

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“HORROR, CUERPO Y VEJACIÓN EN *EL ENEMIGO* (1900): UNA PROPUESTA DE
LECTURA”

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

PRESENTA
CHRISTIAN MENDOZA ARANGO

ASESORA: DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA
CIUDAD DE MÉXICO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres: porque siempre hubo libros y discos en la casa.
A mis hermanos: porque eso nos une.
A Daniel: sin ti, nunca.
A Azul, Abril y Samantha: el futuro es femenino.
A Fernando Morales, quien conoció este proyecto en su inicio.

A la memoria de Jesús E. Valenzuela y Rafael Reyes Spíndola, editores ejemplares.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I. Nuevas políticas de lo visible: la configuración textual del decadentismo.....	11
Capítulo II. El cuerpo vejado: la configuración textual del horror	78
Capítulo III. Máscaras y fetiches: la violación de Clara Medrano	109
Conclusiones	109

INTRODUCCIÓN

Mi acercamiento a *El enemigo*, primera novela de Efrén Rebolledo, y a la literatura finisecular de México, estuvo motivado por el interés de revisar las relaciones que pueden existir entre la literatura y su horizonte histórico, al cual lo pueden conformar ideologías políticas y prácticas lectoras que permiten saber bajo qué condiciones fue leída y recibida una obra. En los estudios de licenciatura de Letras Hispánicas suele mencionarse brevemente el panorama bajo el que se haya publicó algún título del canon que se revisa durante la carrera para, después, detenerse con mayor atención en las cualidades formales del mismo. Si bien, no deja de ser importante analizar la estructura textual de una obra, considero que el entendimiento de ésta podría enriquecerse si la pensamos no como una singularidad sino como un material que se encuentra en diálogo con circuitos editoriales, con la crítica aparecida en publicaciones periódicas y con otros autores cuya producción podría compartir afinidades estéticas con la obra que se esté estudiando. La literatura mexicana de las últimas décadas del siglo XIX no solamente permite aproximaciones formales a los textos, donde se atiende, por ejemplo, a la estructura narratológica que organiza una novela corta del periodo, sino que, desde el estudio de las ideas estéticas, puede identificarse cómo la producción finisecular se involucró con las ansiedades de una época, buscando modificar las expectativas estéticas y éticas del lector. Su punto de partida aprovechó lo que ya se había consolidado en el panorama literario e ideológico del momento. Los autores modernistas reflexionaron con textos críticos sobre la pertinencia del nacionalismo literario, escuela que precedió a su trabajo, y propusieron que el arte debía emanciparse de toda moral que marcara pautas en la poesía y en la prosa, al tiempo que buscaron sacudir los sentimientos de una burguesía que iba acrecentando su papel como guardiana del orden social y de los valores civiles. Se

observa, entonces, que persiguen una doble intención: dar a la obra un valor estético al tiempo que reconocer una moral que podría mediar su interpretación para, así, poder atacarla. Los modernistas encontraron en el género novela corta –al que está adscrito el texto que se analiza en esta tesis– un vehículo de crítica en el que representaron imágenes repletas de violencia usualmente infringida en cuerpos. Mutilaciones, zoofilia, infanticidios y violaciones son algunos de los actos que se narran en el modernismo de corte decadente.

Este repertorio de temas generó me sugirió la idea de que la literatura del decadentismo podía ser leída desde la teoría contemporánea del horror, un corpus de estudios primordialmente anglosajón que analiza cómo las representaciones decimonónicas de la violencia son una consecuencia directa del capitalismo, cuya institucionalización de diversos aparatos de control, como la medicina o la ley, son consustanciales a un mayor disciplinamiento del cuerpo. La teoría contemporánea del horror parte de la hipótesis de que los relatos de violencia contraponen un discurso al relato hegemónico sobre el progreso, mostrando cómo el relato social del cuerpo queda desmontado ante la posibilidad del maltrato físico. Asimismo, los estudios sobre la literatura de finales del siglo XIX suelen partir del concepto del “héroe melancólico”, constructo que pretende esquematizar la comprensión de los personajes masculinos de esa estética. Esa categoría fue de gran utilidad, ya que utiliza las herramientas de los estudios culturales que, como he mencionado al principio, amplían el entendimiento formal de los textos, pero consideré que la violencia que permea las páginas de *El enemigo* y de otras novelas cortas que fueron contemporáneas al debut literario de Efrén Rebolledo, volvía pertinente la teoría contemporánea del horror, aun cuando ésta tome en cuenta un canon de obras proveniente de Inglaterra y Francia.

El objetivo principal de este trabajo es construir una propuesta de lectura de *El enemigo* a través de la teoría contemporánea sobre el horror, con la cual se interpretará la violencia. También es importante mencionar que esta parcela de la teoría literaria y cinematográfica buscan entender al horror no como un *género* organizado bajo ciertos rasgos estructurales sino como un *efecto* cuyo extremismo se aleja de toda diégesis. A lo que el espectador o el lector está enfrentándose es a la narración de violencia pura, la cual puede ser interpretada tanto de manera estética como política. Hay que insistir que este corpus teórico señala que la violencia, más que una consecuencia, es una característica del capitalismo industrial cuyo surgimiento es fijado por algunos de sus autores hacia finales del siglo XIX. La posibilidad de tratar a los cuerpos como una mercancía o de que experimenten el miedo al daño físico y psíquico, surge a la par de la política científicista, cuya principal directriz fue el orden y el progreso.

