temática, aunque modificara sus explicaciones. Admira el paradigma científico, pero no su reduccionismo materialista, que debe ser compensado por las "ciencias ocultas" que trabajan con "leyes" más amplias y de raigambre espiritual (Chaves, 2000: p. 151).

Uno de los autores que tuvo gran influencia en Amado Nervo fue el francés Théophile Gautier, particularmente en lo que se refiere al tema del ocultismo. Es posible vislumbrar la relación que surge entre los dos escritores cuando se contrastan elementos formales y

temáticos de las obras de Gautier, *Avatar* (1856) y *Espirita* (1866), que Nervo retoma en su novela corta *El donador de almas*. Esto sin mencionar los recursos paratextuales que sugieren claramente dicha relación: por un lado, en la presentación de la edición de *El donador de almas*, de 1920, publicada en la serie La Novela Quincenal, se señala lo siguiente: “Por su asunto y por ciertos pasajes, *El donador de almas* recuerda la *Espirita* de Gautier” (Nervo, 1920: s.pág.); por otro, el capítulo de *El donador de almas* titulado “Avatar” sugiere una relación con la novela homónima de Gautier.

A pesar de la notoria relación de transtextualidad entre los textos ya mencionados, no se han realizado análisis que la evidencien, y si bien Ricardo Chaves menciona que la hay, no ahonda en ella. Además de la falta de estudios que abarquen la influencia de *Avatar* y *Espirita* en *El donador de almas*, cabe señalar que durante mucho tiempo no hubo la debida consideración a la faceta de narrador o cronista de Nervo. Es cierto que durante los últimos quince años, la literatura nerviana, incluida la narrativa, ha sido objeto de interés y rescate. Un ejemplo de esto son los trabajos de Gustavo Jiménez Aguirre, director de la biblioteca virtual *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*, o bien, algunos estudios aislados, entre los que destacan los de José Ricardo Chaves. Sin embargo, queda todavía mucho por explorar en la fecunda narrativa nerviana.

Por lo anterior, es conveniente realizar un análisis que permita mostrar los recursos que operan en su obra, la cual es rica en cuanto a su diversidad temática y a sus estrategias narrativas. En este caso, un estudio acerca de las relaciones intertextuales que establece *El donador de almas* de Nervo, con *Avatar* y *Espirita* de Gautier, sugiere un aporte al estudio de la literatura mexicana; un aporte al conocimiento de un gran narrador. Estudiar a Nervo implica redescubrir la cultura mexicana de finales del siglo XIX que, como ya se mencionó, considera algunas de las propuestas estéticas e ideológicas europeas, principalmente francesas, pero al mismo tiempo crea una obra completamente original y sorprendente.

Esta investigación tiene como objetivo general contribuir a los estudios de la literatura mexicana, pero sobre todo de Amado Nervo. En particular, pretende dar a conocer los vínculos que *El donador de almas* establece con las novelas de Gautier: *Avatar* y *Espirita*. Para lograr esto, se propone comprender la forma en la que Amado Nervo se apropia del discurso ocultista para crear su obra; también, dentro de esta línea ocultista, analizar la forma en que dialoga con las obras de Théophile Gautier, a partir de un análisis intertextual que considere los elementos simbólicos, los motivos, los tópicos y los temas ocultistas que comparten dichas obras; finalmente, pretende mostrar la forma en que Nervo genera una propuesta innovadora en relación con el tema y las obras de Gautier a partir de la incorporación de elementos irónicos.

La hipótesis de esta investigación propone que en la novela *El donador de almas*, se manifiestan relaciones intertextuales con las novelas *Avatar* y *Espirita* de Théophile Gautier,

basadas principalmente en elementos ocultistas. Esta relación se ve presente en los distintos motivos, tópicos y temas de las obras, los cuales, sin embargo, adquieren un nuevo sentido en la obra de Nervo gracias a la propuesta irónica del autor.

El donador de almas es una novela corta así como las de Théophile Gautier: *Avatar* y *Espirita*, y aunque el presente estudio no se centrará en esta relación architextual, resulta una consideración que favorece el estudio intertextual que aquí se propone.

Ahora bien, para poder realizar un análisis de las relaciones que entabla *El donador de almas* con *Avatar* y *Espirita*, se explicará, en un principio, qué es la intertextualidad desde una concepción restringida y no tan general como la que propone Julia Kristeva (1996), quien parte de las ideas de Mijaíl Bajtín. La noción de intertextualidad que se considerará en esta investigación es la del teórico literario Gérard Genette, quien en el texto *Palimpsestos* reduce la noción de intertextualidad planteada por algunos teóricos y la denomina transtextualidad; de ésta se desprenden cinco tipos. Genette propone que el objetivo de la poética es la transtextualidad, a la que describe como «Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: p. 8). Gérard Genette establece cinco tipos de relaciones transtextuales: paratextualidad, architextualidad, hipertextualidad, metatextualidad e intertextualidad, esta última definida como una “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: p. 10). Será en este tipo específico de relación transtextual, la intertextualidad, en la que se centrará este estudio.

Por su parte, Luz Aurora Pimentel advierte que, para el análisis intertextual, es importante partir de nociones tales como tema, tópico, motivo y símbolo. En este estudio dichas nociones serán consideradas a partir de las propuestas metodológicas de Aurelio González (2003), de María Isabel López (2007) y de Luz Aurora Pimentel (1993). Asimismo, en la comprensión de la propuesta irónica de Amado Nervo será fundamental comprender el concepto de ironía, para lo cual será invaluable el texto *Para nombrar las formas de ironía* de Lauro Zavala (1992), complementado con las observaciones de Linda Hutcheon (1981, 1992).

Una vez establecidos claramente los conceptos fundamentales y sus fronteras, se realizará una contextualización de las obras que serán objeto de análisis, comenzando por una descripción del contexto finisecular; seguida de las características en la literatura de la época, tomando como centro la francesa, y se explicarán las tendencias temáticas de ésta. Se enunciarán las teorías estéticas finiseculares, principalmente el simbolismo, a partir de los trabajos de Feria (2015) y Tollinchi (2004), principalmente.

A continuación, se abordará el tema del ocultismo y se esclarecerán sus formas derivadas, como lo son el espiritismo y la teosofía y lo que éstos implican para la literatura de finales del siglo XIX. Después se explicarán los aspectos que caracterizan la obra literaria del autor Théophile Gautier y sobre todo se hará énfasis en su relación con el ocultismo.

Posteriormente se señalará la influencia del contexto finisecular de Europa en Hispanoamérica, sobre todo de las teorías estéticas finiseculares y del ocultismo. Para esta etapa resultará fundamental considerar las distintas aportaciones de José Ricardo Chaves, el estudioso hispanoamericano que ha abordado con mayor profundidad el tema, aunadas a los trabajos de Leyva (2005). En cuanto al espiritismo y teosofía en Francia, se contemplan también los trabajos de Castellan (1962), Kardec (1996) Snell (1895) y Ridgely (1904). Cabe mencionar que los estudios académicos sobre ocultismo son escasos, de manera que se echa mano de algunos textos bastante antiguos, contemporáneos a la obra de Nervo.

Una vez establecidos los ejes formales, estéticos y temáticos de la investigación, se realizará un análisis en el que el reconocimiento de temas, tópicos, motivos y símbolos de las novelas *Avatar* y *Espirita*, vinculados con el ocultismo, será el punto de partida para el estudio de las relaciones intertextuales que con ellos establece la obra de Nervo. Es preciso esclarecer que, en la presente investigación, se tratarán solamente los aspectos relacionados con el ocultismo, por lo que no se abordará el problema de lo fantástico ni de la tradición fáustica de la novela, entre otros.

A continuación, se abordará la obra de Amado Nervo a partir de las investigaciones que se han realizado sobre su prosa. Se explicará el contexto del autor y, dentro de éste, las influencias del ocultismo, así como las características estilísticas y temáticas de su narrativa. Luego, se desarrollará un análisis de los elementos narrativos (temas, tópicos, motivos y símbolos) de la novela *El donador de almas* que dialoguen con el ocultismo.

Finalmente, se evidenciarán las relaciones intertextuales que establece *El donador de almas* con *Avatar* y *Espirita* que ya se habrán sugerido a partir del análisis previo, y que contemplarán los temas tópicos, motivos y símbolos de las tres obras, y se explicará cómo éstos se subordinan al tema del ocultismo. Aquí se enfatizarán las semejanzas, pero también el distanciamiento irónico que hace de la obra de Nervo un texto único e innovador en relación con las tradiciones narrativa e ideológica con las que dialoga.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

I.1 INTERTEXTUALIDAD

“La humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos, formas antiguas” (Genette, 1997: p. 497).

El término intertextualidad surgió por primera vez en el artículo titulado “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, que tuvo su aparición en la revista *Critique* en el año 1966 y cuya autora es Julia Kristeva. Como el nombre del artículo lo indica, Kristeva escribe acerca del trabajo del teórico ruso Mijail Bajtín, principalmente de dos de sus textos: *Problemas de la poética de Dostoievsky* y *La obra de François Rabelais*. Bajtín no utilizó el término intertextualidad en sus trabajos, sin embargo, el sentido de la intertextualidad se encuentra a lo largo de sus estudios, que fueron la base de la teoría que posteriormente creó la teórica búlgara Julia Kristeva. No obstante, no fueron únicamente los trabajos de Bajtín los que propiciaron el inicio de un largo estudio sobre la intertextualidad.

Ferdinand de Saussure, en su *Curso de Lingüística General*, concibió el signo como una unidad que adquiere sentido al pertenecer al sistema de una sociedad. Saussure explica que la lengua es convencional, por lo que tanto el significado como el significante de cada signo, son establecidos por una sociedad determinada y, por este motivo, cada signo pertenece no únicamente a un individuo, sino a toda una comunidad y es repetido por ésta no sólo en un momento determinado de tiempo, sino también diacrónicamente. Esta repetición implica que:

[...] all language responds to previous utterances and to preexistent patterns of meaning and evaluation, but also promotes and seeks to promote further responses [...] All utterances are dialogic, their meaning and logic dependent upon what has previously been said and on how they will be received by others (Allen, 2000: p. 19).

El término *dialogismo* es utilizado por Bajtín para explicar que cada enunciación responde a una enunciación previa, la cual es emitida en un contexto determinado. El enunciado puede construirse por una palabra o una oración y participa como un eslabón dentro de una cadena discursiva, y así como responde a enunciados previos, también implica o presupone la presencia de un interlocutor que recibirá el mensaje. El enunciado completo “llega a ser la expresión de la postura del hablante en una situación concreta de la comunicación discursiva” (Bajtín, 1998: p. 11).

Ahora bien, la lengua (como sistema de signos) nunca es privativa de un solo individuo, sino que pertenece a una comunidad determinada. Cada lengua refleja una realidad distinta, por lo que cada hablante participa de ese mismo sistema donde todo lo que se enuncia tiene como base todas las enunciaciones previas que se han proferido a lo largo de la historia y dentro de una sociedad dada. Es esta característica de la lengua la que permite vislumbrar lo que ya lo que más tarde se conocerá como intertextualidad.

Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no es, sino que se elabora con respecto a otra estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual “palabra literaria” no es un punto (sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias estructuras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior (Kristeva, 1997: p. 3).

Julia Kristeva reconoce que los textos derivan de un texto cultural o social, lo que quiere decir que éstos dependen de otros que pertenecen a la cultura e historia de una sociedad. El sentido del texto, por lo tanto, no se encuentra del todo en sí mismo, sino que surge a partir de su relación con los sentidos ya existentes en otro.

All texts, therefore, contain within them the ideological structures and struggles expressed in society through discourse. This means, for Kristeva, that the intertextual dimensions of a text cannot be studied as mere “sources” or “influences” stemming from what traditionally has been styled “background or context” (Allen, 2000: p. 36).

Kristeva toma en cuenta la propuesta del dialogismo de Bajtín y señala que el diálogo se forma por tres dimensiones: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos anteriores y explica que el estatus de la palabra se define verticalmente y horizontalmente. Horizontalmente, la palabra en el texto pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario y, verticalmente, la palabra en el texto está orientada a textos previos, o bien, hacia el “corpus literario anterior” (Kristeva, 1997: p. 3). Esta concepción es la que origina la propuesta del concepto de *intertextualidad* y concluye en que: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la intertextualidad, y el lenguaje poético, por lo menos, se lee como doble” (Kristeva, 1997: p. 3).

La teoría de Julia Kristeva parte de la semiótica, pero su propuesta sobre la intertextualidad comenzó a adquirir una importancia fundamental en otras corrientes de la teoría y la crítica literarias, y los estudios al respecto fueron incrementando. Posteriormente comenzaron a surgir diversas teorías sobre intertextualidad y a pesar de que aportan perspectivas diversas, confluyen en la idea de que la intertextualidad involucra esa relación que establece un texto con todos aquellos que le preceden.

Ahora, otra de las propuestas principales de intertextualidad, es la teoría de Riffaterre que, de igual modo, parte de la semiótica. Ésta expone que los signos, o bien, los textos, no refieren a la realidad ni a conceptos, sino más bien refieren a otros signos o textos, lo que hace de su teoría una antirreferencial (Allen, 2000: p. 115). Todos los textos, entonces, refieren a un inter-texto, y por lo tanto, funcionan como variantes de éste. “Toda asociación intertextual será regida, impuesta, no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural, *al ser el texto y su intertexto variantes de la misma estructura*” (Riffaterre, 1997c: p. 150). El texto ciertamente deriva del intertexto, sin embargo, para que la relación entre dos o más textos sea reconocida, es necesaria la participación del lector, quien a partir de su interpretación es capaz, no de identificar el intertexto, sino más bien de presuponerlo y posteriormente, de decodificar el texto y además concebirlo como una unidad. Es el lector aquél que va a lograr que el proceso de interpretación se lleve a cabo, ya que es él quien se encuentra dentro del sistema (dentro de una comunidad con una cultura e historia determinada). El sentido del texto es identificado a partir del reconocimiento de los signos que forman parte de la realidad del lector.

Así bien, todo texto pertenece a un discurso social (sociolecto) y todo texto tiene una actualización particular de éste (idiolecto). El lector es aquel capaz de reconocer la relación que se presenta entre el sociolecto y el idiolecto, ya que es él quien decodifica la actualización de ese discurso social.

Ahora, puede decirse que todo texto es resultado de una agramaticalidad del intertexto, ya que éste último es reconocido como una pauta que, en cada una de sus reelaboraciones, se transforma. El intertexto es percibido, o bien, presupuesto a partir de que las actualizaciones partan de una invariante de ese discurso social. Así, cada actualización de un intertexto se impone al lector: “gracias a las constantes formales y semánticas que se manifiestan a pesar de las variaciones estilísticas, las diferencias de géneros, etc. entre los textos” (Riffaterre, 1997c: p. 150).

Así, en la teoría de la intertextualidad de Riffaterre, el texto es concebido como una unidad semiótica que deriva de las transformaciones de un intertexto y que genera su propio sistema con base en un sociolecto determinado, convirtiéndose el texto, finalmente, en el idiolecto y en la variante que es y que produce su propio significado, ciertamente, decodificado gracias a las constantes formales o semánticas entre intertexto y texto, y, sobre todo, gracias a al conocimiento del sociolecto por parte del lector. Y así también lo reconoce el teórico germánico Pfister:

Todo texto es reacción a textos precedentes, y estos a su vez, son reacciones a otros, y así sucesivamente en *un regressus ad infinitum* --todo texto, es decir, ¡no sólo el texto literario o texto literario moderno o el texto «dialógico» en el sentido de Bajtín, sino

también todo texto discursivo-crítico y todo enunciado del habla normal y cotidiana! (Pfister, 2004a: p. 26).

Igualmente, el teórico francés Roland Barthes refuerza la idea de que cada texto surge a partir de otros y que es el lector aquel que reconoce las características del texto que dejan ver el intertexto, sin embargo, el lector es concebido distinto de como lo concibe Riffaterre, ya que el lector no tiene una identidad determinada sino que “él mismo se ha disuelto ya en una infinita pluralidad de referencias intertextuales” (Pfister, 2004a: p. 37).

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su origen sino en su destino, pero ese destino ya no puede seguir siendo personal... (Barthes, 1984: p. 82).

Ahora bien, después de haber explicado brevemente el origen del término intertextualidad, y sobre todo, de haber retomado las propuestas tradicionales sobre ésta, donde se tiene como eje la semiótica, se explicará la teoría de Gérard Genette, quien es otro de los teóricos que más ha estudiado lo que había sido denominado como intertextualidad. El objetivo de Genette consiste en dejar a un lado el grado de abstracción tratado en las teorías tradicionales y, sobre todo, en delimitar el sentido de aquello tan amplio que había sido denominado como intertextualidad. Genette decide restringir más el término y entonces la intertextualidad pasa a ser únicamente cierto tipo de relación entre textos. Genette reconoce que existen distintos tipos de relaciones entre textos los cuales engloba en un concepto envolvente que denomina transtextualidad (aspecto de la textualidad).¹ La propuesta de Genette ofrece un amplio panorama de las distintas maneras en que un texto se puede relacionar con otros.

La teoría de Gérard Genette fungirá como base para esta investigación, puesto que la clasificación de las relaciones transtextuales que propone permite delimitar mejor el tipo de relación que presentan los textos que aquí se analizarán.

Genette emplea el término transtextualidad, en lugar de intertextualidad, para referirse a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: p. 8). La distinción entre los tipos de relaciones transtextuales depende principalmente del grado de afinidad que existe entre textos, por lo que en algunos es más directa la relación que se entabla, mientras que en otros casos es más indirecta. A continuación, las cinco

¹La propuesta de Genette es una taxonómica. Lo que antes había sido estudiado como intertextualidad, equivale para Genette, a transtextualidad, y, cada tipo de relación transtextual permite delimitar el vínculo que establece un texto con otros.

relaciones transtextuales que Gérard Genette presenta son: la *paratextualidad*, que surge, como el nombre lo indica, con base en un paratexto:

La relación menos explícita y más distante (título, subtítulo, intertítulos; prefacios, posfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; *prière d'insérer*, cintillo, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más purista y el menos inclinado a la erudición externa no siempre puede disponer tan fácilmente como quisiera y pretende (Genette, 1997: p. 55).

La *metatextualidad* es explicada como un “comentario’, que une un texto a otro texto del que el habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo” (Genette, 1997: p. 56).

La *hipertextualidad* se entiende como: “Toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, hipotexto) en el cual él se *injeta* de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1997: p. 57). El hipertexto es derivado de un texto preexistente, o bien, es una transformación del hipotexto. El texto B siempre evoca al texto A, sin necesidad de hablar de él, sin embargo, sin él no podría existir. Así, el hipertexto refiere a “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (en adelante diremos transformación a secas) o por transformación indirecta (diremos imitación)” (Genette, 1997: p. 57).

La *architextualidad* es una “relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual (titular, como Poesías, Ensayos, La Novela de la Rosa, etc., o, la mayoría de las veces, infratitular: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título sobre la cubierta), de pura pertenencia taxonómica” (Genette, 1997: p. 56). El texto no necesita declarar su filiación genérica, ya que el reconocimiento de la misma es una tarea que corresponde al receptor (lector, crítico, público), quien, a través de los criterios que distinguen cada género, es capaz de clasificar la obra sin importar lo que el paratexto parezca indicar.² La *architextualidad*, por consiguiente, está basada en las relaciones que se establecen a partir de la taxonomía de textos creada por la institución.

Y, finalmente, el último tipo de relación transtextual es la *intertextualidad*. Se trata de la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”. A partir de esta definición, Genette identifica tres tipos importantes de intertextualidad que dependen de la gradación de su

² Es cierto que todo tipo de relación transtextual debe ser decodificado por un receptor, sin embargo, la *architextualidad* se basa principalmente en aquellos rasgos en común que presentan ciertos textos y que en conjunto, construyen géneros literarios.

apariciencia explícita y lineal. La primera es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa), cuya apariciencia es la más explícita y lineal; la segunda es el plagio, “con una apariciencia menos explícita y menos canónica, que es una toma en préstamo no declarada, pero también lineal” y finalmente, “bajo una forma aún menos explícita y menos literal, la de la alusión, es decir, de un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus flexiones” (Genette, 1997: p. 54).

Esta definición de intertextualidad será la que servirá de base en este estudio debido a que, como se ha mencionado, se trata de una definición más taxativa, más delimitada y menos abstracta, que resulta más adecuada para los fines prácticos del estudio, y, la definición que se tomará para hablar de todo tipo de relación entre textos será la de transtextualidad. Así mismo, estos términos pertenecientes a la propuesta de Gérard Genette se complementarán con las definiciones de texto e intertexto que expone Heinrich Plett:

Un texto puede ser considerado como una estructura sígnica autónoma, delimitada y coherente. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin; y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes. Un intertexto [...] está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s) (Plett, 2004: p. 53).

El hecho de que todo texto se relacione con otros es innegable y el intertexto mismo es también construido a partir de su relación con otros textos. La intertextualidad trata de esa relación de copresencia entre dos o más textos, por lo que todo texto requiere de otro para construir su sentido. Ahora, los tipos de intertextualidad, que son la cita, el plagio y la alusión, construyen signos y, si éstos son intertextos, entonces, todo intertexto es un signo:

Si lo consideramos como un signo —de manera análoga a aquellos procedimientos que los lingüistas del texto emplean para constituir su objeto—, podemos analizar el intertexto en una triple perspectiva semiótica (Morris cit. en Plett: p. 55): sintácticamente, como signo basado en relaciones entre textos; pragmáticamente, como la relación entre emisor/receptor e intertexto; y semánticamente con respecto a la referencialidad del intertexto. El intertexto como un todo no lo constituye ninguna sola perspectiva semiótica, sino únicamente la combinación de las mismas. En este respecto, el intertexto no difiere de ningún otro signo, lingüístico o no-lingüístico (Plett, 2004: p. 55).

Así, todos los elementos que forman un texto son también signos y algunos de éstos son, por ejemplo, el tópico, el motivo, el símbolo, los cuales constituyen temas. Todos ellos participan siempre en los textos, y, a pesar de que en cada uno tiende a variar tanto en forma como en contenido (significante y significado), es posible reconocer que proceden de toda una tradición cultural. Tanto tema, como tópico, motivo y símbolo son elementos que, en

primera instancia, fungen como base en cualquier texto, ya que es a partir de éstos que el sentido es creado (la cadena sintagmática que forman los motivos, da como lugar el tema y un motivo que participa de una tradición literaria, puede devenir en tópico), decodificado, evidentemente, a partir de todos los referentes culturales y sociales que expresa.

El universo de los textos, en sí mismo ya en continuo movimiento y transformación, se le presenta, pues, a cada individuo de otro modo, y el individuo participa en él no sólo cuando es consciente y deliberadamente evoca o cita determinados textos individuales, *topoi*, o códigos, sino que lo tiene inscrito en estructuraciones inconscientes, en reminiscencias semienterradas y en toda una reflexión de precedentes huellas de lenguas ajenas y pensamiento ajeno (Pfister, 2004a: p. 38).

Es cierto que el lector será capaz de reconocer, decodificar e interpretar algunos de los sentidos mencionados, pero no todos, lo que no significa que no estén ahí. El intertexto está presente:

Todo objeto al que un texto pueda referirse, siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de textos y propiedades generales del texto, no le pertenece solamente a él, sino que lo comparte con otros textos, en más de un respecto con todos los otros textos (Pfister, 2004a: p. 26).

Los temas, motivos, tópicos y símbolos, pueden manifestarse en distintos textos y, los principios de variabilidad e invariabilidad (que les permiten seguir siendo parte de la tradición pero también adaptarse a un momento específico de ésta), así como la capacidad de migrar a distintas cadenas sintagmáticas, son rasgos primordiales que favorecen las relaciones transtextuales, por lo que deben ser tomados en cuenta en el estudio de la intertextualidad.

I.2 MOTIVOS, TÓPICOS, TEMAS Y SÍMBOLOS

“Motivo” es un término proveniente del latín *motivus* que deriva del participio pasado del verbo *movere*. El sufijo *-ivus* implica una carga semántica de dinamismo (pasivo o activo); tomando en cuenta esto, el motivo tiene la capacidad de provocar o de recibir una acción (esto es, que mueve y que se mueve), cuyo sentido se expresa como la “causa, razón de una acción” (González, 2003: p. 353). Por lo tanto, la etimología del término denota ya ciertos rasgos semánticos derivados, como es el dinamismo o el movimiento.

Otro rasgo característico del motivo es su recursividad, la cual implica que un motivo tiene una aparición constante a lo largo un texto determinado e incluso de una tradición literaria o varias. La recursividad es lo que les permite a los motivos funcionar como unidades dinámicas que expresan significados y que construyen el texto; “Los motivos son definidos como unidades menores narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia” (González, 2003: p. 380).

Ahora bien, partiendo de que son unidades dinámicas, ellos conforman el texto y permiten el desarrollo de la narración y, para que esto sea posible, los contenidos semánticos deben entrar en relación con un sujeto, ya que éste es quien realiza la acción. Aurelio González enuncia de este modo la relación entre el sujeto y los motivos:

Sus contenidos semánticos pueden ser descripciones, ubicaciones, acciones, objetos o personajes, siempre y cuando haya un sujeto en relación con ellos, pues de lo contrario no tendrían carácter narrativo, que es la condición que hemos señalado para definir una unidad como motivo. O sea, deben de ser sintácticamente estructurados como oraciones que se pueden representar por formas sustantivas de derivación verbal (González, 2003: p. 381).

Para explicar la forma en la que motivos expresan significados, Aurelio González retoma un modelo actancial³ que se compone de una clasificación de los niveles de análisis narratológico. En primera instancia, es preciso mencionar que se han realizado varias propuestas de clasificación de dichos niveles de análisis narratológico, partiendo de cuatro planos principales:

- a) La *intriga* o historia, la cual es la “manifestación de un contenido narrativo”.
- b) El *discurso*, que es la expresión de la intriga en el lenguaje figurativo.
- c) La *fábula*, que es la “expresión particular de una estructura narrativa funcional”.

³El modelo de análisis fue desarrollado por el Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense principalmente para analizar textos romancísticos. Los cuatro niveles fueron propuestos por Diego Catalán, quien a su vez los retoma de Cesare Segre (“Analisi del racconto, logica narrativa e tempo”). (González, 2003: p. 373). Sin embargo, con las adecuaciones de Aurelio González, es “aplicable a textos romancísticos y narrativos en general” (González, 2003: p. 375).

- d) *El mito*, que se encuentra ligado a un modelo actancial, o en otras palabras, a estructuras funcionales que implican una lectura “paradigmática que permita recobrar la ideología mítica e histórica subyacente” en un texto (González, 2003: pp. 373-375).

En la propuesta de Aurelio González, los planos se relacionan entre sí de tal manera que configuran cuatro niveles:

1. *Discurso/intriga*
2. *Discurso/intriga-fábula*⁴
3. *Intriga/fábula- modelo funcional*⁵
4. *Fábula/modelo funcional-mito*⁶

Ahora, los motivos son las unidades que conforman el primer nivel (*discurso/intriga*). Para comprender la función de éste, es preciso considerar que toda forma de significación se compone de un plano de la expresión y de un plano del contenido; así, tomando en cuenta esta relación sémica, y por lo tanto considerando el carácter biplánico del signo, el discurso deviene en el significante o plano de la expresión, y la intriga en el significado o plano de contenido. En este marco, “los ‘motivos’ forman unidades del nivel *discurso-intriga*, ya que en ellos encontramos un significante (discurso) que puede ser común o estar presente en otros textos del género; y un significado, que es específico de la obra contada (intriga)” (González, 2003: p. 375).

En el plano del contenido, los motivos constituyen las partes invariantes de la historia, configuran un significado que, gracias al carácter recursivo de estas unidades menores, se repite y reafirma a lo largo del texto. Aunque los motivos varíen en la forma y en algunos aspectos del contenido, el hecho de que algunas marcas sémicas se repitan a lo largo del relato, garantiza la estabilidad de significado. En contraste, en el plano de la expresión, los motivos se manifiestan como significantes variables, una serie de movimientos diversos que convergen en un mismo significado.

⁴ González explica que en el nivel, *discurso/intriga-fábula*, el plano de la fábula consiste en el ordenamiento cronológico y causal de las secuencias narrativas, aunque no todas las secuencias son manifestadas en la intriga, ya que hay un reordenamiento en el que es común la elisión de algunas secuencias, los indicios e informaciones del plano del discurso permiten reconstruir las secuencias que se relacionan a partir de una concatenación causal o temporal (González, 2003: p. 377).

⁵ En el nivel *Intriga/fábula- modelo funcional* refiere a la abstracción de la historia: “Las secuencias — unidades del plano de la fábula— son la expresión de la estructura narrativa o funcional. La relación de significación está dada entre las acciones, abstraídas en las etiquetas de la fábula y las ‘funciones’, unidades también que se abstraen y en forma genérica representan la estructura básica de la historia” (González, 2003: p. 378).

⁶ El nivel *Fábula/modelo funcional-Mito* se refiere al valor fehaciente de la narración. La fábula se expresa en estructuras formales que son parte de una tradición. Este nivel se forma de “mitemas”, los cuales recogen contenidos atemporales, situaciones básicas del ser humano (cuyo valor fehaciente como mito se pierde al transformarse en relato) que se expresan en estructuras formales (Lévi Strauss cit. en González, 2003: p. 378).

El significado global que obtienen los motivos dependerá de la cadena sintagmática de la que éstos formen parte, cadena que forja un sentido en la obra; por lo tanto, si los motivos cambian de cadena sintagmática, cambiará tanto el significado de éstos como el significado del texto. Así, la significación que entretejen los motivos en cada obra singular es la que articula el tema⁷, y, entonces, “queda claro, pues, que la identificación de un tema sólo es posible descomponiéndolo en sus componentes esenciales (motivos)” (Weisstein, cit. en Márquez, 2002: p. 282).

En el artículo “Tematología y transtextualidad”, Luz Aurora Pimentel sugiere el tema como la materia prima preexistente de manera abstracta a un texto, de modo que cada texto creado es una reelaboración de esa materia prima precursora. “El tema, en tanto que asunto o materia del discurso, *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo” (Pimentel, 1993: p. 216). Es decir, implica una preselección de los motivos posibles que pueden integrar una obra. En el proceso de configuración de esta última, el tema es aquel que se expresa en motivos participantes en encadenamientos particulares que dan como resultado manifestaciones únicas del mismo tema, con una significación que les es propia.⁸

Un tema dado, como la “Maternidad”, único porque atañe al nivel antropológico elemental, ha podido hallar su expresión en motivos extremadamente diferentes: la madre que amamanta a su niño o lo lleva en brazos, la mujer embarazada, la madre realizada entre sus hijos, o agotada por la cotidiana tarea, la madre que lleva a su hijo muerto en los brazos o cualquier escena imaginable (Dufour cit. en Guillén, 2005: p. 272).

Así pues, que un mismo tema pueda presentar múltiples expresiones, implica necesariamente que, tanto la historia como el discurso, varíen (*intriga/discurso*).⁹ El motivo puede aparecer, sin perder su identidad, en diferentes contextos en los que los temas no se encuentran relacionados los unos con los otros puesto que, como se ha insistido anteriormente, el significado global del texto depende de los encadenamientos de motivos y elementos narrativos que conforman un texto. Un tema no suscita los mismos motivos en sus distintas reelaboraciones, así como los motivos tampoco se ligan necesariamente a las manifestaciones de un mismo tema.

⁷ Para reafirmar esta idea, Luz Aurora Pimentel (1993) explica que “el mínimo común denominador del tema estaría determinado por la presencia de aquellos motivos que son absolutamente esenciales para mantener su identidad” (p. 222).

⁸ “Themes like symbols, are polysemous: that is, they can be endowed with different meanings in the face of differing situations. This is what makes an inquiry into their permutations an adventure in the history of ideas” (Levin, cit. en Pimentel, 1993: p. 219).

⁹ Existe entonces cierto paralelismo entre tema y motivo ya debido a que ambos “se presentan como formas o esquemas pre-textuales (establecidas por la tradición literaria) e invariantes susceptibles de variaciones textuales” (Pimentel, 1993: p. 220).

Ahora, los motivos tienen la capacidad de transmigrar y dividirse, y, cuando se presenta una reelaboración de un tema dado, los motivos cambian de cadena sintagmática y cuando han cambiado de cadena sintagmática tantas veces que han sido reconocidos de manera individual por la tradición, pueden constituirse en un tópico.

Los tópicos son unidades históricas que transitan de un texto a otro y que por lo tanto son el resultado de una larga duración de toda una tradición cultural. Los tópicos mudan con el sistema literario a través de la historia y se adaptan a códigos diversos pertenecientes a momentos específicos de una cultura y una época, en este sentido, los tópicos pueden actuar como vehículos de expresión de la estética de un movimiento o de una corriente (López, 2007: pp. 34-35). Ellos no están necesariamente vinculados a una acción, por lo que pueden ser meramente descriptivos, como el *locus amoenus*, aunque también existen numerosos tópicos constituidos a partir de motivos.

Los tópicos varían debido a que, como se mencionó, al tratarse de unidades de larga duración, es decir, de unidades históricas o bien, temporales, tienden a la actualización y son adecuados al contexto en el que son utilizados, sin embargo, para que éstos sean reconocidos como las variantes de un mismo motivo o aspecto dentro de una obra literaria, y al no presentar una estructura fija, conservan necesariamente algunos rasgos tanto de forma como de contenido.¹⁰ “Si las contorsiones son copiosas, el nexo entre la articulación formal y contenido es elástico. La identidad del *topos* se arraiga en la simplicidad primitiva de la analogía, que no resta fecundidad, sino al contrario” (López, 2007: p. 29).

El tópico, como signo, no es del todo estable y esto es lo que permite que trascienda en la tradición literaria. Sus transformaciones permiten su adecuación en las variantes y, al mismo tiempo, "a pesar de las modulaciones parciales, mantienen inalteradas a lo largo de los signos ciertas marcas sémicas y formales que manifiestan y garantizan la identidad" (López, 2007, p. 70).

En este mismo sentido, Todorov, en *Poétique de la prose*, propone que dentro de la tradición literaria existen los *universales semánticos* que representan esa repetición no sólo en una obra concreta sino entre éstas.

Il est raisonnable de supposer que la variété thématique de la littérature n'est pas qu'apparente; qu'à la base de toute littérature se retrouvent les mêmes, disons, universaux sémantiques, très peu nombreux, mais dont les combinaisons et les transformations fournissent toute la variété des textes existants (Todorov cit. en López, 2007: p. 70).

¹⁰ “Las reiteraciones no suelen ser estáticas. Quien cita y repite, valora lo repetido, no calcando sino recalando; y tal vez manifiesta, con tenacidad que llega a ser emotiva, una voluntad de continuidad. Entonces el *tropos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una «larga tradición» con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario”(Guillén, 2005: p. 256).

Esta universalidad propicia una enorme cantidad de posibilidades narrativas previas al encadenamiento de una obra, puesto que los universales semánticos presentan un gran grado de abstracción y, es ya en las manifestaciones particulares donde adquieren finalmente un valor. Así, son éstos universales semánticos los que permiten que los semas de un motivo o un tópico se mantengan y así garantizan la característica de la invariabilidad.

Ahora, es posible considerar el tema como un esquema ideológicamente vacío, con posibilidad de variedad de contenidos. Para explicar cómo, desde la abstracción, se da la particularización de un tema, de acuerdo con Greimas,¹¹ el tema deviene *valor* (nivel más abstracto de la significación) a partir del sujeto, quien en sus distintos niveles de figuración, representa los valores temáticos y por lo tanto resume el tema. Del tema surgen el tema-valor (fase más abstracta de la significación de un tema) y el tema-personaje (“conjunto de temas-valor en el nombre de un mismo personaje”) (Pimentel, 1993: p. 218). El tema-personaje expresa los temas-valor, y por consiguiente, la carga temática y la orientación ideológica de la obra, que aparece como una propuesta que se encuentra frente a la tradición literaria que hay detrás. A partir de los temas-personaje y de sus actualizaciones en una obra, el tema es definido y expresado siempre en concreciones individuales.

Por un lado, los temas-personaje se comportan como temas, puesto que provienen de un texto primario (texto original, mito o leyenda) y se convierten, por consiguiente, en la materia prima, de la cual derivarán textos posteriores; y, por otro lado, los temas-personaje están formados por motivos que no son específicos de un texto literario, sino que están inmersos en toda una tradición. Los temas-personaje funcionan de manera similar a los motivos o bien, a los tópicos, ya que, al pertenecer a la tradición literaria, implican cierta recursividad y de ese modo, a pesar de que éstos presenten una gran posibilidad de contenidos (principalmente ideológicos), es imposible vaciarlos totalmente de los sentidos forjados por dicha tradición, pues deben mantener cierta identidad para expresar un significado determinado. Es así como están configurados por ejemplo el tema de Fausto, de Edipo, etcétera. “Bajo la cobertura de un nombre propio, un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema” (Pimentel, 1993: p. 221). Los temas-personaje también convergen en un signo; sin embargo, en éste, los semas que lo conforman presentan más estabilidad que un tópico o bien, un tema.

Ahora bien, hay otro tipo de signo que se manifiesta en distintos textos a lo largo de la historia y que contribuye a su significación y éste es el símbolo. Charles S. Peirce (1974),

¹¹ Guillén apunta: “Greimas define tema como un valor, una ‘dissémination, le long des programmes et parcours narratifs, des valeurs déjà actualisées (c’est-à-dire en jonction avec les sujets) par la sémantique narrative” (Guillén cit. en Pimentel, 1993: p. 217).

considerado el padre de la semiótica, estableció diferentes relaciones triádicas de los signos¹², las cuales surgen a partir de la relación semiótica entre el signo, su objeto y su interpretante. Una de las relaciones triádicas más importantes que decretó Peirce fue la de la relación de funcionamiento de los signos, que hace referencia a hechos reales y la cual está formada por:

- a) Indicio: relación de similitud entre la entidad perceptible (objeto) y el significado.
 - b) Icono: relación de semejanza entre la entidad perceptible y la realidad a la que se busca hacer referencia.
 - c) Símbolo: relación convencional o arbitraria entre la entidad perceptible y su significado.
- Así, el símbolo es aquel signo cuya motivación es nula a diferencia del indicio y el icono.

El símbolo pues, opera por contigüidad instruida o aprendida. El símbolo es, él mismo, una norma o ley que determina a su interpretante; designa a su objeto independientemente de su parecido o concordancia con él, pues depende de lo que el interpretante elija un medio para designar el objeto y lo utilice de manera convencional (no por similitud ni por contigüidad) (Beristain, 1995: p. 458).

Lo simbólico en un signo se refiere al concepto y cada símbolo se origina en otros símbolos, por lo que éstos son unidades que, como todo signo, tienen características de mutabilidad e inmutabilidad, es decir, son inmutables debido a su relación entre el significado y el significante, que depende de la convención que establece una comunidad determinada, y, son mutables puesto que son unidades históricas que cambian a través del tiempo y se adaptan a su contexto. Los símbolos entonces también son unidades variantes pero al mismo tiempo invariantes y esta misma característica es la que permite su estudio dentro de la intertextualidad, pues los símbolos son utilizados a lo largo de la tradición, y a pesar de que la significación de éstos dependa del texto en el que se enuncien, la literatura suele apelar a los símbolos y a su significación relativamente estable, a lo largo de la historia, para configurar el sentido que adquieren en una determinada obra.

Ahora, retomando nuevamente los niveles de análisis narratológico a los que hace referencia Aurelio González, el símbolo es incluido en el primer el nivel (*discurso/intriga*) del plano del discurso, donde es posible reconocer principalmente tres tipos de elementos:

- a) Elementos con valor significativo suprasegmental.
- b) Elementos con valor ornamental.
- c) Elementos con significado narrativo.

El símbolo pertenece a la primera categoría, puesto que, al tratarse de una unidad con significado totalmente convencional, su identificación depende de un intérprete. Los símbolos

¹² Los tres tipos de relaciones triádicas que Charles S. Peirce establece son: relaciones triádicas de comparación, de funcionamiento y de pensamiento.

son signos que no expresan directamente la intriga, es decir que requieren de un proceso de interpretación por parte de un receptor de una comunidad específica (comunidad epistémica) cuyo conocimiento cultural permite decodificar el concepto en cuestión, ya que los símbolos "...remiten en muchos casos a contextos culturales" (González, 2003: p. 376).

Por consiguiente, el símbolo trata un significado connotativo. Cada texto se sirve de éste para poder configurar el sentido de un texto o bien, su significado profundo; sin embargo, el símbolo debe ser compartido por los receptores para que dicho significado profundo sea advertido. El símbolo permite que el discurso no sea únicamente referencial o denotativo, sino que abre la puerta a gran variedad de posibilidades de significación enmascaradas. "Un texto, o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto" (Todorov, cit. en López, 2007: p. 37).

Así bien, a partir de todo lo mencionado es posible señalar que existe una estrecha relación entre motivo, tema, tópico y símbolo debido a que éstos pueden ser estudiados como signos, en los que tanto el plano de la expresión como el plano del contenido adquieren un carácter específico dentro de un texto. Tanto motivo como tema, tópico y símbolo, presentan la dicotomía de variabilidad/invariabilidad. Son variables ya que cambian al adaptarse a la cadena sintagmática que los reclama y son invariantes ya que, a pesar de transformarse, o bien, de tener distintas manifestaciones en un mismo texto o en varios, conservan algunos rasgos tanto de significado como de significante que se adaptan a un contexto y a una cultura determinada.

Es así como se puede llegar a la conclusión de que los motivos son las unidades menores narrativas que, por su carácter dinámico y recursivo, contribuyen al desarrollo y conformación de un texto narrativo. La unión de motivos propicia la formación de cadenas sintagmáticas, las cuales establecen la significación de una obra. Aquellos motivos que no son propios de un texto en específico, sino que transmigran de un texto a otro, o pasan de una cadena a otra y, que son perfectamente reconocidos por toda una tradición literaria, pueden conformar tópicos sin embargo es importante mencionar que también pueden ser tópicos sin tener que migrar.

Ahora bien, las cadenas sintagmáticas que están formadas por motivos dan como resultado el tema, el cual, en un inicio, aparece como la materia preexistente de manera abstracta al texto, pero que puede ser expresado en realizaciones particulares cuyas significaciones les son propias a cada realización. En torno al tema surgen los portadores de la carga ideológica que son los temas-personaje, éstos, al igual que el tema, están comprendidos por motivos, y al igual que los tópicos, requieren necesariamente de un reconocimiento por la tradición literaria. Finalmente, los símbolos son unidades que también necesitan ser reconocidas por parte del receptor ya que su significado es convencional; aunque no construyen el carácter narrativo del texto, sí contribuyen a su sentido.

Como una última cuestión, es el principio de variabilidad e invariabilidad que existe entre los cuatro elementos, y la capacidad de migrar a distintas cadenas sintagmáticas, lo que favorece la intertextualidad.

I.3 IRONÍA

La ironía es un mecanismo y recurso en el que se manifiestan también características de la intertextualidad, pues remite a otros textos y por lo tanto establece relaciones intertextuales. Ella requiere de otros textos para que su sentido pueda ser construido, o bien, decodificado.

A lo largo de gran parte de la tradición literaria, la ironía ha sido entendida y estudiada como un recurso retórico en el que el significado de un enunciado resulta opuesto a lo que la enunciación misma denota: "saying one thing and figuratively meaning the opposite" (Sperber, Wilson, 1981: p. 295).¹³ Sin embargo, diversos estudios sobre la ironía han señalado que ésta no sólo se manifiesta como antífrasis y ofrecen distintas definiciones y caracterizaciones. Lauro Zavala (1992) propone el término "ironía verbal" para denominar la ironía antifrástica, que, desde su perspectiva, sería sólo una de las posibles expresiones irónicas, y además, añade que la oposición no se encuentra sólo en el enunciado, sino más bien en la relación entre la proposición y lo aludido por ella.

Actualmente, la ironía ha sido estudiada a partir de distintas perspectivas que surgen desde la pragmática, la semiótica, la narratología, entre otras. Linda Hutcheon (1992), por ejemplo, señala que la ironía no debe ser comprendida como la oposición de significados de un enunciado, sino más bien como un proceso comunicativo y dinámico, ya que surge y se entiende en el marco de comunidades discursivas que comparten referentes intertextuales.

Por su parte, Dan Sperber y Deirdre Wilson proponen que todo enunciado irónico involucra la mención de una proposición, normalmente implícita, es decir, cada expresión irónica apela a una expresión ya antes mencionada, por ello la llaman "ironía ecoica". Desde esta perspectiva, la ironía es entendida como la mención de un referente que es resignificado en un nuevo contexto, a partir de un distanciamiento crítico.

The analysis of irony as a type of mention thus, makes it possible to predict which ironical utterances will have a particular victim, and who that victim will be. When the utterance or opinion echoed has no specific originator, there will be no victim; when there is a specific, recognizable originator, he will be the victim. Thus, when the speaker echoes

¹³ Sperber y Wilson proponen una perspectiva principalmente pragmática al respecto. "Every hearer (or reader) almost instantaneously disambiguates each of the utterances he hears. Even if we ignore figurative meanings, and consider only the literal senses of an utterance, narrowly defined, almost every utterance is ambiguous. Most utterances also contain referential expressions which have a wide range of possible referents, even when the shared knowledge of speaker and hearer is taken into account [...] However, speaker and hearer are normally able to select a single one of these interpretations without even realizing that they have made a choice. It is generally agreed that this choice is a function of the context" (Sperber, Wilson, 1981: p. 298).

himself, the irony will be self-directed; when he echoes his hearer, the result will be sarcasm (Sperber, Wilson, 1981: p. 314).

La ironía es capaz de invocar distintos significados, de crear distintas posibilidades de comprender una enunciación y de recrear un sentido a partir de la relación establecida entre dos textos que coexisten.

Ahora, los infinitos significados que puede tener un mismo enunciado dependen del contexto de enunciación, por lo que, para comprender la noción de ironía, es indispensable tomar en cuenta el papel activo que desempeña dicho contexto. “Como mecanismo retórico, la ironía funciona como uno de esos fenómenos lingüísticos que no tienen posición permanente y definitiva en la lengua, sino que, al contrario, extraen su significado del acto de producción lingüística, a saber, de la enunciación” (Hutcheon, 1981: p. 191).

Es preciso destacar que el receptor (o lector), para que pueda detectar la ironía, debe necesariamente reconocer las convenciones que participan en la construcción de la relación entre un enunciado y su referente; si no ocurre así, el receptor no podrá distinguir, de entre los diversos significados que puede tener el texto, aquel significado irónico. Diversos teóricos apuntan que el enunciado irónico expresa cierta intención por parte del autor, sin embargo, no todos los estudiosos de la ironía —y entre ellos se incluye la presente investigación— se encuentran de acuerdo con esto, pues reconocer la intención precisa del autor implica compartir su exacta y precisa visión del mundo. Tal como propone Linda Hutcheon, la ironía es más bien inferida y esta inferencia no deriva necesariamente de intenciones ni implicaciones, “any assumptions about intention and even shared knowledge would be seen as inferences by the interpreter” (Hutcheon, 1992: p. 220).

Hutcheon propone que todos pertenecemos a diversas “comunidades discursivas”, por lo que para cada comunidad se siguen distintas convenciones a través de las cuales la ironía puede ser codificada y decodificada. A partir de cada comunidad discursiva, la ironía puede expresar cualquier tipo de perspectiva ideológica y el sentido que se manifiesta en dicha perspectiva, se comparte y conoce por los miembros de la comunidad, pues cada integrante comparte todos los referentes necesarios para discernir el significado que la ironía pretende conferirle al texto.¹⁴

irony doesn't *create* communities: communities *make irony possible*. The more the shared context, the fewer the textual markers need to signal -or comprehend- irony. The multiple communities to which we all belong involve class, race, gender, sexual orientation, nationality, profession, religion, neighborhood and so on. They encompass

¹⁴ Así por ejemplo, en cierto enunciado irónico, el receptor puede llegar a identificar que quizá el enunciado no tiene un sentido literal; el emisor puede llegar a percibir indicios de un sentido connotativo, sin embargo, si no reconoce las convenciones, el lector no será capaz de identificar la ironía y entonces el sentido irónico del enunciado no podrá ser del todo comprendido.

ideologies and unspoken understandings as much as openly avowed beliefs and affiliations (Hutcheon, 1992: pp. 230-231).

Entonces, el reconocimiento de las convenciones se da a partir de las competencias que posee un lector (convenciones lingüísticas, retóricas, culturales, ideológicas y genéricas). El lector requiere de una competencia axiológica,¹⁵ esto es, una competencia de lectura específica. A partir la competencia axiológica, el lector es capaz de identificar la ironía y, sobre todo, de encontrar un sentido en el texto y hasta una significación. Es por eso que el siguiente capítulo de la investigación estará dedicado a la reconstrucción del contexto que nos permitirá comprender mejor el sentido irónico del texto de Amado Nervo.

Una vez establecida la importancia del contexto, en lo que respecta a su expresión formal, la ironía puede definirse como:

el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada (Zavala, 1992: p. 61).

La ironía, como un mecanismo intertextual, ha sido partícipe de toda la tradición literaria; en especial, es un mecanismo muy frecuente en la novela moderna, pues ésta ofrece una nueva forma de jugar con las convenciones ya marcadas por la tradición, de manera que la ironía deviene en medio para manifestar nuevas propuestas estéticas. La novela moderna no solamente comenta las “contradicciones y paradojas del mundo”, sino que “al establecer una distancia irónica frente al mundo y frente a sus propias tradiciones genéricas, la novela moderna no deja por ello de ser parte de este mundo, ni se aleja, tampoco, de su propia tradición de ruptura” (Zavala, 1992: p. 78).

Así bien, la coexistencia de perspectivas yuxtapuestas da lugar a lo que Lauro Zavala, siguiendo a J. Tittler, llama ironía narrativa, la cual se manifiesta cuando ciertos elementos narrativos —autor, narrador(es), personaje(s), lector(es)— expresan posturas distintas sobre el mundo narrado que no coinciden, sino que revelan algún tipo de incongruencia entre los elementos. La intertextualidad se encuentra presente en la ironía narrativa ya que, por ejemplo, un tipo de personaje o un motivo que evoque otros personajes u otros motivos ajenos al texto en cuestión, puede parecer incongruente y estar fuera de lugar en relación con las perspectivas propias del mundo nuevo en el que se ve inserto. La ironía narrativa puede clasificarse en ironía intencional e ironía accidental. La primera tiene más que ver con la intervención de un ironista que evidencia lo paradójico en determinada situación. La ironía

¹⁵ Término propuesto por Wayne Booth que es retomado por Lauro Zavala (1992) en “Para las formas de nombrar la ironía”.

accidental, sin embargo, depende más del lector, que encuentra lo paradójico de la situación a través de la yuxtaposición de las perspectivas. La narrativa accidental expresa una situación paradójica que se manifiesta a partir de las distintas perspectivas yuxtapuestas, es decir, es el lector quien encuentra incongruente o paradójico un determinado suceso. Dentro de las posibilidades en las que la ironía accidental se expresa está la ironía del destino, en la que, como su nombre lo indica, pareciera que una situación estuviera destinada a acontecer, pero que, no obstante, aquello que resulta al final, es completamente distinto a lo esperado o bien, la ironía metafísica en la que se reconoce que “el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo” (Zavala, 1992, p. 67). Otro tipo de ironía narrativa que es frecuente dentro de las narraciones es la ironía dramática, en la que un observador conoce algo paradójico que la víctima no, tal es el caso de Edipo.

Ahora, Zavala también propone otro tipo de ironía la ironía intraelemental, que ya no yuxtapone las perspectivas de distintos elementos narrativos, sino que la tensión semántica surge al interior de mismo elemento, ya sea un personaje, una situación, etc. Algunos ejemplos de la ironía intraelemental son la autoironía que, como su nombre lo indica, se relaciona con la autorreferencialidad pues el narrador mismo comenta irónicamente sus propias aseveraciones, su forma de narrar o su calidad como autor. Por otro lado, está también la ironía de carácter, que radica en la oposición entre aquello que un personaje piensa de sí mismo y lo que es. En un texto puede aparecer un tipo de personaje bien conocido a lo largo de la tradición pero que al final resulta ser todo lo contrario al arquetipo. Un ejemplo de esto, es un personaje que aparenta ser todo un Don Juan, pero el intertexto que evoca no coincide con sus acciones, pues no consigue seducir ni a una sola mujer.

En los distintos tipos de ironía que se han mencionado, es posible observar que, en efecto, la ironía funciona como un mecanismo para expresar relaciones intertextuales. En un texto determinado, hablantes, enunciados y situaciones construyen temas, tópicos o motivos evocarán intertextos que pueden ser presentados desde un panorama completamente irónico. La ironía es ciertamente un recurso para mostrar una perspectiva que se distancia de sus intertextos y, no obstante, sigue apelando a ellos para poder expresarse, y para reflejar toda una concepción de la *realidad* que rompe con la tradición pero que necesita de ésta para poder manifestarse y así, adquirir una nueva significación.

La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de recuperación del sentido y la coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo ‘real’, lo ‘natural’ o lo ‘genérico’) y un distanciamiento ante estas mismas convenciones (Zavala, 1992: p. 71).

CAPÍTULO II: SIMBOLISMO Y OCULTISMO DE FIN DE SIGLO EN EUROPA

“Las convenciones por lo general, asfixian la individualidad del artista; después de todo, el lenguaje es el rasero que iguala todas las sensaciones e impresiones. El poeta, en cambio, busca la diferencia, pues sabe que todas las impresiones son distintas, quizá es por aquello que la realidad es una para los despiertos y varía para todo el que sueña, es que la poesía se acerca tanto a los sueños” (Tollinchi, 2004: p. 205).

II.1 SIMBOLISMO

A partir de la ilustración comenzó a darse un cambio importante en la humanidad, pues fue el momento en el que la razón adquirió un papel central y surgió un rechazo a todo lo que no podía ser explicado con base en ella, sin embargo, ciertamente esto ocasionó que se reaccionara ante aquella nueva forma de concebir el Universo. El romanticismo fue una consecuencia de ese rechazo a los valores de la época ilustrada, especialmente se erigía en contra del exacerbado racionalismo y perseguía, en cambio, un ideal que tenía como base la exaltación de la sensibilidad, los sueños y la imaginación como formas de expresión individual del alma.

No obstante, el predominio de la razón continuó a lo largo del siglo. Basado en esto apareció el positivismo, que añadió al panorama el empirismo y el determinismo como las bases del pensamiento científico racional, el cual ofrecía técnica y, sobre todo, la comprensión objetiva de la realidad, de la que se originaban verdades inamovibles. Esto, por un lado, propició que los dogmas judeocristianos se fueran desvaneciendo como base del conocimiento del mundo y que la espiritualidad derivada de esta religiosidad tradicional se fuera perdiendo; en contraste, tanto el positivismo como el científicismo proporcionaban una visión mecánica de la realidad, e incluso de la moral, que no satisfacía aspiraciones espirituales. Por otro lado, el progreso material derivado de la ciencia dio lugar a diversos acontecimientos como la industrialización, la concentración de los seres humanos en los ámbitos urbanos, la aceleración de la vida. Todo esto llevó a una progresiva materialización y alienación de los sujetos que carecían de los consuelos y las esperanzas que antes ofrecía la religión, lo que ocasionó un fuerte grado de desencanto y de insatisfacción en la sociedad y así, conforme avanzaba el siglo, una fuerte crisis iba creciendo.

Así, bien, de la incertidumbre de fin de siglo nació toda una cultura de protesta que se tornaba en contra de los valores materialistas y, a partir de esto, aparecieron ciertas tendencias de ruptura protagonizadas, por ejemplo, por el irracionalismo, el decadentismo, el

activismo político, el nacionalismo, el escepticismo, el misticismo y el ocultismo. Lo que éstas pretendían simplemente era ofrecer otra vía para sobrellevar la crisis de fin de siglo.

Dentro de este contexto finisecular se dio una bifurcación en el conocimiento, pues por un lado se presentaba el conocimiento derivado de la ciencia y, por otro, el obtenido a partir de la cultura. Por su parte, el arte se tornó uno de los medios por los que fue posible enfrentar la insatisfacción de la época. Fue en este contexto finisecular en el que nacieron distintas corrientes estéticas como lo son el decadentismo, el parnasianismo, el simbolismo o el modernismo. Todas estas consistieron en movimientos de ruptura, de igual manera que su antecesor, el romanticismo, por lo que estuvieron fuertemente influidos por éste; sin embargo, se distanciaron para tomar un camino menos subjetivista que permitiera reconciliar ciencia o razón y espiritualidad. De igual modo, estas nuevas estéticas marcaron cierta distancia frente al realismo y el naturalismo,¹⁶ principalmente por la oposición a lo “real”. El poeta finisecular se desliga de la concepción de mimesis aristotélica y la rechaza, pues declara que el único fin del arte es el arte mismo. El artista rescata la imaginación de los románticos y, según se verá más adelante, a través de ésta propone ir más allá de la representación objetiva de la realidad.

Uno de los precursores de esta nueva concepción del arte fue el escritor francés Charles Baudelaire, quien, con el decadentismo, trazó un largo camino para la estética finisecular. La poesía de Baudelaire se caracteriza por un desencanto ante la vida, que provoca primeramente cierto tedio o *ennui* y posteriormente el *spleen*. Es este desencanto el que se encuentra presente en los artistas del siglo XIX y que los lleva a buscar alternativas para contrarrestarlo. La búsqueda de nuevas experiencias del espíritu es una característica romántica que enfatiza y reinterpreta Baudelaire y que retomarán artistas posteriores, y una de las formas de hacerlo es a partir de la imaginación, camino contrario a la mimesis en el proceso de la creación. En este sentido, el poeta adquiere otro tipo de perspectiva, ajena a la sensibilidad romántica, desde la cual expresa su originalidad y su individualidad, la cual no es sino una forma de expresión del todo.

Baudelaire recurre a la doctrina de las correspondencias del filósofo sueco Emanuel Swedenborg para consolidar la importancia de la imaginación y entenderla como facultad para crear símbolos a través de analogías, premisa que retoman fervientemente los simbolistas. La doctrina de las correspondencias de Swedenborg se remonta al principio platónico y neoplatónico en el que “todo en la tierra tiene una correspondencia o un

¹⁶ Según Leopoldo Lugones, “[...] el materialismo actual ha infestado también el Arte, que de creador se ha convertido en repetidor. Su más alto objetivo es la descripción de la Naturaleza por la naturaleza misma. Y aquel superior intento de elaborarla para espiritualizarla, es pura “metafísica” conforme a la mísera clasificación del positivismo dominante (cit. en Salazar, 2000: p. 616). En contraste, el artista finisecular busca precisamente la espiritualidad.

equivalente en el mundo superior” (Tollinchi, 2004: p. 161). Sin embargo, este planteamiento no es propio de Sweedenborg sino de todo el pensamiento mágico.

[Sweedenborg] nos había enseñado que *el cielo es un hombre enorme; que todo, toda forma, movimiento, color, perfume, en lo espiritual como en lo natural es significativo, recíproco, converso [¿convergente?], correspondiente [...]* Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación asignará un lugar y un valor relativo; es una especie de nutrición que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana, deben ser subordinadas a la imaginación, que la reconquista de todas a la vez” (Baudelaire, cit. en Tollinchi, 2004: p. 161).

Sweedenborg considera la composición del cosmos como una infinidad de cuerpos celestes en un espacio infinito donde, dada tal infinitud, el sentido del hombre en el cosmos se pierde. Lo que propone el filósofo sueco es un sentido devuelto al hombre a partir de la imaginación de éste, de su dimensión interior, que le permite reconocerse como parte integral y armónica de un todo más grande que trasciende el mundo material. Las correspondencias de las que participa se revelan a partir de relaciones de asociación, en las que cada cosa debe reclamar otra y así, en un movimiento perpetuo e infinito.

Distintos movimientos estéticos comenzaron a gestarse partiendo de estas propuestas finiseculares. Uno de éstos fue el parnasianismo, cuyo principal difusor fue el escritor francés Théophile Gautier —quien también es considerado simbolista— y cuya premisa principal era el "arte por el arte". Ésta fue fuente de inspiración para gran parte del arte del siglo XIX y principios del XX. El simbolismo, por ejemplo, continuó aspirando a dicho dogma, pero se diferenciaba del parnasianismo principalmente debido a las tendencias objetivistas del parnaso, pues éste se caracterizaba por un tecnicismo que inevitablemente los conducía a un énfasis en lo referencial, en lo denotativo, en lo objetivo. El parnaso buscaba exactitud en su poesía y perseguía un discurso lógico y racional, lo cual fue totalmente opuesto al ideal simbolista, aunque es cierto que ambas corrientes estéticas pretendían distanciarse del realismo y aventurarse en un añorado idealismo, ya que lo único que buscaban era exaltar la importancia del arte.

Sin la depuración parnasiana de la lengua poética, el simbolismo no habría alcanzado su propia depuración conceptual ni los medios técnicos para sugerirla. Los parnasianos decidieron abstraerse de la realidad refugiándose en la contemplación estética: la poesía del Arte por el arte supuso a este respecto el primer paso hacia la utopía lingüística (Feria, 2015: p. 220).

Ahora bien, el simbolismo surgió como una respuesta a la crisis finisecular. Apareció por primera vez en Francia y su reconocimiento tuvo lugar por primera vez en *Le Figaro* a través del manifiesto *Le Symbolisme* de Jean Moréas. Los simbolistas, como el mismo

nombre lo indica, basaban su estética en la exaltación de los símbolos, y la concepción que se tenía al respecto provenía justamente de la noción de imaginación mencionada anteriormente, y, sobre todo, de las correspondencias.

Primero que nada, es importante mencionar que los artistas simbolistas compartían las insatisfacciones nacidas de las circunstancias seculares y una de estas insatisfacciones remitía al aspecto del lenguaje. El hecho de reflexionar sobre la lengua misma dio lugar a diversas concepciones respecto a ésta misma. Los simbolistas encontraban cierta incapacidad en las palabras para expresar, pues se percataban de que a través de éstas era imposible manifestar la experiencia particular del universo que les proveía la imaginación. “Los intentos de liberarse de las formas tradicionales en la literatura europea requirieron de una estética más libre, que obedeciera a la subjetividad individualista” (Kim, 2011: p. 78). Los simbolistas advertían que las convenciones limitaban la capacidad de expresión, y fue por esto que, en su ansia de libertad creadora, optaron por expresarse a través de abstracciones, de símbolos. Hye-Jeoung Kim señala que se apoyaron en la técnica de sugerir mediante imágenes y evidencia que esta técnica fue recuperada de la estética oriental, específicamente del impresionismo japonés (p. 75).

Algo se modifica en la percepción estética de los europeos cuando éstos descubren en el arte japonés la sorprendente técnica impresionista y, posteriormente el Haiku, del que aprendieron el estilo sugerente de las imágenes del que en el futuro se nutriría la técnica simbolista. (p. 64)

La relación entre esta estética oriental y la de los simbolistas se dio principalmente por la búsqueda de libertad creadora de los simbolistas, quienes recurrieron a las imágenes, porque encontraron en éstos la capacidad de expresión que buscaban. “El impresionismo japonés recurre de manera especial a la técnica artística cuyo principio se basa en transmitir la sensación espiritual a través de imágenes de la naturaleza de forma espontánea y sugerente” (Kim, 2011: p. 76). El símbolo era idóneo para sugerir en vez de denotar,¹⁷ para expresarse con más libertad. Respecto a la noción de imagen en Oriente, señala Hye-Jeoung Kim:

su estética está libre de la descripción o la reproducción imitativas, cuyo origen está en el respeto cultural a la sensibilidad y la fantasía del autor en la interpretación del material poético ya que su arte no se limita a describir, sino que crea un mundo simbólico de imágenes subjetivas (p. 76)

¹⁷ El Haiku es un ejemplo de esto pues “el uso preciso de las imágenes y su trabazón son imprescindibles para aprehender las connotaciones subjetivas que portan los objetos para transmitir el estado de ánimo del autor” (Kim, 2011: p. 77).

El simbolismo retoma esta concepción estética, de modo que las ideas son pensadas en imágenes, por lo que la imaginación desempeña un papel primordial en el arte moderno. Cabe aclarar que los símbolos de los simbolistas no son convencionales sino accidentales; las palabras van más allá de lo que denotan, y buscan sugerir una realidad suprasensorial. Las emociones son transformadas en símbolos; las sensaciones en imágenes. En el simbolismo la lengua pierde su rasgo de sistema convencional, pues no se limita a sus significados conocidos y compartidos por una determinada comunidad. Además, la simplificación y abstracción extremas permiten que la mente del lector sea estimulada y de esta forma se establece una estrecha relación entre el artista y su espectador. “Thanks to this task of personal interpretation which is demanded of the reader, he becomes a fellow-worker with the poet; he produces by him and with him. This is a proceeding which the Symbolists are very proud to have introduced into art” (Schinz, 1903: p. 285).

Un ejemplo de esto en la poesía es el uso del adjetivo “nu”. “The use of this term is due to their desire to leave the idea bare of all determining qualities, in order that the reader himself may invest it with specific attributes according to his temperament or to his passing moods” (Schinz, 1903: p. 288). Este adjetivo podía insertarse después de cualquier sustantivo, sugiriendo que su sentido pudiera ser interpretada por el lector.

Ahora bien, la capacidad de sugerencia del símbolo se encuentra estrechamente relacionada con la teoría de las correspondencias. El simbolista debía descifrar el símbolo (que representaría una cadena de metáforas) a partir de él mismo. Los símbolos crean cadenas de correspondencias de sentido. En cada palabra no existe un único significado, sino al contrario, existen significados infinitos. Las palabras, o bien, los símbolos (que coexisten en múltiples formas), se relacionan y crean sentidos, y así es como esta palabra-símbolo “se referencia a sí misma en una red de infinitas connotaciones atributivas, en un caleidoscopio de metáforas prolongadas con el que habría de ensimismarse a partir de entonces el poeta moderno” (Feria, 2015: p. 206).

El ejemplo más claro de esto se puede encontrar en el recurso de la sinestesia, que implica, en palabras de Hye-Jeoung Kim, el “uso de imágenes asociadas a sonido, colores, olores” (p. 73). Si para el simbolismo, toda cosa reclama otra, apelando a una asociación, la sinestesia le permite expresar la forma en que “los sonidos refieren a los colores, a los perfumes, la poesía a la pintura, a la música, la imagen a la idea, la materia al espíritu, la tierra al cielo, la estética a la ética, el microcosmos al macrocosmos” (Tollinchi, 2004: p. 162).

Esto se vincula evidentemente con la búsqueda de la unidad, tópico muy presente en el siglo XIX y totalmente ligado a las correspondencias. El artista se encamina a una búsqueda de la espiritualidad que se ha perdido en el contexto de la crisis secular. Los poetas tienen un ansia de absoluto, y a partir de las correspondencias son capaces de concebir una relación

armónica con el Todo. Deseaban depurar la palabra para conseguir que la poesía reflejara aquel ideal prístino en la unidad. Así, se buscaba encontrar una

unidad dinámica del Ser en que no sólo la personalidad hallara solaz y armonía sino que también el cosmos entero se ordenara de modo más satisfactorio [...] la magia habría de ser esencial; por medio de ella, el símbolo habría de alcanzar el 'inagotable fondo de la analogía universal' de Baudelaire (Tollinchi, 2004: p. 223).

Es importante señalar que la palabra tiene una estrecha relación con la mística, entendiendo a ésta como un conocimiento experimental que se distancia de la teología, pues establece su propio discurso científico.¹⁸ El místico busca la unidad de absoluto, pero a diferencia del teólogo o metafísico, no es capaz de comunicar su experiencia. Así, "la mística se ha ocupado de aquella dimensión que existe más allá del propio lenguaje de la mente, las palabras" (Sotelo, 2017: p. 21). En este sentido, el místico debe encontrar su propio lenguaje a través del cual comunicar una experiencia rebasando los límites de la lengua humana y una forma de hacerlo es por medio de la poesía, pues a través de metáforas, de símbolos, es posible acercarse a la expresión de la experiencia mística, ya que "la característica semántica fundamental del símbolo consiste en evocar, sugerir, implicar, pero nunca señalar con precisión" (Mancho Duque cit. en Sotelo, 2017: p. 21).

A través de la poesía una determinada experiencia puede ser comunicada de la forma más afín posible a lo que la simple lengua no puede referir, por lo que es posible hablar de una estrecha relación de la mística con el simbolismo.

A partir de esto es importante mencionar la musicalidad que caracteriza la poesía simbolista. La música es reconocida como el lenguaje universal, pues es un arte que "hace pasar la música por encima de las ideas, siendo totalmente independiente del mundo fenoménico" (Sotelo, 2017: p. 39).

Finalmente cabe señalar que a pesar de las connotaciones que adquiere la lengua en el simbolismo, la palabra aún permanece enaltecida a partir de la poesía, pues la palabra siempre ha tenido un significado casi divino. La palabra se relaciona con la creación y así ha sido manifestado en la tradición mítica de diversas culturas; remite a la revelación de lo oculto, de lo místico.

La palabra dentro del canon católico de las Escrituras, precisamente en el Génesis, conduce la creación del universo. La palabra como variante del sonido es asociada a la luz. Y es que la palabra o la voz —el sonido articulado, las vibraciones del aire con afán comunicativo— son hipóstasis simbólica del Poder Absoluto, del Todo Poderoso [...]

¹⁸ "La mística se delimitará para sí misma un modo de experiencia, un género de discurso, un área de conocimiento" (Sotelo, 2017: p. 20).

La voz divina es actividad o voluntad divina de la creación, puesto que el mundo, el universo —y no sólo en la concepción cristiana—es el efecto de la Palabra de Dios, es la creación del Verbo (Sotelo, 2017: p. 29).

Así bien, la añoranza por la espiritualidad, la aspiración al infinito y la búsqueda de los absolutos son las que caracterizan los ideales simbolistas y es precisamente el ocultismo el que aparece como un medio capaz de proveer de dichas ilusiones. Resulta una alternativa para enfrentar el gran cambio que se estaba suscitando en la sociedad, y, lo que hizo no fue simplemente oponerse a estos cambios; no se opuso ni al positivismo ni al cientificismo, sino que más bien, encontró la forma de incorporarlos a la espiritualidad y de plantear una vía alterna al ateísmo y al materialismo de la época.

II.2 OCULTISMO

El ocultismo es definido por José Ricardo Chaves (2008) como:

La versión esotérica propia del siglo XIX, cuando socialmente ya hay una clara separación entre ciencia y magia, aunque el ocultismo se oponga a ella y busque más bien su reconciliación [...] El ocultismo es pensamiento mágico en tiempos de modernidad y secularización, es magia post-ilustrada y por tanto, aunque lo oculto y lo ilustrado sean enemigos ideológicos, se reconoce de ambos lados la necesidad de una argumentación racional incluso para defender lo irracional” (Chaves, 2008: p. 103).

Tal como la definición lo indica, el esoterismo¹⁹ precedió al ocultismo. El esoterismo sufrió un proceso de cambio a lo largo de los siglos y fue en el siglo XIX que se transformó propiamente en ocultismo.²⁰ Puede definirse como los

saberes basados en un conjunto de textos de religiosidad helenística (por ejemplo: gnosticismo, hermetismo, neoplatonismo...) de los primeros siglos antes y después de nuestra era, reunidos a inicios del Renacimiento en Italia y leídos como partes de un todo homogéneo [...] Estos diferentes discursos fueron vistos como mutuamente complementarios, por lo que importó la búsqueda de denominadores comunes entre ellos (Chaves, 2008: p. 104).

¹⁹ Le mot “ésotérique” (ou acroamatique”) désigne d’abord l’enseignement qui, à l’intérieur des écoles antiques, est dispensé aux disciples complètement instruits; au contraire, on appelle “exotérique” l’entendement public et populaire. Par métaphore, l’ésotérisme est la doctrine suivant laquelle une science ne doit pas être vulgarisé mais communiquée à des adeptes connus et choisis en raison de leurs qualités. Enfin, dans l’histoire moderne, le mot devenu souvent synonyme d’occultisme (terme inventé au XIX siècle) pour s’appliquer à la magie, aux mancies, à la kabbale (Faivre cit. en Chaves, 1996: p. 307).

²⁰ Lo esotérico antes de ser un sustantivo, era un adjetivo pues se usaba para calificar a un cierto tipo de textos hallados y recopilados en el siglo XV.

El esoterismo aparecía como una transgresión a los saberes relacionados con la religión ortodoxa. Se trataba, pues, de un conocimiento restringido, codificado y poco accesible al pensamiento popular. Este conocimiento continuó presente durante siglos en los que tuvo relación con el humanismo renacentista, con los alquimistas y rosacruces; y fue ya en el siglo XIX en el que se convirtió en un conocimiento masónico y hermético; y finalmente a fin de siglo, devino ocultista.²¹

El término ocultismo tuvo su origen en Francia, gracias al mago Éliphas Lévi, quien propuso un discurso mágico en el que se daba una cientificación del esoterismo, pues lo que se pretendía era reconciliar a la ciencia y a la espiritualidad. Paulatinamente comenzó a hablarse de “leyes ocultas” que pertenecían a esas leyes científicas pero que aún estaban en proceso de ser descubiertas o bien, que aún no lo eran; y de igual manera, de “ciencias ocultas” en vez de “artes herméticas”.²²

Ahora bien, algunas características del esoterismo que fueron heredadas al ocultismo son el trasfondo de correspondencias y analogías, el concepto de naturaleza viviente, de cosmos orgánico y no de mecanismo universal, y, el lugar central de la imaginación como facultad humana. Ahora, algunas, ya del *ocultismo*, son el sincretismo entre discursos diferentes en cultura y época a partir de sus semejanzas, el esquema cientificista de prueba y error, la democratización del *modus operandi* ocultista, el público más abierto, la accesibilidad de los conocimientos (ya no únicamente se transmiten a personas especializadas), el inicio de un mercado esotérico y la fundación de periódicos y revistas ocultistas, las conferencias públicas y libros, el mercado de servicios y mercancías: lectura de cartas, invocación de muertos, talismanes, bolas de cristal y finalmente, la participación activa de las mujeres (Chaves, 2008: p. 106).

París, Londres y Alemania constituyeron el centro de la magia en Europa en el siglo XIX. Como ya se mencionó anteriormente, Éliphas Lévi,²³ mago francés, fue quien le dio el nombre a esta versión decimonónica del esoterismo,²⁴ en la que buscaba reconciliar su religión católica con el socialismo y lo racional con lo místico. Lévi creía en que podía existir

²¹ “En este sentido, esoterismo es el término general (el proceso), que se remonta a varios siglos atrás y que incluye distintas corrientes, y el ocultismo es uno particular (la cristalización en el siglo XIX)” (Chaves, 2008: p. 105).

²² Chaves, R. (2013b). *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 160).

²³ El nombre del mago Éliphas Lévi era originalmente Alfonse-Charles Constant, sin embargo después tomó su nombre mágico a partir de los equivalentes hebreos de sus nombres cristianos: Alfonse/Éliphas-Charles/Zahed (Chaves, 1996: p. 311).

²⁴ Lévi consiguió desarrollar su discurso gracias a la influencia de grandes magos, como lo fueron Alliete (Etteilla) –quien fue el primero en popularizar el cabalismo, trabajó sobre todo la cartomancia, la cual inventó al mezclar la adivinación de las cartas con adivinación del nombre—. Otros fueron Court de Gébelin, Jacob Boheme, Saint-Martin, Sweedenborg, Favre d’Olivet y Hoene Wronsky.

una unión entre el racionalismo, la religión y el progreso humano y fue en la búsqueda de esta síntesis que la tradición mágica encontró su renovación.

Una de las aportaciones de Éliphas Lévi fue la de unificar el tarot con la cábala. Explicado muy brevemente, la cábala alude a la interpretación mística de la Torá. En la cábala todas las palabras son flexibles pues, al unirse a otras palabras de otros pasajes, pueden extender sus significados, creando, consecuentemente, infinitos sentidos. Satz (2011) señala que “la Kábala se interesa por los nexos, las relaciones y la confluencia de sentidos que una sola palabra posee” (p. 12).

Según la Torá, Dios creó el mundo bajo tres formas: la escritura, el número y la palabra. En ésta existen diez números y veintidós letras que se clasifican en tres principales, siete dobles y doce simples: veintidós en total. Las palabras y los números se encuentran relacionados, pues cada una de las veintidós letras posee una cifra. Así, toda palabra que aparece en la Torá posee un valor numérico y, además de esto, pertenece a un versículo que también está numerado. Es decir que cuando se da un cambio en la combinación de palabras, se da un cambio en la cifra y por consiguiente, un cambio en el significado y luego en el sentido. Estas operaciones numéricas se denominan guematría.

En términos generales, la cábala tiene como objetivo llegar a la experiencia mística, es decir, obtener un encuentro con la Divinidad, la comunión armoniosa y amorosa del uno con el Todo. Fue esto lo que tanto llamó la atención de los ocultistas además de la fascinación por la palabra, pues es sabido que el hebreo había sido considerado la lengua mágica por antonomasia —hasta el encuentro con el sánscrito—. El poder que la palabra adquiere, no sólo en la cábala sino en la Torá, era ése que se buscaba invocar en la lengua en el siglo XIX, ése que los simbolistas añoraban y que los ocultistas evocaban.

Ahora bien, Lévi contribuyó al ocultismo pues

Estableció una conexión entre la cábala y el tarot, entre las 22 letras del alfabeto hebreo y los 22 arcanos mayores del tarot, entre las cuatro letras del hebreo *Tetragrammaton* o Nombre de Dios y las cuatro series o palos del tarot, y las diez cartas numeradas de cada palo con las diez sefirot [...] Así, el tarot pasó a ser un juego de mesa a un objeto de meditación cabalística, con un trasfondo filosófico y por su parte, la cábala adquirió una conformación iconográfica novedosa, sin perder sus elementos tradicionales (Chaves, 1996: p. 315).

Además, cambió el concepto de magia, pues se pensaba al mago como alguien cuyo objetivo era el de tornarse un ser humano completamente realizado, llegando a un total autoconocimiento y persiguiendo un equilibrio dentro de sí, sabiendo neutralizar lo femenino y lo masculino y entonces conseguir la androginia espiritual.

Algunas influencias del ocultismo fueron el martinismo (Saint-Martin),²⁵ la masonería, Emanuel Swedenborg y la teoría de las correspondencias, Mesmer y su mesmerismo, también llamado magnetismo animal —que más tarde se conoció como hipnotismo.

Después de Lévi, algunos magos surgieron tomando como base sus enseñanzas, como lo son Papus y Peladán, quienes participaban en la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz. Así mismo, nació la Orden Hermética de la Aurora Dorada, que historiaba la magia; la orden inglesa pasó a la historia más que la francesa—.

Dos de las formas ocultistas que más influencia tuvieron en la época fueron el *espiritismo* y la *teosofía* en los cuales se profundizará a continuación, además del mesmerismo, corriente esotérica de la primera mitad del siglo XIX.

MAGNETISMO ANIMAL

El magnetismo o mesmerismo tiene un origen que se remonta a tiempos de Hipócrates, pues éste era utilizado como un remedio para diversas enfermedades. Se creía que el magnesio o bien, una piedra imán, podía actuar como una alternativa medicinal al ser considerado una especie de purgativo. Conforme pasaron los siglos, el poder del imán continuó siendo un método medicinal para sanar internamente y externamente el cuerpo. Esta creencia se debía principalmente a la idea de que el universo conectaba todas sus partes a partir del poder del magnetismo mismo, pues las cosas se atraen y se repelen consiguiendo así un equilibrio.

Ya en el siglo XVIII Franz Mesmer (1734-1815) creó un sistema magnetista que influyó en el pensamiento esotérico decimonónico. En su tesis doctoral de medicina, el alemán proveniente de Meersburg, planteaba la existencia de un fluido magnético o sutil en todos los cuerpos del universo.²⁶ Éste debía estar en consonancia con el fluido universal, pero cuando no había armonía entre la circulación de los fluidos, se manifestaban desórdenes nerviosos y mentales en los organismos de los cuerpos humanos (Chaves, 1996: p. 300).

Fue así como Mesmer optó por usar el magnetismo directamente con las personas, y a través de manipulaciones y movimientos, controlaba el fluido sutil, restableciendo el equilibrio y la armonía perdida con el fluido universal. La práctica del magnetismo se podía ejercer de dos maneras: en la primera, el sujeto era sometido a un trance o bien, a un sueño magnético; en la segunda, se encontraba despierto. Los efectos se podían dividir igualmente en dos: el primero implicaba la cura total de la enfermedad, precedida de cierto malestar y

²⁵ Saint-Martin principalmente se basa en el mito de la caída y de la reminiscencia, pues el hombre después de llegar al mundo material puede reintegrarse al estado luminoso y sublime al cual estaba destinado. Esto finalmente ilustra la reconciliación entre Dios y el cosmos (Chaves, 2013b: p. 124).

²⁶ El término “fluido” proviene del descubrimiento de la carga eléctrica y su conducción. En el siglo XVIII la carga eléctrica recibía el nombre de fluido eléctrico o magnético. La corriente obviamente no era visible para el ojo humano. Posteriormente Allan Kardec retomó el término y lo adecuó al espiritismo como aquel medio de comunicación con el mundo material y el espiritual. El término adoptado por Kardec, guarda evidentemente similitud con el magnetismo animal de Mesmer (Castellan, 1962).

afección nerviosa; el segundo se relacionaba con ciertos poderes que llegaba a adquirir el sujeto hipnotizado.²⁷ Al final aquellos que se encontraban bajo la sesión magnetista, eran aparentemente curados.

Así, pues, el mesmerismo o magnetismo animal, fue reconocido por los grandes eruditos tanto del ámbito científico como del artístico de la época, y llegó a influenciar diversas corrientes del ocultismo.

ESPIRITISMO

El espiritismo es una de esas corrientes que recibió gran parte de la influencia del magnetismo, no obstante, esto se retomará más adelante, pues es primordial comenzar con los orígenes para así comprenderlo mejor. El espiritismo nació en Nueva York, sus pioneras fueron Margaret y Katie Fox, hermanas que hicieron del espiritismo una de las formas ocultistas con mayor influencia en Occidente. Se decía entonces que las dos hermanas eran capaces de entablar comunicación con los muertos y esta práctica comenzó a popularizarse. La propagación fue tan exorbitante que ya en 1852, en Cleveland, se presentaba el primer congreso espiritista; después pasó de Estados Unidos a Inglaterra, a Alemania y luego a Francia, donde adquirió una forma ya distinta, pues fue esquematizado y se ideó una metodología específica para esta práctica. La persona responsable de dicha transformación fue el francés Léon Rivail, mejor conocido por su seudónimo: Allan Kardec. Kardec define el espiritismo como la “doctrina fundamental sobre la existencia, las manifestaciones y la enseñanza de los espíritus” (Castellan, 1962: p. 18), e intenta ofrecer una explicación sobre el hombre a partir de la reconciliación de lo científico y lo espiritual. Para comenzar, distingue tres elementos principales en el hombre:

El alma humana, centella, elemento inmaterial, inmortal, sufriente, pensante, intencionado, está engarzada en un *cuerpo físico*, elemento material y grosero, por intermedio de un cuerpo astral o cuerpo de deseo, o cuerpo etéreo o *periespíritu* [...] de una materia infinitamente tenue y sutil, absolutamente distinta del limo terrestre [...] es “energética”, es el “fluido vital”, una parte del fluido universal, presente en nuestro cuerpo bajo la forma de energía nerviosa (Castellan, 1962: p. 18).

²⁷ “magnetized persons are said to acquire of carrying on a continued conversation with the operator, without being at all sensible of the presence of others, and sometimes in a language, and upon matters, with which, in a wakeful state, they are altogether unacquainted; the power of receiving through the region of the stomach those impressions of external objects, which, in ordinary circumstances, are received only through the peculiar organs of external sensation, or that power which, in the technical language of magnetism, is called the transference of the senses; the power of detecting the internal changes which have been produced by disease in their own bodies, or in those of others with whom they may be placed *en rapport*; the power of foretelling the nature of the changes which are to take place in their own maladies, or in those of others; the power of instinctively suggesting the best remedies for the cure of these diseases; together with various other extraordinary powers of a similar kind” (Thomas, J. Watson Library, 1853: p. 318).

Para los espiritistas, el periespíritu es el elemento que enlaza el mundo material y el inmaterial. Al material pertenece el cuerpo y al inmaterial, el alma. Los espiritistas explican que el cuerpo físico es aquel que muere y cuando esto acontece, el alma es liberada; no obstante, ésta continúa manteniendo una forma humana por el hecho de encontrarse envuelta por dicho periespíritu. El espíritu es entonces el alma envuelta por el periespíritu, que mantiene la forma de su cuerpo una vez que se libera de él: *“Un espíritu no es más que un ser humano despojado de su cuerpo físico”* apunta Castellan (1962: p. 19). Y Kardec señala: “los espíritus revisten temporalmente una envoltura material perecedera, cuya destrucción, a consecuencia de la muerte, los constituye nuevamente en estado de libertad. [...] El alma es un espíritu encarnado, cuyo cuerpo no es más que una envoltura (Kardec cit. en Leyva, 2005: p. 35).

Así pues, el espiritista es aquél que cree en algo más allá de la materia, como un espiritualista, pero que además cree en la comunicación entre el mundo terrenal y espiritual, es decir, el mundo material y el de los espíritus.

Ahora bien, la comunicación entre hombres y espíritus se da a través de un médium quien lo consigue a partir de su capacidad para controlar el fluido universal —que actúa sobre la materia—. Supuestamente, el fluido del médium y el del espíritu deben converger para que la comunicación pueda llevarse a cabo.

Los médiums pueden distinguirse en dos categorías, que son los médiums de desdoblamiento y los médiums de aura. Los primeros tienen capacidad de disociación. “En determinadas condiciones el alma y el periespíritu abandonan la envoltura física, que permanece inmóvil, dotada de una vida latente, ligada aún a sus tenues envolturas por un lazo sutil: el lazo vital” (Castellan, 1962: p. 33). Se dividen en tres tipos: por un lado, el médium de incorporación, el cual requiere de un hipnotizador para poder desdoblarse; consiste en que un espíritu se encarna al cuerpo del hipnotizado y se comporta como un ser humano, esto culmina cuando, al haber terminado la comunicación, el espíritu se desencarna de cuerpo y el hipnotizado es despertado. Por su parte, el médium de exploración directa tiene la capacidad de desdoblarse, ya sea en un estado de hipnosis o de total conciencia. “Mientras el cuerpo vive débilmente en un estado liminal, los elementos sutiles exploran los planos prohibidos a los seres humanos” (Castellan, 1962: p. 34). Finalmente, el médium de ectoplasma tiene el poder de materializar, de transformar energías y conseguir que los humanos, a través de sus sentidos, puedan percibir la materia sutil de periespíritu.

Ahora bien, los médiums de aura son capaces de “difundir la energía de su periespíritu fuera del cuerpo físico, en una especie de “aura” o esfera de irradiación [...] los espíritus extraen de ahí la energía vital, y “animalizan” los objetos de cualquier clase” (Castellan, 1962: p. 39). Es decir, son capaces de animar la materia y esto combinando los fluidos vitales del espíritu y del médium.

La comunicación con los médiums de aura puede darse, por ejemplo, en las tan conocidas mesas giratorias, en las que los espíritus se comunican no sólo contestando a las preguntas del médium con un golpe para “sí” y dos para “no”, o elevándose y moviéndose de distintos modos, sino que también a través de distintos lenguajes o bien, códigos alfabéticos en Morse.

Otro de los métodos para la comunicación con espíritus fue la escritura automática y consistía en la comunicación directa del pensamiento del espíritu al médium a través del periespíritu. Así, el espíritu envía un mensaje al médium, quien tiene su mente completamente en blanco, en un total cese de pensamiento; el mensaje es decodificado por el médium, quien lo traduce con palabras que escribe en un pedazo de papel. Entre menos interpretación haya del médium, más pureza hay en el mensaje del espíritu. Quienes realizan este tipo de comunicación son llamados médiums escritores o psicográficos.

Ahora, hay diversos organismos mediúmnicos especializados que clasifica Allan Kardec. En el presente trabajo, únicamente haremos mención de unos de ellos, que son los médiums auditivos, quienes escuchan la voz de los espíritus dentro o fuera de ellos y son capaces de reconocer la voz del espíritu (Castellan, 1962: p. 47).

Por otro lado, los espiritistas ciertamente estuvieron influidos por el cientificismo y positivismo de la época, y el hecho de pertenecer al periodo en el que se suscitaba la mayor crisis religiosa, los llevó a rechazar la iglesia católica. Este rechazo a la religión fue la base para reconstruir la espiritualidad, sustituyendo la doctrina. La moral que adoptó el espiritismo se alió con la ciencia, sin embargo, sí mantuvo la fuerte influencia de la moral católica en los valores que planteaba.

Así pues, en la cosmogonía espiritista, Dios se encuentra en la cima de la jerarquía. “Dios es eterno, inmutable, inmaterial, único, todopoderoso, soberanamente justo y bueno; este Dios creó el Universo material e inmaterial” (Kardec, cit. en Leyva, 2005: p. 34). La existencia de Dios es la armonía universal. El Universo se conforma por una trinidad: Dios, espíritu y materia. Además, por el fluido vital, pues es “intermediario entre el espíritu y materia, pero materia, sin embargo, de naturaleza eléctrica o magnética (Castellan, 1962: p. 57). Kardec plantea así una bifurcación entre el mundo terrenal, compuesto por materia, y el mundo espiritual, que es original, primitivo, eterno, preexistente y sobreviviente a todo.

El espiritismo sostiene que, cuando un ser muere en el mundo terrenal, su espíritu se libera y forma parte del mundo espiritual. Sin embargo, los espíritus constituyen una jerarquía en la que participan en orden ascendente los espíritus imperfectos, los espíritus buenos y los espíritus puros y es el comportamiento humano el que les permite evolucionar.

El espiritismo había tomado del positivismo y de la ciencia misma la metodología lógica, la creencia del dominio de la naturaleza humana y terrena. Pero para los positivistas la

ciencia era la única naturaleza existente. Los espiritistas, en cambio, la supeditaban al mundo espiritual, más grandioso y con una moral más elevada (Leyva, 2005: p. 39).

Las investigaciones de los espiritistas buscaban comprobar el mundo metafísico y en esta comprobación, los espiritistas se apoyaron del darwinismo y así explicaban la ya mencionada evolución de las almas. Para ellos, todo el Universo está en un proceso ascendente y reintegrador, donde lo que lo conforma aspira a una evolución completamente espiritual.²⁸

Kardec ofreció incluso una clasificación de esta perfección de los espíritus. En una breve definición, los espíritus imperfectos son aquellos en los que predomina la materia sobre la inteligencia, no comprenden la existencia de Dios y sufren constantemente al estar apegados al mundo material; los espíritus buenos son aquellos en los que ya predomina el espíritu sobre la materia, que actúan con amor solamente, pero que aún sufren, pues deben hacerlo para pagar las acciones de sus reencarnaciones pasadas y así alcanzar la perfección absoluta. Finalmente están los espíritus puros quienes ya se han apartado totalmente de la materia y han alcanzado una superioridad intelectual y moral absoluta.

Como es posible observar, dentro de esta moral prevalecen los conceptos de castigo y premio supraterráneo, propios de los dogmas cristianos, sin embargo puede notarse cómo el hombre tiene cierto control sobre su meta final, que es la perfección del alma. El hombre por sí mismo es capaz de construir su camino, su fin a partir de su comportamiento, de su acción, pues “todo hombre está justificado en tanto es espíritu y terminará en el seno de Dios; es sólo una cuestión de tiempo y de deuda de karma que hay que tratar de saldar en vez de agraviar” (Castellan, 1962: p. 81).

El espiritismo surgió como una alternativa ante el cientificismo, el materialismo, el individualismo, y el objetivo fue simplemente el de humanizar y armonizar a un mundo sumergido en un vacío espiritual. La moral de Kardec se basaba en el amor al prójimo. Los espiritistas ofrecían un consuelo a quienes se acercaban a su doctrina en busca de la ayuda necesaria para afrontar los pesos de la existencia. Así finalmente, José Mariano Leyva (2005) declara sobre los espiritistas:

[Los espiritistas fueron] personas que intentaron subsanar el vacío provocado por el hundimiento de las iglesias con la moral basada en el mayor grito del momento: la ciencia. Y llegaron a saber que ésta, la técnica y la razón necesitaban de algo más para poder ser inofensivas y contribuir efectivamente al progreso del hombre [...] los

²⁸ Todo el universo, no sólo su parte natural, estaba en un proceso ascendente y reintegrador, “evolutivo”, por lo que las almas y no sólo los cuerpos se encontraban sometidos a dicho proceso, no nada más el ser humano sino todo el universo, en una metamorfosis teológica hacia un estado espiritual superior” (Chaves, 2013f: p. 25).

espiritistas se encontraban en medio de dos hundimientos: el de las iglesias, y luego, ya en el siglo XIX, de la fe ciega en la ciencia.

En un diálogo entre el pasado y el futuro, los espiritistas se anticiparon a la catástrofe racionalista. Supusieron el conflicto futuro que, basado en la soberbia de un egocentrismo desmedido, crearía monstruos aniquiladores de los seres humanos, en áreas de la ciencia y progreso (p. 231).

Ahora, resulta sustancial señalar que el espiritismo kardeciano, recibió la influencia del pensamiento esotérico decimonónico, principalmente de Sweedenborg y de Mesmer. Sweedenborg describe algunas de sus visiones celestiales e infernales, y en las celestiales, detalla el mundo en el que los ángeles habitan; dicho mundo influyó en la forma en la que los espiritistas concebían el mundo de los espíritus (Chaves, 2013b: p. 147). En cuanto al mesmerismo, es visible un paralelismo entre el médium que entra en trance y así es capaz de hacer viajes a otras dimensiones, y el magnetizador que introduce al paciente también en un trance. En ambos casos, aquel que se sumerge en el trance, es decir, el hipnotizado, únicamente puede comunicar la vivencia mientras se encuentra en ese estado.

Finalmente, siguiendo la línea de diálogos predominantes en el espiritismo, es necesario señalar que en la doctrina espiritista de Kardec es evidente la influencia de elementos de Oriente. Yvonne Castellan señala que algunos de ellos —principalmente provenientes de la tradición védica— son: la supervivencia de espíritu (o Atman), en un vehículo semimaterial, la noción de karma, o los efectos de nuestra acción que persisten hasta su extinción, el paso de las almas desencarnadas a otro mundo y la vuelta a la tierra en una nueva encarnación, hasta el nirvana o beatitud final (Castellan, 1962: p. 82).

Castellan explica que ciertamente existe un diálogo entre discursos ya que, justamente en los siglos XVIII y XIX, comenzaron a salir a la luz en Europa innumerables textos procedentes de Asia, principalmente de la India, lo cual se explicará con mayor claridad a continuación. A pesar de que no se sepa con certeza si Kardec conoció directamente alguna filosofía asiática, es posible que la influencia provenga de algunos aspectos del pensamiento antiguo cuyos discursos entablaban diálogos entre Occidente y Oriente. Algunos ejemplos son La Escuela de Alejandría, el pensamiento gnóstico, el pensamiento rosacruz, etcétera.