El primer capítulo, titulado “Nuevas políticas de lo visible: la configuración textual del decadentismo”, busco acercarme al panorama cultural y editorial finisecular, a partir de dos modelos de editor: Rafael Reyes Spíndola y Jesús E. Valenzuela. La novela de Efrén Rebolledo puede insertarse en una tradición literaria conformada por obras que comparten semejanzas formales, en un mismo ambiente de transformaciones en los soportes de impresión por innovaciones tecnológicas. La teoría de la recepción y la crítica a las técnicas de producción enunciada por autores como Walter Benjamin, Umberto Eco y Beatriz Colomina serán el fundamento para este apartado.

Posteriormente, intentaré establecer una relación entre este panorama editorial y la ideología moral y política que, parcialmente, influyó en la recepción de la literatura decadentista. El segundo capítulo, “El cuerpo vejado: la configuración textual del decadentismo reseña las ideas de la política científicista durante el Porfiriato. El positivismo

no fue un sistema particular de Europa, y fue apropiado con particular fuerza en México durante las últimas décadas del siglo XIX. La misión de progreso iniciada por la política científicista involucró aspectos que no son ajenos a lo que ocurría en otras regiones, como lo fue el disciplinamiento del cuerpo a través prácticas legales y médicas, lo que tuvo su contrarrelato literario en el decadentismo: en las imágenes de violencia ya descritas. Aquí, se añadirán los estudios contemporáneos sobre el horror con el fin de construir una relación entre las temáticas literarias del decadentismo y el panorama ideológico bajo el que fueron publicadas para, finalmente, proponer cómo la violencia de la literatura finisecular puede leerse a través de la teoría del horror.

En “Máscaras y fetiches: la violación de Clara Medrano”, el capítulo final, utilizaré este corpus en la elaboración de mi propuesta de lectura, la cual se sostendrá en tres ejes: 1), definir al personaje de *El enemigo* como un burgués; 2) la relación de comprador y mercancía que se establece con el personaje femenino; 3) cómo esta interacción retira la subjetividad a un cuerpo para, así, dar paso a la vejación física.

CAPÍTULO I. NUEVAS POLÍTICAS DE LO VISIBLE: LA CONFIGURACIÓN TEXTUAL DEL DECADENTISMO.

El horizonte histórico finisecular que vio la aparición del decadentismo literario es un punto de partida para la propuesta que busco diseñar en torno a *El enemigo* de Efrén Rebolledo. Como insistiré a lo largo de este trabajo, la teoría del horror no pretende acotar únicamente las características estructurales del texto, como podrían ser la composición de las voces narrativas o la construcción de los personajes, sino poner estos elementos textuales en diálogo con su temporalidad histórica. Pero también conviene precisar de qué manera el panorama histórico influye en la configuración textual de la producción decadentista en general, y de la novela de Rebolledo en particular. Antes de adentrarme en el nexo que establece la teoría del horror entre la obra literaria y aquellos ejes culturales que pudieran definir al horror – como las lógicas de producción capitalista o las incursiones científicas que construyeron ideas secularizadas sobre el cuerpo; en resumen, las crisis que acarrió la modernidad– quiero abordar algunos postulados de la teoría de la recepción necesarios para fundamentar mis argumentos. ¿A partir de qué aspectos busco entender el horizonte histórico que circundó la producción de la literatura finisecular? Para este capítulo, se debe precisar que por horizonte histórico no atenderé únicamente a las cuestiones políticas que definieron el rumbo social de la segunda mitad del siglo XIX; también tomaré en cuenta las técnicas materiales que permitieron la publicación y difusión de diversos discursos, entre ellos el literario. Las tecnologías de impresión ofrecieron significados textuales que fueron adoptados, según sus propias agendas ideológicas y estéticas, tanto por el nacionalismo como por el decadentismo. Asimismo, por esta misma condición que reunió a distintos autores en páginas que tuvieron alcances de circulación selectos, es necesario situar la novela de Efrén Rebolledo en una

constelación de prácticas lectoras y editoriales; en una tradición literaria que no implicó únicamente la publicación de narrativa, sino que tuvo que responder a ciertas exigencias de lo que podríamos llamar un mercado editorial, las cuales fueron dadas por las tecnologías que permitieron no sólo mayores tirajes sino también otras temáticas para la literatura.