Así, la filosofía espiritista, “dictada por los espíritus mismos”, extrae sus elementos esenciales del fondo occidental cristiano y se aleja de él por la explicación dada a los hechos tradicionales y a los fenómenos, a la luz de nociones orientales, egipcias, hindúes o védicas. Una moral tradicional, de tendencia activa, corona el edificio (Castellan, 1962: p. 83).

ORIENTALISMO

Acudiendo al último punto abordado en el apartado anterior, es preciso arribar a la enorme inspiración de los artistas del siglo XIX que provino precisamente de lo que, respecto a la perspectiva geográfica europea, se denomina Oriente,²⁹ el cual había sido punto de interés desde el romanticismo. Así bien, el orientalismo nació en la época decimonónica.

Primero que nada es necesario evidenciar que parte de la atracción por la cultura oriental se dio a partir del imperialismo europeo, pues al haberse establecido colonias francesas e inglesas en India, comenzó a surgir un interés por parte de los colonizadores, que se introdujeron en el estudio de la cultura de dicha región. Fue así como se convirtió en objeto de observación; sin embargo, el motivo de interés tenía que ver en gran medida con el beneficio de las potencias coloniales, pues conocer la cultura de las colonias implicaba adquirir un mejor dominio sobre ellas. En este sentido, “el orientalismo es una institución occidental que se relaciona con Oriente por medio de declaraciones, posturas y descripciones, para colonizarlo y decidir lo mejor para él. Se trata pues, de un discurso occidental para dominarlo y reestructurarlo” (Chaves, 2013d: p. 194). El término orientalismo supone entonces una distinción ontológica y epistemológica entre Occidente y Oriente; aquí es necesario enfatizar que el orientalismo no es un discurso oriental, es decir, sobre Oriente hecho por Oriente, sino más bien un discurso sobre Oriente hecho por Occidente.³⁰

José Ricardo Chaves (2013d) apunta que este orientalismo moderno, puede bifurcarse en tres tipos, uno es el orientalismo académico que es filológico, histórico, y que se relaciona con las políticas coloniales; otro es el orientalismo artístico y decorativo que implica el descubrimiento e incorporación de formas estéticas no occidentales al canon europeo, y el tercero es el orientalismo literario en el que se da una búsqueda del exotismo cultural y geográfico, o bien, religioso debido a su magia, mito y religión, y que incluso puede llegar a considerarse un subgénero literario.

Esto comienza desde la época romántica, pues en ésta se encontraba presente el deseo de un escape tanto temporal como espacial, que condujera a otra realidad, una inundada de exotismo; adicionalmente, el cosmopolitismo orillaba a ir más allá de la propia

²⁹ Es importante aclarar este punto sobre “Oriente” y “Occidente”. Cuando se haga referencia a cualquiera de éstos en este trabajo, debe comprenderse que se trata simplemente de la denominación utilizada en siglos pasados y que se refería a la distinción geográfica de lo que era Europa (Occidente) y Asia (Oriente).

³⁰ “El valor, la eficacia, la fuerza y la veracidad aparente de una afirmación escrita acerca de Oriente dependen [...] muy poco de Oriente como tal y no pueden instrumentalmente depender de él [...] todo el orientalismo pretende reemplazar a Oriente, pero se mantiene distante con respecto a él: que el orientalismo tenga sentido es una cuestión que depende más de Occidente que de Oriente, y este sentido le debe mucho a las técnicas occidentales de representación que hacen que Oriente sea algo visible y claro, que esté “allí” en el discurso que se elabora sobre él. Y estas representaciones para lograr sus efectos, se apoyan en instituciones, tradiciones, convenciones y códigos de inteligibilidad, y no en un Oriente distante y amorfo” (W. Said, cit. en Chaves, 2013d: p. 195).

cultura occidental, ya que ésta era concebida como desgastada. Este deseo de exotismo cultural fue impulsado por el rechazo al racionalismo ilustrado que, en Occidente, tendió a reprimir la imaginación, pues la consideraba un obstáculo para acceder al conocimiento. De este modo, a partir del romanticismo, las corrientes opuestas al racionalismo, empezando por el romanticismo, promovieron el resurgimiento de la imaginación, que adquirió una connotación salvífica. El valor de la imaginación predominó entonces en el arte y fue por esto precisamente que se apeló a Oriente para conformar la estética del siglo XIX. Oriente representaba una realidad soñada.

Es cierto que los abundantes estudios sistemáticos sobre Oriente permitieron a Occidente profundizar en su cultura, sin embargo, Oriente no cesó de ser mitificado, al contrario, continuó su mitificación principalmente dentro del ámbito *cultural*. Los artistas finiseculares estaban deseosos de escapar hacia un espacio lejano, lleno de ensoñaciones. De esta manera, a pesar de saber que Oriente no era aquel lugar idealizado por su imaginación, continuaron concibiéndolo, cada artista en particular, como una tierra mágica y encantada, producto de los anhelos y las necesidades de su imaginación.

TEOSOFÍA

Habiendo explicado ya este influjo de la cultura oriental interpretada por Occidente dada en el contexto decimonónico, es muy importante aclarar que el orientalismo no pertenece al ocultismo pues, aunque ambos hayan tenido su auge en la época decimonónica y sean construcciones occidentales, se tratan de dos nociones completamente distintas. “El ocultismo forjó su identidad enfrentado al poder político y religioso, en tanto herejía, mientras que el orientalismo es un discurso elaborado por el poder, desde el poder y para el poder” (Chaves, 2013d: p. 199).

Una de las formas ocultistas que más se vio influida por el discurso filosófico mitificado de Oriente fue la teosofía. “El ocultismo, sobre todo el teosófico, suele apropiarse de fragmentos del discurso ocultista y usarlo a su favor, mientras que los orientalistas, sobre todo los académicos, buscan alejarse del ocultismo” (Chaves, 2013d: p. 200). La teosofía, por lo tanto, sí se sirvió del orientalismo, pero se trata de una forma meramente ocultista.

Ahora bien, Merwin-Marie Snell (1985) ofrece una introducción al término: “The word theosophy properly means the theory of practice of acquisition of knowledge or wisdom from a device as opposed to a human source; it is thus the correlative of *theopathy*, the perception of the divine by feeling, and of *theurgy*, action through divine power” (p. 200).

La teosofía no surge precisamente en el siglo XIX, sino que se remonta a épocas clásicas. Henry Ridgely Evans (1904) señala:

The word Theosophy (Theo-sophia—divine knowledge) appears to have been used about the third century, A. D., by the Neo-Platonists, or Gnostics of Alexandria, but the great principles of the doctrine, however, were taught hundreds of years prior to the mystical school established at Alexandria (p. 392).

Como forma ocultista decimonónica consistió más bien en un movimiento moderno cuyo personaje principal fue la rusa Hèlene Petrovna Blavatsky, fundadora la Sociedad Teosófica (1875).³¹ Surgió en el año 1870, dos décadas después del espiritismo, y fue una corriente orientalizante y orientalizada que combinó neoplatonismo, hermetismo, cábala, brahmanismo, y budismo. José Ricardo Chaves (2013f) define la teosofía como el “sincretismo ocultista occidental que incorpora de manera amplia y selectiva [...] al budismo asiático, con las consiguientes desfiguración y configuración” (p. 32).

Ahora, hubo ciertas diferencias entre espiritismo y teosofía, pues para los espiritistas, los teósofos semejabán panteístas y antiindividualistas, y para los teósofos, los espiritistas carecían de complejidad en su metafísica; sin embargo, la teosofía sí tuvo cierta influencia del espiritismo, pero tomó otro camino y se distanció de éste para crear una doctrina con una distinta filosofía. Blavatsky expuso a la teosofía como la gran doctrina, una que podía entenderse como la originaria de todas las demás, una capaz de reconciliar todas las religiones y filosofías y de explicarlas a todas. Así, decretó que la teosofía era la mega-religión original de la que derivaban todas las creencias de la historia.³²

La perspectiva sincrética de los teósofos presenta a las distintas religiones históricas como versiones de una misma doctrina original, adaptada a distintos pueblos, culturas, épocas por sus respectivos fundadores quienes, en el fondo, supuestamente, comparten una misma visión del mundo y de lo divino, una sabiduría primigenia (Chaves, 2013c: p. 212).

Según Chaves, Madame Blavatsky estructuró su teosofía con base en sus conocimientos sobre filosofías de la India, que obtuvo al haber residido en dichas tierras durante un periodo de su vida. Blavatsky se sumergió en los textos antiguos y éstos fueron los cimientos para que construyera su doctrina. Durante su estancia en la India, dijo haber pertenecido a una comunidad en Tíbet, los *mahâtmas*, quienes, se dice, eran capaces de adquirir poderes inimaginables sobre la naturaleza como, por ejemplo, aparecerse ante los hombres sin llevar consigo su cuerpo y de establecer comunicación con ellos. Blavatsky se

³¹ Existen dudas al respecto, pues se piensa que fue George H. Felt el fundador. La sociedad inicialmente se proponía estudiar la manifestación de fenómenos de los procesos físicos, ni el budismo ni el brahmanismo (Ridgely, 1904: p. 97).

³² Esta idea de la doctrina original funge como una versión romántica, moderna, de la idea renacentista de una *Prisca Theologia* o doctrina primordial de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. La búsqueda de un origen de los románticos se manifiesta en la teosofía también.

proclamó iniciada en esto y fue a partir de ello que erigió su doctrina, basada en viejos saberes de los *mahâtmâs*, de los que supuestamente ella era mensajera.

Los fundadores de la Sociedad Teosófica buscaban un conocimiento superior y a partir de éste, ser capaces de ofrecer significados espirituales.³³ “This system is in theory a true theosophy, as it holds that the fundamental source of religious knowledge is not reason, objective revelation, or historic tradition, but an interior illumination, or rather direct spiritual vision, resulting from oneness with the divine Spirit” (Snell, 1895: p. 202). La teosofía planteaba que las almas eran partícipes de un proceso de reencarnaciones en el que se purificarían hasta absorberse en la Divinidad —llegando así al nirvana o bien, a la no conciencia— y darían fin al ciclo de reencarnaciones.

Según Blavatsky, “el alma humana es una partícula escapada del mundo monádico, una porción de alma global del universo. Cuando el hombre está por nacer, su alma abandona el plano monádico y debe atravesar distintos planos cada vez más sutiles, antes de alcanzar la Tierra” (Castellan, 1962: pp. 93-94). Entonces, conforme se atraviesan los planos, las almas se van cubriendo de una envoltura, es decir, de distintos tipos de cuerpos: el cuerpo causal, el cuerpo mental (pensamientos), el cuerpo astral³⁴ (impulsos materiales, efectividad motriz de los órganos físicos) y finalmente el cuerpo de carne.

Cuando se dice que un hombre muere, éste pierde instantáneamente su cuerpo físico, lo abandona, sin embargo esto no es todo, pues en cada uno de los planos que existen se van abandonando los cuerpos. Así, la primera muerte se da en el plano físico, donde primero cesan los pensamientos, una vez agotados, se llega al plano astral en el que desaparecen todas las emociones y pasiones —aquí cabe la similitud con los espiritistas pues, según esta doctrina, aquellos que están muy apegados a la materia permanecen más tiempo en dicho plano y pueden llegar a ser percibidos en el plano físico—. Cuando finalmente el cuerpo astral se desapega de los deseos, arriba al plano mental donde vive durante un largo periodo entre inteligencia y amor noble, y cuando muere el cuerpo mental, encuentra al cuerpo causal en planos elevados inundados de pureza. Finalmente, al llegar al plano superior, el instinto vital impulsa al alma a descender nuevamente, envolviéndose de cuerpos, y vuelve a reencarnar.

Para los teósofos, los espíritus que se manifiestan en el plano físico tienen un fuerte apego al mundo material y se consideran espíritus débiles. Evocar a la Tierra a algún ser que ha muerto es regresarlo al plano más bajo e impedir su desapego y ascensión.

La teosofía condena explicablemente la evocación de los difuntos, porque esta práctica atrae alrededor de los hombres a los elementos desencarnados más materiales, más

³³ “They seek to obtain knowledge of the nature and attributes of the Supreme Power and of the higher spirits by the aid of physical processes” (Ridgely, 1904: p. 397).

³⁴ El cuerpo astral de los teósofos establece una posible analogía con el periespíritu de los espiritistas.

groseros, más perniciosos [...] el hecho de hacerlos volver al plano físico contraría sus sentidos de evolución, retarda su acceso a los planos superiores y a su beatitud (Castellan, 1962: p. 96).

Ahora bien, no es posible dejar de atender el papel que desempeñó el budismo en la configuración del discurso teosófico. El budismo fue descubierto por los europeos, franceses e ingleses, a partir de las colonias que establecieron en India y al encontrarse con las creencias religiosas de los colonizados.

A principios del siglo XIX, el budismo se entendía como una secta hermética del hinduismo, no obstante, a lo largo de las décadas, y a través de diversos estudios se le fue dando una identidad apartada del hinduismo. Esta primera confusión se debió principalmente a las fuentes, pues no eran estrictamente fuentes budistas, sino que más bien pertenecían a diversas escuelas “hinduistas”,³⁵ que sembraban juicios de valor respecto al budismo. Tal confusión afectaba la clasificación del budismo como una escuela hinduista u otra aparte. No obstante, esto comenzó a cambiar conforme la cultura de las colonias fue mejor observada. Poco a poco comenzó ya a crearse una identidad del budismo —siempre una versión filtrada por la lente occidental— hasta que finalmente, ya a mitad del siglo XIX, gracias a la textualización en lenguas occidentales, éste fue percibido como algo autónomo.

Cabe señalar que los juicios realizados en torno al budismo se debían a que los europeos eran incapaces de comprender con totalidad alguna de las filosofías de Asia. El hecho de enfrentarse con culturas tan ajenas a las propias, produce toda una reconstrucción de visión de mundo. La lente occidental no permitía filtrar bien las culturas lejanas.³⁶ Los prejuicios llevaban a interpretar el budismo como una “religión” ateísta, nihilista o incluso pesimista. No obstante, el budismo se expandió por Inglaterra, Francia, Alemania, llegó también a los Estados Unidos y, algunos años más tarde, a España e Hispanoamérica.

Ahora, la teosofía partió del orientalismo, e incluyó al budismo para su cimentación filosófica, sin embargo, como ya se ha mencionado anteriormente, fue una interpretación del budismo la que retomó. “The beautiful truths of Buddhism, which have deservedly exercised great influence on human thought, were but very superficially understood by Madame Blavatsky, who utilized them as she utilized magic or spiritualism when it served her turn, for her own ends” (Stead, W. en Ridgely, 1904: p. 406). En el discurso teosófico se mostraban

³⁵ La imagen que se tenía de Buda era ambigua, pues, a partir de una perspectiva hindú, Buda era la reencarnación de Vishnú, no obstante después de diversos estudios y de la textualización, finalmente se conoció al histórico Buda, al príncipe iluminado Siddharta Gautama.

³⁶ Los juicios y prejuicios dotaron al budismo de significados propios y a pesar de la admiración inspiraba su ética, se consideró una “religión” decadente que debía ser evangelizada. Cuando finalmente se distinguió budismo de hinduismo, se privilegió al primero, más que nada por fines meramente políticos. El budismo funcionaba ahora como un arma para enfrentarse al hinduismo y catolicismo y atacarlos, pues en Inglaterra, por ejemplo, comenzaban movimientos anticatólicos (Chaves, 2013d: p. 198).

confusiones entre filosofías hinduistas de fondo védico y el budismo. La dificultad para dilucidar la complejidad de la filosofía budista y de comprenderla llevó a que la teosofía fuese expuesta como “Buddhismo esotérico”.³⁷ Así, pues, la teosofía combinó elementos de escuelas hinduistas y budistas y los transfiguró en su discurso elaborado. Un ejemplo de esto es la cuestión de la reencarnación del alma, pues en el budismo no hay estrictamente un alma a diferencia de algunas de filosofías hinduistas, en las que incluso es cuestionable si realmente se maneja una noción de alma como la podría entender Occidente.

En este sentido, cabe destacar que la teosofía manejaba las nociones de karma y de reencarnación en sus enseñanzas, nociones que justamente el espiritismo también incluía. Por esto, a pesar de que existieran sus evidentes diferencias entre ambos discursos, los dos se encuentran innegablemente ligados por el trasfondo en el que nacieron, por el ocultismo propio del siglo XIX que nació de la necesidad de afrontar la crisis finisecular. El espiritismo y la teosofía fueron finalmente formas ocultistas que pretendían fungir como antídotos para el ser humano porque reunían ciencia y espiritualidad.

Ahora bien, los artistas encontraron en estas formas ocultistas la forma en la que el arte pudiera sublimarse, espiritualizarse. El arte y la espiritualidad se fundieron en la búsqueda del absoluto, en la persecución de la unión con el Todo. Se dio, pues, un “arte espiritualizado” a través del cual el alma del artista y el Universo convergerían.

Muchos ocultistas, como Lévi o Blavatsky, se sirvieron de la literatura para difundir sus ideas. José Ricardo Chaves señala que en la práctica literaria se daba más libertad de expresión que en el ensayo doctrinario. Un ejemplo de esto podrían ser algunas de las obras de Helena Blavatsky como *Narraciones ocultas y cuentos macabros*. No obstante, el ocultismo también devino simplemente un recurso literario sin intenciones doctrinales; devino tema dentro de la literatura, ya que colmaba de posibilidades en las que lo fantástico asumió un papel fundamental, además, en su explotación de las ideas de correspondencias y de la búsqueda de lo trascendente, resonaba en el espíritu, en el concepto de arte y de mundo de los artistas finiseculares. Un ejemplo de esto es parte de la narrativa de Théophile Gautier, como *Avatar* o *Espirita*. Lo fantástico resultó ser “muy propicio para tratar los asuntos misteriosos e inciertos, pues permite desdoblamiento, proyecciones, espejos, monstruosidades, es decir, una exploración imaginaria de la otredad” (Chaves, 2008: p. 112).

Por último cabe mencionar que la tradición ocultista influyó en diversas partes del mundo, pues, a pesar de que la crítica no hable mucho al respecto, muchos grandes escritores hicieron del ocultismo parte de su ideología, de su filosofía de vida y, por consiguiente, de su estética (Chaves, 2013f: p. 54). Fue un impulso para el arte decimonónico,

³⁷ A. P. Sinnett la denomina así, pero éste no trata de aquel budismo de Siddhartha Gautama sino más bien de la sabiduría de éste que se remonta a los brahmanes.

pues permitió a los artistas obtener nuevas perspectivas espirituales y crear obras donde podían verse reflejadas las preocupaciones de la época. El hecho de crear implicaba toda una ideología ocultista detrás. Se trataba de crear para encontrar el absoluto, la unidad.

II.3 THÉOPHILE GAUTIER

Théophile Gautier fue un escritor francés que nació en el año 1811 en la ciudad Tarbes. Estudió en París y desde joven comenzó su característica pasión por el arte. La literatura romántica fue la que lo llevó a convertirse en poeta, sobre todo la de Víctor Hugo, pues devino un detonante para su escritura; sin embargo, Gautier no fue un especialmente un romántico, ya que encontraba al discurso romántico moralizador y demasiado ligado al ámbito político. Gautier es conocido por desarrollar una concepción nueva del arte que retomaron los artistas de la época. Según su concepción de “el arte por el arte”, el único fin es la belleza. La estética de Gautier se alejaba de la concepción de mimesis, de la imitación de la realidad y así marcaba también distancia con respecto al realismo y al naturalismo. Gautier es considerado el pionero del parnasianismo y más adelante, un artista del simbolismo.

“Selon lui, l’art, quelle que soit sa forme d’expression— poésie, peinture, sculpture...— doit être cultivé pour lui-même” (Mur, 2011: p. 3). Así bien, a partir de esta premisa, comienza su búsqueda del ideal estético. La concepción del arte de Gautier es postromántica”...il se prononçait en faveur de l’art, sa position était bien déterminée par la conception postromantique (conception imaginaire, non théorisée), d’une culture inépuisable en richesses, mais séparée nettement de la nature”³⁸ (Zenkine, 1993: p. 384). Gautier subrayaba la facultad del arte para suscitar una fuga de lo real, pues el autor puede ir más allá de ésta a través de su libertad de expresión y de este modo, llegar la fantasía, al sueño y a la imaginación. La realidad en la que Gautier se encontraba inmerso sembraba en él un ímpetu de libertad capaz de encarar el positivismo circundante.

Los escritores de la época percibían el entorno social como algo que les era hostil, y ante ello reaccionan con un fuerte sentimiento de repulsa, sobre todo respecto al pragmatismo que presidía la realidad del momento. De hecho, su postura frente al utilitarismo imperante es radical e innegociable, como lo recoge el conocido lema de Gautier “todo lo útil es feo” (Kim, 2011: p. 11).

El arte se colocaba frente a la cultura industrial naciente, y sobre todo frente al materialismo, al utilitarismo. Gautier era un opositor al sistema. “Il ne cesse d’opposer à la montée du capitalisme et au régime bourgeois un idéal d’art de liberté et d’art de vivre et sa

³⁸ La naturaleza no era esencial para su obra como lo era para los románticos con su naturaleza espiritualizada o para los realistas y naturalistas con su representación de la naturaleza misma.

fidélité aux espoirs romantiques, à Hugo en particulier même lorsque le sépare, est exemplaire” (Voisin, 1993: p. 326), y al ser un fiel defensor del arte, luchó contra la censura y las formas de represión del artista. La libertad representaba el sustento de la nación moderna (Voisin, 1993: p. 329) y a través del ejercicio estético, se concebía posible romper con el utilitarismo social, enfrentar la realidad y reivindicar lo irreal.

Ahora bien, este sentimiento de desencanto de Gautier, derivado de la decadencia que le sugiere el fin de siglo lo lleva a buscar distintas alternativas para conformar su estética. El escritor halla cierto consuelo en la huida, en recurrir al exotismo temporal o espacial y, del mismo modo en el que lo hicieron sus contemporáneos, retoma elementos del helenismo, del primitivismo o, del orientalismo, para elaborar su obra (Voisin, 1993: p. 327).

En este mismo sentido, es importante mencionar que el orientalismo fue determinante para Gautier. Kim Hye-Jeoung (2011: p. 63) explica que el escritor tuvo dos importantes etapas relacionadas con el orientalismo; la primera se relaciona más que nada con la mitificación de Oriente proveniente del romanticismo, con el misterio y la imaginación que estas tierras inspiraban. El arte de Oriente excedía la imaginación y la comprensión de Occidente y se convertía entonces en un refugio, pues, destaca Guy Barthelemy, se trataba de una reserva de la diversidad contra la homogeneización del mundo, contra la decadencia de éste.³⁹

La segunda etapa tiene que ver más con los temas japoneses, los cuales, explica la doctora Kim, cultivaba junto a su hija Judith Gautier. El impresionismo japonés fue descubierto al empaparse ambos de la cultura japonesa, y fue recuperado como una aportación a la renovación literaria, principalmente, al simbolismo. De esta forma Oriente devino una inspiración para Gautier, sin embargo, una inspiración puramente estética.

Ahora bien, partiendo de la idea del exotismo en Oriente, Gautier busca conducir la idea del “Ailleurs”⁴⁰ a la cuestión del más allá, es decir, busca llevar más lejos el concepto del lugar lejano, y esto lo concreta a través de la temática espiritual. La espiritualización del lugar lejano representa una temática en su estética, pero sobre todo, deviene punto de huida de la realidad (Barthelemy, 1993: p. 438).

En este punto es preciso abordar la relación que Gautier tuvo con el *ocultismo*. Se encontraba rodeado de escritores inmersos en el ocultismo y el mesmerismo, y que parecían convencidos de sus propuestas doctrinales; algunos artistas involucrados fueron Víctor Hugo,

³⁹ Es por esto que Oriente, se debatía entre la necesidad de encarnación, es decir, a la aparente aproximación y de distancia imaginaria, de algo inhabitable, utópico. “C’est parce que l’Ailleurs doit rester tendu entre l’incarnation et l’impossible” (Barthelemy, 1993: p. 410).

⁴⁰ El término “ailleurs” quiere decir “en otra parte”, por lo que el concepto implica la idea de un lugar lejano que se vincula con el escape a otro lugar salvífico.

Honoré Balzac o bien Gérard de Nerval. Gautier, en gran medida influido por sus contemporáneos, no dejó de interesarse también en estas cuestiones esotéricas.

Los primeros acercamientos al ocultismo que tuvo Gautier se dieron gracias a Víctor Hugo, quien sentía una profunda admiración por los temas ocultistas. Théophile Gautier colaboró en año 1847 en un artículo acerca del sonambulismo en el periódico fundado por Hugo y que llevaba por título *L'Événement*. Posteriormente, en el año 1853, el autor de *Los Miserables* recibió la visita de Madame de Girardin, adepta ferviente del espiritismo, y a partir de ese momento él se inició en esta doctrina. Gautier conoció también a Madame de Girardin que de igual modo sabía del magnetismo, y fue a través de ella que llegó a conocer a diversos adeptos de éste, como lo eran, por ejemplo, Alexis Didier y Marcillet, o bien, Henri Delaage, y que comenzó a asistir a diversas sesiones. El magnetismo se convertía en una tendencia a la moda (Lefebvre, 1993: p. 294) y pareció tornarse también en una posible fuente de inspiración literaria para el escritor francés. “*Avatar et Jettatura ayant paru dans Le Moniteur Universel* en 1856, il se trouve confirmé qu’avec *Magnétisme*,⁴¹ ils formaient une trilogie centrée sur les phénomènes magnétiques” (Lefebvre, 1993: p. 297).

En lo que respecta al espiritismo, el año de 1856 parece haber sido crucial para la relación forjada con el escritor. Gautier se encontraba también enterado de esta nueva tendencia gracias a Madame de Girardin.⁴² Además de esto, otra relación de Gautier con el espiritismo pudo haberse dado a través de la institutriz de sus hijas, Mademoiselle Honorine Huet. Judith Gautier escribe en *Second rang du collier* acerca de la pasión de la institutriz por el espiritismo y de su involucramiento en esta forma ocultista, al grado de que frecuentaba la sociedad de Kardec a quien probablemente conoció; sin embargo, no se sabe si todavía para ese año sostenía contacto con la familia Gautier.⁴³

En 1865, después de la publicación de *Espirita*, apareció un artículo anónimo en *La Revue Spirite* que contenía ciertas reflexiones sobre la novela, y el año siguiente fue publicado otro artículo en la misma revista que igualmente habla sobre la misma obra. Lefebvre explica que los artículos anónimos probablemente habían sido escritos por Kardec.

On peut donc déduire que Gautier, même s’il a pu assister à une séance de la Société des Etude spirites, n’a pas poursuivi de relation personnelle avec Kardec, et s’est contenté de lire ses livres avec attention, comme en témoigne la proximité des deux textes et

⁴¹ *Le Magnétisme* es lo que más tarde se conocería como *Spirite*.

⁴² Madame Girardin fue la creadora de la “table Girardin”, una tabla para comunicarse con espíritus que estaba diseñada con un alfabeto y cifras que eran marcadas por medio de una flecha giratoria sobre un eje central.

⁴³ Gautier viviría en la misma calle de Madame de Planemaison, cómplice de Hippolyte Rivail quien más tarde se conocería como Allan Kardec, creador de la nueva concepción del espiritismo. “On peut penser que Gautier eut l’occasion d’assister la, tout près de chez lui, à quelques séances spirites” (Lefebvre, 1993: p. 298).

l'orthodoxe spirite unanimement reconnue a Gautier pour son romance (Lefebvre, 1993: p. 306).

En este punto, no se sabe con certeza si el escritor francés y el espiritista se conocieron, sin embargo, en el año 1913 fueron publicadas, en *La Revista Espirita* dirigida por Paul Leymare y en la revista *Reformador*, cartas inéditas de Allan Kardec, y una de éstas está dirigida a Gautier. Fue publicada en *Reformador* en el año 1917. La carta data del 12 de junio del año 1857 en la que, debido a la gran admiración que siente por Gautier, le pide que acepte un ejemplar de *El libro de los espíritus* (História do Espiritismo, 2011).

Esto podría indicar que ciertamente había cierta relación entre ambos, quizá no se conocían personalmente, no obstante, al menos había una conciencia del trabajo mutuo y un reconocimiento por parte de Kardec respecto a la obra de Gautier.

A ce stade, on peut donc affirmer que Gautier, qui s'intéressa au spiritisme à ses débuts, rencontra le comte d'Ourches⁴⁴ grâce à ses filles et à Honorine Huet, mais n'alla jamais jusqu'au bout de la "foi" spirite, n'adhérant pas à la religion fondée par Kardec, et se contenant de lire attentivement à titre documentaire (Gautier cit. en Lefebvre, 1993: p. 307).

Es difícil conocer la posición precisa de Gautier respecto a sus creencias. Una cuestión curiosa fue que, después de haber publicado *Espirita*, escribió en el año 1865 una carta dedicada a su amada Carlotta Grisi acerca el éxito de su novela y sobre todo, acerca del impacto en los lectores, quienes inferían que Gautier era un iniciado en el espiritismo, que era un médium mismo. Gautier en la misma correspondencia se cuestionaba si realmente no se habría encontrado bajo la posesión de algún espíritu al haber escrito la novela. En el año 1866, el hijo de Gautier escribe a su madre sobre lo que Gautier discurría, respondiendo a esto: "Mon père à perdre la tête" (Lefebvre, 1993: p. 292).

Es complicado precisar si Gautier se encontraba convencido por discursos espiritistas, reconoce Lefebvre, por lo que pide que los curiosos que se contenten con la respuesta de Gautier a Émile Bergerat, quien al final de su vida, le preguntó si realmente creía en esa doctrina. Gautier respondió: "Mais enfin, lui dis-je, vous qui croyez à tout et qui avez trente-sept religions, avez-vous aussi celle-là ? – Non je n'y crois plus, fit-il : mais j'y ai cru en écrivant le livre" (Lefebvre, 1993: p. 317).

⁴⁴ En cuanto al magnetismo, en el mismo texto escrito de Judith Gautier, se relata también el encuentro de ella con el conde de Ourches, practicante del magnetismo. *Pneumologie positive et expérimentale* fue un libro escrito por el barón de Guldenstubbé dedicado al conde, en el que narra cómo éste había establecido comunicación con los espíritus a través de la escritura. "Plus tard, au mois d'octobre (1856), M. le comte d'Ourches a obtenu, même sans le concours de l'auteur, plusieurs écrits directs des Esprits ; l'une de ces lettres d'outre-tombe est de sa mère, morte il y a une vingtaine d'années" (Lefebvre, 1993: p. 304). En este punto Lefebvre señala que Ourches pudo haber sido influencia para Gautier en la obra *Espirita*.

El espiritismo fue aquello que lo acercaba a su ideal estético. Así, a pesar de la relación de Gautier con el espiritismo o el magnetismo, y del interés por estos temas, quizás el escritor no fue un adepto de ninguno de estos planteamientos ocultistas.

Le spiritisme est, profondément, un aspect religieux du romantisme, et, en tant que tel, il ne pouvait que passionner les grands écrivains du temps, car il fonctionne à la manière d'un filtre, Gautier dirait d'un miroir de Venise, capable de révéler à lui-même le moi intérieur du poète. Gautier a certainement connu les plus grands spirites et illuminés de son temps; mais en fin de compte, le plus important est sans doute qu'il les ait mis au service de son esthétique idéale (Lefebvre, 1993: p. 318).

En cuanto a la magia del ocultismo, Lefebvre señala que Gautier conoció a su representante: Alphonse Constant, quien más tarde sería conocido y reconocido como Éliphas Lévi. Esta relación con Alphonse Constant se dio en la etapa en la que éste era parte del ambiente periodista. Él y su condiscípulo Alphonse Esquiros fundaron una revista llamada *Les Belles Femmes de Paris*, en la que se incluyeron diversos artículos de importantes autores de la época, y entre ellos, justamente de Théophile Gautier.

Le recueil *Les Belles Femmes de Paris*, "par des hommes de lettres et des hommes du monde" paru, donc, en livraisons à quarante centimes de 1839 et 1840, rassemble des articles de tous les grands auteurs du temps énumérés sur la page de titre du second volume où l'on peut lire les noms de Balzac, Esquiros, Gautier, Nerval, Gozlan, Janin, Hugo, Karr, Sandeau, Soumet et Mme de Girardin, parmi les plus connus (Lefebvre, 1993: p. 314).

Por otra parte, el escritor Chacornac, quien elaboró la biografía de Lévi, señala que había una relación entre el ocultista y el escritor, nuevamente, a partir de las hijas del segundo. Se dice que Judith Gautier necesitaba conocer más acerca de la cábala caldea con motivo de una de sus novelas orientales, por lo que acudió con Lévi, quien le compartiría sus conocimientos al respecto. Chacornac escribe igualmente que un día Lévi, en casa de los Gautier, leyó la mano de Judith, prediciéndole éxito como *jeune femme* (Lefebvre, 1993: p. 314). No obstante, nuevamente no es un hecho confirmado pues no hay ni siquiera una fecha precisa en la que esto pudo haber acontecido.

En este sentido, es posible pensar que Gautier y Lévi llegaron a tener una relación, pero no hay pruebas exactas de esto. Sin embargo, Chacornac apunta que, al morir Gautier, Lévi escribió: "C'était un écrivain futile et charmant. C'était l'enfant gâté de la fantaisie, le papillon de fleurs étranges, l'admirateur passionné de tout ce qui est brillant, singulier et inutile" (Chacornac cit. en Lefebvre, 1993: p. 316). Así, también se puede reconocer que sí conocían el arte del uno y la magia del otro.

Gautier sintió una fuerte atracción hacia el ocultismo de la época, hacia el espiritismo o el magnetismo, sin embargo, es probable que jamás se dejara convencer por estas corrientes ocultistas. Lo que hizo fue adaptarlo a sus ideales, pues era propicio para abrazar la imaginación de los artistas y alejarlos de la realidad que se les presentaba como desencanto. Por consiguiente, lo que perseguía Gautier no era el ocultismo sino el ideal estético. “De son âme d’esthète sortira, avant tout, une véritable religion de l’art. Non seulement il sacralise l’art, en parle en termes religieux, mais en fait la religion ne le touche que par ses aspects esthétiques, spectaculaires ou idéalisants” (Voisin, 1993: p. 330).

Así, el ocultismo está presente en la narrativa de Gautier, donde aborda un imposible sostenido por los axiomas de la magia, por las bases teóricas que propone el magnetismo y por el posible más allá al que aspira el espiritismo. Ana Alonso (2010) señala que “Dans ses derniers récits, *Avatar* et *Jettatura*, Gautier puise son inspiration dans les sciences occultes, le magnétisme, le magisme, la métempsychose et les superstitions” (p. 171).

La novela corta *Avatar* es un ejemplo del discurso magnetista. En la obra se mencionan a Mesmer, Deslon, Maxwell, Puységur, Déleuze quienes eran marginados por la ideología dominante, es decir, la ciencia (Alonso, 2010: p. 171). Gautier se vale del magnetismo para presentar una vía alterna de experiencia espiritual en el fin de siglo. Como un breve ejemplo, la intervención del personaje Cherbonneau en la novela puede explicarse porque la medicina tradicional es incapaz de combatir el sufrimiento de Octave, y entonces es la espiritualidad la que interfiere y le ofrece una manera de aliviar su mal, a través de los conocimientos ocultistas del médium Cherbonneau. De este modo, Gautier plantea el tema de la incapacidad de la ciencia para resolverlo todo (Alonso, 2010: p. 171).

Ahora bien, en cuanto al espiritismo, *Espirita* es el gran ejemplo de esta forma ocultista. Gautier es capaz de explotar el viaje al más allá, el viaje al lugar lejano partiendo del pensamiento espiritista que plantea la posibilidad de que el alma finalmente sea capaz de dejar la materia y de aspirar a un absoluto prístino.

C’est un bilan longuement réfléchi par Gautier qui destile les causes du “mal du siècle” et il a trouvé une solution; la réussite ne peut exister dans ce monde car il existe trop de défauts. Par contre, dans l’autre monde, à travers le Spiritisme, très en vogue à cette époque, il peut continuer à exister sans les lois terrestres, car le corps, cette matière vulgaire, n’existe plus, laissant la voie libre à l’âme, essence pure à travers tous les espaces possibles où Gautier aimerait vivre (Álvarez y Gutiérrez, 1994: p. 281).

Lefebvre concluye que, a pesar de tantas hipótesis en torno a la novela *Espirita*, ésta no nace ni de las experiencias contadas del conde de Ourches, Henri Delaage o de Éliphas Lévi, ni de Madame Girardin o de Allan Kardec, nace de sí misma a partir de la profundización en el ocultismo y sus formas derivadas.

Ahora bien, en términos generales y respecto a la narrativa de Gautier, Gemma Álvarez y F. César Gutiérrez (1994) señalan que en ésta existen principalmente tres componentes, que son la aventura, la realidad y la ficción o bien, lo fantástico. En cuanto a la aventura, proponen que se puede dividir en dos tipos: la aventura en que los héroes humanos viven en un mundo real, y la aventura que realizan en el más allá (p. 274). Para Gautier la sociedad se divide en dos tipos: quienes tienen un alma y quienes no. La primera aventura que considera Gautier es la aventura colectiva y la segunda, la aventura individual. La colectiva consiste principalmente en una crítica a la sociedad burguesa desalmada. Comúnmente Gautier describe al inicio de sus narraciones esta sociedad incluyendo ya en la descripción juicios de valor. “Le monde des «élégants» consiste uniquement á se divertir, á subir la routine. Tous les mois sont réglés par les mêmes habitudes mondaines” (Álvarez, Gutiérrez, 1994: p. 275).

Sin embargo, la aventura colectiva es únicamente el inicio de la aventura solitaria. El héroe de la narrativa de Gautier tiende a sentirse ajeno al mundo en el que vive y es a partir de este desapego de la sociedad que se encamina a la búsqueda de la aventura fantástica. El alma del héroe desea fervientemente hallar algo más allá de la vida mundana. Así, es establecida una dualidad conformada por cuerpo y alma. El cuerpo representaría la sociedad banal y el alma la búsqueda del más allá. Las aventuras del héroe transcurren en los interiores de su alma, pues ésta anhela plenitud, sin embargo, para alcanzarla se requiere de la mujer capaz de conducir al personaje a aquel espacio ideal de ensoñación y amor que ella inspira.

En este mismo sentido, para Gautier existen tres tipos de mujeres: la mujer terrestre que no es el motor de la aventura, pero que contribuye a ésta. Es la mujer que representa la sociedad puritana del siglo XIX, por lo que es difícil que el amor se realice con ella. La segunda es la mujer muerta resucitada, en la que los héroes buscan el amor ideal, no obstante, no pueden corresponder porque, al haber muerto, no tienen corazón. La tercera mujer es la mezcla de las dos primeras y es la mujer fantástica. Espirita es el ejemplo de ella (Álvarez, Gutiérrez, 1994: p. 278).

Lo fantástico en Gautier puede entenderse de dos modos según Álvarez y Gutiérrez. En un primer sentido, lo fantástico tiene que ver con la dualidad fantasía/realidad, y la segunda ya propiamente con el género literario.⁴⁵

Le mot “fantastique” prend de la valeur á côté des mots mystère, inattendu, surnaturel. Le mot fantastique qui se réfère au réel fait entrer la dualité dans ce réel. Deuxièmement, il y a la présence du fantastique en tant que genre littéraire. Ce qui démontre l'importance de ce genre au XIX^{ème} siècle, mais aussi le fait qu'il sert á activer le

⁴⁵ «Dans un monde qui est bien le nôtre se produit un événement qui ne peut s'expliquer par des lois de ce monde» (Todorov, cit. en Álvarez y Gutiérrez, 1994: p. 276).

suspens et á introduire le lecteur dans d'autres mondes parallèles d'où il pourra comparer.

Así, lo fantástico en la narrativa de Gautier se manifiesta principalmente en el contacto establecido con el más allá y algunos medios por los que el héroe puede acceder a él son por ejemplo la escritura automática, el viaje en retrospectiva o las visiones (Álvarez, Gutiérrez, 1994: p. 277). Estos medios se justifican a partir de las bases establecidas por el ocultismo. Además hay en la narrativa de Gautier un perfeccionamiento del alma propio de la doctrina espiritista. "L'aventure de Théophile Gautier, à travers tous ses personnages, a besoin d'un cheminement intérieur, d'un conditionnement de l'âme. Cette âme pousse le héros à une certaine forme de vie extérieure" (Álvarez y Gutiérrez, 1994: p. 281).

Es así como el ocultismo con sus formas derivadas provee de elementos temáticos y narrativos que conforman la obra de Gautier, simplemente para complacer su ansia de ideal estético. A través de lo fantástico, es capaz de hacer una crítica a la sociedad decadente en la que vive pero también de entrar a los mundos misteriosos que narra y de elevar al alma al menos a través de sus personajes e historias.

Il fréquente peu la société. L'auteur va à l'encontre de cette société du XIX^{ème} siècle qui n'avait pas les mêmes idées en art, en littérature que lui. Il incarnait ainsi, cette nouvelle jeunesse romantique, avide de nouveautés, avec son gilet rouge à la bataille «d'Hernani» qui était, plus qu'un uniforme, une façon vestimentaire plus visuelle de lutter contre le monde établi de cette société.

L'important, pour Gautier, c'est l'esprit. Baudelaire, grand ami, disait de Gautier, qu'il n'avait:

"rien de cette variété matérielle qui réduit la tâche de l'écrivain. Rien qu'une immensité spirituelle".

Il s'attache sur terre à cultiver la beauté, l'art et l'intelligence (Álvarez, Gutiérrez, 1994: p. 281).

Gautier, por consiguiente, vivía por el arte, siendo éste la máxima expresión del alma. Prueba de su devoción a sus ideales, en 1862 fundó la Sociedad Nacional de Bellas Artes. El escritor francés honró durante toda su vida su noción de "*el arte por el arte*". Los artistas debían considerarlo como la doctrina que les permitiría elevar su espíritu. En palabras de Voisin (1993),

L'art n'est pas seulement une consolation: il représente aussi une pure transcendance humaine qui se manifeste par la "religion de l'art". L'exigence dans un système qui pousse à la médiocrité signifie plus qu'une marque personnelle. C'est un véritable acte politique d'insoumission et d'utopie dont les échos s'amplifient aujourd'hui que notre modernité, inquiète d'un économisme ravageur et planétaire, redécouvre l'écologie et l'angoisse, quelque peu millénariste, de la fin du monde avec la nostalgie du paradis perdu (p. 334).

CAPÍTULO III: MODERNISMO Y OCULTISMO DE FIN DE SIGLO EN HISPANOAMÉRICA

Sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas. De este postulado se desprende una consecuencia que antes de ahora tengo expresada así: el estilo es el ritmo. Cómo expresa cada autor esa armonía para producir la impresión de belleza resultante de la unidad demostrada o sugerida: he aquí el problema del estilo. De seguro, la armonía no es más que una; pero los perceptores son diversos y, por lo tanto, diversa es la comunicación. Oye el poeta los ritmos y, según los oye, los repite; si fuera posible abarcar toda la armonía, todos los poetas cantarían lo mismo. (Lugones cit. en Salazar, 2000: p. 609)

III.1 MODERNISMO

El modernismo fue un movimiento estético nacido en Hispanoamérica a finales del siglo XIX y surge a partir del deseo de ésta por forjar su propio movimiento artístico, sin embargo, para que esto aconteciera, recibió un impulso de los movimientos europeos, principalmente franceses. El modernismo nace en el contexto en el que en Europa tienen su auge el simbolismo y el parnasianismo, por lo que se ve altamente influido por éstos.

Tollinchi (2004) apunta que “el modernismo, aunque se tenga que apoyar todavía en una base europea, significa el momento en el que la América hispana alcanza la emancipación literaria —sesenta años después de haber alcanzado la política” (p. 340). Es decir, el modernismo surge cuando Hispanoamérica finalmente busca su propia voz expresándose a través de arte. Su inicio es identificado con la publicación del libro *Azul* de Rubén Darío, en el año 1888, sin embargo, envuelve tanto a precursores como a seguidores del escritor nicaragüense. Aspiraba a alcanzar el nivel del arte europeo, pero sin la influencia española que había sido dominante durante el pasado cercano.

Se recurrió a las formas europeas, principalmente francesas ya que Francia representaba el centro de la cultura europea. América buscaba emular el cosmopolitismo de Europa. De este modo la sensibilidad hispanoamericana era exaltada a través del afrancesamiento, que fue de donde se partió para después poder ir más allá de él, para construir expresiones distintas; “hubo que afrancesar el español para poder americanizarlo” (Paz cit. en Tollinchi, 2004: p. 342). El modernismo tuvo influencia del romanticismo, del simbolismo y del parnasianismo, sin embargo, ofreció innovaciones; retoma la idea de un nuevo lenguaje engendrado por el artista, el creador.⁴⁶

⁴⁶ “Todo lo anterior está montado en la fe romántica de que la poesía es el principio de todo y que ella nos puede revelar una revelación más original, más satisfactoria que la religión o la ciencia” (Tollinchi, 2004: p. 340).

Ahora bien, se considera que la poesía modernista constó de dos generaciones. La primera es anterior a la publicación de *Azul*, es decir, se dio entre los años 1882 y 1895 y consistió principalmente en la independización de España para desarrollar una poesía propia. Los artistas eran independientes los unos de los otros, por lo que no era un movimiento tal cual. Ya en 1888 tuvo lugar la segunda generación que retoma lo de los años anteriores y se convierte ya en el movimiento. En el año 1896 fue leído en Córdoba el discurso titulado “El simbolismo” escrito por Carlos Romagosa como homenaje a Rubén Darío y con el propósito de explicar más sobre el movimiento nuevo cuyo fin era perseguir los ideales del “espíritu moderno”, por ello el término modernismo. El discurso de Romagosa justifica la apropiación del simbolismo por el modernismo en los siguientes términos:

“simbolismo” designaba no sólo una escuela poética francesa, sino un movimiento verdaderamente internacional, del que por entonces ya formaban parte los escritores hispanoamericanos, y, en su último extremo, todo el periodo literario de lo que hoy llamamos “fin de siglo” (p. 146).

Es así como el movimiento simbolista resulta determinante para Hispanoamérica. El símbolo adquirió gran importancia también en este movimiento, pues se buscaba una renovación en el lenguaje y, como se vio en el capítulo anterior, los simbolistas anhelaban la subjetividad pura que podía expresarse a través del arte y, además de una evocación a las ideas, sin llegar a nombrarlas, sin llegar a objetivarlas. “Los nuevos artistas, decía Moréas, buscan ante todo el puro concepto y el eterno símbolo” (Romagosa cit. en García, 1996: p. 164). Los símbolos simplemente sugerían y su decodificación dependía del sujeto. “Lo que constituye el mayor encanto de la lírica modernista es indudablemente la cantidad de asociaciones que se cargan a cada palabra, no sólo por el tema, casi siempre de índole histórica, sino, también, por el mero sonido o la simple ortografía” (Tollinchi, 2004: p. 344).

El modernismo entonces se valió de formas europeizantes para nacer. A pesar de esto, es considerado por diversos estudiosos como el primer movimiento nativo de Hispanoamérica que simplemente perseguía su propio camino de sensibilidad e innovación. Así, “lo esencial es que se afirme lo propio a través de lo europeo” (Tollinchi, 2004: p. 346).

Finalmente, Nervo (1991) apunta respecto al modernismo:

No sé lo que los demás entiendan por modernismo. Malicio que ni en América ni en España nos hemos puesto de acuerdo sobre la significación de tan socorrida palabra; pero por lo que a mí respecta, creo que ni hay ni ha habido nunca más que dos tendencias literarias; la de “ver hacia fuera” y la de “ver hacia dentro”. Los que ven hacia fuera son más. Los que ven hacia dentro son los menos (p. 398).

Para Nervo, ver hacia adentro es simplemente asomarse al “alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas” (Nervo, A, 1991: p. 398). Es descifrar el alma propia.

III.2 OCULTISMO

Ahora bien, Hispanoamérica también recibió la influencia ocultista que se gestaba en Europa, pues tanto el espiritismo como la teosofía fueron parte fundamental en todo el contexto finisecular, y sobre todo un elemento fundamental para el arte de aspiración cosmopolita.

Las formas ocultistas en Hispanoamérica, y precisamente en México tuvieron una repercusión impresionante, ya que ofrecían una alternativa espiritual en el ambiente anticatólico que se fomentó desde el triunfo del liberalismo en 1867. La iglesia católica era parte del pasado colonial y los liberales fomentaban un deseo de ruptura dentro de su presente. En cuanto al espiritismo, la unión entre sus adeptos y los liberales surgía a partir del rechazo al antiguo régimen, además de que tanto unos como otros eran progresistas y ambicionaban transformar las instituciones del pasado, pues era el periodo en que se estaba dando su desacralización.

[El espiritismo] al igual que el positivismo, buscaba su estructura doctrinaria en la razón, pero combinándola con la idea de un Dios sobrenatural. Todo ello no estaba peleado con las ideas liberales: tanto la ciencia como la razón eran elementos utilizados por ambos bandos y también tenían como gran enemigo a la Iglesia, considerada por muchos de los partidarios como corrupta y francamente innecesaria (Leyva, 2005: p. 79).

Como se ha explicado anteriormente, Allan Kardec, quien hizo del espiritismo una doctrina estructurada y metodológica, partió de exaltación de la moral para la consolidación de la ideología. Leyva señala que tanto espiritistas como liberales buscaban rescatar la moral de todas las instituciones antiguas y adaptarla a las circunstancias de la época, a las nuevas ideologías. “Esta moral no se presentaba muy progresista, pero el simple hecho de haberla descontextualizado de la ortodoxia institucional ya significaba un avance” (Leyva, 2005: p. 218). La moral que defendían ambos quedaba desligada de la religión católica, a pesar de que se extrajera de aquel contexto, pues se perseguía una moral más bien autónoma, secular. Las personas necesitaban el refugio que los valores de la moral podían ofrecerles. En este marco, “el hombre espírita debía estar conformado por virtudes y preocupaciones [...] Este comportamiento, desarrollado mayormente de manera individual, tendría en algún momento el poder de cambiar las cosas. Ese era el sueño” (Leyva, 2005: p. 218).

Sin embargo, dicho sueño fue desapareciendo debido a que la filosofía espiritista terminó siendo usada con fines políticos.⁴⁷ Esto debilitaba el panorama ideal que originalmente presentaba. Después, conforme el siglo avanzaba, el espiritismo dejó de despertar el mismo interés no sólo por sus propias limitaciones, sino también por las nuevas tendencias finiseculares, nuevas ideologías, por la reactivación y renovaciones religiosas ya posteriormente promovidas por el hippismo y la *New Age* (Chaves, 2013k: p. 65).

El espiritismo, a pesar de todo, fue una influencia importante en Hispanoamérica, tanto como el orientalismo y la teosofía. En cuanto a este orientalismo hispanoamericano, ciertamente también se sirvió del europeo. Hernán G. H. Taboada (1998) explica que la idea del moro arribó a Latinoamérica desde tiempos de la conquista, y posteriormente, ya en el siglo XIX, toda la influencia europea impactó en el pensamiento de Latinoamérica. Es importante señalar que el trato entre Oriente e Hispanoamérica había sido escaso, sin embargo, no nulo, ya que la llegada de inmigrantes árabes a México, Argentina y Brasil repercutió en el encuentro con la cultura de Oriente; además, permanecían las historias y experiencias en Asia relatadas por distintos viajeros de América Latina. A pesar de esto, la relación que se dio entre Latinoamérica y Oriente no fue del todo constante y por eso precisamente el discurso orientalista hispanoamericano se apoyó mucho en el europeo, por ello Taboada (1998) considera que se trata de un “orientalismo periférico”.

La dependencia de las fuentes europeas, la falta de originalidad, la posición marginal en el conjunto de la producción cultural, son características que nos remiten a un ‘orientalismo periférico’, es decir uno que toma prestadas sus categorías centrales de las que habían sido difundidas en Europa (p. 287).

Ante la carencia de un propio discurso ocultista, el acercamiento a la cultura de Oriente se dio principalmente a partir de la teosofía de Madame Blavatsky. Dentro de este panorama teosófico, algo que capturó la atención de los artistas de la época y que fue recuperado con gran entusiasmo por los pensadores hispanoamericanos fue el budismo teosófico.

Cabe advertir que al ser España una fuerte influencia para Hispanoamérica en lo que se refiere al ocultismo. El budismo que ahí se conocía no era analizado por académicos sino más bien era tergiversado por fuentes ocultistas, teosóficas. José Ricardo Chaves (2013d) explica en “Buda en español” que el budismo llegó tarde a España y que además carecía de un “aparato erudito y filológico propio”; además, según Chaves, “el discurso orientalista español trataba del Oriente mediterráneo, egipcio, musulmán, árabe, pero poco del budista”

⁴⁷ José Mariano Leyva (2005) adjudica gran parte del problema en México al presidente Francisco I. Madero, quien se encontraba inmerso en el ocultismo. “Tal vez Francisco I. Madero tuvo mucho que ver en este proceso de degradación. Como figura pública y polémica, el revolucionario se encargó de dotarle al espiritismo un sentido utilitario que poco tenía que ver con las preocupaciones originales” (p. 220).

(p. 198). El conocimiento ocultista era ampliado a partir místicos y ascetas peninsulares: pitagóricos, árabes, hebreos, neoplatónicos, quietistas, etcétera, pero en cuanto a elementos de la India, la teosofía era la influencia principal. Dados estos antecedentes, el budismo que arribó a Hispanoamérica fue uno filtrado por la lente teosófica. Así pues, para los artistas hispanoamericanos fue imposible discriminar lo estrictamente budista del ocultismo teosófico, el cual planteaba una mezcla difusa de las filosofías originales de India.

Adicionalmente, la ideología judeocristiana imperante tendía a distorsionar lo “otro”.⁴⁸ “Se trata de una bien intencionada descontextualización del texto abordado y su recontextualización a la luz de polémicas contemporáneas. El texto exótico se anula en su especificidad cultural, se relee y explica desde una plataforma occidental” (Chaves, 2013j: p. 98). Así, pues, aquello que se conocía sobre las filosofías de India en América, no era una exégesis propiamente, sino más bien una interpretación desde una perspectiva europeizante.

Como ya se mencionó, conforme pasó el tiempo, el ocultismo y su comunión con la política provocaron que el primero se depurara de espiritualidad. Sin embargo, antes de que esto ocurriera, el espiritismo y la teosofía contaron con sus propias instituciones y publicaciones en todo México. *La Ilustración Espirita*, por ejemplo, fue uno de los órganos más importantes, y estaba totalmente dedicado a la propagación y a la enseñanza del espiritismo en la Ciudad de México. Fue fundada en Guadalajara, en febrero de 1870, por Refugio I. González; tuvo un periodo largo de duración, en total catorce años cinco meses de dedicación a la enseñanza y propagación que la doctrina espiritista. Se conformó por ciento catorce artículos con temas morales como la caridad, la muerte como asunto filosófico, las mujeres y su papel en la sociedad mexicana, la tolerancia, la educación, el sentido del progreso, la esperanza, la libertad, el suicidio, la guerra, la pobreza, la responsabilidad colectiva, la envidia, la pereza, la avaricia, el “indiferentismo” y la pena de muerte (Leyva, 2005: p. 217). La revista estuvo ligada a la Sociedad Espirita Central de la República de México, la cual devino la institución oficial del espiritismo en el país.

Cabe aclarar que en el siglo XIX el ocultismo en Hispanoamérica fue algo meramente de consumo, de lecturas europeas y norteamericanas que generó grupos, publicaciones o logias; no se produjo ningún aporte innovador, ni intelectual ni doctrinal. De igual modo, es importante señalar que las menciones o críticas sobre la religión y el ocultismo en Hispanoamérica fueron descuidadas, muy ligeramente abordadas, y se consideraron, por

⁴⁸ Un ejemplo de la distorsión del otro es la negación de concepto *nirvana* que planteó Francisco I. Madero, pues es uno de los muchos ejemplos del papel que desempeñó el judeocristianismo en la reinterpretación de Oriente: “[Madero] niega la interpretación de la palabra nirvana como extinción o aniquilamiento, como ocurría con muchos de los orientalistas [...] La visión cristiana del espiritismo de Madero lo lleva a defender la noción de alma y su continuidad tras el encuentro con lo divino. También los teósofos sostienen dicha continuidad, pero sobre todo otras bases filosóficas, demasiado especiosas para la comprensión Espirita” (Chaves, 2013j: p. 97).

mucho tiempo, marginales. No obstante, ciertamente el ocultismo influyó en la intelectualidad de la época, pues era tema de investigación de eruditos. El ocultismo se manifestaba en sus ideales y convicciones personales y evidentemente como reflejo de su pensamiento, era expresado en sus obras.

Por último, es importante mencionar que la tradición ocultista influyó en diversas partes del mundo, y lo hizo notablemente en México, pues, a pesar de que la crítica no hable mucho al respecto, muchos grandes escritores hicieron del ocultismo parte de su ideología y, por consiguiente, de su estética o bien, hicieron de éste el instrumento para desarrollar narraciones, en su mayoría, fantásticas (Chaves, 2013f: p. 54). Así, el ocultismo fue un impulso para el arte decimonónico, pues permitió a los artistas obtener nuevas perspectivas espirituales y crear obras donde podían verse reflejadas las preocupaciones de la época. Además, muchos de los artistas como lo eran Rubén Darío, Leopoldo Lugones o bien, como Amado Nervo, influidos por el discurso ocultista, hacían de éste su filosofía, su forma de vida, pues no sólo los elementos de dicho discurso eran utilizados dentro en la obra sino sobre todo fuera de ésta, en el artista. El hecho de crear implicaba toda una ideología ocultista detrás. Crear para encontrar el absoluto, la unidad. Así, tal como apunta Aníbal Salazar (2000),

el pensamiento de Lugones, como el de Darío o el de Nervo, y el de tantos otros escritores del *fin de siglo*, está igualmente dominado por una visión panteísta y analógica del mundo, en la que el poeta, con su especial capacidad de sentir la emoción de las cosas, desempeña el papel intermediario entre el hombre y el Universo con el fin de desvelar el secreto de sus *correspondencias* (p. 626).

III.3 AMADO NERVO

Uno de estos artistas modernistas inmersos en el ocultismo fue el escritor Amado Nervo, nacido en el año 1870 Tepic, Nayarit. Los comienzos del escritor mexicano se remontan a sus colaboraciones con algunos periódicos, el primero de ellos: *El Correo de la Tarde*, en el que participa como reportero, cronista y editorialista. Nervo comienza a publicar también algunos cuentos, los primeros en el periódico *El Mundo Ilustrado* y empieza a darse a conocer como poeta y prosista. Posteriormente asiste a las reuniones de la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, a quien admira profundamente, y es ahí donde conoce a otros grandes escritores como José Juan Tablada o Luis G. Urbina. La *Revista Azul* fue muy importante para el modernismo que se estaba gestando, pues tenía toda la influencia de las revistas simbolistas de Francia —después desaparece pero surge en cambio la *Revista Moderna* que fue heredera de ésta—. Roderick A. Molina (1949) apunta que Nervo se ve influido por la poesía de Verlaine gracias a Gutiérrez Nájera, y así es como inicia a impregnarse del

simbolismo (p. 175). No obstante, el momento culminante para la vida de Nervo es su viaje a París, a donde llega como representante del periódico *El Imparcial*. Es ahí donde entabla amistad con Rubén Darío y se enriquece aún más de la poesía de los franceses, primero el parnasianismo y luego el simbolismo, que se reflejan a lo largo de su vastísima obra. Amado Nervo es uno de los mayores representantes de todo el movimiento modernista y uno de los autores que más aporta a éste gracias a su capacidad creativa.

Nervo tuvo una fuerte relación con el ocultismo. La inspiración ocultista en su obra es evidente pues se manifiesta en sus temas y en sus ideales, y además se inmiscuye en la aspiración mística que entra en tensión con el discurso científico al interior de su obra. Tal como el ocultismo del siglo XIX, Nervo no buscaba establecer una diferencia entre ciencia y ocultismo, sino más bien hallar el equilibrio entre éstos, encontrar lo complementario, el *andrógino*, y es así como sus textos se servían del ocultismo para la explicación de eventos científicos. Ciertamente la relación de Nervo con el ocultismo provino del ambiente finisecular, de las lecturas de textos impregnados de ocultismo.⁴⁹

A pesar de la formación cristiana de Nervo, a lo largo de los años se interesó por el ocultismo y sus formas derivadas: el espiritismo y la teosofía. Chaves (2013c) señala que Nervo adquirió un “entusiasmo sincrético que lo llevó a sesiones espiritistas y a lecturas teosóficas, y desde esta plataforma ocultista leyó a algunos orientalistas” (p. 212). Nervo mismo escribe:

Estamos en plena etapa de jacobinismo espiritualista, y como ya no queremos concentrarnos con la salvadora doctrina de Cristo, porque nos parece que esto significará una retrogradación a ese pasado que los enciclopedistas diz que arrasaron en las conciencias, nos aventuramos a la buena de Dios por el dédalo de las religiones prehistóricas, valga la frase; y vamos a preguntar a la esfinge india el misterio de la vida. Los espíritus medianos consultan las mesas de pino. Los espíritus superiores se emboscan en la teosofía⁵⁰ (Nervo cit. en Chaves, 2013f: p. 52).

Nervo fue consciente de los cambios religiosos de la época y de la desacralización de la iglesia católica, sin embargo, aunque experimentara las crisis espirituales o las confusiones religiosas propias, mantuvo su fe cristiana hasta el último de sus días. Las bases de su espiritualidad pertenecían al cristianismo y fueron aquellos cimientos cristianos los que lo llevaron siempre a esa proximidad con la divinidad, a la búsqueda de experiencias místicas, de ello su predilección por lo místico más que por lo gnóstico. Probablemente de esto nace

⁴⁹ Irma A. Bachman (2008) apunta que, según Manuel Durán, dicho interés de Nervo nació en parte debido a su relación sentimental con Ana Cecilia Dailliez a quien conoció durante su estancia en París. El padre de Ana poseía una librería que albergaba textos sobre las ciencias ocultas y además realizaba reuniones teosóficas a las cuales invitó al escritor mexicano (p. 22).

⁵⁰ Estas últimas dos frases reflejan las diferencias que se percibían en la época respecto al espiritismo y la teosofía, la segunda, asumida como una doctrina más culta.

la dicotomía que encuentra el escritor mexicano entre el cuerpo y el alma y que se manifestará en su adaptación de elementos ocultistas en su narrativa.

El cuanto al interés de Nervo por el ocultismo, Roderick A. Molina (1949) en el artículo “Amado Nervo: His Mysticism and Franciscan Influence” señala que quizá no era que Amado Nervo realmente basara su espiritualidad en las formas ocultistas sino que simplemente podían contribuir a su poesía.

Amado Nervo seems to have been touched with the same affectation for Buddhistic fantasies as were so many other writers of his days, not that they, or he, really believed in these Oriental doctrines, but rather in a spirit of literary romanticism and to give their work a certain poetic emphasis and interpretation of hazy aspirations of the soul (p. 184).

No obstante, el ocultismo sí formó parte importante del pensamiento nerviano y lo manifestó en gran parte de su obra, en la misma medida que estuvo influido tanto por el espiritismo, principalmente francés —es decir, de Kardec—, como por la teosofía de Madame Blavatsky.

En el siglo XIX podemos advertir la paulatina conformación de un budismo textual en Occidente por medio de un aparato filológico, con traducciones y comentarios, en una esfera académica, así como una versión más popular, contaminada de teosofía, que es la que llega a los medios literarios y artísticos en donde Nervo se desenvuelve (Chaves, 2013c: p. 213).

Le teosofía fue fuente principal del escritor mexicano, a partir de la cual tuvo sus acercamientos a Oriente, sin embargo, es preciso señalar que las bases de Nervo fueron más ocultistas que orientalistas y al final parecía mostrar mayor predilección por la teosofía que por el espiritismo, ya que era considerada como más culta y compleja en cuanto a su filosofía. Como se ha mencionado anteriormente, el discurso de la teosofía es ocultista y no remite estrictamente a las filosofías de India sino que se trata de un discurso transformado y filtrado por Occidente, de este modo, no sólo en Hispanoamérica sino también en Europa, había una fuerte confusión entre las filosofías de India y la teosofía que proponía su versión de las primeras.

De la cultura de Oriente, Nervo se interesó sobre todo por el budismo, pero el que conoció fue el que exponía la teosofía, por lo que, en el escritor mexicano, se puede hablar no de un budismo estricto, sino más bien de un “budismo teosófico”.⁵¹ Es por ello que, basándose en los conocimientos teosóficos, el autor tepiqueño no se percató de las confusiones que se manifestaban ahora entre las diversas filosofías y religiosidades de India,

⁵¹ Chaves (2013d) apunta que en la época se hablaba de “budismo espiritista” de Rogelio Fernández Güell, “budismo decadente” de Julio Herrera y Reissig (p. 207).

principalmente entre budismo e hinduismo. Nervo realizó abundantes referencias a éstas en su poesía y prosa sin separar los discursos. Un ejemplo de esta equivocación es la noción de *maya* propia del hinduismo y la noción de *nirvana* propia del budismo, a las cuales incluye como pertenecientes a una misma vertiente espiritual en el poema “El estanque de los lotos”.⁵²

La noción de nirvana fue entendida de distintos modos en el contexto decimonónico occidental; así, una forma era como aniquilamiento de la individualidad o pérdida de la individualidad humana, noción que adopta Nervo.⁵³

Por otro lado, debido a su educación religiosa, Amado Nervo creía en Dios y en el alma y se acercaba a la renuncia desde una óptica cristiana, no budista, pues el budismo pretende erradicar el deseo que es motivo de sufrimiento y lo que Nervo hacía era enfatizar el dolor y no terminar con éste ni sus fuentes.⁵⁴ Igualmente se presenta en Nervo cierta desconfianza cristiana ante el budismo, principalmente por la cuestión del *nirvana* entendida como extinción.

Como se mencionó ya, Nervo no hizo a un lado su perspectiva cristiana, así pues, Umphrey (1949) remarca:

His admiration for the idealistic life and teachings of Gautama Buddha was great; but it did not lessen his intense love of Christ. He was inclined to accept the Hindu doctrines of Maya, Identity of the human soul and the Supreme Being, Karma and Reincarnation;

⁵² Hay ciertos poemas con elementos budistas como la reencarnación, el deseo como fuente de sufrimiento, tal es el caso de “Místicas”, “El éxodo y las flores del camino”, “Serenidad”, “El estanque de los lotos”. Un ejemplo de la confusión de los elementos de las filosofías de India, proveniente de la teosofía, puede observarse en el poema de Nervo “El estanque de los lotos”, en el que mezcla estos dos conceptos filosófico-religiosos de la India y los entiende como sinónimos. Además de que acerca la noción de Nirvana con el cielo cristiano.

¡Yo rompí con mis cadenas; ya estás muerto, anhelar!
Ya destruí del Maya la malla resistente;
ya no tengo las cuerdas húmedas del sendero
que fingen a las plantas del medroso viajero
contacto de serpiente.

Escalé ya la cima de la excelencia humana,
y tomé por asalto la ciudad del Nirvana.

Por fin la eminencia del gran reposo llego:
maté ya toda la angustia, vencí ya todo apego.

¡Yace a mis pies el ansia turbadora y tenaz!

¡Estoy en paz..., estoy en paz..., estoy en paz! (Nervo cit. en. Chaves, 2013c, p. 217).

⁵³ Juntar maya con nirvana como hace Nervo no es lo más apropiado, en todo caso debió vincular maya con *sunya* o *sunyata*, vacío o vacuidad en el budismo Mahayana, que también apela a la idea de ilusión, en el sentido de darse cuenta (gnosis) de la existencia como de algo fantasmal, sin sustento último o intrínseco, más bien de base onírica, vacía. La diferencia entre estos conceptos estaría en que maya supone una realidad tras la ilusión, un nómeno tras el fenómeno, mientras que sunyata no: detrás de la ilusión no hay otra cosa, apenas vacuidad, que no es una condición en sí, ni una no-condición, sino una disolución de los contrarios (no una unión ni superación), un estado de no dualidad (Chaves, 2013c: p. 219).

⁵⁴ El deseo es concebido de distintas formas dependiendo de la escuela filosófica explica Chaves (2013c, p. 221).

but only is so far as they did not conflict too seriously with what he considered to be the essential principles of Christianity (p. 145).

Nervo trató de encontrar elementos a través de los cuales pudiera relacionar la religión cristiana en las formas ocultistas. Al final simplemente mantuvo, como ideal, una constante búsqueda de la Divinidad, de la unión con el Absoluto o del encuentro con Dios.

Ahora bien, en cuanto a las características de la prosa de Nervo, José Ricardo Chaves hace hincapié en algunas relacionadas con el ocultismo, como lo son la alteridad para la manifestación de lo fantástico, el estado de multiplicación del yo, el discurso científico para explicar las peripecias fantásticas, la metempsicosis, la palingenesia, la reencarnación —el nirvana budista— (p. 135), el símbolo del andrógino, es decir, el Yo masculino enfrentado al yo femenino, (p. 137) y la clarividencia. Además de esto, Nervo tiende a recurrir a lo erótico para la configuración de sus temáticas.

Por otro lado, es recurrente la abundancia de discursos laterales⁵⁵ en Nervo, añade José María Martínez (2004), pues Nervo tiene presente la función didáctica de la literatura. Los discursos laterales logran dibujar juicios de valor del autor y reflejar lo que acontecía en la época finisecular como, por ejemplo, la inhumanidad y materialismos de la vida moderna, el tedio, la ciencia y el cientificismo, milenarismos y discursos apocalípticos, esoterismos y espiritualismos, cosmogonías y evolucionismos, ciencia ficción y futuribles, iconografía finisecular, misoginia, temporalidades alineales, antiamericanismo, androginia, etcétera. (p. 409). Además, es de suma importancia referir que todas estas características suelen ir acompañadas por la gran aliada de Amado Nervo: la ironía, que no era un simple recurso para el escritor mexicano sino que también era una actitud suya ante la vida.

José Ricardo Chaves (2000) señala:

Nervo —como buen moderno— prefiere que dominen en sus textos el humor, el distanciamiento, la ironía, el escepticismo, que representan la contraparte “progresista” de Nervo, su yo no tradicional, que lo lleva no querer maximizar la tragedia, sino más bien a aminorarla por la sonrisa y la distancia [...] Esta postura vital ambivalente [...] explica en parte el estilo ligero y ágil de muchos de sus textos, que fluyen con rapidez, sin solemnidades, con mucho diálogo [...] Esta *levedad* y fluidez de la prosa nerviana es algo que le brinda cierta contemporaneidad entre los calvinistas lectores de la postmodernidad (p. 23).

Finalmente, es relevante evidenciar que diversos estudios como lo son “La medicina mental en la novela corta hispana: El caso de Amado Nervo” de Christian Sperling, o “Troubled Selves: Gender, Spiritualism and Psychopathology in the Fiction of Amado Nervo”

⁵⁵ Los discursos laterales, explica José María Martínez (2004) son aquellos que no configuran el tema central de la narración, por lo que no son indispensables para el desarrollo de ésta, sin embargo, son parte importante de ella debido a que exponen las ideas y valores del autor y de su época (p. 409).

de Christian Conaway, entre otros, subrayan también la influencia de la ciencia decimonónica, específicamente de lo que concierne a la mente, como es la psicología y la psicopatología. Es preciso advertir que el mesmerismo, o bien, el hipnotismo formó también parte de los conocimientos del escritor mexicano. Conaway (2008) apunta que es complicado definir las influencias psicológicas en la obra de Nervo, puesto que la influencia del ocultismo se encuentra también presente. No obstante, aclara que es evidente su conocimiento respecto a la psicología y psicopatología, pues Nervo hace referencia a algunas teorías de distintos científicos en diversos artículos o ensayos (p. 468) y considera distintas perspectivas, desde la psicología a la parapsicología, pero también lo oculto, para la construcción de toda su obra.

Christian Conaway (2008) señala que Nervo sí se encontraba también informado acerca de casos relacionados con el magnetismo, por ejemplo, el de Friederike Hauffe, paciente del hipnotista Justinus Kerner que decía sufrir revelaciones. Conaway apunta que además de esto, Nervo estaba familiarizado con las lecturas de William James, quien estudiaba a la médium Leonora Piper, o las Theodore Flournoy sobre la clarividente Hélène Smith que hablaba con espíritus; esta última decía ser la reencarnación de María Antonieta y afirmaba haberse aventurado a realizar viajes en otros planetas. Estos casos documentados a los que tuvo acceso Nervo podrían considerarse una posible inspiración para *El donador de almas*, pues, al final, como ya se ha mencionado, el magnetismo animal o mesmerismo también influiría el discurso ocultista.

Cabe mencionar que el modernismo fue simplemente lo híbrido, mezcla de lo ajeno y lo local, lo interior y lo exterior, lo objetivo y lo subjetivo, lo antiguo y lo moderno, lo científico y lo espiritual, y el escritor Amado Nervo hizo evidente este rasgo del movimiento hispanoamericano a lo largo de toda su obra.

In particular, Nervo may be considered the first Latin-American writer to self-consciously incorporate the first authority of modern psychopathology into his writing. This scientific passion in Nervo did not exist in isolation, but rather in combination with parallel and intersecting interests in esoteric and spiritualist epistemologies (Conaway, 2008: p. 463).

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS

“... como dos notas que forman un acorde, como dos hebras de luz que forman un rayo, como dos colores que forman un tono, nos uniremos entonces para siempre en el infinito” (Nervo, 1920: p.72).

A continuación, se hará un desglose, de los motivos presentes en las novelas *Espirita* y *Avatar* de Théophile Gautier, así como de *El donador de almas* de Amado Nervo; cada obra se estudiará en un apartado distinto. El desglose permitirá visibilizar, al final de cada apartado, el diálogo que las novelas establecen con el ocultismo. Es importante señalar que en el desglose no se indican todos los motivos que conforman cada obra, sino sólo los pertinentes para esta investigación; en la mayoría de los motivos, además del de verbal que los identifica, se incluye un elemento calificativo que describe la relación de la acción con el tema ocultista o con el amoroso que se entrelazan en las historias. En el desglose también se menciona la presencia algunos tópicos que se pueden asociar al ocultismo.

Es preciso aclarar que la enumeración de motivos sigue el orden en que se presentan en la narración. Debido a que dentro de la secuencia principal de sucesos hay narraciones insertas que rompen la linealidad de la historia, se recurrió a la nominación metatexto para indicar cuando la narración enmarcada se hace presente, esto apelando a términos de Gérard Genette. También cabe señalar que, para facilitar la exposición de los motivos, se optó por agruparlos de acuerdo con el tipo de espacio en que ocurren. Esto se decidió así porque cada cambio de espacio implica una modificación en las situaciones narrativas, y su identificación ayuda a la comprensión de los textos. Cada nueva situación vinculada a cambios de espacio se indica con números romanos, y bajo este rubro se enumera la serie de motivos que ahí ocurren.

Una vez analizados los motivos ocultistas que articulan cada obra, en el último apartado de este capítulo se analizarán las características de las relaciones intertextuales que sostiene *El donador de almas* con las novelas de Gautier.

IV.1 *ESPIRITA*

En esta novela nos encontramos con tres personajes fundamentales que vinculan a la novela directamente con el ocultismo: el amante, el espíritu y el médium. El primero, representado por Guy de Malivert, se encuentra insatisfecho con el mundo materialista y frívolo en el que vive. El segundo es representado por Espirita, un espíritu femenino a través del cual se manifiesta el mundo espiritual. Espirita profesa un amor puro por Malivert, y por medio de éste, lo ayudará a separarse del mundo material y a elevarse espiritualmente. El tercero, es representado por el barón de Feroë y favorecerá el acercamiento entre el amante y el espíritu. A continuación, se desglosan los motivos que componen la narración.

Espacio I: Casa de Guy de Malivert

Situación inicial

Tópico: Insatisfacción finisecular

Guy de Malivert es descrito como un personaje rodeado de comodidades, intelectual y culto. Es joven, atractivo, soltero y jamás ha experimentado el amor. Hay rumores de que Malivert está comprometido con una mujer aristócrata llamada Mme. d'Imbercourt, pero él no manifiesta interés por dicho matrimonio.

La habitación de Malivert es solitaria, su única compañía es un gato y el mayordomo Jack. Pinturas (cuadros, bocetos y acuarelas) decoran las paredes del cuarto, además de "curiosidades y rarezas artísticas" y finalmente todo tipo de libros, tanto de arte como de ciencias en anaqueles.⁵⁶

En medio de la comodidad de su posición aristócrata, cercana al tedio finisecular, no encuentra estímulos para salir al mundo exterior; su hastío se manifiesta en el desgano ante la invitación Mme. d'Imbercourt, una mujer burguesa, para asistir a beber el té a su casa.

1.1 Acercamiento a lo sobrenatural

Malivert, dominado por cierto impulso involuntario, escribe una carta a Mme. d'Imbercourt⁵⁷ rechazando su invitación para ir a beber el té.

1.2 Extrañamiento frente a lo sobrenatural

⁵⁶ Aquí se manifiesta una alusión al cientificismo imperante a finales del siglo XIX, el cual influye en la caracterización de Malivert: "No había aprendido más de lo que se enseña en el colegio; pero después de haber rehecho su educación literaria, le había parecido vergonzoso ignorar todos los descubrimientos bellos, que forman la gloria de este siglo. Se había puesto al corriente de todo, lo mejor que había podido; y se podía hablar delante de él de astronomía, cosmogonía, electricidad, vapor, fotografía, química, micrografía, generación espontánea" (Gautier, 1971: p. 19).

⁵⁷ "su mano, presa de hormigueos e impaciencia, parecía querer moverse por sí sola para cumplir la obra" (Gautier, 1971: p. 25).

Malivert lee su propia carta y se muestra sorprendido por ni siquiera haber advertido la escritura de ésta y por no reconocer su caligrafía en ella.

1.3 Rechazo a lo material

Malivert no envía la carta, aunque manifiesta deseos de hacerlo para romper lazos con la mujer burguesa, que representa el mundo material.

1.4 Acercamiento a lo sobrenatural

Al salir de su habitación para acudir, a su pesar, a la cita con Mme. d'Imbercourt, Malivert percibe un ligero suspiro que lo detiene y le provoca una "impresión de lo sobrenatural".

1.5 Sospecha de lo sobrenatural

En el camino a la casa de Mme. d'Imbercourt, Malivert comienza a pensar en el suspiro percibido e intenta encontrarle explicaciones lógicas que no le satisfacen. Malivert repara en cierta tristeza del suspiro; se le figura que provenía de un alma y que inspiraba cierta delicadeza femenina. Malivert recuerda también la carta escrita sin una reflexión previa; como si algo ajeno a él, algo sobrenatural, hubiera tomado el control de sus actos.

Espacio II: Casa de Mme. d'Imbercourt

II.1 Encuentro

Malivert arriba a casa de Mme. d'Imbercourt, cargada del ambiente burgués que Malivert repudia y se encuentra con el barón de Feroë, hombre sueco tal como el filósofo Sweedenborg quien además es maestro suyo en temas místicos. Feroë es descrito como un hombre de ojos grises azulados y mirada misteriosa,⁵⁸ piel blanca y cabellos rubios pálidos que se asemejan al color plata, con un temperamento frío y misterioso (Gautier, 1971: p. 32).

II.2 Anunciación de lo sobrenatural

El barón de Feroë entabla una charla con Malivert y le anuncia que hay espíritus rondándolo que conducirán amor a su vida, y, para recibirlo, no debe sujetarse a lazos terrestres.⁵⁹

⁵⁸ "Tenía en sus ojos grises azulados una expresión indefinible, y, en su mirada semi-velada ordinariamente por las pestañas blanquecinas, lanzaba a veces una llama aguda, que parecía superior a la capacidad humana" (Gautier, 1971: p. 32).

⁵⁹ En la misma conversación Feroë le señala a Malivert la banalidad y falta de alma de Mme. d'Imbercourt: -¡Preciosa criatura!, dijo el barón de Feroë [...] ¡Es lástima que carezca de alma! El que tenga la desgracia de enamorarse de ella sufrirá el destino del estudiante Nathaniel del Homme au sable de Hoffmann; correrá peligro de estrechar en el baile un maniquí, y eso es un vals infernal para un hombre de corazón (Gautier, 1971: p. 34).

Espacio III: Casa de Malivert

III.1 Deseo de lo sobrenatural

Malivert espera anhelando percibir nuevamente cualquier expresión de lo sobrenatural.

Espacio IV: Casa de Mme. d'Imbercourt

IV.1 Acercamiento a lo sobrenatural

Malivert arriba a la casa de Mme. d'Imbercourt automáticamente, en un paseo y cuando se decide a tirar de la campanilla de la casa, percibe un suspiro muy semejante al primero, aunque en el segundo distingue las palabras “No entres”.

IV.2 Resistencia a lo sobrenatural

Malivert entra a casa de Mme. d'Imbercourt haciendo caso omiso del suspiro.

IV.3 Encuentro

El barón de Feroë arriba a la casa interrumpiendo una conversación entre Mme. d'Imbercourt y Malivert en la que discuten sobre su relación.

Espacio V: Calles de París

V.1 Aceptación de lo sobrenatural

A pesar de no simpatizar con las creencias sobrenaturales, Malivert, ante los sucesos previos, acepta finalmente el carácter de la situación. “Parecía que el barón le había sido enviado como ayuda por las fuerzas ocultas, cuya presencia sentía vagamente a su alrededor. Guy, sin ser sistemáticamente incrédulo no escéptico, no era propenso a creer, y no se le había visto nunca caer en los desvaríos de los magnetizadores, de las mesas giratorias y de los espíritus *frappeurs*” (Gautier, 1971: p. 47).

Espacio VI: El Club

VI.1 Encuentro

Malivert arriba al club donde encuentra a Feroë y con quien comparte un rato conversando.

VI.2 Confesión acerca de lo sobrenatural

Malivert confiesa al barón de Feroë los sucesos que ha estado experimentado.

VI.3 Anunciación de lo sobrenatural

Feroë le revela a Malivert que su amor está reservado a algo más elevado. Le revela que un espíritu de benevolencia y amor lo acecha.

VI.4 Deseo de lo sobrenatural

Malivert le confiesa a Ferroë su indiferencia al mundo materialista y la excitación que le produce la búsqueda espiritual.

Espacio VII: Casa de Malivert

VII.1 Invocación de lo sobrenatural

Malivert se concentra en la revelación de Ferroë y a través de un fuerte deseo invoca al espíritu.

VII.2 Aparición de lo sobrenatural

El espejo de Malivert deja de reflejar y deviene una especie de portal hacia un vacío. En él se dibuja una mancha de colores, luego un vapor luminoso que finalmente se transforma en la imagen de una joven de una belleza sobrenatural.

VII.3 Desaparición de lo sobrenatural

Después de unos instantes, la imagen de Espirita comienza a desaparecer en el vacío del espejo, el vaho se disipa y recupera su propiedad reflectora.

VII.4 Confesión amorosa

Malivert se percata de que el espíritu había sido responsable de los acontecimientos sobrenaturales y se declara perdidamente enamorado de Espirita, y desconsolado ante su desaparición.

VII.5 Consolación

Malivert siente delicadas caricias que secan sus lágrimas.

VII.6 Aparición de lo sobrenatural

Espirita adquiere la forma de un copo de nieve que se desvanece.

VII.7 Compromiso sobrenatural

Malivert advierte que Espirita lo ronda todo el tiempo y que acudirá a él cuando la necesite, pues ella es capaz de presentarse en el mundo de los vivos.

VII.8 Confesión acerca de lo sobrenatural

Espirita le confiesa a Malivert haberlo seguido un largo tiempo durante el cual había preparado su alma para "comunicaciones sobrenaturales"; era ella quien le inspiraba ideas de la plenitud del más allá y quien le impedía apegos a cualquier expresión de lo terrenal.

VII.9 Sueño

Tópico: El Espacio sideral/El infinito

Malivert duerme y sueña con el infinito, inundado de luz, en el que habitan espíritus que también lumínicos pero que se distinguen porque la luz en ellos es distinta. Espirita se muestra y no es más que otro punto de luz.⁶⁰

Espacio VIII: Plaza del Neva

VIII.1 Alejamiento de lo sobrenatural

Malivert conversa con Mme. d'Imbercourt después de encontrarla un día de nieve.

VIII.2 Aparición de lo sobrenatural

Un trineo en el que viaja Espirita aparece entre la nieve y es percibido por Malivert y Mme. d'Imbercourt.

VIII.3 Persecución de lo sobrenatural

Malivert persigue el trineo, alejándose así de lo material para perseguir lo espiritual.

Espacio IX: El club (Boulevard inmediato al club)

IX.1 Encuentro

Malivert encuentra a Feroë en el club y pasean en el Boulevard.

IX.2 Revelación acerca de lo sobrenatural

El barón confiesa a Malivert que la visión del trineo fue manifestada por Espirita sólo para él, para Mme. d'Imbercourt y para Feroë mismo quien asegura que "a título de iniciado veo lo intangible para el resto de los hombres" (Gautier, 1971: p. 75). Le instruye sobre las diferencias entre el tiempo de los mortales y el de los espíritus, para quienes "no existe el

⁶⁰ "En aquel enjambre creyó reconocer Guy a Espirita, y no se engañaba, aunque ella no pareciese más que un punto brillante en el espacio o un átomo sobre la claridad incandescente" (Gautier, 1971: p. 63).

tiempo no tienen hora, puesto que flotan en la eternidad” (p. 75) y le revela que a pesar de ello, Espirita descendió a la esfera terrenal para terminar un proyecto en la medida del tiempo de los humanos.

Espacio X: Casa de Malivert

X.1 Aparición de lo sobrenatural

Malivert ve aparecer una bella mano que se posa sobre una hoja de papel y comienza a simular el acto de escribir. La mano invita a Malivert a tomar la pluma para realizar la escritura automática.

X.2 Comunicación con lo sobrenatural

Así, Malivert coge la pluma, deviene médium y comienza la escritura automática: “¿Debo yo mismo servir de secretario al espíritu, ser yo mi propio *médium*, para servirme de la palabra consagrada? [...] Los espíritus, se dice, que pueden producir ilusiones y apariencias, crear en el cerebro de aquellos a quienes obsesionan espectáculos terribles o espléndidos, son incapaces de obrar sobre la realidad material y mover un átomo” (Gautier, 1971: p. 77).

Espacio XI: Dictado de Espirita

METATEXTO

XI.1 Revelación acerca de lo sobrenatural

Espirita, narra sobre su naturaleza y la naturaleza de su mundo:

Yo no soy ni un ángel, ni un demonio, ni uno de esos espíritus mensajeros que llevan a través de las inmensidades la voluntad divina [...] soy simplemente un alma que aún espera su juicio, pero a quien la bondad celeste permite presentir una sentencia favorable [...] En el punto donde estoy, se tiene la intuición de todo, y las diversas lenguas que ha hablado el hombre no son más que la sombra de la idea, y nosotros poseemos la idea en su estado más esencial (Gautier, 1971: p. 78).

XI.2 Confesión amorosa

Espirita también comunica cómo se enamoró de Malivert y cómo a pesar de sus intentos, jamás pudieron coincidir.

Espacio XII: Casa de Malivert

XII.1 Reconocimiento

Malivert lee el dictado escrito por su propia mano, bajo el influjo de Espirita y se conmueve.

XII.2 Idealización del amor espiritual

Malivert en idealiza el amor espiritual, pues implica sublimación y ascensión a la perfección absoluta al haberse roto cualquier lazo con la materia.⁶¹

XII.3 Aparición de lo sobrenatural

La mano de Espirita aparece nuevamente y simula el acto de escribir.

XII.4 Comunicación con lo sobrenatural

Malivert coge una pluma y su pensamiento es sustituido por el de Espirita en la escritura automática.

Espacio XIII: Dictado de Espirita

METATEXTO

XIII.1 Decepción amorosa

En el mensaje transmitido por Espirita a Malivert, ella narra cómo había sido imposible el encuentro entre ambos. Espirita recuerda la partida de Malivert a El Cairo⁶² y su regreso acompañado de la noticia de su matrimonio con Mme. d'imbercourt.

XIII.2 Reclusión

Al pensar que no podrá estar jamás con Malivert, Espirita, desesperada, entra por voluntad propia a un convento alejándose del mundo material para acercarse a la Divinidad.⁶³

XIII.3 Idealización del amor espiritual

Espirita a través de la oración consigue elevar su pensamiento y continúa amando Malivert, sin embargo, lo ama en Dios mismo.⁶⁴

XIII.4 Renuncia

⁶¹ "La unión humana más perfecta ¿no tiene sus cansancios fastidios y saciedades? Los ojos más enamorados, ven al cabo de unos años palidecer las gracias adoradas; el alma se hace menos visible a través de las carnes marchitas; y el amor asombrado busca su ídolo desaparecido"(Gautier, 1971: p. 102).

⁶² Malivert se caracterizaba por viajar a países lejanos, acompañado de un pachá turco, y por su interés en el estudio de culturas de *Oriente*; así como por su insatisfacción hacia su cultura y su posición social.

⁶³ "Acababa de dar mi primer paso fuera de la vida de este mundo, cerrado ya para mí [...] allí no existe más que el pensamiento fijo en Dios. Él es suficiente para llenar el vacío espantoso y el silencio que reina aquel lugar, tan profundos como los de la tumba" (Gautier, 1971: p. 110).

⁶⁴ "Tu imagen vivía siempre en mi corazón; pero llegué a no amarte sino en Dios" (Gautier, 1971: p. 111).

Espirita hace el voto de profesión, renuncia a lo terrenal y participa en la ceremonia en la cual pronuncia palabras sagradas y se despoja de sus joyas y ropas, renunciando a la vanidad y al lujo. En el voto final la despojan de su cabellera y ella desfallece.

XIII.5 Ruego

Espirita vive para Dios, no más para el mundo, pero implora a la "bondad divina" revelarle a Malivert su amor después de haber muerto. Espirita siente que su ruego es escuchado y su alma sigue amando al alma de Malivert.

XIII.6 Debilitamiento

Espirita vive días lúgubres y nostálgicos dentro del convento y comienza a debilitarse y a enfermar. Su muerte se acerca y es esperada con los brazos abiertos por ella y las monjas, ya que se trata de la unión con Dios.

XIII.7 Éxtasis

Espirita sufre desmayos frecuentes que las hermanas consideran éxtasis.

XIII.8 Agonía

Espirita comienza a desligarse del mundo material y a inmiscuirse en el mundo inmaterial: "Mi paso de un mundo a otro se verificó muy dulcemente. Estaban rotos todos los lazos de la materia y el espíritu, excepto un hilo mil veces más tenue que esos que flotan en el aire en los más bellos días de otoño" (Gautier, 1971: p. 117).

XIII.9 Muerte

Espirita se desprende de su cuerpo: "Las palabras humanas no pueden expresar la sensación de un alma que, libre de su prisión corporal, pasa de esta vida a otra, del tiempo a la eternidad y de lo finito a lo infinito" (Gautier, 1971: p. 118).

XIII.10 Sublimación

Espirita vive una plena alegría ante lo que experimenta.

Explosiones de nuevas sensaciones me hacían comprender los misterios impenetrables al pensamiento y a los órganos terrestres. Desembarazada de esa arcilla sometida a las leyes de la gravedad, que antes me sujetaba, me lancé con loca alegría al éter insondable. Las distancias ya no existían para mí, y mi simple deseo me llevaba donde yo quería ir. Trazaba grandes círculos con vuelo más rápido que la luz a través del vago azul de los espacios, como para tomar posesión de la inmensidad, cruzándome con enjambres de almas y espíritus" (Gautier, 1971: p. 118).

XIII.11 Contemplación de lo espiritual

Espirita contempla otros espíritus y almas: “Una luz que chispeaba brillando como el polvo del diamante, formaba la atmósfera; pronto me apercibí de que cada grano de aquel brillante polvo era un alma. Se dibujaban en él corrientes, ondulaciones, remolinos” (Gautier, 1971: p. 118). Las almas conforman el Todo; son innúmeras, imposibles de contar y suficientes para poblar hasta que Dios lo decida. “A las almas que habían pasado ya por la prueba de la vida, desde la creación de nuestro mundo y los otros universos, se unían las almas en expectativa, las almas vírgenes, que esperan su turno para encarnarse en un cuerpo, sobre un planeta cualquiera” (Gautier, 1971: p. 119). Las almas son distintas entre sí, sin embargo todas están hechas a imagen de su creador.

.XIII.12 Conocimiento absoluto

Espirita recorre aquella infinitud divina, entre diferentes astros y advierte que lo conoce todo, conoce el Absoluto.

Oía la música de las esferas cuyo eco llegó a los oídos de Pitágoras; los números misteriosos, ejes del universo, marcaban el ritmo. Con un sonido armonioso, potente como el trueno y dulce como la flauta, nuestro mundo, arrastrado por su astro central, giraba lentamente en el espacio y yo abarcaba de una sola mirada los planetas, desde Mercurio hasta Neptuno, describiendo sus eclipses acompañados de satélites. Una intuición me revelaba los nombres que tienen en el cielo. Yo conocía su estructura, su pensamiento, su objeto; ningún secreto de su vida prodigiosa me era desconocido. Leía como un libro abierto ese poema de Dios que tiene soles por letras (Gautier, 1971: p. 120).

XIII.13 Recuerdo terrenal

A pesar del esplendor del mundo inmaterial, Espirita recuerda a la Tierra y a Malivert y sabe que el alma de Malivert que está predestinada a la suya.

XIII.14 Regreso

Espirita regresa a la Tierra y llega con Malivert.

XIII.15 Encantamiento

Espirita lee el pensamiento de Malivert y ejerce un encantamiento que provoca que Malivert se desinterese por mundo material y así le sea más fácil acercarse a ella.⁶⁵

⁶⁵ Por mi presencia, que tú no sospechabas, alejé las ideas, los deseos, los caprichos que te hubieran podido separar del objeto a que yo te dirigía. Desprendí poco a poco tu alma de todo lazo terrestre; para guardarte mejor, esparcí en tu habitación un vago encanto que te la hiciese amar. Te parecía, sin

XIII.16 Acercamiento a lo sobrenatural

Vista la insistencia por parte de Mme. d'Imbercourt con Malivert, Espirita posee a Malivert y le hace escribir una carta rechazando a la mujer. "Sustituyendo mi voluntad a tu pensamiento adormecido, te hice escribir aquella respuesta a su nota en donde se traducían tus secretos sentimientos" (Gautier, 1971: p. 122).

XIII.17 Acercamiento a lo sobrenatural

Espirita suspira al saber que Malivert acudirá con Mme. d'Imbercourt.

XIII.18 Encuentro

Espirita busca al barón de Feroë para pedirle su ayuda y poder comunicarse con Malivert. Le sugiere que estimule el interés de Malivert por el mundo de los espíritus.

Espacio XIV: Casa de Malivert

XIV.1 Reconocimiento

Malivert ama profundamente a Espirita después de volver en sí: "el pensamiento del joven, suspendido por influencia de *Espirita*, tomó posesión de su cerebro" (Gautier, 1971: p. 122), de leer lo escrito.

XIV.2 Duda

Malivert se cuestiona cómo es que podrá relacionarse y comunicarse con Espirita, pues sabe bien que ambos pertenecen a mundos diferentes, el material y el inmaterial.

XIV.3 Encuentro

Feroë llega a casa de Malivert, quien le muestra al barón lo escrito por influjo del espíritu.

XIV.4 Revelación acerca de lo sobrenatural

Feroë le comunica a Malivert que las relaciones entre él y Espirita aún no están bien establecidas y por ello la comunicación se da a través de la escritura automática, sin embargo eso cambiará: "las dos almas se penetrarán por el pensamiento y el deseo, sin ningún signo exterior" (Gautier, 1971: p. 123).

que pudieras darte cuenta de ello, que tu dicha estaba encerrada en aquellas cuatro paredes donde yo habitaba (Gautier, 1971: p. 121).

XIV.5 Deseo terrenal

Malivert desea saber el nombre que tenía Espirita cuando vivía.

XIV.6 Revelación acerca de lo sobrenatural

Feroë le revela a Malivert dónde encontrar el nombre de Espirita. Según la explicación del médium, Malivert desea saber el nombre del espíritu al estar inmerso aún en el mundo material en el que aún hay un apego al yo, al cuerpo físico que posee un nombre y una aparente identidad.

Espacio XV: Cementerio

XV.1 Descubrimiento

Malivert encuentra la tumba de Espirita, blanca y cubierta de nieve, lee en ella el nombre "Lavinia d'Aufideni".

XV.2 Aparición de lo sobrenatural

El cielo se abre y, bajo la nieve, Espirita aparece como un ángel sobre su tumba.

Poco a poco las nubes se rasgaron haciendo una pequeña abertura, por donde se escapó un largo rayo visible sobre el fondo sombrío de la bruma que iluminó e hizo brillar bajo los cristales de la nieve [...] Malivert creyó distinguir una forma esbelta y blanca, que elevándose de la tumba como humo ligero, envuelta en los flotantes pliegues de un sudario de gasa, semejante a la túnica con que los pintores revisen a los ángeles, le hacía con la mano un signo amistoso. (Gautier, 1971: p. 126).

XV.3 Desaparición de lo sobrenatural

La visión de Espirita desaparece cuando una nube pasa por delante del sol.

Espacio XVI: Casa de Malivert

XVI.1 Aparición de lo sobrenatural

Malivert encuentra una figura de belleza sobrenatural, luminosa e inmaterial que se condensa ligeramente y toca el piano con una perfección que va más allá de lo humano.

XVI.2 Transfiguración

Lavinia comienza a perder la imagen terrestre y se transforma en luz.

XVI.3 Deslumbramiento

Malivert aparta la vista pues es incapaz de contemplar en su totalidad lo espiritual.

XVI.4 Transfiguración

La visión angelical de Espirita comienza a transformarse en una mujer.

XVI.5 Deseo terrenal

La visión de Espirita como mujer despierta pasiones en él.

XVI.6 Comunicación con lo sobrenatural

Espirita le habla a Malivert no con palabras pero él la entiende en su corazón.

XVI.7 Transfiguración

Espirita recupera su forma original, se vuelve más luminosa y comienza a ascender dejando extasiado a Malivert.

XVI.8 Inspiración poética

Malivert es inspirado por las apariciones de Espirita y escribe poesía.⁶⁶

XVI.9 Súplica

Espirita suplica a Malivert continuar en la tierra a pesar de que Malivert no encuentra ya nada que le parezca cercano.

XVI.10 Deseo de lo espiritual

Malivert se siente ajeno ya a la vida terrestre y desea partir con Espirita.

XVI.11 Seducción

Espirita se aparece ante Malivert como Lavinia coqueteando como mujer para sentirse amada y despertar pasiones en Malivert.

XVI.12 Resolución

Malivert considera la opción de morir para unirse a Espirita pues su pasión por ella es desbordante.⁶⁷

⁶⁶ Espirita expresa su opinión respecto a la poesía de Malivert: "-Es magnífico, dijo Espirita cuya voz oía resonar Malivert en su pecho, porque no llegaba a su oído como el ruido ordinario; esto es magnífico aún para un espíritu; la belleza superior y la eterna luz. ¿A dónde no se remonta cuando tiene por alas el amor y la fe?" (Gautier, 1971: p. 133).

⁶⁷ "Debo despojarme de mi incómoda envoltura mortal, de esta forma espesa y grosera que me impide elevarme con el alma adorada a las esferas donde se ciernen las almas" (Gautier, 1971: p. 135).

XVI.13 Intervención

Espirita interviene para que Malivert no se quite la vida pues haciéndolo jamás podrían unirse. Le explica que Lavinia, celosa, coqueteaba en forma de mujer para ser amada como lo era el espíritu.

Espacio XVII: Casa de Mme. d'Imbercourt

XVII.1 Encantamiento

Espirita se aparece en la alcoba de Mme d'Imbercourt y compadecida de su profundo dolor, elabora un encantamiento para que deje de sufrir y pueda olvidar sus penas de amor.

Espacio XVIII: Grecia (Buque de vapor)

XVIII.1 Viaje

Malivert, Espirita y Jack se encuentran en un crucero que navega hacia Grecia.

XVIII.2 Deseo de lo espiritual

Malivert ansía conocer lo que le deparará en la otra vida pues las maravillas de la Tierra no tienen comparación con las del infinito.

He aquí, decía Espirita, un espectáculo maravilloso, uno de los más bellos, si no el más bello que le sea dado contemplar al hombre [...] El mar, que tan grande te parece, no es más que una gota en la copa del infinito; y ese astro pálido que lo ilumina, imperceptible de glóbulo de plata, se pierde en las espantosas inmensidades, último grano de polvo sideral (Gautier, 1971: p. 150).

XVIII.3 Sueño

Malivert sueña a Espirita y recorre el infinito con ella:

“El sueño no nos separará. Yo guiaré todos tus sueños, y conduciré a lugares que no puedes todavía penetrar, mientras estás despierto.”

En efecto, Guy tuvo sueños celestiales, radiantes, sobrenaturales, en que se veía al lado de Espirita a través de Elíseos y de paraísos, mezcla de luces, de vegetaciones, de arquitecturas ideales de que no sabría darnos una idea, ni la más remota, ninguna frase de nuestras pobres lenguas, tan limitadas, tan imperfectas, tan opacas (Gautier, 1971: p. 151).

Espacio XIX: Partenón

XIX.1 Rechazo a lo terrenal

Espirita aparece en el santuario de Palas-Atenea del Partenón y hace un encantamiento para que el templo se asemeje a como había sido en sus días de esplendor. Malivert lo admira pero más desea admirar a Espirita. "¡Oh, murmuró Espirita; ¡el arte mismo es olvidado por el amor! Su alma se desprende cada vez más de la tierra. Arde, se consume. Bien pronto, alma querida, se cumplirá tu deseo" (Gautier, 1971: p. 154).

Espacio XX: Barranco en Grecia

XX.1 Desaparición

Malivert desaparece después de haber marchado a explorar los alrededores de Atenas.

XX.2 Búsqueda

Jack va en búsqueda de Malivert, se halla únicamente el cadáver del caballo en el que iba.

XX.3 Declaración de muerte

El guía que acompañaba a Malivert declara la muerte de éste, quien fue asaltado y baleado junto con su caballo por unos bandidos. Declara haber descubierto dicha en la agonía de Malivert y haber visto la imagen de "una figura de deslumbrante blancura y de maravillosa belleza" (Gautier, 1971: p. 160) que tomando el alma de Malivert llevándosela con ella.

Espacio XXI: Habitación de Feroë

XXI.1 Aparición de lo sobrenatural

Una luz que ilumina el cuarto de Feroë (quien lee un libro de Sweedenborg), las paredes se tornan transparentes y aparecen dos puntos aún más brillantes que toman la forma de Malivert y de Espirita.

XXI.2 Fusión espiritual

Malivert y Espirita vuelan el uno alrededor del otro y se acercan hasta llegar a fusionarse.

XXI.3 Liberación

Maliver y Espirita fusionados parten al más allá.

OCULTISMO EN *ESPIRITA*

A partir del desglose de los motivos de la novela corta *Espirita* es posible reconocer que se presenta un evidente diálogo con el ocultismo, expresado principalmente a través del espiritismo. Cada uno de los motivos señalados manifiesta la estrecha relación que la obra

sostiene con éste. A continuación, se explicará cómo es que funcionan los motivos de *Espirita* para resaltar su carácter ocultista.

En primera instancia, así como una buena parte de los textos decimonónicos finiseculares, *Espirita* parte de una situación inicial que es la de la *insatisfacción finisecular*, manifiesta en el personaje principal. Conforme se desarrolla la historia, el tedio y el hastío, el *ennui* que asedia al protagonista va siendo superado a partir del contacto con lo sobrenatural. *Espirita* propone la espiritualidad como una vía de salvación ante la insatisfacción característica del final de siglo. Es posible reconocer en la *insatisfacción finisecular* un tópico al mostrarse como una situación que condiciona la narración y, al estar ligado a la tradición, pues como en otras narraciones de la época, este tópico es el punto de partida del relato.

En la novela de Gautier, es reconocible el conflicto existente del hombre finisecular con las convenciones de su época. Malivert es un personaje completamente inmerso en su contexto por lo que es evidente el rechazo a éste, es decir, al cientificismo y al positivismo pero también a la burguesía. A pesar la actitud del personaje ante su entorno, su pensamiento obedece a la lógica científicista y por ello constantemente busca encontrar alguna explicación racional a los fenómenos sobrenaturales que presencia. Esto particularmente puede observarse en los motivos *Extrañamiento frente a lo sobrenatural*, *Sospecha de lo sobrenatural*, *Resistencia a lo sobrenatural*. Al final, no obstante, Malivert es capaz de romper su esquema de pensamiento y de incluir en éste lo que sobrepasa los límites del entendimiento como puede observarse por ejemplo en el motivo de la *Aceptación de lo sobrenatural*.

Todo esto ocurre en el contexto de una gradual aproximación a lo sobrenatural. De esta manera, el motivo del *Acercamiento a lo sobrenatural* es muy importante en la narración y se presenta varias veces a lo largo del relato, sin embargo, cabe señalar que el motivo tiene realizaciones diferentes, por ejemplo, a partir de la escritura automática o de la percepción de un suspiro. Estas dos realizaciones, cuando remiten a los primeros contactos entre los protagonistas, son relatadas dos veces, pero desde dos perspectivas distintas: la de Malivert y la de Espirita. Con esta repetición se enfatiza la importancia del acercamiento a lo sobrenatural que el contacto entre los amantes sea posible.

A estos acercamientos y al *Anunciación acerca de lo sobrenatural*, a cargo del médium, les sucede el motivo de la *Invocación*, que conduce a la *Aparición de lo sobrenatural*. Se trata de una secuencia conforme a los planteamientos ocultistas, más específicamente espiritistas, en torno a la forma de comunicarse con las almas. El primer motivo de la *Aparición de lo sobrenatural* se realiza en el relato a través de un espejo. El uso de espejos para la

manifestación de la otredad es un recurso empleado por lo fantástico modernista.⁶⁸ En este sentido, el espejo funciona como un símbolo de lo “otro”, o bien, de la imaginación o de las apariciones.⁶⁹

Ahora bien, otra de las realizaciones del motivo de la *Aparición de lo sobrenatural* es a través de la nieve. El espíritu aparece ante el amante como un diáfano copo. En este sentido, la nieve, que se encuentra presente a lo largo del relato, también funciona como un símbolo que se vincula con el ocultismo debido a su relación con la espiritualidad.

aparte de su relación con lo caído del cielo (lluvia, rocío, rayo) de carácter luminoso, ligado al simbolismo de la altura y de la luz, la nieve, ya caída y cubriendo la tierra, podría simbolizar una sublimación de la propia tierra. Así, contrapuesta al cielo forma un eje blanco-azul o azul-blanco (en su descenso) que tiene un evidente carácter místico, hierogámico (Cirlot, 1992: p. 324).

Conforme se vuelve más estrecha la relación entre el espíritu y el amante, la manifestación del espíritu va adquiriendo otras formas. Así, aunque el motivo de la *Aparición de lo sobrenatural* aparece constantemente, sus realizaciones son siempre distintas. Espirita aparece ante Malivert como una figura luminosa e inmaterial, como una mujer hermosa o bien, aparece únicamente una mano de ella, acción que reclama la escritura automática. Después, el espíritu se presenta como un ser luminoso o bien, como luz.

El vínculo entre el espíritu y el amante cada vez va volviéndose más cercano. La comunicación entre ambos surge. El motivo de la *Aparición de lo sobrenatural* (aparición de la mano) da pie al motivo de la *Comunicación con lo sobrenatural* que se realiza a partir de la escritura automática. Esta última deja de ser un mecanismo para propiciar el *Acercamiento a lo sobrenatural* para devenir un medio de comunicación, una vez que los amantes ya han entrado en contacto; de esta manera, el elemento ocultista de la escritura automática cambia su función en el relato. Por su parte, la *Comunicación con lo sobrenatural* va cambiando en sus realizaciones: en principio depende de medios como la escritura automática, y al final ya ni siquiera requiere de palabras, pues en la armonía perfecta de los espíritus, el amante comprende a su amada con el corazón.

Ahora bien, el *Acercamiento con lo sobrenatural* no ocurre fortuitamente. Es importante señalar que para que todo esto se lleve a cabo es necesario el papel del médium,

⁶⁸ Desde el romanticismo la literatura encontró un punto de convergencia con el ocultismo en el ámbito de lo fantástico. José Ricardo Chaves (2008) explica que éste resultó ser un “género muy propicio para tratar los asuntos misteriosos e inciertos, pues permite desdoblamientos, proyecciones, espejos, monstruosidades, es decir, una exploración imaginaria de la otredad” (Chaves, p. 112).

⁶⁹ “[el espejo] es un símbolo de la imaginación --o de la conciencia-- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. [...] Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y absorbe [...] dotado de carácter mágico, de mera hipertrofia de su cualidad fundamental. Sirve entonces para suscitar apariciones [...] Aparece, a veces en los mitos, como puerta por la cual el alma puede “disociarse” y pasar al otro lado” (Cirlot, 1992: p. 195).

tal como en el espiritismo. Así, es el motivo del *Encuentro* el que aproxima al amante y al espíritu gracias al intermediario. El motivo del *Encuentro* en este relato, siempre se da con el médium. El papel del médium en *Espirita* lo desempeña generalmente el barón de Feroë, aprendiz de Sweedenborg, filósofo representante del ocultismo. Tanto Guy de Malivert como Espirita se encuentran con el barón de Feroë pues es él quien puede acercarlos y ayudarlos a comprender el mundo espiritual. La mayoría de las veces el motivo del *Encuentro (con el médium)* va seguido por los motivos de la *Anunciación y la Revelación acerca de lo sobrenatural*, donde El personaje Feroë le confiere a Malivert los conocimientos necesarios para que establezca el contacto con Espirita. Feroë, en su papel de médium, funge como un tema-personaje, pues expresa la carga temática y la orientación ideológica de la obra en lo que respecta a aspectos fundamentales del espiritismo.

Sin embargo, es preciso señalar que el personaje de Guy de Malivert también adquiere la función de médium pues él es el medio de comunicación entre él mismo y el espíritu. Aquí es posible considerar como pertinente para el análisis la clasificación de médiums que hace el espiritismo, pues en la novela se presentan alusiones a los diversos tipos de médiums. Un ejemplo de ello es el médium de exploración directa, perteneciente a los médiums de desdoblamiento, quienes se desdoblán del cuerpo y sus “elementos sutiles exploran los planos prohibidos a los seres humanos” (Castellan, 1962: p. 34). El motivo del *Sueño* se vincula a este tipo de médiums, pues parecería que Malivert se desdoblara para viajar por el infinito: “el alma, libre durante el sueño de los lazos que la encadenan al cuerpo, se prestaba a tal visión” (Gautier, 1971: p. 63). Otro tipo de médiums al que alude la novela es evidentemente el médium escritor o psicográfico, que es poseído por el espíritu y escribe el mensaje que les transmite éste. La escritura automática se encuentra presente en la narración, como ya se ha mencionado anteriormente.

Ahora bien, el espiritismo plantea el conflicto entre la materia y el espíritu y la obra plasma muy bien este conflicto pues a lo largo de ella se ve la ruptura con todo lo que representa la realidad de finales del siglo XIX.

Para la mayoría de las religiones dualistas, así como para el espiritismo, la materia es aquello que se debe de abandonar para trascender a lo ideal representado por el más allá. En la novela de Gautier se representa e idealiza ese abandono de lo material para acceder a otros planos espirituales. La primera transición corresponde a Lavinia y los motivos que la expresan remiten a la estancia en el convento y a la narrativa de santos: el *Reclusión*, la *Idealización del amor espiritual*, la *Renuncia*, el *Debilitamiento*, el *Éxtasis*, la *Agonía* y la *Muerte*. Guy de Malivert también forma parte de un proceso en el que, con la ayuda de Espirita, va rompiendo sus lazos con lo terrenal. En el motivo *Desapego de la materia*, Malivert finalmente se ha liberado de cualquier atadura, por lo que le es posible acceder plenamente a lo espiritual.

La idealización de lo que va más allá es manifiesta a lo largo de toda la obra aunque se presenta de forma más tangible en motivos como *Deseo de lo espiritual* o bien, *Idealización del amor espiritual*. La idealización en el amante es propiciada por el espíritu, por el amor a Espirita que es una fracción del Todo. Al final, el amante está tan enamorado del espíritu como del infinito.

Por otro lado, es importante también señalar que hay motivos que expresan la ardua lucha con la materia. Uno de éstos es la *Transfiguración*, estrategia que usa Espirita para, adquiriendo la forma de una mujer, paliar los deseos terrenales de Malivert —y quizás también los de la propia Espirita—. Otro de los motivos es el de la *Seducción*, pues el espíritu seduce al amante por medio de su transfiguración en mujer, despertando pasiones carnales que nada tienen que ver con el espíritu. La lucha también se hace presente en el motivo del *Deseo terrenal*. Por último, el motivo de la *Resolución* expresa el deseo desesperado de unirse con el espíritu, deseo que tienta a Malivert a cometer suicidio. Aquí es necesario mencionar que en este último motivo y en el de la *Intervención* es manifiesta la relación que tiene la obra con la moral espiritista, influida ciertamente por la moral cristiana, que rechaza el suicidio.

El suicidio es una de las faltas más graves que se pueden cometer contra el progreso y la armonía universal. Quienes empujen a un hombre a ese gesto responderán por asesinato. En general el suicidio tiene como consecuencia la prolongación de la perturbación del espíritu, el remordimiento, la decepción (en realidad nada está resuelto, y queda la prueba por sufrir en una nueva vida) y las alucinaciones que resultan de la situación violenta en la que el suicida ha franqueado las puertas de la vida (*Revue Spirite* cit. en Castellan, 1962: p. 71).

De haber cometido tal acto, el reencuentro de Malivert con Espirita en el más allá habría sido imposible. Al final el espíritu triunfa sobre la materia y el amor espiritual no tiene comparación con el amor terrenal.

Finalmente, es preciso señalar la relación que se da no sólo con el ocultismo sino también con el simbolismo. El motivo de la *Inspiración poética* es aquél que expresa con mayor claridad los postulados simbolistas. Guy de Malivert inspirado por Espirita, escribe poesía y dentro de la misma narración, la poesía es la manifestación de la pureza del alma. La alusión a la sublimación del arte, a la experiencia mística en la experiencia estética es manifiesta en el motivo. A través del arte uno es capaz de desapegarse del "yo" y devenir uno con la obra, lo que se asemeja a una experiencia mística, tal como lo propone la estética de Schopenhauer. "La ciencia se ocupa de las cosas particulares; el arte se dirige a la esencia, al mundo de las 'ideas', y, en tal medida, el artista puede alcanzar la objetividad más perfecta del espíritu" (Schopenhauer cit. en Tollinchi, 2004: p. 193) y esto es evidenciado con la poesía de Malivert, pues se trata de lo más elevado que puede existir.

Otro de los motivos donde es manifiesta esta característica simbolista es en el motivo de la *Revelación acerca de lo sobrenatural*, que forma parte de la diégesis de *Espirita*. En éste, son narrados tanto la naturaleza del espíritu como de su universo. Aquí la alusión es específicamente, a la noción de la insuficiencia de las convenciones del lenguaje para expresar, ciertamente, simbolista. El lenguaje es meramente humano y al serlo, solamente puede expresar desde lo humano, no alcanza para expresar lo que va más allá de él, pues es incognoscible y por tanto innombrable.

Ahora bien, a partir de otros motivos es también posible identificar uno de los temas predilectos simbolistas y que se encuentra ligado al ocultismo: la teoría de las correspondencias. Estos motivos son el de la *Sublimación*, la *Contemplación de lo espiritual* y el *Conocimiento absoluto*, pues en ellos el espíritu se encuentra con el infinito y comprende que todo en éste es correspondiente. El motivo del *Conocimiento absoluto* expresa otro de los tópicos presentes en la novela que es el del Espacio sideral. El tópico es meramente descriptivo y en la obra funciona como una expresión del ocultismo, pues en gran medida, configura el modelo espiritista del mundo espiritual. Este mismo tópico es expresado también en el motivo del *Sueño*, los cual puede explicarse en la medida en que, según se ha desarrollado en la tradición filosófica y literaria, a través del sueño surge el contacto con una realidad alterna.

A partir del análisis previo es posible señalar que *Espirita* no se posiciona en torno a la validez o invalidez de las teorías espiritistas, sino que las traslada a un relato maravilloso en el que el espiritismo es el vehículo para relatar una historia de amor. Théophile Gautier se sirve del ocultismo para crear una obra artística, en la que el espiritismo funge fundamentalmente como un vehículo de expresión del lenguaje poético, como un sostén para su filosofía de “el arte por el Arte”.

Para concluir, es preciso mencionar que muchos de los motivos que en *Espirita* se presentan como periféricos o marginales, serán centrales en *El donador de almas*, obra que además, parte de otro tenor poético. Algunos de los motivos de *Espirita* que serán de mayor atención y relevancia en la novela de Nervo, son por ejemplo los motivos *Debilitamiento*, *Éxtasis*, *Agonía* o *Resolución*.

IV.2 AVATAR

En esta novela nos encontramos con dos personajes fundamentales que vinculan a la novela directamente con el ocultismo: el amante y el médium. El primero es representado por Octave de Saville, se encuentra insatisfecho con el mundo materialista en el que vive y frustrado por un amor no correspondido. El segundo es representado por Balthazar de Cherbonneau quien procurará el acercamiento del amante a la espiritualidad y al amor a través de una transmigración de almas; en Cherbonneau recae gran parte del contenido ocultista y orientalista de la novela. A diferencia de *Espirita*, la amada, representada por la condesa Prascovia, no encarna un espíritu y no corresponde a los deseos de Saville porque ella ya ha encontrado la unión espiritual perfecta con su amado esposo, el conde Olaf Labinski; este último, a raíz de los actos del amante y el médium, se verá obligado a experimentar lo sobrenatural sin haberlo deseado. A continuación, se desglosan los motivos que componen la narración.

Espacio I: Habitación de Octave de Saville

Situación inicial

Tópico: Insatisfacción finisecular

Octave de Saville es descrito como un joven burgués y atractivo, pero lánguido y con mirada muerta (Gautier, 2003: p. 14) pues padece una enfermedad desconocida por los médicos, que lentamente va acabando con su vida.

El apartamento de Octave es descrito como un espacio mórbido y melancólico, propio de su habitante y que alberga libros descuidados distribuidos por doquier. Octave se encuentra acompañado por su criado Jean. Vive cómodamente, pero le gustan la tristeza y el abandono, a los cuales se inclina cada vez más, aunque lo vayan encaminando hacia el *ennui*, a la indiferencia por la vida.⁷⁰

I.1 Encuentro

El médico Balthazar Cherbonneau, conocido por haber vuelto de la India empapado de conocimientos curativos, visita a Octave de Saville, quien no consigue remedio para sanar su padecimiento de ningún médico convencional: “los médicos corrientes no entendían nada de esa extraña enfermedad, porque todavía no se ha analizado el alma en los anfiteatros de anatomía” (Gautier, 2003: p. 15). Cherbonneau es descrito como un médico del alma, un

⁷⁰ “el alegre tumulto de la vida le espantaba, aunque a veces hiciera verdaderos esfuerzos por mezclarse en él. Volvía siempre más melancólico de las mascaradas, las fiestas o las cenas a las que sus amigos le arrastraban. Por otra parte ya no luchaba contra aquel misterioso dolor, y dejaba pasar los días con la indiferencia del hombre que no piensa en el día siguiente” (Gautier, 2003: p. 13).

hombre de apariencia grotesca, y cadavérica, pero con ojos deslumbrantes, color azul y mirada limpia y joven⁷¹ (Gautier, 2003: p. 17).

1.2 Diagnóstico

Balthazar de Cherbonneau diagnostica a través del contacto de sus manos, que el mal de Octave no tiene que ver con alguna patología física, sino del alma. (Gautier, 2003: p. 19).

Ya veo que el suyo no es un caso de patología vulgar; usted no padece ninguna de esas enfermedades catalogadas, de síntomas conocidos, que el médico cura o agrava; y cuando le haya hablado durante unos minutos, no le pediré papel para escribir una anodina receta del Codex bajo la cual estamparé una firma jeroglífica y que su criado llevará, al farmacéutico de la esquina [...] "su situación es más grave de lo que piensa, y la ciencia, al menos tal como la practica la vieja rutina europea, no puede hacer nada [...] "usted ya no tiene ganas de vivir y su alma se va separando insensiblemente de su cuerpo [...] su espíritu sólo está sujeto a la carne por un hilo, pero le vamos a hacer un buen nudo" (Gautier, 2003: pp. 18-20).

1.3 Aceptación

Octave reconoce su estado moribundo. "Me parece que mi cuerpo se ha vuelto permeable y deja escapar a mi yo como un tamiz deja que pase el agua por sus agujeros. Siento que me disuelvo en el gran todo, y me cuesta salir del medio en el que estoy sumergido" (Gautier, 2003: p. 20).

1.4 Confesión amorosa

Octave le confiesa a Cherbonneau su pena de amor, su amor no correspondido por la condesa Prascovia, cuyo marido participaba en la guerra del Cáucaso.

1.5 Diagnóstico

Cherbonneau confirma la enfermedad "amor-pasión" de Octave de Saville.

METATEXTO

1.6 Revelación acerca de lo sobrenatural

Cherbonneau relata a Octave que India alberga conocimientos que ignora Occidente:

existen poderes ocultos que desconoce la ciencia moderna, y cuya tradición se ha conservado en los países extranjeros, llamados bárbaros por una civilización

⁷¹ "Aquellas estrellas azules brillaban en el fondo de órbitas oscuras y membranas concéntricas cuyos rojizos círculos recordaban vagamente las plumas dispuestas en aureola alrededor de las pupilas nictálopes de los búhos. Era como si, mediante algún hechizo aprendido de los brahmanes y los pandits, el doctor hubiera robado unos ojos de niño y se los hubiera ajustado en su cara de cadáver. La mirada del anciano parecía tener veinte años, aunque el joven le calculó sesenta" (Gautier, 2003, p. 17).

ignorante. Allí, en los primeros días del mundo, el género humano, en contacto inmediato con las fuerzas vivas de la naturaleza, sabía secretos [...] brahmanes centenarios deletreando manuscritos desconocidos, yoguis dedicados a redactar el inefable monosílabo *om* [...] y los fakires [...] que poseen los misterios perdidos y obtienen resultados maravillosos cuando se dignan a servirse de ellos. Nuestra Europa, absorbida por los intereses materiales, no sospecha el grado de espiritualismo a que han llegado los penitentes de la India: ayuno absoluto, contemplación de escalofriante inmovilidad, posturas imposibles observadas durante años enteros [...] su envoltura humana ya no es sino una crisálida que el alma, mariposa inmortal, puede abandonar o recobrar a voluntad. Mientras sus escuálidos despojos permanecen ahí, inertes [...] su espíritu, libre de cualquier lazo, palpita, en las alas de la alucinación a alturas incalculables en mundos sobrenaturales. Tienen visiones y sueños extraños; siguen de éxtasis en éxtasis las ondulaciones que hace el tiempo desaparecido en el océano de la eternidad; recorren el infinito en todos sentidos, asisten a la creación de universos, al origen de los dioses y a sus metamorfosis; recuerdan las ciencias engullidas por los cataclismos, plutonianos y diluvianos, relaciones olvidadas del hombre y los elementos. En este extraño estado, musitan palabras que pertenecen a lenguas que ningún pueblo habla ya desde hace millares de años en la superficie del globo, recuperan el verbo primordial, el verbo que ha hecho brotar la luz de las antiguas tinieblas: se les toma por locos, pero ¡son casi dioses! (Gautier, 2003: pp. 43-44).

1.7 Deseo de lo sobrenatural

Cherbonneau desea acercarse directamente al alma, pretende “alcanzar y descubrir el alma, analizarla y disecarla”⁷² (Gautier, 2003: p. 45).

1.8 Rechazo a Occidente

Cherbonneau advierte que no logrará su propósito con la ciencia occidental pero tampoco con el magnetismo pues con éste es imposible disociar alma y cuerpo.⁷³ En general, Cherbonneau rechaza las limitaciones del conocimiento y formas de vida occidentales.

1.9 Viaje

Cherbonneau viaja a India en busca de los conocimientos para aprender sobre la cultura, sobre la religión, y así enriquecer su perspectiva ocultista.

1.10 Acercamiento a lo sobrenatural

⁷² “abandoné el efecto por la causa, y desprecié profundamente la ciencia materialista cuya nulidad me había sido probada”(Gautier, 2003: p. 45).

⁷³ “...el alma siempre se me escapaba; la presentía, la oía, actuaba sobre ella; adormecía o excitaba sus facultades; pero entre ella y yo había un velo de carne que yo no podía apartar sin que emprendiera el vuelo” (Gautier, 2003: p 46).

Cherbonneau se acerca a las lenguas de India como son el sánscrito o el pánscrito y así mismo a pandits, brahmanes y a un yogui que pronunciaba palabras “mágicas”, “todo poderosas, fórmulas evocadoras, sílabas del Verbo creador” (Gautier, 2003: p. 46).

I.11 Encuentro

Cherbonneau encuentra al maestro Brahma-Logum en un estado ausente en una de las grutas de la isla Elefanta.

I.12 Contemplación de lo sobrenatural

Charbonneau observa una chispa azulada introduciéndose en la boca de Brahma-Logum, haciéndolo despertar.

I.13 Legado de la palabra

Brahma-Logum lega a Cherbonneau una palabra misteriosa, conferida por Vishnú, cuya pronunciación implica que el alma se eleve de un cuerpo y dé vida a otro al que penetre.

I.14 Propuesta sobrenatural

Balthazar Cherbonneau le propone sutilmente a Malivert que tanto su alma como la del conde Olaf Labinski podrían participar en un intercambio de cuerpos.

Espacio II: Casa de Balthazar Cherbonneau

Cherbonneau es famoso en París como médico, taumaturgo y magnetizador; lo llaman “el médico de los muertos o ‘el resurrector’” (Gautier, 2003: p. 49), pues entre algunas de sus actividades, prepara brebajes con gestos mágicos y se los da a cuerpos sin vida, y así se la devuelve.

El apartamento de Cherbonneau desprende una temperatura muy alta y alberga decoraciones de Oriente, además de libros en sánscrito y utensilios para el magnetismo, como una máquina eléctrica con discos de cristal, una cubeta mesmérica con una lanza de metal sumergida y barras de hierro (Gautier, 2003: p. 52).⁷⁴

II.1 Encuentro

El conde Olaf Labinski encuentra a Cherbonneau “acurrucado en su diván, en una de esas extrañas posturas de fakir o de sannyasi” (Gautier, 2003: p. 53).

⁷⁴ La aclaración sobre el ambiente en que ocurren los sucesos del Espacio II es importante porque contiene numerosos elementos ocultistas.

II.2 Revelación acerca de lo sobrenatural

Cherbonneau se presenta el conde Olaf y le habla sobre Oriente y Occidente, sobre el espíritu y la materia.

al estudiar ciertas cosas que la ciencia desprecia, me he convertido en maestro de fuerzas ocultas que aún no han sido utilizadas, y produzco efectos que parecen maravillosos aunque son naturales [...] todo esto es muy poco al lado de los prodigios que realizan ciertos yoguis de la India, que han alcanzado el más sublime grado de ascetismo. Nosotros los europeos somos demasiado superficiales, demasiado distraídos, demasiado fútiles, estamos demasiado enamorados de nuestra prisión de arcilla para abrir de par en par las ventanas a la eternidad y al infinito [...] el espíritu lo es todo, la materia no existe sino en apariencia; el universo seguramente no es sino un sueño de Dios o una irradiación del Verbo en la inmensidad (Gautier, 2003: p. 54).

II.3 Extrañamiento ante lo sobrenatural

El conde Olaf observa a un joven partir satisfecho después de haber estado cubierto con flechas sobre una mesa de mármol.

II.4 Acercamiento a lo sobrenatural

El conde Olaf observa extrañado a una anciana cadavérica “magnéticamente dormida” (Gautier, 2003: p. 56) que recupera su juventud y su vida.

II.5 Comunicación con lo sobrenatural

Por petición de Cherbonneau, el conde Olaf interroga a la anciana sin usar palabras, sino con el contacto de sus manos, pues dice Cherbonneau, ella es capaz de adivinarlo todo.

II.6 Constatación de lo sobrenatural

El alma de la mujer viaja a los castillos del conde Olaf donde éste guarda una reliquia en un cofre: tierra con la huella de Prascovia.

II.7 Aparición

El conde Olaf se asoma en un espejo⁷⁵ y aparece en el éste el rostro de Prascovia.⁷⁶

II.8 Hipnosis

Cherbonneau coloca la mano del conde Olaf toca en una barra de hierro cargada de magnetismo.

⁷⁵ El espejo, tal como en *Espirita*, deviene un símbolo en esta obra de Gautier.

⁷⁶ Aquí se presenta una alusión tópica a *Fausto*, manifiesta en el diálogo de Cherbonneau: “-Sin duda alguna ha oído hablar del espejo mágico en que Mefistófeles muestra a Fausto la imagen de Helena” (Gautier, 2003: p. 57).

II.9 Sueño hipnótico

El conde Olaf queda sumergido en un sueño hipnótico

II.10 Encuentro

Octave de Saville encuentra con Cherbonneau y con conde Olaf inconsciente.

II.11 Deseo de lo sobrenatural

Octave decide participar en el intercambio de almas que Cherbonneau llevará a cabo.

II.12 Hipnosis

Balthazar Cherbonneau adormece a Octave por medio de frases entrecortadas y pases con sus manos, de las que salen chorros de luz que tocan la frente o el corazón de Octave.

II.13 Rechazo a lo sobrenatural

Algo en Octave se resiste a la influencia de Cherbonneau.

II.14 Hipnosis

Balthazar Cherbonneau recarga la “batería magnética de su mirada” y somete el pensamiento reacio de Octave que dificulta la influencia de Cherbonneau sobre él.

II.15 Ritual

Cherbonneau realiza el rito aprendido por Brahma-Logum en la Elefanta: se viste como mago con un traje de lino, lava sus manos en agua perfumada, dibuja tatuajes con polvo en sus mejillas y frente, ajusta el cordón de los brahmanes en su brazo y lee algunas slokas (Gautier, 2003: p. 61).

II.16 Pronunciación de la palabra

Cherbonneau, empoderado, pronuncia la palabra legada por Brahma-Logum frente a los cuerpos de Olaf y Octave.

II.17 Separación del alma

Los cuerpos de Octave y Olaf se trastornan mientras dos lucecitas azules aparecen brillando sobre sus cabezas (Gautier, 2003: p. 63).

II.18 Transmigración

A través de movimientos en el aire, el doctor dirige el alma de Olaf al cuerpo de Octave y viceversa.

el avatar se había realizado [...] Que los médicos más famosos hagan lo mismo, ellos, tan orgullosos de recomponer más o menos bien el reloj humano cuando se estropea [...] ¡El más humilde fakir indio sentado en la escalera de una pagoda, sabe mil veces más que vosotros! ¡Qué importa el cadáver cuando se domina el espíritu! (Gautier, 2003: p. 63).

II.19 Despertar

Cherbonneau despierta a Octave retirando de él el fluido magnético.

II.20 Rekomienzo

Octave, plenamente agradecido con Cherbonneau⁷⁷ comienza su nueva vida en el cuerpo de Olaf, el cual sigue acostumbrado a los movimientos de su anterior huésped.⁷⁸

Espacio III: Mansión Labinski

III.1 Llegada

Octave arriba a la mansión del conde Olaf y de la condesa Prascovia sintiéndose desamparado al no conocer su nuevo hogar.

Espacio IV: Casa de Balthazar Cherbonneau

IV.1 Despertar

El conde Olaf despierta sin advertir que se encuentra en el cuerpo de Octave.⁷⁹

IV.2 Partida

Un coche recoge a Olaf de la casa de Cherbonneau, que pide ser llevado “a casa”.

IV.3 Confusión

El cochero lleva a Olaf a la casa de Octave de Saville, Olaf se extraña y exige ser llevado a la mansión Labinski.

⁷⁷ Cuando responde al agradecimiento, Cherbonneau profiere: “El Verbo que ha creado la luz puede perfectamente desplazar a un alma” (Gautier, 2003: p. 65).

⁷⁸ “el cuerpo del conde conservaba el impulso de sus antiguas costumbres, y el reciente huésped se confió a esos recuerdos físicos, porque le importaba adquirir los andares, la conducta y el gesto del propietario expulsado” (Gautier, 2003: p. 66).

⁷⁹ Cuando el conde Olaf despierta en el cuerpo de Octave, lo primero que observa son las figuras de las diferentes encarnaciones de Vishnú que parecen moverse.

IV.4 Desconocimiento

Olaf llega a su mansión pero se le niega la entrada cuando dice ser el conde Labinski.

IV.5 Acercamiento a lo sobrenatural

Olaf distingue a alguien idéntico a él dentro de su mansión y, cuando se le dice que aquél es el verdadero conde, se desvanece.

Espacio V: Casa de Octave de Saville

V.1 Despertar

Olaf despierta en una habitación desconocida al cuidado del mayordomo Jean.

V.2 Desconocimiento

Olaf se asoma en un espejo de Venecia de la habitación y desconoce su propio reflejo, pues es totalmente diferente al de él mismo.

V.3 Descubrimiento

Olaf encuentra en sus bolsillos una cartera con tarjetas de visita con el nombre "Octave de Saville".

V.4 Sospecha de lo sobrenatural

Olaf sospecha que alguien robó su cuerpo con la ayuda de Cherbonneau.

V.5 Resistencia a lo sobrenatural

Olaf trata de convencerse de que es ilógico que otra alma habite su cuerpo: "Se dijo que la época de la magia y la brujería había pasado; que sólo la muerte desligaba el alma del cuerpo" (Gautier, 2003: p. 79).

V.6 Descubrimiento

Olaf descubre el nombre de Octave de Saville en la correspondencia recogida por Jean y en títulos de propiedad.

V.7 Comprobación

Olaf comprueba la identidad del cuerpo que habita a través de la visita de un amigo y de la madre de Octave.

V.8 Hallazgo

Olaf encuentra un retrato de Prascovia en un cajón de Octave y halla también un diario.

V.9 Descubrimiento

Olaf descubre la pasión de Octave por Prascovia al leer sus penas de amor en el diario.

V.10 Sospecha de lo sobrenatural

El conde Olaf sospecha de un pacto entre Octave y Cherbonneau.

V. 11 Resistencia a lo sobrenatural

Olaf suprime la sospecha en su escepticismo⁸⁰.

Espacio VI: Casa de Balthazar Cherbonneau

VI.1 Acusación

Olaf llega a la casa de Cherbonneau y lo acusa de robo de su cuerpo.

VI.2 Negación

Cherbonneau niega la acusación fingiendo no entender a Olaf y lo ahuyenta dándole una descarga eléctrica con una de sus barras magnéticas.

Espacio VII: Consultorio médico

VII.1 Diagnóstico

Olaf acude con un médico y le plantea su situación, sin embargo, éste le diagnostica cansancio y le receta descanso y relajación.

Espacio VIII: Casa de Octave de Saville

VIII.1 Hallazgo

Olaf encuentra una invitación de parte de Prascovia dirigida a Octave para visitarla el jueves en su mansión.

⁸⁰ "La inverosimilitud, en el siglo XIX, de semejante suposición, hizo que el conde la abandonara inmediatamente" (Gautier, 2003: p. 87).

Espacio IX: Mansión Labinski

IX.1 Encuentro

Octave encuentra a Prascovia en su habitación

IX.2 Desconocimiento

Prascovia se desconcierta cuando Octave besa su mano pues el beso no es habitual.

IX.3 Reproche

Prascovia le reprocha a Octave no haber pensado en ella, pues ella es capaz de sentir cuando su marido piensa en ella.

IX.4 Desconocimiento

Prascovia encuentra en la mirada de Octave una pasión terrestre, distinta del amor puro que le profesa su marido.

IX.5 Sospecha

Prascovia se aleja aterrorizada de Octave al sospechar que algo no va bien.

IX.6 Descubrimiento

Prascovia piensa haber visto en la mirada de Octave en el cuerpo del conde Olaf, la mirada la que Octave le dedicaba.

IX.7 Sueño

Prascovia duerme y sueña con los ojos de Octave, con Olaf y con una figura ensombrecida pronunciando sílabas inteligibles.

IX.8 Intento de comunicación

Prascovia le dirige una frase en polaco a Octave.

IX.9 Ignorancia

Octave no conoce el significado de las palabras dirigidas por la condesa pues a pesar de que el cerebro del cuerpo de Olaf parece reaccionar al recuerdo de las palabras, su mente estorba el entendimiento.

Al oír aquella frase pasó por el cerebro del conde habitado por el yo de Octave, un singularísimo fenómeno: los sonidos extraños al parisino, siguiendo los recovecos de

un oído eslavo, llegaron al lugar habitual donde el alma de Olaf los recibía para traducirlos en pensamientos, y allí evocaron una especie de memoria física; su sentido se le apareció confusamente a Octave; palabras escondidas en las circunvalaciones cerebrales, en lo más profundo de los cajones secretos del recuerdo, se presentaron como en un murmullo, dispuestas a la réplica; pero aquellas vagas reminiscencias, al no estar en comunicación con la mente, pronto se disiparon y todo volvió a ser opaco (Gautier, 2003: p. 103).

IX.10 Intento de comunicación

La condesa nuevamente profiere las palabras esperando respuesta.

IX.11 Excusa

Octave se excusa ante la condesa diciendo que el polaco es complicado y lo ha olvidado.

IX.12 Reproche

La condesa herida, le reprocha a Octave olvidar su propia lengua.

IX.13 Excusa

Octave justifica su comportamiento extraño confesándole a Prascovia su visita a Cherbonneau y su sueño magnético.

IX.14 Reproche

La condesa le reprocha a Octave el hecho de haber asistido con Cherbonneau, pues solamente Dios tiene derecho a intervenir en el alma.

IX.15 Encuentro

Olaf se presenta ante Prascovia y Octave, su llegada es anunciada por un criado.

IX.16 Conversación

Prascovia conversa cariñosamente con Olaf pensando es su querido amigo Octave.

IX.17 Aceptación de lo sobrenatural

Olaf se abalanza sobre Octave, enfurecido al haber reparado en la situación en la que se encuentra, al corroborar que su propio cuerpo fue usurpado.

IX.18 Reto a duelo

Olaf envía una carta a Octave en la que lo reta a un duelo a muerte.

IX.19 Encuentro

Cherbonneau encuentra a Octave antes de la batalla para acompañarlo.

IX.20 Confesión acerca de lo sobrenatural

Octave le confiesa a Cherbonneau el fracaso de la metamorfosis, pues Prascovia ama el alma de Olaf, no la de Octave.

Espacio X: El Bois

X.1 Duelo

Durante el duelo, Octave despoja a Olaf de su arma pues su cuerpo es más vigoroso al estar acostumbrado a los combates.

X.2 Resignación

Octave decide no matar a Olaf y, en vez de ello, decide devolver las almas a los cuerpos que les corresponden.

X.3 Petición sobrenatural

Octave pide a Cherbonneau reintegrar las almas a los cuerpos originales.

X.4 Aceptación

Cherbonneau accede a la petición de Octave:

–La operación será mucho más sencilla esta vez que la otra; los imperceptibles hilos que retienen el alma en el cuerpo se han roto recientemente en ustedes y no han tenido tiempo de atarse de nuevo, y sus voluntades no pondrán ese obstáculo que supone para el magnetizador la resistencia instintiva del magnetizado [...] la metempsicosis no es una doctrina nueva; pero, antes de transmigrar a otra existencia, las almas beben la copa del olvido” (Gautier, 2003: pp 120-121).

Espacio XI: Casa de Balthazar Cherbonneau

XI.1 Preparativos

Cherbonneau prepara sus utensilios magnetistas y se prepara a sí mismo para la transmigración de las almas.

XI.2 Hipnosis

Cherbonneau hace caer a Octave y Olaf en un sueño profundo con una barra de hierro.

XI.3 Rito

Cherbonneau hace el ritual enseñado por Brahma-Logum, pronuncia frases entrecortadas y realiza pases con sus manos.

XI.4 Pronunciación de la palabra

Cherbonneau pronuncia la palabra legada por Brahma-Logum.

XI.5 Separación del alma

Dos lucecitas azules salen de los cuerpos de Octave y Olaf.

XI.6 Transmigración

Cherbonneau dirige el alma de Olaf a su cuerpo original.

XI.7 Rechazo a lo terrenal

El alma de Octave no regresa a su cuerpo sino que se eleva lentamente. “[El alma de Octave] se empezó a elevar, a elevar como si se sintiera feliz pero de ser libre, y no parecía dispuesto a volver a su prisión” (Gautier, 2003: p. 124).

XI.8 Pronunciación de la palabra

Cherbonneau pronuncia nuevamente la palabra legada para retener al alma de Octave.

XI.9 Liberación

El alma de Octave, ya fuera del “círculo de atracción”, se aleja hasta desaparecer.

XI.10 Despertar

Olaf despierta poseyendo su verdadero cuerpo.

XI.11 Resolución

Cherbonneau opta por ocupar el cuerpo del joven Octave.

XI.12 Pronunciación de la palabra

Cherbonneau pronuncia la palabra legada.

XI.13 Transmigración

Cherbonneau transporta su alma al cuerpo de Octave, dejando el suyo inerte.

El diálogo existente entre *Avatar* y el ocultismo es evidente a partir del desglose de los motivos de la novela corta. Aquí es evidente que predomina la vertiente orientalista del ocultismo, que se empalma con el orientalismo literario. A continuación, se explicará la relación que hay entre la novela de Gautier, el ocultismo y el orientalismo literario, a partir de las cuales se podrá entender mejor la relación entre *Avatar* con la novela corta *El donador de almas* de Amado Nervo, cuyo análisis se hará posteriormente dentro de esta investigación.

Primeramente, *Avatar* presenta una situación inicial que expresa la insatisfacción finisecular. El *spleen*, encaminado al *ennui*, se manifiesta en el personaje principal; éste parece tener una posibilidad de ser evitado a partir del pensamiento mágico que se construye a partir de la espiritualidad.

Así como ocurre en la novela *Espirita*, en *Avatar* se presenta un conflicto entre el hombre finisecular y las convenciones de su época. El imperio del cientificismo, que deja fuera lo que parece ilógico, se ve manifiesto principalmente en el personaje Olaf Labinski, quien constantemente duda sobre cualquier pensamiento que carezca del razonamiento cientificista y positivista, como se puede observar en el motivo *Resistencia a lo sobrenatural*, sin embargo, los sucesos del relato obligan al personaje a romper su esquema de pensamiento como se advierte en el motivo *Sospecha de lo sobrenatural* o bien ya en *Aceptación de lo sobrenatural*.

No obstante, la completa ruptura con las convenciones finiseculares surge desde un inicio y es expuesta por dos personajes de la obra: el amante y el médium, pues Octave de Saville expresa su desencanto ante las convenciones del mundo en el que habita, mientras que Balthazar Cherbonneau expresa ya un total rechazo a éstas. Esta refutación al contexto finisecular decimonónico, por parte de Cherbonneau, es manifiesta en diversos motivos como en *Revelación acerca de los sobrenatural Rechazo a Occidente* o *Transmigración*, en los que es expresada una fuerte crítica a los conocimientos occidentales. A partir de esta ruptura, nace una confrontación entre Oriente y Occidente, representando el primero la espiritualidad y el segundo al materialismo. Así, los motivos que remiten a cualquier cuestión mágico-religiosa de Oriente, específicamente de India, plantean un rechazo implícito a la cultura occidental.

En la novela de Gautier, cualquier alusión a la cultura oriental se compone por el pensamiento mágico-religioso de ésta. El diálogo que entabla *Avatar* con el orientalismo literario, propone que el camino para la trascendencia del ser humano es a través de la espiritualidad presente en la cultura Oriental, específicamente, la de India.

La India en *Avatar* como en gran parte de las obras literarias del siglo XIX, representa la tierra ideal para embriagar la imaginación. Las alusiones a Oriente que se presentan en la novela son metafóricas en su mayoría pues no todas provienen estrictamente de fuentes

orientalistas, sino que se basan en éstas y al final se expresan libremente. Es por esto que el orientalismo de Gautier no es académico sino literario.

La espiritualidad proveniente de Oriente se vería encarnada por el personaje Balthazar Cherbonneau, médico del alma, del espíritu no del cuerpo, no de la materia. Desde un inicio Cherbonneau es presentado como un iniciado en diversas comunidades de la India, relacionado con brahmanes, pandits, fakires, yoguis, sannyasis y con algún rajá o nabab.⁸¹ Cherbonneau funge como un tema-personaje que evoca a la figura del médium. El médium, igual que en *Espirita*, generalmente se hace presente en el motivo del *Encuentro*.

Ahora bien, apelando a la espiritualidad de la cultura de India, es posible encontrar en *Avatar* alusiones desde el orientalismo, a la concepción de la Divinidad, sobre todo referencias a la trimurti, es decir, a los dioses Brahma, Vishnú y Shiva. En este punto es importante señalar que la palabra *avatar* tiene su origen en el sánscrito *avatâra* que significa "atravesar hacia abajo o descender". El término ha adquirido sin embargo otro significado que es el que incluso se encuentra en el DRAE: "descenso o encarnación de un dios". Esta acepción europeizada será la que se tomará en cuenta para comprender el concepto de *avatar* en las novelas *Avatar* y *El donador de almas*, sin embargo la definición adquiere otro matiz pues lo divino se terrenaliza, es decir, no se trata ya de la encarnación de un dios sino de un alma. Así, que evidentemente el avatar en estos relatos es el resultado de la transmigración de almas, es decir, un alma encarnada en un cuerpo ajeno. De esta manera, se manifiesta una adaptación bastante libre del término, como ocurre frecuentemente con el orientalismo literario.

En la novela de Gautier se hace mención a ciertas miniaturas del dios Vishnú que alberga Cherbonneau, cuestión que enfatiza aún más el significado del concepto *avatar* y por lo tanto la relación orientalista. Estas figuras representan precisamente los diez avatares o bien, encarnaciones de Vishnú que reconocen algunas comunidades vishnuistas:

como pez, como tortuga, como cerdo, como león con cabeza humana, como enano brahmín, como Rama, como héroe que combate al gigante de los mil brazos Cartasuciriargunen, como Krishna, el niño milagroso en el que los soñadores ven un Cristo indio; como Buda, adorador del gran dios Mahadevi; y, por fin, le mostraban dormido, en medio del mar lácteo, sobre la culebra de cinco cabezas en forma de bóveda, esperando la hora de tomar, como última encarnación, la forma de su caballo blanco alado que, al dejar caer su casco sobre el universo, debe provocar el fin del mundo (Gautier, 2003: p. 52).

⁸¹ "Era como si, mediante algún hechizo aprendido de los brahmanes y los pandits, el doctor hubiera robado los ojos de un niño y se los hubiera ajustado a su cara de cadáver" (Gautier, 2003: p. 17). "Sin duda Balthazar Cherbonneau se había sometido, mediante algún tipo de iniciación, a los largos ayunos de los fakires y se había sentado sobre la piel de gacela junto a los yoguis entre los cuatro hornillos ardientes" (Gautier, 2003: p. 18).

De esta manera, las relaciones intertextual y paratextual con esta cuestión orientalista son evidentes, sobre todo si por principio se apela al título de la obra: *Avatar*.

Ahora bien, algo que también adquiere vital importancia en la novela y que también guarda relación con la espiritualidad, específicamente con la mística, es la noción del Verbo como una de las distintas acepciones de la Divinidad, presente en distintas religiones. Las alusiones al Verbo y al misticismo de la Palabra se manifiestan en los motivos *Legado de la palabra* o bien *Pronunciación de la palabra*, pues a través de una sílaba conferida por el mismo dios Vishnú, es posible encarnar un alma, hacer el *avatar*.

En este mismo sentido es relevante apuntar que el motivo de la *Pronunciación de la palabra* se entrecruza con el ocultismo. Dentro de la tradición literaria, el motivo adquiere un significado mágico y es común que forme de parte los motivos de la literatura fantástica o maravillosa. En *Avatar*, el motivo de la *Pronunciación de la palabra* remite a la palabra creadora, a la mística y a su longeva tradición.

Por otro lado, uno de los diálogos más fuertes con el ocultismo que presenta la novela remite al hipnotismo o magnetismo animal, pues es también a través de éste que es posible la encarnación, el *avatar*. El magnetismo se ve presente sobre todo en los motivos *Preparación*, *Hipnosis*, *Sueño hipnótico*, *Rito*, *Separación del alma* y *Transmigración*. Sus técnicas de comunicación con las almas se ven enriquecidas con rituales y prácticas orientales que involucran, por ejemplo, la *Pronunciación de la palabra*.

Así, a partir de estas observaciones es posible confirmar el importante papel que tienen el orientalismo y ocultismo dentro de la novela, pues es a través de éstos que el personaje principal encuentra su vía de salvación en la espiritualidad, expresada en la cultura de India (ciertamente habiendo pasado por el tamiz de la perspectiva occidental). El alma del personaje queda libre de su cuerpo y es en ese momento en el que finalmente, siendo liberada de la materia, puede fundirse en el Todo plenamente.

Finalmente es preciso señalar que muchos de los motivos analizados previamente se harán presentes en *El donador de almas*, pero abordados desde una perspectiva completamente distinta. A diferencia de lo que ocurre en la relación *Espirita-El donador de almas*, donde son de mayor interés los motivos periféricos de la primera que pasan a ser centrales en la segunda, los motivos más recurrentes en *Avatar*, como los de la *Pronunciación de la palabra*, serán de vital importancia para la novela de Nervo.

IV.3 EL DONADOR DE ALMAS

Esta novela mexicana presenta tres personajes fundamentales que, así como en *Espirita* y *Avatar*, vinculan a la novela con el ocultismo: el amante, el alma y el médium. El primero es representado por Rafael Antiga, médico egoísta y materialista insatisfecho con su mundo científicista y positivista y necesitado de amor. El segundo es representado por Andrés Esteves, quien propicia el acercamiento del amante a la espiritualidad, pero sobre todo al amor, a través de la donación de un alma. El alma llamada Alda deviene en la amada en la historia. Así como en *Espirita*, en ella se manifiesta el mundo espiritual, sin embargo, a diferencia de *Espirita*, a partir de una situación inusitada derivada del egoísmo de Rafael, se verá arrastrada al mundo terrenal. A continuación, se desglosan los motivos que componen la narración.

Espacio I: Casa de Rafael

Situación inicial

Tópico: Insatisfacción finisecular

Rafael Antiga (cuyo nombre no se da a conocer hasta el segundo espacio) es un médico mexicano, con una cómoda posición aristocrática. Habita con Doña Corpus, su ama de llaves, y con su gato. Esta información nos la proporciona el propio personaje en la escritura de su diario, donde explica la situación inicial del relato. A pesar de su cómoda vida, Rafael Antiga padece de la insatisfacción de fin de siglo, padece del *spleen* y del *ennui*.

El gabinete de Rafael es descrito, éste alberga una mesa larga con los instrumentos de cirugía del doctor, alineados “como los aparatos de un inquisidor” y también libros en “gavetas de cartón con epitafios de oro” (Nervo, 1920: p. 5); todos esos objetos manifiestan la cultura del propietario pero también la decadencia, el materialismo y falta de espiritualidad que lo rodea.

1.1 Deseo amoroso

METATEXTO

Rafael se encuentra escribiendo su diario, y en él confiesa desear un afecto, un alma que lo ame para así superar el tedio.

1.2 Aviso

Doña Corpus avisa a Rafael de la llegada de su amigo Andrés Esteves.

1.3 Encuentro

Andrés Esteves visita a Rafael Antiga y al encontrarse, ambos expresan afecto hacia el otro; la confianza entre ellos se manifiesta desde el momento en que no se dan saludos protocolarios. Andrés Esteves es descrito como un joven poeta, rubio y de ojos grises.

1.4 Compensación

Andrés está agradecido con Rafael, pues dice que, gracias a su íntimo amigo, su talento de poeta fue reconocido en el mundo. Así que quiere corresponderle dándole un regalo.

1.5 Anunciación de lo sobrenatural

Andrés anuncia que le regalará un alma a Rafael.

1.6 Revelación acerca de lo sobrenatural

A partir de ciertas inquietudes de Rafael, Andrés explica que los espíritus no tienen un sexo definido, que le donará pertenece a un organismo femenino cuya apariencia física no es de importancia, pues no es el cuerpo el que le dona sino el alma (Nervo, 1920: p. 9).

1.7 Deseo de lo sobrenatural

METATEXTO

Rafael escribe en su diario sobre las pretensiones sobrenaturales de su amigo Andrés: “Hace cuatro años que [Andrés] pretende poseer una fuerza psíquica, especial para encadenar voluntades. Afirma que dentro de poco tiempo hará un maniquí sin más cogitaciones y voliciones que las que él tenga que comunicarle” (Nervo, 1920: p. 10).

1.8 Acercamiento a lo sobrenatural

Doña Corpus le entrega a Rafael una carta que le acaba de llegar de parte del alma prometida por Andrés.

1.9 Diagnóstico

Al Doña Corpus preguntarle a Rafael qué desea comer, él acepta cualquier cosa (incluso los sesos que odia), así ella percibe el tedio de Rafael y se lo hace notar. “... Bien se conoce que se va volviendo Ud. masón. Valía más que se acabara el mundo” (Nervo, 1920: p. 13).

1.10 Acercamiento a lo sobrenatural

Rafael lee la carta recibida que proviene del alma que Andrés le había prometido.

1.11 Revelación acerca de lo sobrenatural

METATEXTO

En la carta, el alma declara ser posesión de Rafael:

“Mi amo y dueño ha tenido a bien donarme a usted, y a mí sólo me toca obedecerle. Soy suya, aquí me tiene, disponga de mí a su arbitrio. Y como es preciso que me dé un nombre, llámeme *Alda*. Es mi nombre espiritual: –el nombre que *unas voces de ultratumba me dan en sueños y por el cual he olvidado el mío.*”

Sin firma (Nervo, 1920: p. 14).

I.12 Aceptación de lo sobrenatural

A pesar de tener ligeras sospechas sobre el carácter sobrenatural de la situación, Rafael la acepta sin mostrarse escéptico, a pesar de ser un médico, un científico.⁸²

I.13 Deseo amoroso

Rafael comienza a cavilar sobre lo que lo que desea del alma; desea el afecto de ella, aunque advierte que Alda no es dueña de su voluntad y por lo tanto no puede amar por sí misma. Rafael desea a Alda mientras no la posee y si la poseyera, no la desearía más.

I.14 Deseo del andrógino

Rafael desea tanto lo femenino como lo masculino reunidos en su cerebro “Oh! si yo pudiese realizar con Alda el matrimonio cerebral soñado por Augusto Comptel” (Nervo, 1920: p. 16).

I.15 Advertencia acerca de lo sobrenatural

Andrés, a través de una carta le informa a Rafael que un acto de voluntad es suficiente para que el alma donada salga de su cuerpo y llegue con él, pero le informa que no debe retenerla por mucho tiempo porque resultaría peligroso.

I.16 Invocación de lo sobrenatural

Rafael llama a Alda e inmediatamente la siente junto a él.

I.17 Comunicación con lo sobrenatural

Rafael entabla un diálogo mental con Alda en el que ella le comunica que ha llegado con él a través de un sueño hipnótico.

I.18 Revelación acerca de lo sobrenatural

⁸² “Hay un previo sobrecogimiento cuando nuestro espíritu va a cruzar el dintel de la maravilla [...] el doctor experimentó este sobrecogimiento previo porque empezaba a creer en el *conjuro*.

Así son todos los escépticos: capaces de admitir hasta la inmortalidad *Retrospectiva* del cangrejo y la trisección de los ángulos y el mundo subjetivo de Kant” (Nervo, 1920: p. 15).

Alda le revela a Rafael que su cuerpo (bello o no, no le importa) habita en una celda de un convento de México.

Así mismo, Alda le revela a Rafael que Andrés posee muchas almas gracias a sus “facultades maravillosas” y las usa para investigaciones “de orden físico y metafísico”. Le revela que las almas realizan viajes en el Universo con el fin de que se perfeccionen y que ella aún no ha visto a Dios pero sí lo ha presentado.

1.19 Propuesta de ayuda sobrenatural

Alda admite que durante su sueño hipnótico adquiere la sabiduría que no posee durante la vigilia, y por ello propone serle de ayuda a Rafael en sus diagnósticos y curaciones (Nervo, 1920: pp. 19-20).

1.20 Deseo amoroso

Rafael le pide a Alda que lo ame.

1.21 Rechazo involuntario

Alda rechaza la petición de Rafael pues su voluntad es nula durante su sueño hipnótico. Añade que, en vigilia, es voluntad suya ser de Cristo.⁸³

Espacio II: Europa

METATEXTO(S)

II.1 Viaje

Rafael viaja por el mundo diagnosticando casos.

II.2 Ayuda sobrenatural

Rafael cura los casos de pacientes gracias a Alda, quien lo ayuda a dar diagnósticos precisos y sus curas.

II.3 Poder sobrenatural

Entre rumores que se dicen, los periódicos de todo el mundo anuncian que Rafael se sirve de “agentes hipnóticos” (Nervo, 1920: p. 21)⁸⁴ y que cuando diagnostica un caso “se abstrae

⁸³ Antes de que Rafael escuche a Alda, percibe una especie de suspiro de su parte: “algo como la sombra de un suspiro pasó por los oídos del doctor” (Nervo, 1920: p. 29). En esta tesis identificamos esto como propio del magnetismo animal.

⁸⁴ “Hay quien afirma que nuestro galeano echa mano de agentes hipnóticos hasta hoy desconocidos, para sus curaciones” (Nervo, 1920: p. 21).

profundamente como si dentro de sí mismo consultase a alguien, y por sus hermosos ojos negros pasan infinitas vaguedades. Parece un fakir en éxtasis” (Nervo, 1920: p. 23).

II.4 Compromiso sobrenatural

Alda le dice a Rafael que para los espíritus no hay distancias y que por ello podrá acudir a su lado dondequiera que esté.

II.5 Deseo amoroso

Rafael le pide a Alda que lo ame.

II.6 Rechazo involuntario

Alda le responde a Rafael que es imposible para ella amarlo.

II.7 Invocación de lo sobrenatural

Alda acude siempre al llamado mental de Rafael, a pesar de que su cuerpo se encuentre al otro lado del mundo, sirviendo al médico.

Escena III: Convento

III.1 Sueño

El cuerpo de Alda, que es el de una monja llamada Sor Teresa, duerme en un convento de México mientras Anda acude con Rafael.

¡cuán poco pensaba el hermoso galeno, en que allá, muy lejos, en la vieja ciudad de los reyes mexicas, en la celda desmantelada de un convento colonial, una mujer joven y... acaso bella, por su causa dormía luengas horas un sueño misterioso que en el convento se llamaba éxtasis y traía intrigados a la comunidad, a la superior, al capellán, al arzobispo y a media docena de damas distinguidas de México... (Nervo, 1920: p. 26).

III.2 Reclusión

Sor Teresa llega a un convento un día con una recomendación de priora y un bulto de ropa.

III.3 Éxtasis

Sor Teresa sufre misteriosos estados de aparente ausencia que son interpretados como éxtasis.⁸⁵

III.4 Glorificación

La monja Sor Teresa es glorificada por la orden debido a sus estados ausentes.

III.5 Éxtasis

Los “éxtasis” de Sor Teresa comienzan a volverse mucho más frecuentes desde que el alma de la monja, es decir, Alda, es donada a Rafael Antiga.

III.6 Debilitamiento

Debido a las largas visitas de Alda a Rafael, Sor Teresa comienza a debilitarse: a adelgazar y palidecer.

Espacio IV: Rusia

IV.1 Retención de lo sobrenatural

Rafael, desesperado por el amor de Alda, no deja que ésta parta de su lado: “Aquella noche Alda había murmurado ya tres veces al oído de Rafael —decimos *al oído*, para mayor claridad—: “Ya es tarde, es preciso que torne a mi celda” (Nervo, 1920: p. 28).

IV.2 Deseo amoroso

Rafael le insiste a Alda en su deseo de ser amado por ella.

IV.3 Rechazo involuntario

Alda suspira y le repite a Rafael que le es imposible amarlo.

IV.4 Liberación

Decepcionado ante la negación de Alda a amarlo, Rafael la deja partir.

IV.5 Regreso

Alda regresa después de minutos con Rafael pese a que él no la ha llamado.

⁸⁵ Sor Teresa era considerada una idiota pues casi nunca hablaba con palabras, no obstante, lo hacía con miradas: “sus inmensos ojos hablaban por ella con miradas de una dulzura y de una extrañeza infinitas. Aquellas miradas no eran de este mundo, *venían de una patria lejana*” (Nervo, 1920: p. 26).

IV.6 Muerte

Alda le anuncia a Rafael la muerte de Sor Teresa, de su cuerpo, debido a que la retención de su alma duró veinticuatro horas. Le anuncia que al haber sido sepultado el cuerpo, le es imposible regresar a él.

IV.7 Revelación acerca de lo sobrenatural

Alda le expresa a Rafael que debe encarnar en alguien o, de otro modo, se marchará a la eternidad, lo que le parece inoportuno ya que aún no es llamada por Dios; al haber muerto de improviso, el infinito no tiene reservado un lugar para ella.

IV.8 Propuesta terrenal

Alda le propone a Rafael encontrar a una mujer “hermosa, vana e idólatra de sí misma” pues seguramente podrá encarnarla.

IV.9 Promesa de amor

Alda promete a Rafael amarlo si le encuentra un cuerpo, pues al haber muerto Sor Teresa, ella es dueña de voluntad (Nervo, 1920: p. 33).

IV.10 Resolución

Al Rafael no tener un cuerpo disponible para encarnar, Alda encuentra la única solución posible, para la cual Rafael debe dormirse.

IV.11 Sueño

Rafael cae en un sueño profundo al consumir un narcótico.

IV.12 Transmigración

Mientras Rafael duerme, Alda encarna el hemisferio izquierdo del cerebro de éste. “Alda, con una sutileza del todo espiritual, encarnó el hemisferio izquierdo del cerebro del doctor, dejando confinado el espíritu de éste al hemisferio derecho” (Nervo, 1920: p. 33).

IV.13 Despertar

Rafael despierta de su sueño profundo con dos almas dentro de sí. “¡En su cerebro había algo inverosímil! Había dos *entendimientos* y *voluntades* al propio tiempo” (Nervo, 1920: p. 35).

IV.14 Androginia

Se plantea el problema sobre el género del cuerpo pues el alma de Alda es femenina y la de Rafael masculina y declaran un “hermafroditismo intelectual”. Esta dualidad los convierte en el símbolo del andrógino.⁸⁶

IV.15 Recomiendo

Al encontrarse ahora Alda dentro del cerebro de Rafael, se apropia de conocimientos y vivencias que ha tenido éste.

IV.16 Idilio amoroso

Al ser Alda dueña de su voluntad, puede amar a Rafael y lo ama.

IV.17 Beso

Alda y Rafael se besan mentalmente.

IV.18 Acercamiento a lo sobrenatural

Andrés Esteves desde joven comienza a acercarse tanto a la literatura como al ocultismo: “Andrés vivía nacido para el ocultismo como Huysmans, como Jules Bois —como Peladan?— ¡No, como Peladan, no —y diz que obtenía resultados maravillosos”. (Nervo, 1920: p.39).

IV.19 Presagio

El narrador anuncia que Andrés, con su donación, traerá infortunio a la vida de Rafael:

Mas, como *quien bien te quiere te hará llorar*, Andrés iba a hacer llorar a Rafael —o mejor dicho, al hemisferio derecho del cerebro de Rafael— lágrimas de sangre, como verá quien siga leyendo.

Hay regalos que no se hacen impunemente. No se puede jugar con el rayo; no se puede bromear con el milagro...

Alda era un tremendo obsequio—*Aquella a quien jamás debe uno encontrar*—. Más tremendo que el fin del mundo imaginado por doña Corpus (Nervo, 1920: p. 39).

IV.20 Idilio amoroso

Los dos hemisferios del cerebro de Rafael se aman apasionadamente: “[El doctor] se amaba de amor a sí mismo; con la placidez nippona con que Budha contempla su abdomen rotundo, así el doctor se contemplaba a pesar de no ser nippon” (Nervo, 1920: p. 40).

⁸⁶ “...mira, todos los dioses antiguos —y esto lo acabo de saber merced a los conocimientos que *nuestro cerebro* posee sobre el particular— han comprendido en sí el principio masculino y femenino” (Nervo, 1920: p. 35). El símbolo del andrógino refiere a la unidad de los principios femenino y masculino.

IV.21 Ignorancia

Alda olvida todos sus conocimientos sobrenaturales y se atiene a los terrenales del cerebro de Rafael.

IV.22 Pérdida de lo sobrenatural

Al perder las capacidades de Alda para ayudarlo a diagnosticar y curar casos médicos, Rafael se retira de la profesión.

IV.23 Idilio amoroso

Alda y Rafael se turnan la palabra de la misma boca para expresar el amor del uno por el otro, perfeccionando cada vez más sus declaraciones de amor.

IV.24 Contemplación de lo espiritual

Tópico: El espacio sideral/El infinito

Alda recuerda sus viajes en el Universo. Recuerda haber recorrido seiscientos planetas de cuarenta sistemas. Se describen los planetas: Marte, Júpiter, Venus, Neptuno, Saturno y a Selene.

IV.25 Conocimiento absoluto

Alda reconoce la armonía que existe en el Universo: "Dios se manifiesta a sus criaturas por medio de los signos de la más alta poesía, de la más alta delicadeza" (Nervo, 1920: p. 44).

Porque todo en el universo canta. Nada se desplaza sin producir una vibración en ese fluído imponderable que invade el espacio: ni el grano de arena que resbala del montículo levantado de la hormiga ni el sol que boga por la eterna línea de su órbita parabólica (Nervo, 1920: p. 45).

IV.26 Contemplación de lo espiritual

A partir de los recuerdos de Alda, Rafael alcanza la percepción del infinito.

IV.27 Aceptación de lo sobrenatural

Gracias a Alda, Rafael se vuelve completamente creyente ante la situación: "—¡qué médico no es un poco materialista!— se había complacido en decir [...] Mas ahora Rafael creía en el alma individual, consciente, espiritual e inmortal. —Cómo no creer en ella?" (Nervo, 1920: p. 47).

IV.28 Lucha de egos

Conforme pasa el tiempo, la convivencia de Alda y Rafael en el mismo cerebro se torna difícil pues las voluntades de ambos se juegan el cuerpo para cumplir sus deseos, o bien, los caprichos de Alda: Se arrebatan la boca para hablar; cuando uno quiere dormir, otro desea leer. Alda lee novelas fantásticas, nada científico como quisiera Rafael. Alda decide aprender a tocar el piano, lo que odia Rafael. Alda no deja fumar a Rafael, sin embargo consume las golosinas que él detesta.

IV.29 Desencanto

Las almas de Rafael y Alda se vuelven incompatibles y la vida resulta insoportable para ambos.

IV.30 Despecho

Rafael nuevamente se encuentra encerrado pues no viaja como lo hacía cuando Alda y él eran libres, de modo que regresa a donde estaba antes, insatisfecho.

—Bien dije yo que un alma era el regalo del elefante —afirmaba el desdichado Rafael—. ¡Quién me puso vendas en el entendimiento para aceptar el obsequio, Dios mío! ¡Ah! ¡Andrés! [...] Así te lleven todos los diablos, poeta desequilibrado— romanista, esteta, simbolista, ocultista, neomístico o lo que seas... (Nervo, 1920: p. 48).

Espacio V: Italia

V.1 Viaje

Andrés viaja a Italia donde trabaja con almas. "...entre libros viejos y almas amigas, el poeta pasaba sus días labrando rimas misteriosas que le inspiraban sus espíritus circunstantes" (Nervo, 1920: p. 48).

Espacio VI: Rusia

VI.1 Hartazgo

Rafael y Alda discuten y se reconcilian repetidamente, sin embargo, las discusiones van dejando vestigios de amargura y tristeza: "se odiaban amándose y se amaban odiándose" (Nervo, 1920: p. 52).

VI.2 Solicitud de divorcio

Debido a la incompatibilidad de las dos almas para habitar el mismo cuerpo, Rafael y Alda advierten que la mejor solución es separarse. Alda pide el divorcio a Rafael.

VI.3 Resolución

Como una posible solución al problema, Rafael toma un revólver y lo lleva a su sien para quitarse la vida y así poder separarse de Alda.

VI.4 Intervención

Alda impide que Rafael se suicide pues, haciéndolo, ambos terminarían unidos por toda la eternidad. Alda además dice poseer la mitad del cerebro de Rafael y, por lo tanto, influye en la decisión de quitarse la vida, ella no quiere morir.

VI.5 Resolución

Alda sugiere ir en busca de Andrés para que éste la encarne en otro cuerpo; de este modo, ambos podrán amarse en cuerpo. En alma, Alda continuará siendo posesión de Andrés y podrá seguir viajando en el Universo.⁸⁷

Espacio VII: Europa/Asia

VII.1 Viaje

Rafael, Alda y Doña Corpus viajan a Italia, Alejandría, El Cairo y finalmente Jerusalén en búsqueda de Andrés pues ahí había ido a buscar al “sumo sacerdote Josefo, descendiente de Melchisedec, para consultar con él algo relativo a la Kabbala” (Nervo, 1920: p. 56).

Espacio VIII: Jerusalén (Convento de franciscano en el huerto de los Olivos)

VIII.1 Encuentro

Rafael, Alda y Doña Corpus se encuentran con Andrés.

VIII.2 Diagnóstico

Andrés advierte inmediatamente que en el cuerpo de Rafael habitan dos almas.

VIII.3 Disuasión sobrenatural

Andrés le pide a Rafael que reflexione antes de decidir la separación, pues al poseer a Alda en sí mismo, ha realizado el maridaje perfecto que nadie ha experimentado jamás (Nervo, 1920: p. 57).

VIII.4 Rechazo a la androginia

⁸⁷ “Por mi parte, tornaría a pertenecerte como antes, estaría sujeta a tu mandato; sería de nuevo tu augur y viajaría de nuevo por el infinito; más todavía: como mi cuerpo formaría con mi espíritu una persona *civil* y no *canónica*, mi cuerpo te pertenecería lo mismo que mi alma” (Nervo, 1920: p. 54).

Rafael insiste en que no desea poseer más a Alda en su cerebro.

VIII.5 Petición sobrenatural

Rafael le pide a Andrés que encarne a Alda en alguna mujer.⁸⁸

VIII.6 Discusión acerca de lo terrenal

Rafael, Alda y Andrés participan en una discusión en torno al aspecto de la mujer en la que podría encarnar. A Alda ahora le importa su aspecto físico pues al poseer un cuerpo, le importa lo material.⁸⁹

VIII.7 Revelación acerca de lo sobrenatural

Andrés les revela a Alda y a Rafael sobre la existencia de una palabra sagrada proveniente de la tradición hebraica, de orden cabalística, cuya pronunciación correcta hará que se dé el avatar. Con dicha palabra, Andrés Esteves había sido capaz de encadenar el alma de Sor Teresa, a quien encontró en la calle y la mandó después al convento. Andrés les revela que, gracias a Alda, encadenó después diez almas más.

[...] si ha de creerse a la antigua tradición de los hebreos (*teosofía pura ad PEDEM LITERAE*) (o Kabbala) existe una palabra sagrada, que da al mortal que descubre la verdadera pronunciación de ella, la clave de todas las ciencias divinas y humanas [...] Tal palabra, que los israelitas no pronunciaban jamás y que el gran sacerdote decía una vez al año en medio de los gritos del pueblo profano, es la que se encuentra al fin de todas las iniciaciones, la que irradia en el centro del triángulo flamígero [...] vocablo que como se ve, consta de seis letras hebráicas.

Este nombre sirve en el el *Sepher Bereschit o Génesis de Moisés para designar a la Divinidad*, y su construcción gramatical es tal, que recuerda los atributos que los hombres se han complicado en dar a Dios.

Cada letra del abecedario representa un número; ahora bien:

iod = I = 10

hé = E = 5

vo = V = 6

Palabra completa IEVE.

Iod (I) representa, pues, 10; lo que es lo mismo que el principio activo por excelencia El Yo=10.

Hé (E) representa el principio pasivo por excelencia, el no Yo=5.

La *vo (V)* el término medio, el lazo que une lo activo a lo pasivo. La relación del Yo con el no Yo=6.

⁸⁸ Andrés expresa a Rafael: “Yo en tu lugar no me quejaría de mi suerte. Has realizado el maridaje más perfecto. Posees a tu amada en tí mismo” (Nervo, 1920: p. 57).

⁸⁹ En este punto del relato, Andrés hace un comentario respecto a la encarnación y se refiere a éste como *avatar*: “Antes de proceder a intentar el avatar que se me pide, es preciso que os haga algunas observaciones” (Nervo, 1920: p. 57).

El Bracman —siguió Andrés— según expone un sabio orientalista, explica prolijamente las tres presencias de Dios, al paso que el nombre de Jehová, las expresa en una sola palabra, que encierra los tres tiempos del verbo *ser* unidos mediante una combinación sublime: *havah*, fué; *hovah*; siendo o es; y *je* que cuando está delante de un verbo que indica el futuro en hebreo: será (Nervo, 1920: pp. 58-59).

VIII.8 Olvido

Andrés les confiesa a Alda y a Rafael que ha olvidado la pronunciación de la palabra.

Espacio IX: Hogar del Sacerdote Josefo (cubo de piedra encalada)

IX.1 Encuentro

Andrés encuentra al sacerdote israelita Josefo descendiente de Melchisedec para que éste le recuerde la pronunciación de la palabra.

XI.2 Revelación acerca de lo sobrenatural

El sacerdote se vanagloria, en un monólogo, de sus conocimientos espirituales.

yo sé todas las ciencias divinas y humanas. He leído y meditado todas las ciencias divinas y humanas. He leído y meditado todos los libros santos de Oriente. Los de China que son el *Y-King*, libro de los Kouas de Fohi; el *Chi-King*, libro de los himnos; el *Chou King*, libro de la Historia; el *Lig-Ky*, libro de los Ritos; el *Tehun-Tsicou*, o historia de los doce principados, por Confucio: el *SS E-Chou*, o sean los cuatro libros morales de Confucio y de Minci; el *Tao-Te-King*, libro de la razón y el *Kaning-Pién* o libro de las recompensas y de las penas. He leído los libros sagrados de Persia: El *Zend-Avesta* y el *Boun-Dehechs*; los libros sagrados de la India o sean los Vedas; el *Rigveda*, libro de la ciencia de los himnos o Elogios de los Dioses, que se compone de unos diez mil dísticos; el *Yadjurveda*, libro de la ciencia de las ofrendas, que se compone de 86 capítulos en prosa, sobre el ritual de los sacrificios; el *Samaveda*, libro de la ciencia de las plegarias líricas, el más sagrado de todos, y que tiene los himnos que se cantan, esto es, los salmos de los indios; la *Atharvaveda* o el libro de la ciencia del Sacerdote, que contiene 700 himnos: la *Oupanichats* o teología de los vedas, y las *Leyes de Monou*. Yo he leído el código del mahometismo o *El Corán* y he pensado todos los misterios de la *Biblia*; ¿cómo no había de saber pronunciar esa palabra? (Nervo, 1920: p. 62).

IX.3 Legado de la palabra

El sacerdote se viste con sus “vestiduras sacerdotales”⁹⁰ y pronuncia tres veces al oído de Andrés, el “vocablo prestigioso”.

⁹⁰ Deja que me ponga mis vestiduras sacerdotales, que el racional arda con toda la divina igniscencia de sus gemas en mi pecho y te la diré (Nervo, 1920: p. 62).

IX.4 Revelación acerca de lo sobrenatural

El sacerdote Josefo le sugiere a Andrés que Alda debe encontrar un cuerpo, pero si es que no lo hace, sugiere que regresen con él pues les dice que Alda es tan poderosa como para crearse a sí misma un cuerpo sutil, semejante al de un ángel.

Espacio X: Convento de franciscanos

X.1 Discusión acerca de lo terrenal

Andrés, Rafael y Alda discuten sobre el posible cuerpo en el que ella encarnará.

X.2 Selección

Andrés decide que la solución, por el momento, es encarnar en el cuerpo de Doña Corpus.⁹¹

X.3 Aceptación de lo terrenal

Ni Rafael ni Alda se encuentran de acuerdo con la selección del avatar sin embargo aceptan la propuesta al ser la única solución.

X.4 Propuesta sobrenatural

Rafael le confiesa su situación a su ama de llaves, esto es, que tiene dos almas dentro y le propone transferirle una.

X.5 Aceptación de lo sobrenatural

Doña Corpus acepta la proposición después de que Andrés le expone que la vida de Rafael está en peligro y que, si accede, podría recuperar su juventud.

X.6 Hipnosis

Andrés tiende sus manos cargadas de fluido hacia Doña Corpus.

X.7 Sueño hipnótico

Doña Corpus cae en un sueño hipnótico.

X.8 Pronunciación de la palabra

Andrés pronuncia la Palabra y se comunica mentalmente con Alda.

⁹¹ Alda y Rafael no se sienten contentos con la decisión de Andrés, sin embargo éste apunta que Alda podría ser capaz de transformar el cuerpo de Doña Corpus.

X.9 Rechazo a lo espiritual

Doña Corpus no soporta dos almas dentro de su cuerpo.

X.10 Muerte

Doña Corpus se desvanece y muere “por exceso de alma, por *congestión espiritual!*” (Nervo, 1920: p. 66).

X.11 Deseo de lo espiritual

Andrés somete a Alda por medio del fluido, pues ésta, al haber quedado libre de un cuerpo, desea desesperadamente liberarse para irse al infinito:

... la mísera alma desligada de nuevo de la carne y presa sin embargo por el fluido imperioso de Andrés. Daba tumultos en el espacio; solicitada por ignota aspiración tendía el vuelo al infinito y cuando empezaba a cobrar ímpetu, la voluntad del joven mago la retenía fuera del cielo a que ella tendía anhelosa (Nervo, 1920: p. 67).

Desea partir porque Dios la llama.⁹²

X.12 Retención de lo sobrenatural

Rafael se niega a dejar partir a Alda pues la desea consigo.⁹³

X.13 Deseo de lo espiritual

A pesar de las súplicas de Rafael, Alda se empeña en partir pues anhela profundamente ser libre e irse al infinito:

—Es cierto, te amaba, te amo acaso: ¡mas qué culpa tengo yo de que al revelármese de nuevo todos los esplendores de lo alto, de tal suerte me deslumbren y en modo tal me atraigan y no con fuerza tal me soliciten que la sola idea de tornar a esa enferma vida y a esos incolores afectos de la tierra me llene de angustia.

Ah, tú no sabes, tú no puedes comprender la delicia de abejar por el espacio sin límites, de ser una perenne libélula de esos grandes corimbos de flores pálidas que se llaman constelaciones; de escuchar el salmo de los mundos que ruedan, de fundirse a la crin fosforescente de los cometas, de visitar orbe tras orbe y hallar con pasmo que la creación siempre recomienza, que siempre estamos en el umbral del universo y que tenemos para recorrerlo la rapidez de la luz, la sutileza del éter y la tenuidad del perfume... Y quieres que torne a animar una pobre masa encefálica, a unirme a un

⁹² “—Déjame, déjame que parta —decía la mísera alma a la mente de Andrés [...] —Presiento la divina hermosura de la luz perenne y quiero ir a perderme en ella para siempre... (Nervo, 1920: p. 68).

⁹³ *Alda*, necesito un ideal para mi vida; yo estoy hecho de tal suerte que no puedo vivir sin un ideal... Mi existencia sin un fin, sin un afecto [...] ¡sin ti no me queda más que mi mal! (Nervo, 1920: p. 68).

cuerpo encadenado por la gravedad, enervado por 15,000 kilogramos de presión atmosférica, sujeto a la enfermedad, a la vejez y a la muerte... ¡no! ¡no!

Déjame partir, errar, errar perpetuamente. Me impulsa el instinto de Asahaverus, Carthophilus, Isaac Laqueden o como se llame: este instinto se apodera de todas las almas libres como se apodera de todos los fulgores, de todos los sonidos, de todos los vientos... Dios le pone en ellas para que le busquen. Este instinto mitigado es lo que llamamos Ideal, Arte, Amor. ¡El ideal, el arte y el amor no son más que el presentimiento del infinito! Este instinto es el que nos impide el reposo, la ventura, la ecuanimidad en la ergástula enorme del planeta... ¡Déjame que parta! (Nervo, 1920: p. 69).

X.14 Retención de lo sobrenatural

Andrés le propone a Alda formarse un cuerpo con elementos con los que se forma el cuerpo humano para que se quede en la Tierra.

X.15 Rechazo a lo terrenal

Ante la propuesta de Andrés, Alda dice no tener la suficiente fuerza para hacerlo.

X.16 Retención de lo sobrenatural

Andrés le propone a Alda ser parte de sus almas hermanas para que se quede en la Tierra.

X.17 Rechazo a lo terrenal

Alda rechaza nuevamente la propuesta de Rafael, pues dice que las almas de éste sí tienen un cuerpo, pero ella ya no.⁹⁴

X.18 Retención de lo sobrenatural

Rafael insiste en retener a Alda.

X.19 Recriminación

Ante las súplicas de Rafael, Alda le reclama su egoísmo que le impide dejarla libre.

X.20 Intervención

Andrés, comprensivo y compasivo le pide a Rafael que acceda a liberar a Alda.

X.21 Promesa de amor

Alda le promete a Rafael que vivirá siempre en todo lo que haga Rafael, pues habitará el Todo.

⁹⁴ "Yo no tengo nada más que el deseo de fundirme a la eterna luz!" (Nervo, 1920: p. 71).

...yo descenderé de vez en cuando en tu morada. 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 tremola, me aspirarás en el perfume que flota, me contemplarás en los lampos del alba: me sentirás en el júbilo de tu espíritu consolado [...] ...No más me llamaré para ti *Alda*, mas habrás de llamarme *lumen*, pues que tu luz seré y, como la luz, estaré en todas las cosas. Y cuando te avvicines al trance postrero yo vendré a ti para confortarte, yo te daré la mano para que salves ese tremendo abismo que separa la vida de la eternidad, y *como dos notas que forman un acorde*, como dos hebras de luz que forman un rayo, como dos colores que forman un todo, nos uniremos entonces para siempre en el infinito y juntos seguiremos la escala de perfección a que estamos destinados... (Nervo, 1920: p. 72).

X.22 Consentimiento

A partir de las súplicas de Andrés y de Alda, Rafael accede finalmente a que el alma parta.

X.23 Liberación

Andrés deja libre a Alda: “—Alda, yo te desligo y te libero, aléjate hacia esa luz indeficiente que te aguarda, y ruega por nosotros los que quedamos en este valle de lágrimas —*in hoc lacrimarum vale*” (Nervo, 1920: p. 73). Alda se va, mientras Rafael solloza y Andrés medita.

Espacio XI: México

METATEXTO: Diario de Rafael

XI.1 Escritura

Rafael, con la ayuda de Andrés, escribe un poema a Alda.⁹⁵

TENUE

Un eco muy lejano,
un eco muy discreto,
un eco muy süave:
el fantasma de un eco...

Un suspiro muy triste,
un suspiro muy íntimo,
un suspiro muy blando:
la sombra de un suspiro...

Un perfume muy vago,
un perfume muy dulce,
un perfume muy leve:
el alma de un perfume.

Son los signos extraños que anuncian
la presencia inefable de *Lumen*.

¡Ay de mí si no escucho

⁹⁵ “¿Cumplió *Alda* (llamada *Lumen*) la promesa hecha a su amado?” (Nervo, 1920: p. 75).

el eco tan lejano,
el suspiro tan íntimo,
el perfume tan vago!...

Lumen vuelve a ser hebra de Luna,
diluyéndose toda en un rayo! (Nervo, 1920: p. 76).

El donador de almas es una novela corta que dialoga constantemente con el ocultismo, sobre todo con el espiritismo y el magnetismo o hipnotismo tal como *Espirita* o *Avatar*, sin embargo, el escritor mexicano también incluyó la teosofía debido a que ésta marcó a los intelectuales del siglo en Hispanoamérica. Y, si bien el ocultismo no es el tema principal de la obra, como tampoco lo es en las novelas de Gautier, permite que la diégesis se desarrolle de un modo en el que funciona como el punto de partida para tratar diversos temas manifiestos en la obra, como lo son por ejemplo el deseo, el tedio o *ennui* o bien, el tema de la androginia, por mencionar algunos.

Ahora bien, así como en las novelas de Gautier incluidas en este análisis, *El donador de almas* presenta una situación inicial donde se expresa la insatisfacción finisecular, un elemento frecuente también en gran parte de la literatura decimonónica. De esta manera, la *insatisfacción finisecular* aparece en la obra como un tópico. Este tedio se manifiesta en varios motivos de la novela, como por ejemplo en el motivo del *Diagnóstico*, en el que Doña Corpus reafirma el *ennui* de Rafael pues, al igual que él, no encuentra motivos para que continúe la existencia, o en el motivo *Despecho* en el que se plantea cómo después del desencanto, Rafael vuelve a su insatisfacción. No obstante, es preciso señalar que a pesar de que parezca que la espiritualidad es el medio por el cual esta insatisfacción es superada, no es así, ya que, por principio, Rafael no aspira a deseos sobrenaturales sino mundanos, él aspira a ser amado. Lo sobrenatural aparece por casualidad generando así una situación irónica en relación con la espiritualidad que es la que acerca al amante al amor y no como se ha visto en las obras de Gautier, en las que el amor es más bien lo que los aproxima a la la espiritualidad. Rafael no se aleja de lo terrenal gracias a lo espiritual, sino que más bien se apeg a lo terrenal volviendo terrestre lo espiritual.

Además, a pesar de ser un médico, de ser un hombre completamente científicista y positivista, Rafael Antiga no experimenta ninguna resistencia a lo sobrenatural en la novela. A diferencia de *Espirita* o de *Avatar*, no hay ningún motivo que exprese el extrañamiento frente a lo sobrenatural, sino que se da sin estos precedentes el motivo de la *Aceptación de lo sobrenatural*.

Por otro lado, la relación entre el amante y lo sobrenatural se da a partir del motivo del *Encuentro (con el médium)*. Andrés Esteves es quien funge como el personaje del médium y así como Feroë en *Espirita* y Cherbonneau en *Avatar*, representa un tema-personaje. En Andrés se manifiesta el ocultismo y esto es claro en los motivos *Anunciación de lo sobrenatural*, *Revelación acerca de lo sobrenatural* o *Advertencia acerca de lo sobrenatural*. Otro médium en la novela es el sacerdote Josefo, quien lega a Andrés la palabra para hacer

la transmigración de almas. De este modo, tanto uno como otro son poseedores de vastos conocimientos ocultistas: espiritistas, teosóficos e hipnotistas.

Adicionalmente, tal como ocurre en *Espirita*, el amante en la novela funge también como médium pues a través de sí mismo se da la comunicación con el alma como es evidente en el motivo de la *Comunicación con lo sobrenatural*. La comunicación con el alma en todo momento es directa. El diálogo con el espiritismo es claro en este motivo, como también lo es en los motivos *Anunciación de lo sobrenatural* en el que incluso se define lo que es un alma:

- ...Un alma es una entidad espiritual, indivisa, consciente e inmortal.
- O la resultante de las fuerzas que actúan en nuestro organismo, como tú quieras.
- No, —dijo Andrés con vehemencia— eso es mentira! Un alma es un espíritu que informa un cuerpo del cual no depende sino para las funciones vitales (Nervo, 1920: p. 9).

Lo mismo ocurre en el motivo *Revelación acerca de lo sobrenatural* en el que también se explican cuestiones respecto al alma. El espiritismo también se ve presente en los motivos *Acercamiento a lo sobrenatural*, *Invocación de lo sobrenatural*, *Ayuda sobrenatural*, *Poder sobrenatural*, *Compromiso sobrenatural* o *Rechazo involuntario* ya que remiten a las cualidades que posee el alma. Otros motivos, además de éstos, son la *Contemplación de lo espiritual* o el *Conocimiento absoluto*, pues remiten al infinito, al mundo espiritual.

A pesar de la fuerte presencia de los motivos ocultistas, es importante remarcar que en la novela de Amado Nervo, el deseo primario de Rafael no es de lo sobrenatural como ocurre en *Espirita*, sino más bien es el deseo amoroso el que direcciona sus acciones. De esta manera, en la novela de Nervo no existe propiamente el motivo *Deseo de lo sobrenatural* sino más bien el motivo que se manifiesta es el del *Deseo amoroso*. El deseo de Rafael, además, es uno completamente egoísta como se puede advertir en el mismo motivo del *Deseo amoroso* o bien, en el motivo *Retención de lo sobrenatural*. Así, es el egoísmo de Rafael, irónicamente, que transforma lo sobrenatural en natural, pues el amante aleja al alma de lo espiritual para arrastrarla a lo terrenal. Este proceso es manifiesto en los motivos *Sueño*, *Reclusión*, *Éxtasis*, *Glorificación*, *Debilitamiento*, *Retención de lo sobrenatural* y *Muerte*, en los que el cuerpo de Alda, es decir, Sor Teresa muere y su alma queda desamparada. También los motivos *Propuesta terrenal*, *Transmigración*, *Despertar*, *Androginia* y *Recomienzo* continúan planteando el encaminamiento del alma a la materia; la *Androginia* y la *Transmigración*, en particular, quedan despojados de la idealización con las que se presentan en el pensamiento ocultista y teosófico, como un camino a la plenitud o a la comunicación con el más allá. Una vez que Alda encarna el hemisferio izquierdo del cerebro de Rafael, queda desprovista de espiritualidad y la dualidad andrógina termina banalizada bajo la imagen de un matrimonio común.

De este modo, el conflicto entre la materia y el espíritu se acentúa a lo largo de todo el relato, y siempre con el énfasis puesto en la mezquindad de la materia, incapaz de acceder a lo espiritual. El problema se acentúa a partir del motivo *Androginia*. En éste, Alda y Rafael devienen el símbolo del andrógino, el cual es explicado del siguiente modo:

El andrógino es así el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número 2, con lo que se produce una dualización integrada. En la India, este ser doble -ya escindido en sexos, pero aún ligados en una sola personalidad- era la fuerza, la luz de la que emana la vida, es decir, el Lingam. Los antiguos mexicanos conocieron también el mito del andrógino. Quetzalcóatl es dicha concepción que reúne en sí los valores separados de los principios y de los sexos que existencialmente se contraponen. Se trata de una deidad ante todo generadora, íntimamente ligada (e identificada, en el fondo) con el arquetipo de Géminis. Platón, en su *Banquete*, dice que los dioses formaron primeramente al hombre en figura esférica, integrando los dos cuerpos y los dos sexos. [...] Psicológicamente, no se debe descuidar que la idea de la androginia representa una fórmula (por aproximación, como casi todas las fórmulas míticas) de la «totalidad», de la «integración de los contrarios». Es decir, traduce a términos sexuales y por tanto, muy evidentes la idea esencial de integración de todos los pares de opuestos en la unidad. En consecuencia, según Eliade, la androginia es sólo una forma arcaica de biunidad divina; el pensamiento magicorreligioso, antes de expresar el concepto en términos metafísicos (*esse non esse*) o teológicos (manifestado, no manifestado), lo expresó en términos biológicos. [...] Ahora bien, en el mito del andrógino no debe verse solamente lo causal, sino también la tensión energética espiritual determinante. Ello queda muy bien explicado por Ely Star, cuando dice que ninguna felicidad puede satisfacer mientras no se halla completada por el matrimonio (imagen perfecta de la androginia), a menos que se trate de una excepción de las aludidas por san Pablo, puesto que el espíritu se manifiesta existencialmente en forma escindida, origen de sufrimiento e inquietud. [...] Sin embargo, se trata también de un símbolo muy claro del pensamiento, en sí ajeno al problema de los sexos. Blavatsky dice que todas las naciones consideraban a su primer dios como andrógino a causa de que la humanidad primitiva se sabía nacida de símbolos y tradiciones. En la alquimia, el andrógino desempeña un importante papel, como Mercurio; se representa como personaje con dos cabezas y lleva con frecuencia la palabra *Rebis* (cosa doble) (Cirlot, 1992: p. 67).

En el momento en el que Alda encarna el hemisferio izquierdo del cerebro de Rafael, la espiritualidad de ella se pierde pues el hecho de habitar un cuerpo la ancla a lo corporal como se puede observar en los motivos *Recomienzo*, *Ignorancia*, *Pérdida de lo sobrenatural* o *Discusión acerca de lo terrenal*. A partir del motivo de la *Androginia* el amor entre Alda y Rafael se realiza, no obstante, deriva del estado humano de ambos, por lo que los motivos asociados a este amor destacan las consecuencias de la carencia de espiritualidad y la sobrecarga de lo terrenal, que evidentemente conducen a la exaltación del ego. El motivo *Rechazo involuntario* apunta a esta imposibilidad amorosa entre el alma y el amante, entre el espíritu y la materia. Los motivos del amor surgen una vez que el alma encarna en Rafael y

que manifiestan este amor terrenal y sus implicaciones son *Idilio amoroso*, *Lucha de egos*, *Desencanto*, *Despecho*, *Hartazgo*, *Solicitud de divorcio*, *Resolución*, *Intervención*, *Viaje*, *Rechazo a la androginia*, *Petición sobrenatural*. La situación amorosa entre Alda y Rafael que en un momento parecía idílica, deriva en el hartazgo, presentándose así la paradoja del deseo.

En la novela, el diálogo que se presenta con el ocultismo se torna más explícito cuando se busca la separación de los amantes, y como es evidente, la diferencia con *Espirita* y *Avatar* es radical ya que en éstos el ocultismo es la vía para la unión entre amantes, pero sobre todo con lo espiritual. En *El donador de almas* la separación de los amantes comienza desde uno de los motivos del *Encuentro (con el médium)*, donde la teosofía y el magnetismo se hacen presentes en el proceso de desprendimiento de las dos almas que habitan el mismo cuerpo. Los motivos principales que expresan esta cuestión son *Revelación acerca de lo sobrenatural*, *Legado de la palabra*, *Discusión acerca de lo terrenal*, *Selección*, *Aceptación de lo terrenal*, *Propuesta sobrenatural*, *Aceptación de lo sobrenatural*, *Hipnosis*, *Sueño hipnótico*, *Pronunciación de la palabra*, *Rechazo a lo espiritual*, *Muerte*.

Ahora bien, aunque en el conflicto entre el espíritu y la materia tiende a imponerse esta última en el protagonista, algo que no ocurre en las novelas de Gautier, la espiritualidad sigue siendo exaltada como una vía ideal para el hombre. A través de la espiritualidad se plantea la posibilidad de una posible solución a los problemas inherentes al hombre. La espiritualidad se manifiesta tanto en Alda como en Andrés, sin embargo es Alda, en su condición de alma, la que representa el mundo espiritual en toda su plenitud como es expresado en los motivos *Contemplación de lo espiritual*, *Conocimiento absoluto*, *Deseo de lo espiritual*, *Rechazo a lo terrenal*, *Promesa de amor* y *Liberación*. Son estos motivos los únicos que se salvan de la ironía que domina en el resto de la novela.

En conclusión, es posible decir que en *El donador de almas* el ocultismo se presenta a través de distintos motivos, en los que también se hace evidente la relación intertextual que sostiene con las novelas *Espirita* y *Avatar* de Gautier. Pero también resulta notorio cómo se distancia de éstas a partir de la ironía, lo cual se mostrará a continuación.

IV.4. RELACIONES INTERTEXTUALES DE *EL DONADOR DE ALMAS* CON *ESPIRITA* Y *AVATAR*

Esta última parte del análisis consistirá en evidenciar las relaciones intertextuales entre las novelas *El donador de almas*, *Espirita* y *Avatar* y así mismo, cómo es que la obra de Amado Nervo se distancia de las de Gautier a partir de la ironía.

En la siguiente tabla se muestran algunos de los motivos ocultistas que configuran a las novelas *El donador de almas*, *Espirita* y *Avatar*. Los motivos presentados son aquellos que evidencian las relaciones intertextuales entre éstas. En cada motivo es incluido su participante, es decir, el sujeto o realizador de dicho motivo, esto con el propósito de visibilizar las transformaciones que tienen lugar en *El donador de almas*.

La tabla también tiene como objetivo resaltar la frecuencia en la que los motivos se presentan en cada novela, cuestión significativa ya que muchos motivos que son frecuentes en una novela se vuelven menos frecuentes en otra.

Así, a pesar de que las novelas participen de los mismos motivos, hay una reconfiguración de éstos en *El donador de almas*, tal como se explicará posteriormente.

<i>Espirita</i>	<i>El donador de almas</i>	<i>Avatar</i>
*Deseo de lo sobrenatural por parte del amante (III.1, VI.4, XIV.5, XVI.5, XVI.10, XVIII.3)	*Deseo amoroso por parte del amante (I.1, I.13, 1.14, 1.20, II.5, IV. 2) *Deseo de lo sobrenatural por parte del médium (I.7) *Deseo de lo espiritual por parte del espíritu (X.11, X.13)	*Deseo de lo sobrenatural por parte del médium (I.7) *Deseo de lo sobrenatural por parte del amante (II.11)
*Encuentro con el médium (II.1, IV.3, VI.1, IX.1, XIII.18, XIV.3)	*Encuentro con el médium, (I.3, VIII.1, IX.1)	*Encuentro con el médium (I.1, I.11, II.1, II.10, IX.19) Encuentro con la amada (IX.1, IX.15)
*Anunciación de lo sobrenatural por parte del médium (II.2, VI.3)	*Anunciación de lo sobrenatural por parte del médium (I.5)	
*Revelación acerca de lo sobrenatural por parte del médium (IX.2, XVI.4, XIV.6) *Revelación acerca de lo sobrenatural por parte del espíritu (XI.1)	*Revelación acerca de lo sobrenatural por parte del médium (I.6, IX.2, IX.4) *Revelación acerca de lo sobrenatural por parte del espíritu (I.11, I.18, IV.7, VIII.7)	Revelación acerca de lo sobrenatural por parte del médium (I.6, II.2)

*Acercamiento a lo sobrenatural por parte del amante (I.4, IV.1,XIII.16, XIII.17)	*Acercamiento a lo sobrenatural por parte del amante (I.8, I.10) *Acercamiento a lo sobrenatural por parte del médium (IV.18)	*Acercamiento a lo sobrenatural por parte del médium (I.10) *Acercamiento a lo sobrenatural por parte del amante (II.4, IV.5)
	*Diagnóstico por parte del sirviente (I.9) *Diagnóstico por parte del médium (VIII.2)	*Diagnóstico por parte del médium (I.2, I.5) *Diagnóstico (VII.1)
*Aceptación de lo sobrenatural por parte del amante (V.1)	*Aceptación de lo sobrenatural por parte del amante (I.12, IV.27) *Aceptación de lo sobrenatural por parte del sirviente (X.5) *Aceptación de lo terrenal por parte del amante (X.3)	*Aceptación de lo sobrenatural por parte del amante (IX.17)
*Invocación de lo sobrenatural por parte del amante (VII.1)	*Invocación de lo sobrenatural por parte del amante (I.16, II.7)	
*Comunicación con lo sobrenatural por parte del amante (X.2, XII.4, XVI.6)	*Comunicación con lo sobrenatural por parte del amante (I.17)	*Comunicación con lo sobrenatural por parte del amante (II.5)
	*Propuesta de ayuda sobrenatural por parte del espíritu (I.19, IV.8) *Propuesta sobrenatural por parte del amante (X.4)	*Propuesta sobrenatural por parte del médium (I.14)
*Viaje por parte del amante (XVIII.2)	*Viaje por parte del amante (II.1, VII.1) *Viaje por parte del médium (V.1)	*Viaje por parte del médium (I.9)
*Compromiso sobrenatural por parte del espíritu (VII.7)	*Compromiso sobrenatural por parte del espíritu (II.4)	
*Sueño por parte del amante (VII.9, XVIII.4)	*Sueño por parte del espíritu (III.1) *Sueño por parte del amante (IV.11) *Sueño hipnótico por parte del sirviente (X.7)	*Sueño por parte de la amada (IX.7) *Sueño hipnótico por parte del amante (II.9)
*Reclusión por parte de la monja (XIII.2)	*Reclusión por parte de la monja (III.2)	
*Éxtasis por parte de la	*Éxtasis por parte de la	

monja (XIII.7)	monja (III.3, III.5)	
*Debilitamiento por parte de la monja (XIII.6)	*Debilitamiento por parte de la monja (III.6)	
*Liberación por parte del amante (XXI.3)	*Liberación por parte del espíritu (IV.4, X.23)	*Liberación por parte del amante (XI.9)
*Regreso por parte del espíritu (XIII.14)	*Regreso por parte del espíritu (IV.5)	
*Muerte por parte de la monja (XIII.9) *Declaración de muerte (XX.3)	*Muerte por parte de la monja (IV.6) *Muerte por parte del sirviente (X.10)	
*Resolución por parte del amante (XVI.12)	*Resolución por parte del espíritu (IV.10, VI.5) *Resolución por parte del amante (VI.3)	*Resolución por parte del médium (XI.11)
	*Transmigración por parte del espíritu (IV.12)	*Transmigración por parte del amante (II.18, XI.6, XI.13)
	*Despertar por parte del amante (IV.13)	*Despertar por parte del amante (II.19, IV.1, V.1, XI.10)
	*Recomienzo por parte del amante y del espíritu (IV.15)	*Recomienzo por parte del amante (II.20)
	*Ignorancia por parte del espíritu (IV.21)	*Ignorancia por parte del amante (IX.9)
*Contemplación de lo espiritual por parte del espíritu (XIII.11)	*Contemplación de lo espiritual por parte del espíritu (IV.24) *Contemplación de lo espiritual por parte del amante (IV.26)	
*Intervención por parte del espíritu (XVI.13)	*Intervención por parte del espíritu (VI.4) *Intervención por parte del médium (X.20)	
*Rechazo a lo material por parte del amante (I.3) *Rechazo a lo terrenal por parte del amante (XIX.1)	*Rechazo involuntario por parte del espíritu (1.21, II.6, IV.3) *Rechazo a la androginia por parte del amante (VIII.4) *Rechazo a lo espiritual por parte del amante (X.9) *Rechazo a lo terrenal por	*Rechazo a Occidente por parte del amante (I.8) *Rechazo a lo sobrenatural por parte del amante (II.13) *Rechazo a lo terrenal por parte del amante (XI.7)

	parte del espíritu (X.15, X.17)	
	*Petición sobrenatural por parte del amante (VIII.5)	*Petición sobrenatural por parte del amante (X.3)
	*Legado de la palabra por parte del médium (IX.3)	*Legado de la palabra por parte del médium (I.13)
	*Hipnosis por parte del médium (X.6)	*Hipnosis por parte del médium (II.8, II.12, II.14, XI.12)
	*Pronunciación de la palabra por parte del médium (X.8)	*Pronunciación de la palabra (II.16, XI.4, XI.8, XI.12)

A continuación se explicará la relación intertextual manifiesta entre *El donador de almas* con *Espirita* y *Avatar*. Para que la intertextualidad devenga más apreciable, se escogieron los temas ocultistas principales en las obras, pues con base en estos se estructuran los motivos. El análisis se dividirá por temas y a partir de estos se profundizará en el diálogo de las novelas.

INSATISFACCIÓN FINISECULAR

Como se ha mencionado anteriormente, el tedio es característico del hombre finisecular, insatisfecho en el contexto en el que se encuentra inmerso. El tópico de la insatisfacción finisecular será el punto de partida tanto en *El donador de almas* como en *Espirita* y *Avatar* en las que se expresa tanto el *spleen* como el *ennui*.

Rafael Antiga, al igual que los protagonistas de Gautier: Guy Malivert y Octave de Saville, es un personaje que encarna el tedio secular. La relación intertextual más evidente con respecto al *ennui*, es con *Espirita*, debido a que Guy Malivert y Rafael Antiga presentan características semejantes: ambos son acompañados a lo largo de la historia por un sirviente,⁹⁶ poseen un gato, viajan acompañados de un espíritu, son cercanos al cientificismo y están predispuestos al escepticismo que, sin embargo, se verá cuestionado a partir de los sucesos que rodean a los personajes. Sin embargo, *El donador de almas* se distancia de la obra de Gautier por medio de la ironía que hace que el protagonista resulte constantemente

⁹⁶ El sirviente incluso en las dos novelas acompaña al protagonista en sus viajes. En el motivo *Viaje*, en *Espirita*, Jack acompaña a Malivert a Grecia en el motivo; mientras que en *El donador de almas*, Doña Corpus acompaña a Rafael a Jerusalén. Octave Saville, en *Avatar*, también tiene un sirviente aunque la relación con él es más distante.

inadecuado para el tipo de sucesos que experimenta. Así, Rafael se manifiesta inicialmente como el dandi finisecular pero carece refinamiento, pues en vez de un mayordomo que le procure el desayuno, tiene una cocinera poco agraciada que le prepara sopa de sesos; en lugar de un cuarto rodeado de poética melancolía, una mosca se estrella contra su ventana; además, Rafael es mucho más dispuesto a creer de lo que estuvo Malivert (para Rafael basta la promesa de un alma para creer, mientras que Malivert sólo acepta lo sobrenatural después de que le es imposible dudar). De esta manera se pone en entredicho su carácter de científico, es decir, no sólo se cuestiona al científicismo, sino que el propio personaje que aparentaba representar la ciencia es dejado en ridículo principalmente por el narrador, quien se burla de los científicos en comentarios que hace, manifestándose así la ironía del carácter.

En el caso de la obra *Avatar*, se exhibe también una crítica a la ciencia moderna, sin embargo, es una crítica más seria, pues el orientalismo que maneja toda la novela propone mejores alternativas para curar no al cuerpo, sino al alma.

Finalmente, en Rafael se desarrolla la ironía del destino, pues el intento de salir del tedio se vuelve contra sí mismo, lo que no ocurre con Malivert; ambos viajan,⁹⁷ pero lo que para Malivert es un viaje espiritual, para Rafael termina convirtiéndose en un descenso al infierno. La ironía del destino, por otra parte, es la que permite establecer semejanzas entre los protagonistas de *Avatar* y *El donador de almas*, pues ambos fracasan en su intento de superar el *spleen* por medio de la satisfacción de sus deseos amorosos.

Es así como, tanto en *El donador de almas* como en *Espirita* y *Avatar*, el ocultismo deviene el camino que los protagonistas toman para contrarrestar su insatisfacción y encontrar una salvación en el más allá o en el amor.

ESPIRITISMO

Ahora bien, una de las formas ocultistas con la cual dialoga la novela *El donador de almas* es el espiritismo; a lo largo de la obra se manifiestan diversas alusiones a éste. Por principio, Andrés Esteves funge como el personaje-tema del médium. Andrés Esteves, el barón de Feroë y Balthazar Cherbonneau representan el personaje-tema del médium en sus respectivas novelas, y, a diferencia de las obras de Gautier, en la de Nervo, el médium y el amante mantienen una sólida relación de amistad y fraternidad. El médium es el intermediario entre el mundo material y el inmaterial. Gracias a él, los personajes principales pueden acceder a las diferentes corrientes del ocultismo.

⁹⁷En un principio, tanto Rafael como Malivert viajan por el mundo como una expresión de la búsqueda de exotismo que pretendería disipar la insatisfacción de fin de siglo; el recurso se muestra como el escape ante la realidad ordinaria, que no es suficiente para ninguno.

El hecho de que los tres personajes representen al médium implica que comparten muchas semejanzas entre sí, incluso físicas. Comenzando por el aspecto de sus ojos: los ojos de Feroë y de Cherbonneau son azules, mientras que los de Andrés son grises, pigmentos que recuerdan a la esfera estelar. Además de esto, la mirada de los tres conlleva un impetuoso misticismo.

Otra característica que comparten es el viaje con el objetivo de ampliar sus conocimientos ocultistas. Esto se puede observar en el motivo del *Viaje*, pues en *Avatar*, Cherbonneau parte a la India para adentrarse en su espiritualidad mientras que en *El donador de almas*, Andrés parte a Italia y a Jerusalén con el mismo propósito.

Los médiums de las tres narraciones son grandes aprendices del ocultismo. Feroë es presentado como un discípulo de Sweedenborg; Cherbonneau como un iniciado en diversas religiosidades de India y discípulo de un sannyasi, además de ser un magnetizador; Andrés como un poeta y ocultista. Aquí es preciso observar que la poesía, y el ocultismo mantienen una estrecha relación en la novela, cuestión análoga a la que se presentaba a largo del siglo XIX. En esta característica destaca Andrés por encima de Feroë y Cherbonneau, pues en él se enfatiza el vínculo entre la poesía y el misticismo propio del contexto finisecular. Esta característica enaltece al médium, y lo deja un tanto a salvo de la ironía de la que serán objeto el resto de los personajes de *El donador de almas*.

En las novelas *Avatar* y *El donador de almas*, el médium tiene el propósito de manipular a las almas y esto es expresado en el motivo *Deseo de lo sobrenatural*. En la primera, Cherbonneau expone su deseo de contemplar un alma y así mismo, de manipularla, tal como en la segunda, pues Andrés también busca manipular almas, poseerlas encadenando sus voluntades. Los médiums de estas dos obras logran su cometido y dedican su vida a tareas espirituales. Conforme transcurre la historia en ambas narraciones, se ilustra más claramente el sometimiento de las almas por el influjo del médium, específicamente, cuando realizan el avatar, tema que se abordará posteriormente.

Ahora bien, en las tres novelas está presente el motivo del *Encuentro*, en el que los personajes Rafael Antiga, Guy Malivert y Octave de Saville se encuentran con el médium. En los tres casos, este motivo es definitivo para el desarrollo de la diégesis, pues a partir de él el protagonista emprende su aventura espiritual. Los motivos *Anunciación de lo sobrenatural* y *Revelación acerca de lo sobrenatural* expresan la transmisión de conocimientos sobrenaturales por parte del médium al amante y propician el acercamiento de éste último a lo sobrenatural.

En las tres obras, el médium es capaz de comunicarse con almas o espíritus; es a través de él, en el caso de *El donador de almas* y de *Espirita*, que es posible el contacto de los protagonistas con la entidad. Conforme la narración progresa, los personajes Rafael y Malivert prescinden del médium para comunicarse con el ente, sin embargo, la importancia

del médium en *El donador de almas* resulta muy superior a la de *Espirita*, pues a pesar de que Rafael pueda por sí mismo comunicarse con el alma sin la ayuda de un intermediario (como Malivert), requerirá irremediablemente de Andrés y de sus facultades mediúmnicas. En este punto *El donador de almas* parece sostener una relación intertextual más cercana con *Avatar*, pues en ambos casos el avatar, es decir, la transmigración de almas, depende de la presencia del médium (no parece casual que uno de los capítulos de *El donador de almas* se titule precisamente *Avatar*, como la novela de Gautier, relación paratextual que se abordará posteriormente).

En este mismo sentido, es una vez que los protagonistas de *El donador de almas* y *Avatar* reconocen que la satisfacción de su deseo es imposible, cuando declaran al médium el fracaso de la donación o bien, del intercambio de almas y le piden que haga volver todo a la normalidad, lo que es expresado en el motivo de la *Petición sobrenatural*. El médium en ambas obras será aquél con quien los protagonistas acudirán para que actúe nuevamente como intermediario y, de ese modo, pueda restablecer el orden —que irónicamente, él fue el primero en alterar— al deshacer o rehacer el avatar. Ahora, la ironía se acentúa en *El donador de almas* puesto que el médium actúa no para que se dé una unión espiritual sino más bien para deshacerla.

Como se puede ver, hay numerosas semejanzas entre los médiums de las tres novelas. En cuanto a la obra de Amado Nervo, es importante destacar que este mismo, utiliza la ironía accidental para plantear cómo Andrés Esteves, además del médium que auxilia a Rafael y a Alda en cuestiones ocultistas, se ve obligado a actuar como mediador en su unión amorosa, interpretando entonces el papel de un consejero conyugal, tal como se muestra en los motivos *Disuasión sobrenatural* o *Discusión acerca de lo sobrenatural*. Es cierto que los personajes de Gautier también intervienen para satisfacer los deseos amorosos del protagonista o del espíritu, no obstante, siempre se encuentran bajo los límites que enmarca la figura del médium.

Ahora bien, continuando con el espiritismo y el tema del médium, en *Espirita*, la comunicación con el espíritu se da a partir de la escritura automática en el motivo *Acercamiento a lo sobrenatural*; en *El donador de almas* aparece el mismo motivo y la comunicación es también a partir de la escritura, de una carta. De este modo, es posible observar una estrecha relación entre la escritura y el alma. Al principio de la novela, Rafael Antigua escribe en su diario acerca de su insatisfacción y expresa el deseo de poseer un alma que lo ame, inmediatamente después del acto de escritura, Andrés Esteves aparece y le promete donarle un alma. Esta misma relación con la escritura se repite en el motivo *Deseo de lo sobrenatural* en el que Rafael escribe en su diario y, a continuación, en el motivo *Acercamiento a lo sobrenatural* recibe una carta remitida por el alma que le fue donada. Así, el alma denominada Alda comienza la comunicación con Rafael a través de la escritura tal

como sucede con *Espirita* y Malivert, pero en el primer caso la escritura sólo mantiene de manera implícita los ecos del ocultismo.

Rafael no depende de Andrés para comunicarse con Alda puesto que puede hacerlo por sí mismo con un simple acto de voluntad, es así como el alma es invocada. Aquí aparece otra relación intertextual con *Espirita*, pues Malivert sólo requiere de voluntad y deseo para invocar al alma, así, el motivo de la *Invocación de lo sobrenatural* funciona del mismo modo en ambas obras. Al no depender del médium para el contacto con el alma, ambos personajes se tornan en su propio médium, y establecen una comunicación directa con el ente dentro de sí mismos. En las dos novelas está presente el motivo de la *Comunicación de lo sobrenatural*. En *Espirita*, Malivert comprende al espíritu en su corazón; la comunicación no es con palabras sino que se trata de una comunicación más elevada. Al contrario de la novela de Nervo, en la que el diálogo entre Rafael y Alda es descrito como uno mental, como un diálogo en el que la comunicación es lingüística. El narrador evidencia la esencia de dicha comunicación e interviene diciendo: “Aquella noche *Alda* había murmurado ya tres veces al oído de Rafael —decimos *al oído*, para mayor claridad—” (Nervo, 1920: p. 28). El carácter autorreferencial, pero sobre todo el carácter risible de la intervención, diferencia a *El donador de almas* de *Espirita*, obra en la que la comunicación interior conserva un tono más solemne y un significado más profundo al tratarse sobre todo de una comunicación espiritual en la que la lengua no es necesaria. Este mismo motivo está presente en *Avatar*. Olaf Labinski se comunica interiormente con el alma de una mujer que recupera su juventud. La forma en la que los personajes se entienden trasciende el lenguaje humano, por lo que pretende ser algo más puro, algo más primario y espiritual, como lo pretende el simbolismo con su poesía.

Otra relación intertextual entre ambas novelas es el suspiro del alma o espíritu, percibido por los protagonistas. Antes de que la comunicación interna con el espíritu se logre en la novela de Gautier, Malivert percibe varias veces un suspiro en el motivo *Acercamiento a lo sobrenatural* que se sabe, es consecuencia del lamento de *Espirita* al no ser correspondido aún su amor por el de él. En la novela de Nervo, en cambio, Alda suspira en el motivo *Rechazo involuntario* porque a ella más bien le es imposible corresponder al amor de Rafael debido a que su cuerpo aún existe y ata la voluntad del espíritu. La misma acción corresponde a motivos con un sentido completamente opuesto, lo que le da un sentido irónico a la novela de Nervo.

Por otro lado, gracias a la comunicación con el espíritu, o en el caso de *El donador de almas*, con el alma, Rafael adquiere la oportunidad de aproximarse al infinito, incognoscible para la materia, para el cuerpo. Después, cuando Alda encarna en el cerebro de Rafael, en el motivo *Contemplación de lo espiritual*, éste puede acceder a lo experimentado en el espacio infinito por el alma. La relación intertextual con *Espirita* es evidente pues, así como Rafael, Guy Malivert es capaz de aproximarse al infinito a través de lo que el espíritu le refiere, pero

sobre todo, a través de sueños que vivencia, en los que viaja por el Universo y contempla lo mismo que el espíritu, y que le es negado mientras su alma habite en un cuerpo; por esto, a diferencia de *El donador de almas*, el motivo en el que el amante se acerca a lo espiritual es el motivo del *Sueño*.

Ahora bien, cuando Alda le es donada a Rafael, ambos establecen una comunicación que propicia a que Rafael devenga un famoso médico. En este caso se ve presente la relación intertextual con *Avatar*, ya que su éxito se asemeja al del personaje Balthazar Cherbonneau. Ambos personajes son conocidos por sus capacidades medicinales y su habilidad curativa es asociada con el magnetismo. Lo interesante aquí es que Rafael es comparado por los medios con un "fakir en éxtasis"; en este sentido, es importante hacer notar que Cherbonneau fue aprendiz de fakires. En la novela de Gautier esto es abordado en un tono serio que refleja el orientalismo con el que dialoga la obra, en cambio, es claro que en la novela de Nervo se muestra cierto grado de ironía intencional respecto a la alusión a los fakires, pues la forma en la que es expuesta la situación del personaje Rafael es completamente ridiculizada por los periódicos:

Traducción de un *entrefilet* aparecido en Marzo de 1887 en *Le Journal de París*.

«Hace una semana que llegó a la metrópoli, alojándose en el Grand Hotel, el facultativo mexicano M. Rafael *Antique*,. (error de caja en el apellido '*Antiga*') [...]

El *entrefilet* continúa en tono de blague:

«Doctor *Antigas Wonders*."

»Título de un *entrefilet* del *Times*, de Londres, en el cual se loa hasta la hipérbole (no reñida con la flema característica de John Bull) al *famous mexican doctor*, por sus curaciones "*truly wonderful ...*»

Y basta de prensa (Nervo, 1920: pp. 23-24).

Como último punto en lo que respecta al médium, cabe mencionar otra relación intertextual de *El donador de almas* con *Avatar*. En ambas obras se explica que la base de los conocimientos espirituales que albergan tanto Andrés Esteves como Balthazar Cherbonneau, para trabajar con almas, fueron aprendidos de un sabio maestro.

En *El donador de almas*, es un sacerdote israelita: Josefo, descendiente de Melchisedec; en *Avatar*, un brahmán llamado Brama-Logum. La relación entre los maestros es de suma importancia debido a que ellos son quienes revelan a los médiums la forma de acercarse a un alma, tema que se abordará posteriormente. Es preciso notar, no obstante, que en *El donador de almas* se visibiliza cierta burla y ridiculización del sacerdote Josefo. Los motivos en los que participa están cargados de ironía, principalmente, intencional. Esto puede observarse precisamente en el motivo *Legado de la palabra* en el que el maestro le confiere a Andrés sus conocimientos espirituales. El tono del sacerdote revela cierta inverosimilitud y el personaje parece ser caricaturizado. Además de esto, en este punto es importante

mencionar que los conocimientos revelados por el sacerdote no son sino una combinación de las religiosidades de distintas culturas, todas homogeneizadas. Como se explicó en capítulos anteriores, la teosofía pretende ser la gran doctrina, que sintetiza todas las demás.

La teosofía retoma discursos tanto de Occidente como de Oriente para su conformación y al ser la forma ocultista que más influencia tuvo en Hispanoamérica, su presencia en Nervo es significativa. Esto es relevante pues si se tiene presente la relación intertextual que se ha mencionado con *Avatar*, la teosofía termina sustituyendo el orientalismo en la obra de Gautier. La hibridación de culturas que tanto caracteriza a la teosofía es completamente notoria en *El donador de almas*.

ALMA

Las relaciones intertextuales más importantes entre *El donador de almas*, *Avatar* y *Espirita* están en el tema de la dualidad cuerpo/alma. En principio, es importante señalar aquello que se entiende por alma, o bien, por espíritu en las tres obras. En *El donador de almas*, el alma es descrita como un “entidad espiritual, indivisa, consciente e inmortal [...] Un alma es un espíritu que informa un cuerpo del cual no depende sino de las funciones vitales” (Nervo, 1920: p. 9). Se entiende entonces como un ente individual que, a pesar de esto, se encuentra sujeto a un cuerpo para poder habitar en el mundo material.

En este sentido, ni en *Espirita* ni en *Avatar* se explica qué es un alma o un espíritu. En *Avatar* se describe como una chispa azulada, mientras que en *Espirita* como un punto luminoso. En esta última obra se ilustra la diversidad de almas que habitan el infinito y que superan la comprensión del hombre. Además de esto, el alma se percibe de otras formas ante la vista humana, pues se manifiesta también como espíritu, es decir, *Espirita* se presenta con la forma del cuerpo que habitaba en vida, como se puede observar en el motivo *Aparición de lo sobrenatural*. A diferencia de *Espirita*, en *Avatar*, cuando el alma de Octave parte, no se presenta como espíritu, y apelando al espiritismo kardeciano, podría deberse a que no presenta ningún apego al mundo material. *Espirita* sí manifiesta el apego a Malivert y, por consiguiente, su aparición en la Tierra sí es como espíritu. Así, el concepto de alma en *Espirita* parece tomar una forma totalmente espiritista. En las dos novelas, el alma es percibida por la vista, y es sugerida meramente como un destello de luz.

En contraste, en la novela de Amado Nervo, el alma no es visible por ojos humanos en la Tierra, no tiene una imagen definida; sin embargo, a pesar de que parezca diferir en este punto con las obras de Gautier, Alda, al partir al infinito, deberá ser nombrada *Lumen*, pues éste esboza la luz que es, la luz que habita en el Todo. Esto parecería sugerir que hay distintos estados del alma, cada estado implica un nombre distinto, y sólo uno de ellos coincide con los que se manifiestan en la obra de Gautier. Únicamente cuando el alma es

libre, cuando no está envuelta por el periespíritu, y se encuentra en su estado original, es denominada: luz. Las tres novelas mantienen esta misma perspectiva que dialoga con el espiritismo, pues el alma en su estado más puro es sólo energía, fluido vital; es *lumen*.

Cabe destacar que la intertextualidad más fuerte en relación con el alma se presenta entre la novela de Nervo y *Espirita*. En principio, resulta necesario señalar la semejanza entre los nombres de las almas, o espíritus. En la obra de Gautier se habla del ente como un espíritu, concepto que se refuerza a partir del nombre del personaje. En *El donador de almas* surge una relación similar entre el nombre del ente y el ente mismo al que remite el nombre, Alda. La relación entre las palabras Alda y alma se diferencia por un solo fonema, y la coincidencia, disimulada sólo parcialmente en la narrativa lúdica de Nervo, no es fortuita.

Como una extensión de la relación intertextual entre los personajes Espirita y Alda, surge la cuestión del género de las almas. Espirita perteneció a un cuerpo femenino y, por ende, en la obra el alma adquiere el mismo género del cuerpo. En *El donador de almas*, a pesar de que Andrés Esteves indique que un alma no tiene un género definido, hay una contradicción latente puesto que el personaje de Alda presenta rasgos del género femenino —como su nombre mismo, su letra de mujer en la carta,⁹⁸ o bien, el trato hacia ella como si se tratara de una mujer— e incluso en un punto determinado, Alda misma se asigna dicho género. A pesar de que se plantee que el cuerpo y el alma son independientes en la novela, la relación intertextual con *Espirita* es evidente, pues, tal como en la obra de Gautier, Alda adquiere el género del cuerpo que habita e incluso aunque posteriormente encarne un cuerpo masculino, el alma permanece femenina. De hecho, el narrador utiliza como recurso la ironía intencional, y presenta a Alda absorbente y caprichosa “¡mujer al fin!” (Nervo, 1920: p. 47), vanidosa, amante de las novelas fantásticas y del piano, pues “gustaba de involucrarse en melodías como todas las almas femeninas” (Nervo, 1920: p. 48).

Otra característica que muestra la intertextualidad entre las almas es la de la sabiduría de éstas. En la novela de Gautier, Espirita posee una sabiduría que sobrepasa los límites de lo humano. Ella, al ser un alma liberada del cuerpo, es capaz de conocer la esencia del Todo, tal como lo explica en el motivo *Conocimiento absoluto*. En *El donador de almas* este motivo también está presente pues Alda también es poseedora de una sabiduría sobrehumana de la que goza únicamente cuando se encuentra separada de su cuerpo, ya que cuando se reintegra a éste, sus conocimientos no rebasan la capacidad cognitiva del humano, tal como ocurría con Espirita cuando habitaba un cuerpo. Esta cuestión del cuerpo se retomará posteriormente.

⁹⁸ “La carta era de mujer: una ardua red de patas de mosca, empero menos difícil de descifrarse que las primordiales escrituras cuneiformes” (Nervo, 1920: p. 13).

Ahora, el motivo por el cual las almas libres poseen dicha sabiduría es porque naturalmente pertenecen al infinito; son parte de éste. Las almas habitan la infinitud y la conforman. Las almas recorren el Universo y estos viajes son descritos tanto en *Espirita* como en *El donador de almas* en el motivo *Contemplación de lo espiritual*. En la novela de Gautier, *Espirita* narra su encuentro con todas las almas que pertenecen al mundo inmaterial, y explica que es capaz de observar todo el universo, de abarcar con la mirada la mayor parte del sistema solar y de conocerlo en su estado más divino, es decir, percibiendo completamente la armonía universal. En la novela de Nervo, *Alda* también narra sus viajes interplanetarios y se refiere a la armonía que rige el universo. Es evidente la relación intertextual entre las dos obras, que así evocan el tópico del espacio sideral.

Además de ello, la relación entre ambas obras remite precisamente al simbolismo y a la teoría de las correspondencias. En las dos novelas se habla de la consonancia que existe en el Universo. La armonía de éste es descrita como música, como poesía. En el simbolismo la poesía, a través de su musicalidad, refleja esta consonancia en el Universo; la poesía simbolista aspira a ir más allá de las convenciones de la palabra y alcanzar la noción de pureza que se concebía en la música. En la obra de Nervo, se dice que los diálogos pasionales únicamente deben escribirse sobre un pentagrama, alcanzables únicamente para instrumentos musicales.⁹⁹ La lengua, con sus convenciones y limitaciones humanas, se muestra como incapaz de expresar lo espiritual. En *Espirita*, las lenguas son clasificadas como insuficientes para expresar la belleza de lo espiritual, porque son pobres, limitadas, imperfectas, opacas. Por esto mismo la comunicación entre *Espirita* y *Malivert* va más allá de lo lingüístico.

En este mismo sentido, en *El donador de almas* cuando *Alda* habla sobre el infinito, remite a la musicalidad de éste, al ritmo, a la armonía existente. El narrador expresa: “Y esa gran sinfonía de mundos, ese gigantesco orfeón del infinito, *Alda* lo había oído. Sentíase vestida aún de su armonía divina y llenaba de ella el espíritu de Rafael” (Nervo, 1920: p. 45). De la misma manera, *Espirita*

Oía la música de las esferas cuyo eco llegó a los oídos de Pitágoras; los números misteriosos, ejes del universo, marcaban el ritmo. Con un sonido armonioso, potente como el trueno y dulce como la flauta, nuestro mundo, arrastrado por su astro central, giraba lentamente en el espacio... (Gautier, 1971: p. 120).

⁹⁹ “Y si resistimos a copiar uno de esos eróticos parlamentos, uno de esos tiernos paliques, es porque siempre hemos creído que los diálogos pasionales no deben escribirse sino con notas en el pentagrama, para que los digan los violines, las violas, las flautas y los oboes divinos, las maderas y los cobres, en medio de la sinfónica pompa de los grandes motivos orquestales. ¡Lo demás es un escarnio y una profanación!” (Nervo, 1920: p. 42).

Es así evidente que, en ambas obras, la teoría de las correspondencias se manifiesta precisamente en los diálogos de las almas que son las únicas que han conocido y contemplado la armonía universal, manifiesta en el infinito, pues éste es únicamente accesible para el espíritu y no para el cuerpo.

Otra de las relaciones intertextuales, ahora entre las tres novelas, es que las almas no se ven limitadas por el tiempo y el espacio del mundo material, ya que habitan el infinito, la eternidad. Así, en la obra *Espirita* es señalada la nulidad de distancias o del tiempo para los espíritus; Espirita se encuentra siempre presente a pesar de que Malivert no pueda percibirla y se manifiesta ante él cuando él la necesita, como ocurre en el motivo *Compromiso sobrenatural*. En la obra *Avatar*, el motivo *Acercamiento a lo sobrenatural* plantea una situación en la que un alma viaja; parte y regresa en cuestión de segundos, lo que refleja que ni el tiempo ni el espacio afectan a un alma. En *El donador de almas*, el motivo *Compromiso sobrenatural* también expone que Alda es capaz de acudir con Rafael inmediatamente a donde quiera que se encuentre y cuando él lo desee. Así, para las almas en las obras de Gautier y Neruo, el tiempo y las distancias son anuladas. La mayor semejanza se manifiesta aquí entre *Espirita* y *El donador de almas*, pues ambos casos presentan el mismo motivo que es *Invocación de lo sobrenatural*, en el que el alma se manifiesta ante el amante siempre que éste lo desee.

Ahora, como otra cuestión que servirá de esbozo para abordar el tema del cuerpo, es importante observar que, en *El donador de almas*, el alma es descrita como “entidad espiritual, indivisa, consciente e inmortal [...] Un alma es un espíritu que informa un cuerpo del cual no depende sino de las funciones vitales” (Neruo, 1920: p. 9). Se entiende como un ente individual que, a pesar de esto, está sujeta a un cuerpo para poder habitar en el mundo material. Cuando éste muere, el alma es libre y parte al infinito en el motivo de la *Liberación*.

En *Espirita* cuando el cuerpo muere, el alma también es libre de partir, sin embargo, a diferencia de *El donador de almas*, el alma es capaz de habitar la Tierra a pesar de no pertenecer a un cuerpo; y esto se debe a su fuerte apego al mundo material, de tal manera que se manifiesta una relación intertextual con el espiritismo kardeciano. Esta diferencia entre las dos novelas es relevante, pues determinará cómo, a pesar de las relaciones entre ciertos motivos de las dos obras, hay también un distanciamiento significativo.

Hay que señalar que en *Avatar* el tema del alma no es abordado desde una perspectiva espiritista, sino más bien de una orientalista, pues presenta un exotismo característico del orientalismo, no obstante a partir del mismo texto es posible inferir que el alma desligada de un cuerpo también se libera y es capaz de partir al infinito. Neruo también se aproximará al tema a partir del exotismo pero más bien expuesto por la teosofía.

Entonces, es posible afirmar que a pesar de que la perspectiva del alma sea diferente en las tres novelas, éstas plantean la existencia de un alma cuyo destino es muy similar y es

su liberación. Este tema de la muerte del cuerpo y lo que ocurre con el alma en las novelas se abordará con mayor profundidad posteriormente.

TEOSOFÍA

Ahora bien, las almas son manipuladas a través del médium. Como ya se mencionó, en *El donador de almas*, Andrés Esteves posee almas con las que realiza investigaciones y en *Avatar*, Balthazar Cherbonneau trabaja curándolas. Sin embargo, para la manipulación de almas en ambas novelas es completamente necesaria la articulación de una palabra específica, pues en su pronunciación radica un carácter mágico, cuestión que remite a la mística, pues la palabra tiene una fuerza creadora, divina. A través de esta verbalización es posible, de cierto modo, acceder y, sobre todo, manipular lo que va más allá de lo terrenal, es decir, lo espiritual. En ambas novelas, es el maestro del médium quien refiere la palabra sagrada para que este último la pronuncie y así pueda influir en el alma.

Andrés afirma que la palabra les será de ayuda a Rafael y a Alda, pues fue a través de ésta que logró encadenar a todas sus almas; luego les refiere el significado del vocablo, y sobre todo, de su carácter sacro. Así, el donador les explica cuestiones cabalísticas ininteligibles tanto para los personajes como para el lector, como lo expone el narrador mismo:

- Me estás hablando en griego, Andrés.
- Te estoy hablando en hebreo, Rafael.
- No te entiendo, Andrés (juzgamos que el lector tampoco) (Nervo, 1920: p. 59).

La forma en la que se expone esta erudición y, sobre todo, el contexto en el que la situación se desarrolla, hace notorio un tono humorístico, de burla a dichos saberes místicos; sin embargo, la ironía más evidente es expuesta cuando Andrés, una vez habiendo explicado todos los conocimientos sobre la palabra, confiesa haberla olvidado. De esta manera, el carácter místico del motivo también presente en *Avatar*, es resignificado a partir de la ironía en *El donador de almas*.

En este sentido, pero apelando a otra cuestión, en la novela *Gautier*, en el motivo *Contemplación de lo espiritual*, Cherbonneau es capaz de observar el alma de su maestro. Cherbonneau vive la experiencia mística de otro antes de que pueda vivirla por sí mismo. En *El donador de almas* no se presenta ninguna experiencia mística por parte del sacerdote Josefo; no obstante, lo que sí hay es cierta ritualidad en el motivo *Legado de la palabra*, ritualidad que carece completamente el mismo motivo en *Avatar*. Lo destacable en esta ceremonia consiste en que es exagerada al grado de caer lo ridículo y por lo tanto es claro cómo Nervo nuevamente recurre al recurso de la ironía en su obra para distanciarse de *Avatar* y las tradiciones ocultistas.

A propósito de esto, resulta interesante cómo continúa presente esta diferencia entre las dos novelas donde uno apela al orientalismo mientras otro a la teosofía. Los conocimientos de la cábala, a los cuales apela Andrés Esteves en su discurso, constituyen una parte importante del ocultismo pues la tradición cabalística alberga un carácter mágico y místico. No obstante, en la explicación acerca de la palabra se manifiesta un *paratexto* importante, una nota al pie que dice: “teosofía pura ad PEDEM LITERAE”. Esto claramente remite a la teosofía, por lo que entonces es posible hablar de una alusión tópica a ésta a partir del *paratexto*, pero desde una perspectiva irónica marcada verbalmente por la tautología entre “pura” y “*ad pedem literae*”.

La importancia que tiene el motivo de la *Pronunciación de la palabra* en *Avatar* y *El donador de almas* es fundamental, ya que a partir de éste se da una transformación significativa en las historias. La palabra hace posible la transmigración de almas, el avatar tema sustancial en las dos novelas que deja ver la relación no solamente intertextual, sino también paratextual: como se mencionó anteriormente, uno de los capítulos de *El donador de almas* lleva por nombre: “El avatar”.

AVATAR

En cuanto al tema del avatar, en la novela de Gautier, éste es entendido como el cuerpo que encarna un alma. En la obra hay un intercambio de almas que es realizado por Balthazar Cherbonneau, quien para hacerlo posible, requiere llevar a cabo un ritual que inicia haciendo uso del magnetismo. A través de barras cargadas de fluido, en el motivo *Hipnosis* el médium sumerge a los partícipes en un sueño magnético o hipnótico y posteriormente en el motivo *Ritual*, comienza una ceremonia religiosa, aprendida de Brahma-Logum, que concluye con el motivo de la *Pronunciación de la palabra*. Esta concatenación de motivos se repite cuando Cherbonneau devuelve las almas a sus cuerpos originales y el motivo de la *Pronunciación de la palabra* se reitera una vez más cuando Cherbonneau encarna el cuerpo de Octave. La ritualidad que abarca el conjunto de la historia se manifiesta claramente en esta secuencia de motivos.

El avatar es también parte fundamental de la obra de Nervo. Igual que en Gautier, el concepto de avatar se entiende como un cuerpo encarnado por un alma. Sin embargo, es importante advertir que la realización de éste carece de la ritualidad de *Avatar*. Desde un principio la situación en *El donador de almas* se plantea ya como irónica pues el avatar, es decir, el cuerpo que encarnará el alma, es el de Doña Corpus; éste, en contraste con los personajes de Gautier, es grotesco, y se pretende encarnarlo con el ser más luminoso y sublime. En el motivo *Hipnosis* de la novela mexicana, Andrés Esteves, igual que Charbonneau, sumerge a Rafael y a Doña Corpus en un sueño magnético a través de sus

manos cargadas de fluido, sin embargo, el acto carece completamente de religiosidad o sacralidad, pues, en vez de la exaltación de la esencia mística, resaltan el deseo y las vanidades terrenales.

Tal como en *Avatar*, el sueño hipnótico en *El donador de almas* es previo a la realización del avatar, no obstante, queda siempre impregnado por la ironía. En este sentido, hay otras alusiones al magnetismo en la obra de Nervo, como cuando el cuerpo de Sor Teresa muere y Alda opta por encarnar el cerebro de Rafael, que cae en un sueño profundo con un narcótico. En esta situación resulta irónico cómo la sacralidad del ritual, que se plantea en la novela de Gautier, se torne tan trivial y banal, simple asunto farmacológico, en *El donador de almas*. El motivo es el del *Sueño*, diferente del de *Avatar* que es precisamente *Sueño hipnótico*. Además, el sueño hipnótico se presenta siempre cuando Alda acude a Rafael y deja el cuerpo de Sor Teresa, pero este cuerpo carece completamente de religiosidad o belleza, lo que no ocurre con los cuerpos en la novela de Gautier.

A pesar de esto, la ritualidad en la realización del avatar en *El donador de almas* tampoco es nula, ya que el motivo *Pronunciación de la palabra* sí conserva cierto carácter sacro, sin embargo, la ironía ciertamente es predominante en la mayoría de los motivos.

Lo último que cabe destacar respecto al sueño hipnótico en las dos novelas, es que siempre que los personajes despiertan, la transmigración de almas está hecha, el alma pertenece a otro cuerpo. Los motivos *Transmigración* y *Despertar* consecuentemente se presentan en ambas novelas. Obviamente el hecho de que Alda encarne de improviso el hemisferio izquierdo del cerebro de Rafael construye ya una situación completamente diferente a la de *Avatar*. En la novela de Nervo, la ironía accidental es observable al presentarse un cuerpo con dos almas al mismo tiempo, cosa que parecería inverosímil en la obra de Gautier.

Ahora bien, en ambos textos, el avatar es la consecuencia del deseo de los personajes principales, finiseculares, seres insatisfechos. Octave de Saville anhela el amor de Prascovia y Rafael, el de Alda; sin embargo, el deseo de Octave jamás llega a ser cumplido y de ahí viene su tragedia; en cambio, el de Rafael sí se ve satisfecho, pero de ahí nacen nuevos anhelos egoístas que terminan constituyendo el conflicto central del relato. Es este constante desear egoísta el que hace que Rafael jamás colme su insatisfacción y por lo tanto que no llegue a ser un hombre pleno; su problema es que no puede dejar las preocupaciones terrenales para aspirar a algo más espiritual.

La mayoría de las religiones es dualista, es decir, presenta una filosofía en la que el cuerpo y el espíritu se oponen entre sí naturalmente. Lo espiritual connota lo perenne y trascendente, a diferencia de lo corporal, que representa lo impermanente y transitorio. El cuerpo es terrenal y por lo tanto se relaciona con el ego y con el deseo: "Según Gichtel, «Sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte»" (Cirlot, 1992: p. 160). Lo mismo es

planteado en el espiritismo: “El alma humana, centella, elemento inmaterial, inmortal, sufriente, pensante, intencionado, está engarzada en un cuerpo físico, elemento material y grosero” (Castellan, 1962: p. 18). De igual manera, en la teosofía el alma pertenece a lo celestial, mientras que el cuerpo físico no, debido a que carece de pureza. Ahora bien, en primera instancia, en las dos novelas de Gautier el cuerpo, la materia, se encuentra en oposición con el espíritu. Los personajes de estas obras aspiran a lo espiritual pues la espiritualidad es la vía por la cual ellos logran superar su insatisfacción, su *ennui* o su *spleen*.

En *Espirita*, Guy Malivert se encuentra sujeto al mundo material, al cuerpo, lo cual impide su realización espiritual, su unión con Espirita, lo que manifiesta explícitamente esta dualidad. El amor del más allá no tiene comparación con el terrenal —Malivert incluso reconoce el hastío que nace del amor de una pareja, del amor de cuerpos, no de almas—. El personaje principal de la novela únicamente puede llegar a sublimarse cuando muere, cuando se desprende del cuerpo. En *Avatar*, Octave de Saville también se libera del cuerpo, siendo éste el único modo con el cual consigue la plenitud añorada. Octave logra independizarse de la materia.

En *El donador de almas*, el cuerpo mantiene la misma connotación que en las novelas mencionadas. Desde un inicio, Rafael Antiga confiesa que nada satisface su existencia y anhela algo más, pero lo hace desde una perspectiva egoísta y ambiciosa que implica no renunciar al yo corpóreo. Desea constantemente, y cuando lo deseado se obtiene, la insatisfacción resurge así como el deseo por algo más. Esto mismo sucede cuando Alda llega a su vida. Rafael se sumerge en cavilaciones respecto a las implicaciones que derivarán del hecho de poseer el amor del alma, lo que se expresa totalmente en el motivo *Deseo amoroso*. Igual que en la tradición platónica, el deseo se relaciona con aquello inalcanzable, pero que cuando es alcanzado, extingue el deseo. Por consiguiente, éste adquiere una connotación negativa con respecto a la espiritualidad, es un obstáculo para la liberación del alma. Este rasgo se encuentra presente en la tradición occidental; sin embargo, también diversas tradiciones de Oriente conciben el deseo como aquello que inhibe la libertad espiritual. Así pues, las formas ocultistas como lo son el espiritismo o la teosofía, comprenden la misma concepción respecto al deseo.

Rafael no puede obtener el amor de Alda porque ésta carece de voluntad para amarlo; de este modo, el deseo incrementa. Rafael incluso llega a desear vehementemente el matrimonio cerebral de Comte, poseer lo femenino y lo masculino dentro de él, lo cual acontecerá en la narración, pero no sin que la paradoja del deseo resurja. Así, Nervo recurre a la ironía del destino para configurar la historia. El deseo insaciable y egoísta de Rafael Antiga, será aquél que conduzca la narración y lo lleve a la desesperación.

En este punto, es importante señalar la intertextualidad que se presenta entre *Espirita* y *El donador de almas*, pues hay diversos motivos que forman parte de las dos novelas que

dan cuenta de la estancia de Lavinia y de Sor Teresa en un convento y que refieren precisamente al cuerpo. Las dos novelas presentan el motivo de la *Reclusión*. En la novela de Gautier, Lavinia, ingresa a un convento al no ser correspondido su amor. A través de sus experiencias dentro, es capaz de acercarse a lo espiritual, a Dios. En vida, Lavinia depura su espíritu hasta que éste finalmente se libera del cuerpo. En *El donador de almas*, Sor Teresa ingresa también en un convento, sin embargo, a diferencia de Lavinia, no lo hace por decisión propia sino más bien es Andrés Esteves quien decide refugiarla ahí. Sor Teresa parece carecer de voluntad propia en todo momento.

Otro motivo que manifiesta la intertextualidad entre las obras es el *Debilitamiento*. Lavinia sufre un debilitamiento gradual mientras habita en el convento. Padece desmayos recurrentes que son motivo de interés de sus compañeras devotas pues son interpretados como estados místicos, como éxtasis que experimenta la monja. Sor Teresa también va debilitándose y sufre de estados de ausencia semejantes a los de Lavinia, sin embargo, la causa de estos es completamente diferente pues sus desmayos se deben a que su alma, Alda, se desprende del cuerpo para acudir con Rafael. Estos estados de las monjas son motivo de asombro de diversos religiosos quienes consideran que se encuentran en estados de éxtasis. La diferencia está en el tono de la situación, el motivo *Éxtasis* en *El donador de almas* se construye a partir de la ironía, pues las religiosas que rodean a Sor Teresa parecen fanáticas que terminan glorificando a una monja que “estaba ida” (Nervo, 1920: p. 26) como si se tratara de la gran mística Santa Teresa, incluyéndose entonces el motivo de la *Glorificación*. La ironía predominante es la accidental, pues Sor Teresa ciertamente no experimenta el éxtasis de la religión cristiana, entendido como experiencia en las que el místico se acerca a la divinidad, pero sí sale de sí, por lo que se podría solamente hablar de éxtasis considerando la etimología de la palabra. En el motivo *Glorificación* de *El donador de almas* es evidente la exageración por parte de los personajes y el tono humorístico en la situación que manifiesta el narrador. Este carácter burlesco caracteriza la novela de Nervo y sobre todo reconfigura los motivos procedentes de *Espirita*.

En este mismo sentido, continuando con los motivos del convento, las novelas comparten *Agonía* y *Muerte*. En la novela de Gautier, es tal el sufrimiento de Espirita que muere. Sor Teresa también muere debido al debilitamiento de su cuerpo, sin embargo, éste es consecuencia de la retención de Alda por parte de Rafael, y de ahí se deriva una reflexión que apenas queda esbozada en *Avatar*. En *El donador de almas*, se plantea que un cuerpo sin alma puede vivir durante unas cuantas horas, ya que éste depende del alma para sus funciones vitales. Debido a que el cuerpo de Sor Teresa no es habitado por un alma, muere

y, sin un cuerpo, el alma no puede permanecer en el mundo material porque no pertenece más a éste.¹⁰⁰

Adicionalmente, en la novela de Amado Nervo, la causa de la muerte de la monja es consecuencia del deseo de Rafael. Al quedarse Alda sin cuerpo, su permanencia en el mundo terrenal no puede ser posible, sin embargo, tampoco puede partir al infinito pues irónicamente éste no alberga ningún lugar para ella. En el motivo *Propuesta terrenal* Alda propone encarnar en una mujer banal pues podrá hacerlo fácilmente. Esto recuerda a Mme. d'Imbercourt de *Espirita*, a quien Feroë acusa de no tener un alma. Es evidente cómo *El donador de almas* propone también que las personas materialistas carecen de lo espiritual. Así, la ironía intencional se utiliza como un recurso para criticar y burlarse del materialismo, lo que también es expuesto *Espirita*. Hay que recordar que esta crítica a la sociedad burguesa es una de las características de la literatura de fines de siglo.

ANDROGINIA

Así pues, al quedar Alda desprovista de un cuerpo, y vista su necesidad de encarnar uno urgentemente, encarna el hemisferio izquierdo de Rafael y finalmente se realiza el matrimonio cerebral que Rafael había deseado. Al encontrarse las dos almas reunidas en un mismo cuerpo, es posible decir que *El donador de almas* entabla un fuerte diálogo con el tema y el símbolo del andrógino. Como se explica en su definición simbólica, la figura del andrógino se ha encontrado presente desde culturas muy antiguas. En el siglo XVIII, con el Romanticismo, adquirió una importancia singular, puesto que se tornó un símbolo importante para la literatura y para el ocultismo. José Ricardo Chaves en su libro *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, apunta que, en Occidente, el andrógino resurgió a partir del Renacimiento y devino símbolo al ser recogido por la alquimia; posteriormente, se tornó tema de la heterodoxia religiosa y en el siglo XIX fue recuperado por la literatura (2013b: p. 191).

En el siglo XIX, “diversos artistas se lanzaron a un proceso de androgenización de la figura humana, entendida sobre todo como la feminización de lo masculino” (Nervo, 1920: p. 170). A principios de siglo, la figura del andrógino se relacionaba con la mística, con la complementariedad: la unión de los opuestos para crear la más lumínica unidad. El mito platónico encontrado en *El Banquete*, filtrado por el cristianismo, era la base de esta visión del andrógino, no obstante, ya en la segunda mitad del siglo, éste adquirió una connotación erótica pesimista. A pesar de esto, señala Chaves,

¹⁰⁰ En *Avatar*, cuando el alma de Octave de Saville parte de su cuerpo al infinito, el cuerpo habría muerto si no hubiera sido encarnado por el alma de Cherbonneau. Así, tal como en *El donador de almas*, un cuerpo sin alma no vive.

No hay que olvidar, que, por más mundano que pueda parecer el andrógino [...] el andrógino siempre es de otro mundo. La inmanencia no es su estilo, prefiere lo trascendente. Por eso no se contenta con sólo la carne y entonces busca asociarse a la filosofía y a la religión (tradicional u ocultista), como de hecho ocurrió con tantos autores del siglo XIX (2013b: p. 185).

Habiendo abundado un poco en la temática del andrógino en el siglo XIX, es posible encontrar diversas alusiones metafóricas al andrógino en los motivos de la novela de Nervo. En el motivo *Transmigración* Alda encarna el cerebro de Rafael, por lo que ambas almas habitan el mismo cuerpo y así ambos devienen el andrógino.¹⁰¹

A partir de lo mencionado, es importante añadir que las novelas de Gautier también abordan el tema del andrógino. En *Espirita*, la figura del andrógino mantiene la perspectiva completamente mística que ya se ha explicado. En el motivo *Fusión espiritual* Malivert finalmente puede reunirse con Espirita y formar entre ambos la unidad perfecta que reúne los principios femenino y masculino. En *Avatar*, también se menciona algo en relación con esta unidad ideal cuando se habla de Olaf y Prascovia: “¿Cómo pintar a aquellas dos almas fundidas en una sola y semejantes a dos lágrimas de rocío que, deslizándose sobre un pétalo de azucena, se encuentran, se mezclan, se absorben una a otra y ya no forman sino una perla única?” (Gautier, 2003: p. 39). Aunque se trata de una pareja humana, la relación entre estos personajes es etérea, espiritual, al grado de que es esa razón la que permite que Prascovia advierta que el cuerpo de su amado fue invadido por otro ser.

La cuestión es que, a diferencia de *Avatar*, en *El donador de almas* el cuerpo impide que las dos almas reunidas conformen la unidad perfecta. Así como en *Espirita*, el cuerpo es un impedimento para que tal grado de sublimación se realice porque la relación con lo terrenal es opuesto a lo espiritual.

En la novela de Nervo, Alda y Rafael parecen formar ese ser ideal cuando sus almas se juntan en el mismo cuerpo. El motivo *Idilio amoroso* se presenta frecuentemente manifestando esta unión perfecta, pero éste es completamente ridiculizado a partir de expresiones como “Su cerebro era un huerto cerrado donde Adán y Eva —Rafael y Alda— se besaban, perdonen ustedes este antropomorfismo y otros en que incurrirá el autor” (Nervo 1920: p. 40) o “Cierto, algunas veces tales o cuales miserias fisiológicas ruborizaban al doctor por ministerio de su semicerebro” (Nervo, 1920: p. 41), frases que enfatizan cierta materialidad en su relación. No obstante, el encanto se transforma en desencanto como lo expresan los motivos *Lucha de egos* y *Desencanto*, cuando ambas almas buscan saciar sus propios deseos. La narración en este punto se vuelve iterativa y esto es porque exalta el constante duelo entre ambas voluntades, la lucha de egos que presenta una gran carga

¹⁰¹ Es preciso aclarar que, como señala José Ricardo Chaves, no se trata de una fusión de almas pues cada una continúa siendo individual (2013b: p. 285).

humorística al estar circundada de ironía del destino, pues además de las rivalidades que frustran el idilio, el hecho de que Rafael finalmente posea el amor de Alda, suscita el rechazo a ella. La satisfacción irremediamente conduce al hastío.

Finalmente, el andrógino en *El donador de almas* fracasa y, para remediar la situación, es necesaria la segregación de las almas. La ironía del destino se presenta en tanto que el resultado del amor no es el esperado. El devenir en la figura del andrógino no plantea la sublimación espiritual y mística, sino que, más bien, se torna en la expresión de lo terrenal, del deseo, del ego y por lo tanto, falla, cosa que incluso Andrés nota, recrimina e intenta remediar sin obtener éxito alguno.

El donador de almas incluye una alusión explícita a *Espirita*, lo que constata la relación intertextual. Cuando Alda está por partir al infinito, le recrimina a Rafael el no haber sabido valorar el hecho de haberla albergado en su cerebro, formando así entre ambos esa unidad ideal de la cual habla Gautier:

¡Loco! Habías realizado el connubio sublime por excelencia y tú mismo has roto el conjuro. Tu idilio hubiera sido superior al de aquel libro revelado a Gautier. *Espirita* estaba en tu propio cerebro y la desdeñaste y ahora se va... será preciso que el *Donador* consienta en que se vaya... El foco indeficiente de donde emana toda la vida la atrae; el infinito la aguarda... ¿Ante los deliquios del amor que el *más allá* le ofrece, qué valen tus cariños, pobre iluso? ¡Dejadme! ¡Dejadme que parta! (Nervo, 1920: p. 71).

Es importante recordar que Théophile Gautier mencionó cierta inquietud que tenía respecto a la novela que había escrito: *Espirita*. En una carta considera la posibilidad de que la obra hubiera estado dictada por un espíritu. Quizá por esta cuestión, el diálogo de Alda se refiera a *Espirita* como un libro revelado al autor francés. Aun prescindiendo de esto, *El donador de almas* innegablemente alude a *Espirita* y sobre todo a la noción de la androginia, a la perfecta simbiosis espiritual.

Adicionalmente, ante el fracaso de la unión de Alda y Rafael y la urgencia de una solución para realizar su divorcio, en el motivo *Resolución*, Rafael opta por cometer suicidio. Es muy interesante cómo aquí puede encontrarse nuevamente la intertextualidad con *Espirita*, pues Guy Malivert también opta por la misma alternativa, sin embargo, la situación es completamente distinta. En la novela del escritor francés, Malivert piensa que, muriendo, será capaz de reunirse con *Espirita*; en la novela del escritor mexicano, Rafael piensa que muriendo, será capaz de separarse de Alda. Ésta es una cuestión relevante puesto que es irónico cómo la causa de los dos personajes para tomar la misma decisión es totalmente opuesta. Sin embargo, en ambas obras, el suicidio no es una solución viable. En el motivo *Intervención*, *Espirita* indica que con el suicidio de Malivert lo que conseguirán será jamás quedarse juntos, mientras que Alda señala que, con el suicidio de Rafael, lo que lograrán será

permanecer por siempre unidos. El motivo muestra la relación intertextual entre ambas obras, no obstante, es reconfigurado a través de la ironía del destino en la novela de Nervo, que así establece una distancia irónica frente a su texto base. En contraste con las dos novelas de Gautier, el idilio del andrógino es frustrado, e incluso resulta indeseable.

Ahora, en *El donador de almas*, cuando las dos almas son separadas gracias a la ayuda del médium Andrés Esteves, surge la inmediata necesidad de encontrar un cuerpo para que Alda encarne. Desde el primer momento en la narración, Rafael muestra un ávido interés en la apariencia del cuerpo del alma, interés puramente material. La preocupación de Alda por su propio cuerpo, en un principio, es inexistente, ya que lo espiritual se impone a la materia; sin embargo, cuando Alda encarna el cerebro de Rafael y, por lo tanto, pertenece a un cuerpo, se impregna de todo lo que éste significa. En el motivo *Discusión acerca de lo terrenal* Alda se preocupa tremendamente por el aspecto del cuerpo que podría poseer una vez separándose de Rafael, y añora encarnar en alguna francesa —haciéndose obvia la admiración por Francia— pero al final, el avatar seleccionado para la encarnación es Doña Corpus. Como se explicó anteriormente, aquí se presenta la ironía del destino, no obstante acentuada en el motivo *Rechazo a lo espiritual* cuando Doña Corpus no puede soportar el alma de Alda en su cuerpo y por lo tanto muere por “congestión espiritual”. De este desenlace se desprende la idea de que lo espiritual es demasiado para el cuerpo, tanto que no puede contenerlo como es planteado en el motivo *Muerte*.

Ahora bien, en la novela *Avatar*, después de que las consecuencias del intercambio de almas no son las esperadas y se busca restituir el orden regresando las almas a sus cuerpos originales, Octave se encuentra aún más desencantado que antes. Cuando Cherbonneau realiza el rito, se presenta el motivo *Rechazo a lo terrenal* en el que el alma de Octave rechaza su cuerpo y en el motivo *Liberación*, parte. En cambio, en *El donador de almas*, el que rechaza al alma inicialmente es el cuerpo; no obstante, cuando Doña Corpus muere y Alda queda nuevamente desprovista de un cuerpo, no desea ya encarnar algún otro y rechaza al cuerpo; tal como Octave, está desencantada de todo y añora su libertad. El motivo *Deseo de lo espiritual* manifiesta este anhelo. La relación intertextual entre ambas novelas es clara.

Además de esto, Alda anhela irse porque ya sabe que la infinidad es más grandiosa que las nimiedades de la Tierra. Cabe destacar que cuando el cuerpo del alma era Sor Teresa, Alda no podía recordar las experiencias terrenales de aquella mujer, no obstante, una vez que habita el cuerpo de Rafael, invoca las vivencias en éste.¹⁰² Es debido a estas

¹⁰² A diferencia de *El donador de almas*, en la novela *Avatar*, cuando se da el intercambio de almas, el alma no adquiere los recuerdos de la mente ajena. Octave no puede acceder a los recuerdos de Olaf pues estos viven en el alma de Olaf y no en su cuerpo; sin embargo, el cuerpo sí tiene memoria de sus movimientos, de su fuerza o de su agilidad. El cuerpo recuerda lo corporal mientras que el alma lo ideal. Alda, en cambio, encarna un cuerpo ajeno y no conserva ningún recuerdo de su cuerpo

experiencias de lo material y de lo espiritual que recuerda y de las que es consciente, que Alda puede advertir la diferencia entre ellas y, así, reconocer que el infinito no tiene comparación alguna con nada; en la eternidad no hay sufrimiento como lo hay la Tierra. Así, Alda exclama:

Y quieres que torne a animar una pobre masa encefálica, a unirme a un cuerpo encadenado por la gravedad, enervado por 15,000 kilogramos de presión atmosférica, sujeto a la enfermedad, a la vejez y a la muerte... ¡no! ¡no! (Nervo, 1920: p. 69).

La contraposición entre el alma y el cuerpo resulta más que evidente, y considerablemente más conflictiva que en *Espirita* o en *Avatar*. En este punto, es interesante hacer notar que surge cierta alusión al budismo teosófico. La enfermedad, la vejez y la muerte remiten a la historia del príncipe Siddhartha Gautama y las cuatro visitaciones de la noche. La historia cuenta que el príncipe, en diversos paseos, presencié tres eventos y uno último que le hicieron advertir el sufrimiento, la impermanencia del ser humano, cosa que le resultaba ajena al príncipe cuando estaba rodeado de goces y placeres en su palacio. Siddhartha se encontró primero con un viejo, después, con un enfermo y con un muerto, todos enviados por los dioses como un mensaje para que el príncipe comenzara su despertar. Finalmente, Siddhartha encontró a un renunciante, y a través de la tranquilidad y la paz que evidenció en éste, fue como emprendió su camino al Nirvana (Campbell, 2014: pp. 72-73).

Alda señala justamente las tres fuentes de sufrimiento que son características del budismo. El alma sabe que el infinito no alberga sino plenitud para ella, a diferencia del mundo material. Al ser liberada, devendrá parte del Todo; será la luz que lo habita. Alda asegura a Rafael que el día que él sea llamado, podrán reunirse juntos formar parte del absoluto.

Finalmente, cabe mencionar que las almas de los personajes de las novelas de Gautier son separadas del cuerpo para liberarse de las restricciones que éste supone, para liberarse de condena de pertenecer a la materia. El cuerpo se presenta como la prisión del alma cargada de desconsuelo. En el motivo *Liberación*, el alma finalmente huye de éste, llega a su estado original, prístino, puro, circundado de amor. De la misma manera, en *El donador de almas*, Alda es dejada en libertad y entonces parte en el mayor grado de plenitud en el motivo *Liberación*. Pareciera entonces como si de cierto modo la experiencia corporal, material, fuera necesaria para reconocer la supremacía de la espiritual. Después de todo, si apelamos al espiritismo de Kardec, la experiencia de la vida es imprescindible para el

original, de Sor Teresa, pero sí tiene acceso a los recuerdos de Rafael. Es decir, en *El donador de almas*, las vivencias de un alma en un cuerpo se limitan a su unión. En separación, el alma no conserva los recuerdos de éste; no obstante, resulta intrigante que cuando Alda se separa del cuerpo de Rafael, sí conserva recuerdos sobre lo vivido en aquel cuerpo.

perfeccionamiento del alma. Al final, podría entenderse que por más opuestos que cuerpo y alma puedan parecer, uno no podría existir sin el otro.

En las tres novelas, cuerpo y alma forman esta dualidad de contrarios. Lo espiritual caracteriza al ocultismo y lleva a los personajes de las novelas a su plenitud, inaccesible en la Tierra debido a la insatisfacción que caracterizaba a la crisis finisecular. El ocultismo en las novelas se torna la vía por la cual se logra escapar del descontento de un mundo consumido por el cientificismo y el positivismo, sin embargo, el ocultismo no se distancia sino más bien se vale de estos para unificar ciencia y espiritualidad, cuerpo y espíritu, razón y sentimiento y forjar ese camino íntegro que nace en estas obras literarias.

Así, a través de este análisis, es posible observar la intertextualidad (e incluso paratextualidad) presente en *Espirita*, *Avatar* y *El donador de almas*, que se ve reflejada mayormente en motivos, así como en algunos símbolos, tópicos o temas relativos al ocultismo. Lo más destacable en esta relación es que en la novela de Amado Nervo, los intertextos son reconfigurados a partir de distintos tipos de ironía, recurso con el cual la obra adquiere un significado completamente distinto al de las novelas de Gautier. La solemnidad de estas obras es reemplazada por el humor de la novela de Nervo. Las relaciones intertextuales entre las tres novelas cortas son sorprendentes, sin embargo, es más sorprendente aún la forma en la que el escritor mexicano resignifica la narración y crea una obra completamente original, en la que el ocultismo finisecular es presentado desde una perspectiva ajena a cualquier solemnidad pero que mantiene los principios que éste plantea.

CONCLUSIONES

A partir de los resultados de esta investigación, es posible concluir que la novela *El donador de almas* crea un significado propio a través del diálogo que entabla con las novelas de Théophile Gautier: *Avatar y Espirita*; diálogo que fundamentalmente gira en torno al ocultismo.

Como una primera cuestión, es preciso reafirmar que Amado Nervo recibe la influencia de las corrientes estéticas finiseculares, y ésta se ve reflejada en la novela aquí analizada. El simbolismo es la corriente literaria que más influye en esta narración, a partir de la teoría de las correspondencias, y la concepción de la poesía y la música como medios de acceder al Todo, es decir, a una noción de lo trascendente estrechamente ligada al ocultismo. La influencia de la estética finisecular, principalmente francesa, fue recibida por el escritor mexicano a través de la obra de diversos autores, y entre ellos destaca la del escritor Théophile Gautier.

A lo largo de este estudio se pretendió evidenciar las relaciones intertextuales relativas al ocultismo entre las novelas *Avatar y Espirita* con *El donador de almas*, a partir del análisis de sus elementos narrativos (símbolo, motivo, tópico y tema). Cada uno de los elementos constató las relaciones presentes entre las dos novelas francesas y la mexicana. El motivo, al ser la unidad mínima de la narración, fue el elemento base para esclarecer el diálogo entre las obras. La mayor parte de los motivos ocultistas de *Avatar y Espirita* aparece también en *El donador de almas*; la gran diferencia es que, en ésta, los motivos se manifiestan bajo un tipo totalmente distinto de encadenamiento que los dota de otro significado. Nervo se vale de los motivos ocultistas que configuran las historias fantásticas de amor espiritual de Théophile Gautier, para la construcción de su propio relato centrado en el problema del deseo; además, cada uno de los motivos es resignificado por el recurso de la ironía, que impregna casi todo el relato.

Las relaciones intertextuales también son apreciables a través de algunos tópicos relacionados con el ocultismo que abordan *Avatar y Espirita*, y a los que se alude en *El donador de almas*, como son el tópico de la insatisfacción finisecular o bien, el tópico del espacio sideral o del infinito. Tal como las dos obras francesas, *El donador de almas* conserva un tono serio en lo que respecta a estos tópicos, y es que en general alberga cierta solemnidad en lo que respecta a lo meramente espiritual.

En cuanto a las relaciones intertextuales a partir de los símbolos, es claro que hay algunos en las novelas de Gautier que se pierden en la de Nervo, como lo son el espejo o la nieve, pero un símbolo que es relevante en *Avatar y Espirita* y en el cual profundiza *El donador de almas*, al grado de convertirse en centro del conflicto, es el del andrógino, sin embargo, en la novela de Nervo éste se reconfigura a través de la ironía del destino que lo muestra como

imposible. A diferencia de los textos de Gautier, el sentido propuesto del símbolo del andrógino se desvía y se vuelve contrario al original, quedando enteramente ridiculizado.

Como se ha pretendido demostrar en esta investigación, las dos novelas de Gautier abordadas, al sumergirse en el aspecto espiritual, consideran la distinción entre el alma y el cuerpo, en la que la primera trasciende, mientras que el segundo perece. Esta perspectiva se conserva también en *El donador de almas*, y es por ello precisamente que el andrógino no tiene los resultados esperados. El andrógino existe en el cuerpo, por lo tanto, imposibilita la expresión de lo espiritual. Las tres novelas mantienen la misma concepción de la espiritualidad en sus relatos y es por ello que al final, las almas libres del cuerpo son las únicas capaces de gozar la plenitud del absoluto.

Otros temas que vinculan a las novelas dentro del marco ocultista, visibles a partir de los elementos estructurales previamente señalados, son el cientificismo, el orientalismo, el espiritismo, la teosofía o el magnetismo animal. El cientificismo funge como uno de los causantes de la crisis finisecular decimonónica, y se encuentra principalmente representado por los protagonistas, tema-personajes que padecen las consecuencias de la crisis y que a través del ocultismo pretenden combatir el tedio que los absorbe. No obstante, a diferencia de las obras de Théophile Gautier, el personaje principal de *El donador de almas* no es capaz de encontrar en el ocultismo la solución para combatir con su *ennui*. El deseo en este personaje, representado por el cuerpo, desempeña un papel más importante que en *Avatar* y *Espirita*, ya que la comunión espiritual anhelada por Rafael Antiga, se ve frustrada por el cuerpo, que representa al ego. Así, el deseo en la novela de Nervo es el impulso para la manifestación de la ironía del destino.

Ahora bien, es importante señalar que en cuanto al tema del orientalismo, la novela *Avatar* es la que hace más alusiones tópicas al respecto. En *Espirita* también se alcanzan a percibir las alusiones tópicas y metafóricas al orientalismo, sobre todo manifiestas en la cuestión del exotismo, sin embargo, son mínimas, a diferencia de *Avatar*. En *El donador de almas* en cambio, no hay un diálogo tal cual con el orientalismo, pues como se ha señalado en esta investigación, no es posible siquiera hablar de un orientalismo en Hispanoamérica si no es a través de la lente de la teosofía. Nervo apela a cuestiones pertenecientes a las religiones de Oriente, como por ejemplo, el budismo, sin embargo, se explora de manera superficial y mezclado con referentes y significaciones occidentales; en lo que respecta a la pronunciación de la palabra, el carácter orientalista que se plantea en *Avatar*, deviene completamente teosófico en *El donador de almas* y además se presenta circundado de ironía.

En cuanto al espiritismo, el análisis mostró que éste es preponderante en *Espirita* y que muchos de los motivos espiritistas pasan a la novela de Nervo, sin embargo, carecen de la solemnidad manifiesta en la novela francesa. Los motivos en *El donador de almas* son resignificados a partir de la ironía que los dota de un tono colmado de risibilidad y de burla.

En este sentido, inclusive podría parecer que los motivos espiritistas de *El donador de almas* fungen como una parodia de la novela de Théophile Gautier. Gérard Genette señala que la parodia es la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación lúdica (Genette, 1989: p.41), pero para determinar si el *El donador de almas* es una parodia de *Espirita* se requeriría un análisis que está fuera de los alcances de esta investigación. Sin embargo, es importante precisar que no todas las relaciones que sostiene *El donador de almas* con las novelas de Gautier son paródicas, pues como se mencionó anteriormente, todo aquello que remite al mundo espiritual, importante en el ocultismo, no es parodiado. El presente trabajo invita a hacer una futura investigación que se centre en el carácter paródico de la presente obra de Nervo.

Finalmente, algunas alusiones que giran en torno al magnetismo animal que se muestran claramente en *Avatar* se presentan también en *El donador de almas*, por lo que es posible visibilizar la relación intertextual entre ambos textos. Esta relación comienza por los personajes Balthazar Cherbonneau y Andrés Esteves, quienes comparten características similares en tanto que magnetizadores que encarnan el tema-personaje del médium; sin embargo, muchos motivos magnetistas de la obra de Gautier que son retomados en la de Nervo se ven banalizados y pierden la sacralidad que los caracteriza. Son resignificados también a partir de la ironía. En este punto también valdría la pena plantearse si los motivos que participan en la secuencia del hipnotismo podrían considerarse dentro de una relación hipertextual entre las dos novelas. Éste sería otro aspecto por valorar para futuras investigaciones.

A partir de los elementos previamente enumerados, es posible confirmar la hipótesis de que la relación intertextual entre la novela de Nervo y *Avatar* y *Espirita* es incuestionable, sin embargo, la gran diferencia que presenta *El donador de almas* con respecto a las novelas de Gautier es la presencia de la ironía, que transforma el tono solemne del ocultismo propio de Gautier en uno completamente humorístico. De este modo, José Ricardo Chaves (2013b) señala:

[En *El donador de almas*] resaltan el tratamiento literario, el humor, la ironía, el distanciamiento narrador/lector. La intertextualidad se manifiesta directamente, con menciones a Gautier [...] con paráfrasis de vuelos siderales tipo Serafita o Swedenborg, lo que nos manifiesta una intención autoral por dar un giro irónico a un asunto que había sido visto en el caso francés más solemnemente. Hay en el texto diferentes menciones a asuntos esotéricos, a la cábala y al ocultismo, pero sin profundizar, más con un sentido paródico que explicativo” (pp.283-284).

En este mismo sentido, la ironía es parte fundamental de la mayoría de la narrativa de Amado Nervo y él mismo la considera parte de su filosofía:

esto de la ironía [...] es una actitud de defensa ante la vida, además de ser una actitud muy inteligente. No afirmar el sentimiento, no sacar a flor de piel más que la sonrisa, una sonrisa desleída, suavemente burlona. No decir jamás “es”, sino “puede ser”. No ahondar nunca en ningún problema de la vida... (¡Sonreír, sonreír siempre y pasar!) ¿No es esto quizá una gran sabiduría? (Nervo, 1972: p.1231).

En este sentido, la gama de recursos irónicos en la narrativa de Nervo resulta sumamente amplia. En la novela puede encontrarse ya sea ironía intencional o accidental, en la forma de ironía del destino, así como ironía intraelemental, en las formas de autoironía e ironía del carácter. Los elementos narrativos ocultistas de las novelas de Gautier *Avatar* y *Espirita* ciertamente son reconfigurados por medio de la ironía, y esto se debe a que toda la obra de *El donador de almas* es en sí una propuesta irónica. Este recurso literario se encuentra presente no solamente en lo relativo al tema del ocultismo, o a su diálogo con las novelas de Gautier, sino más bien a la gran cantidad de temas con los cuales dialoga. Quizá sea incluso posible, aunque arriesgado, plantear que cada intertexto manifiesto en *El donador de almas* es sometido por el recurso irónico que tanto caracteriza a Nervo; valdría la pena esta consideración para investigaciones posteriores.

El ironizador en la novela es el narrador, que en todo momento se designa a sí mismo como el autor de la obra pero que además interviene constantemente en su propia narración creando así, diálogos implícitos con el lector. La distancia que surge en el lector con respecto al relato es la misma distancia que el narrador marca; por lo tanto, el lector participa con éste, se convierte en su cómplice en la actitud irónica que manifiesta al narrar la historia. La autorreferencialidad llama la atención en la novela, pues es través de ésta que la ironía logra su cometido y hace de la novela de Nervo una propuesta totalmente original dentro del panorama modernista; pero también dentro del mundo de la literatura. Como otra futura investigación en torno a la novela de Nervo, sería enriquecedor explorar esta autorreferencialidad o bien, su carácter metaficcional.

Para concluir esta investigación, hay que precisar que la influencia de Théophile Gautier en Amado Nervo no se limita a *El donador de almas*. Esto puede advertirse incluso en la prosa poética del autor tepiqueño titulada: *El castillo de lo inconsciente*, que dice: “Aquí toda individualidad se diluye como la gota en el agua en el mar... Aquí el maya tenaz desaparece: aquí todo es idéntico con el Todo; la relación de tu ser con el universo acaba...El ser y el no ser son una misma cosa” (Nervo, 2000: p.233). En el poema es posible observar una alusión a la novela *Avatar*, pues cuando Cherbonneau le refiere a Octave de Saville sobre su encuentro con el brahmán, le repite algunas de las palabras conferidas por éste: “Me alegro de que hayas venido, porque espero con impaciencia fundirme en el seno de lo no creado, como una gota de agua en el mar” (Gautier, 2003: p.48). La relación intertextual entre las dos obras es evidente en “la gota de agua en el mar”, que en ambos textos, crea una imagen

similar y cobra el mismo sentido espiritual, pues ambos apelan a la disolvencia de uno en el Todo; en el absoluto. Probablemente Nervo haya escrito el poema no desde la perspectiva orientalista de Gautier sino desde la teosófica, sin embargo, el significado parece albergar el mismo sentido. Tomando en cuenta esto, la influencia de Gautier en Nervo sí se da en cuanto a cuestiones estilísticas, pero sobre todo, en cuanto a cuestiones ocultistas. El ocultismo, sin lugar a dudas, es parte fundamental de toda la obra del escritor tepiqueño.

Finalmente cabe señalar que *El donador de almas* es una novela riquísima en cuanto a sus posibilidades de análisis debido a su intertextualidad. La novela dialoga con un sin fin de temáticas y el acercamiento al diálogo que entabla con cada una de éstas consistiría en una aportación importante a las investigaciones sobre el autor mexicano. La novela abre la puerta a exploraciones profundas, pues al estar construida por diversos intertextos, se torna una fuente de conocimientos que esperan por ser descifrados.

BIBLIOGRAFÍA:

- Allen, G. (2000). *Intertextuality. A new critical idiom*. London: Routledge.
- Alonso, A. (2010). *Les modalités de la vie onirique dans Avatar de Théophile Gautier*. *Études Romanes de Brno*, 31 (2), pp. 163-178.
- Álvarez, G y Gutiérrez, F. (1994). L'Aventure réelle et fictive dans «Les contes fantastiques» de Théophile Gautier. En *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española*, pp. 273-282.
- Bachman, I. (2008). *Amado Nervo: Transición mística y modernismo* (tesis de maestría). The University of Texas. San Antonio, E.U.A.
- Bajtín, M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la tradición verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 248-293.
- Barreras. A. (2001-2002). El estudio de la ironía en el texto literario. En *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, pp. 243-266.
- Barthelemy, G. (1993). L'Orient à Paris. En *Théophile Gautier en son temps. Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome II, 15*, pp. 407-445.
- Barthes, R. (1984). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. México: Paidós. pp.75-83.
- Baudry, R. (1993). Gautier voyageur... du temps. En *Théophile Gautier en son temps. Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome II, 15*, pp. 481-496.
- Beristain, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Booth, W. (1974). *A Rhetorics of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellan, Y. (1962). *El espiritismo*. Traducido por Di Segni, D. Argentina: Los Libros del Mirasol.
- Castro, A. (1919). Amado Nervo. En *Hispania*, 2 (5), pp. 265-267.
- Chaves, R. (1996). Magia y ocultismo en el siglo XIX. En *Acta Poética*, 17, pp. 292-326.
- Chaves, R. (2000). Nervo fantás(má)tico. En Amado Nervo. *El castillo de lo inconsciente*. México: Conaculta, pp. 9-30.
- Chaves, R. (2008). El ocultismo y su expresión romántica. En *Acta Poética*, 29 (2), pp. 101-114.
- Chaves, R. (2013a). Addendum: Sobre la obra literaria de Blavatsky. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 223-234.
- Chaves, R. (2013b). *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Chaves, R. (2013c). Atisbos a la ciudad del Nirvana: Budismo en la poesía de Neruo. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 211-221.
- Chaves, R. (2013d). Buda en español. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 193-209.
- Chaves, R. (2013e). Castera o los abismos del éxtasis. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 67-85.
- Chaves, R. (2013f). De románticos, esotéricos y fantásticos en el mundo prehispánico. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 25-55.
- Chaves, R. (2013g). El donador de enigmas. Aproximación a la obra fantástica de Neruo. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 131-141.
- Chaves, R. (2013h). Fausto en tiempos de Don Porfirio. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 155-165.
- Chaves, R. (2013i). Krumm-Heller o México en la novela rosacruz. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 181-191.
- Chaves, R. (2013j). La Bhagavad Gita según San Madero. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 87-99.
- Chaves, R. (2013k). Letras espíritas en México. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 57-66.
- Chaves, R. (2013l). Tablada y la política del espíritu. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 143-148.
- Chaves, R. (2013m). Viajeros ocultistas en México del siglo XIX. En *México Heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas Editores, pp. 167-179.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Conway, C. (2008). Troubled Selves: Gender, Spiritualism and Psychopathology in the Fiction of Amado Neruo. En *Bulletin of Spanish Studies*, 85 (4), pp. 461-476.
- Delgado, O. (2017). Hablan las ánimas. En *Muy Interesante*, 11, pp. 73-77.
- Durán, M. (1968). *Genio y figura de Amado Neruo*. Argentina: Editorial Universitaria.

- Erdal, M. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana.
- Feria, M. (2015). Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una revisión general de sus vínculos. En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 30 (2), pp. 203-221.
- García, A. (1996). Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25, pp. 143-170.
- Gautier, T. (1971). *Espirita*. Traductor: Carnero, G. Barcelona: EDHASA.
- Gautier, T. (2004). *Avatar*. Barcelona: Siruela.
- Genette, G. (1972). Fronteras del relato. En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 193-208.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traductor: Fernández, C. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1997). La literatura a la segunda potencia. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducido por Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, pp. 53-62.
- González, A. (2003). El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales. En *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: UNAM, pp. 353-384.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Hamrick, L. (1993). Gautier et la modernité de son temps. En *Théophile Gautier en son temps. Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome II, 15*, pp. 521-542.
- História do Espiritismo. (15 de junio del 2011). Carta de Allan Kardec a Théophile Gautier [Mensaje en un blog]. História do Espiritismo. Recuperado de <http://espiritismohistoria.blogspot.com/2011/06/carta-de-allan-kardec-theophile-gautier.html>.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En *Poétique*. 45, pp.173-193.
- Hutcheon, L. (1992). The complex functions of irony. En *Revista de estudios hispánicos*, 16 (2), pp. 219-234.
- Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. (2005). Amado Nervo: *Lecturas de una obra en el tiempo*. México: <http://www.amadonervo.net/>.
- Jrade, C. (1979). Las creencias ocultistas y el sincretismo filosófico de Rubén Darío. En *Texto Crítico*, 5 (12), pp. 225-233.

- Jrade, C. (1983). *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Resource to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press.
- Kim, Hye-Jeoung. (2011). *Orientalismo en la literatura española finisecular: sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa* (tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducido por Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, pp. 1-24.
- Lefebvre, A. (1993). Théophile Gautier et les spirites et illuminés de son temps. En *Théophile Gautier en son temps. Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome II, 15*, pp. 291-322.
- Leyva, J. (2005). *El ocaso de los espíritus. El espiritismo en México en el siglo XIX*. México: Cal y Arena.
- López, M. (2007). *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros.
- Márquez, M. (2002). Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica. En *Exemplaria, 6*, pp. 251-256.
- Martínez, J. (2004). Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista. En *Hispanic Review, 72* (3), pp. 401–421.
- Molina, R. (1949). Amado Nervo: His Mysticism and Franciscan Influence. En *The Americas, 6* (2), pp. 173–196.
- Mur, P. (2011). *Théophile Gautier, une existence remplie par la passion de l'art*.
- Nervo, A. (1920). El donador de almas. En *La novela quincenal: Revista literaria, 8*.
- Nervo, A. (1962). La ironía sentimental. En *Obras completas*. Madrid: Aguilar. 2 vol.
- Nervo, A. (1991). El modernismo. En *Obras completas*. González, F (recopilación, prólogo y notas en prosa), Méndez, A (poesías). México: Aguilar. pp. 398-399.
- Nervo, A. (1991). *Obras completas*. González, F (recopilación, prólogo y notas en prosa), Méndez, A (poesías). México: Aguilar.
- Parot, F. (2004). Honorer l'incertain: La science positive du XIX^e enfante le spiritisme. En *Revue D'histoire Des Sciences, 57* (1), pp. 33–63.
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pfister, M. (2004a). Concepciones de la intertextualidad. En *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad alemana*. Traducido por Navarro, D. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC, pp. 25-49.
- Pfister, M. (2004b). Prefacio. En *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad alemana*. Traducido por Navarro, D. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC, pp. 9-14.
- Piaget. L. (1912). *Theophile Gautier*. En *The Swanee Review, 20* (2), pp. 167-174.

- Pimentel, L. (1993). Tematología y Transtextualidad. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1), pp. 215-230.
- Pimentel, L. (2005). *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Plett, H. (2004). Intertextualidades. En *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad alemana*. Traducido por Navarro, D. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC, pp. 50-83.
- Ridgely, H. (1904). Madame Blavatsky. En *The Monist*, 14 (3), pp. 387-408.
- Riffaterre, M. (1997a). El intertexto desconocido. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducido por Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, pp. 170-173.
- Riffaterre, M. (1997b). La silepsis intertextual. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducido por Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, pp. 163-169.
- Riffaterre, M. (1997c). Semiótica intertextual: el interpretante. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducido por Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, pp. 146-162.
- Ruprecht, H. (1997). Intertextualidad. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducido por Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, pp. 25-35.
- Salazar, A. (2000). Modernismo y teosofía: La visión poética de Lugones a la luz de "Nuestras ideas estéticas". En *Anuario de Estudios Americanos*, 57 (2), pp. 601-626.
- Satz, M. (2011). *Qué es la Kábala*. Barcelona: Kairós.
- Schinz, A. (1903). Literary Symbolism in France. En *Modern Language Association*, 18 (2), pp. 273-307.
- Smith, H. (1917). The Brief Narrative Art of Théophile Gautier. En *Modern Philology*, 14 (11), pp. 647-664.
- Snell, M. (1895). Modern Theosophy in its Relation to Hinduism and Buddhism. En *The Biblical World*, 5 (3), pp. 200-205.
- Sotelo, J. (2017). *Símbolos auditivos en el Cántico Espiritual*. México: Cisnegró.
- Sperber, D., Wilson, D. (1992). On verbal irony. En *Lingua*, 87. pp. 53-76.
- Sperling, C. (2011). La medicina mental en la novela corta hispana: el caso de Amado Nervo. En *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 63 (1), pp. 65-88.
- Symons, A. (1919). *The Symbolist movement in literature*. USA: Dutton & Company.
- Taboada, H. (1998). Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920. En *Estudios de Asia y África*, 33 (2), pp. 285-305.

- Thomas, J. Watson Library. (1853). Facts in the History of Animal Magnetism. En *The Illustrated Magazine of Art*, 2, (11), pp. 318-319.
- Tollinchi, E. (2004). *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945*: Universidad de Puerto Rico.
- Umphey, G. (1949). Amado Nervo and Hinduism. En *Hispanic Review*, 17 (2), pp. 133-145.
- Viswanathan, G. (2000). The Ordinary Business of Occultism. En *Critical Inquiry*, 27 (1), pp. 1-20.
- Voisin, M. (1993). Théophile Gautier et la politique. En *Théophile Gautier en son temps. Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome II*, 15, pp. 323-339.
- Weir, J. (1894). The Psychology of Hypnotism. En *The American Naturalist*, 28 (335), pp. 921-938.
- Zavala, L. (1992). Para nombrar las formas de la ironía. En *Discurso*, 13, pp. 59-83.
- Zenkine, S. (1993). Théophile Gautier et la dispersión culturelle. En *Théophile Gautier en son temps. Bulletin de la Société Théophile Gautier, Tome II*, 15, pp. 373-392.