Los artículos de Hans Georg-Gadamer, Roman Ingarden y Hans Robert Jaus, recopilados por Dietrich Rall en la antología *En busca del texto*, pueden explicar la noción de la historia como una herramienta de lectura crítica. Primeramente menciono que el posicionamiento de estos autores se opone a la utilización de la historia como un fundamento objetivista que limite la comprensión del texto mediante criterios pretendidamente cuantificables. Particularmente, los trabajos de Gadamer miran con sospecha que la historia sea una justificación para la supuesta objetividad esgrimida por las teorías precedentes a la teoría de la recepción, las cuales buscaron igualar el texto a la condición de una «verdad» positiva, la cual, además, se probaba a sí misma dentro de los confines del texto. El autor señala, en un tono polémico, la comprensión historicista de la siguiente forma: «En esto el objetivismo histórico se parece a la estadística, que es tan formidable medio propagandístico porque deja hablar al lenguaje de los hechos y aparenta así una objetividad que en realidad depende de la legitimidad de su planteamiento» (Gadamer, 2008, p. 20). La labor de la crítica literaria no es la de capturar solamente la «evidencia histórica», término controvertible para Gadamer, como se ha señalado, por estar circunscrita a una veracidad establecida *a priori* por la metodología que critica. Por supuesto, se pide contemplar que la estructura de la obra literaria no sea el único material para el ejercicio filológico, por lo que Gadamer propone la noción de *horizonte histórico*. Además del documento literario, en la mecánica del horizonte histórico se incluye al lector. La obra literaria es un hecho comunicativo que forja diacrónicamente las expectativas estéticas del lector, las cuales están en relación directa y

creativa con el texto; es decir, la comunicación que se establece con el texto a través de la lectura construye las posibilidades estéticas de la obra, y están definidas por el quién recibió y el cómo se recibió la obra literaria. Si bien Gadamer ensaya una definición fenomenológica de su instrumento teórico, considero de gran utilidad su posición respecto a lo que se vuelve *visible* en el texto según van modificándose las expectativas históricas del lector:

El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*. Horizonte es el ámbito de la visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes.

[...]

La tarea de la comprensión histórica incluye la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico, y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas. El que omita este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquélla (Gadamer, 2008, p. 21).

Entonces, cuando la teoría literaria no se aproxima a las prácticas lectoras –las expectativas y prejuicios que ensanchan o reducen la decodificación del texto– no será posible una lectura más precisa de los contenidos de una tradición literaria. Aunque mi trabajo no podría asumir la ambición de “comprender en sus verdaderas medidas” al decadentismo, me parece funcional la reflexión enunciada por Gadamer sobre la lectura como una condición que vuelve opaco o transparente el texto literario según el horizonte histórico y de expectativas en el que es publicado. A esta propuesta, Ingarden suma una tensión también sostenida en la metáfora de lo *visible* en su artículo “Concretización y reconstrucción”. Al igual que Gadamer, Ingarden también posiciona al lector como una figura fundamental para la comprensión de la obra literaria, aunque atiende cómo las expectativas de lectura van apareciendo no tanto en el horizonte de lo histórico sino, esta vez sí, en la estructura del texto,

aunque su línea teórica es contraria a los caminos seguidos por el estructuralismo. Mientras que una lectura que parte de lo explícito observaría solamente lo dicho por el texto, para Ingarden es tan importante lo que se dice como lo que no, y estas indeterminaciones que organizan a la obra –consonantes con lo que Gadamer pensó como “las posibilidades de ver” – constituyen no su significado textual de manera aislada, sino las vías con que el lector *concretiza* lo representado por la obra literaria y construye su propia experiencia estética:

Llamo “punto de indeterminación” al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinando el objeto correspondiente. Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representando en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación. Por lo general, épocas completas de las vidas de los individuos representados no tienen ninguna representación explícita, de manera que permanecen indeterminadas las propiedades cambiantes de esos individuos (Ingarden, 2008, p. 33).

Más adelante, Gadamer dirá que estas indeterminaciones constituyen la manera en que «el lector reviste al objeto, al respectivo objeto representado, con “la vestidura” de propiedades cualitativas, expresivas; lo ve, en cierto modo, “en la fantasía, de tal manera que se le muestra casi en una forma personificada propia” (p. 39).

Hans Robert Jauss les da una forma más conclusiva a los postulados de Ingarden y de Gadamer en “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, texto en el que establece las funciones del horizonte histórico y del lector, a quien ya nombra como *público*. En la tercera de las siete tesis que establece el artículo, Jauss reafirma que el horizonte histórico de las obras literarias puede ser utilizado como un instrumento de interpretación, siempre y cuando no renuncie al análisis del efecto que la obra genera en un público determinado en el momento de su aparición, aunque las coordenadas propuestas por el teórico están dadas no tanto por la recepción fenomenológica –“la fantasía” enunciada por

Ingarden– sino por las cancelaciones y aperturas temáticas que ofrece una obra literaria nueva:

III. El horizonte de expectativas de una obra, [...], permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. *Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y la aparición de una nueva obra –cuya recepción puede tener como consecuencia un “cambio de horizonte” debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez– como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada) (Jauss, 2008, p. 57. Las cursivas son mías).*

Posteriormente, Jauss propone en la quinta tesis de su trabajo que la historia bajo la que aparece la obra literaria conforma la estética no sólo de textos aislados sino de un conjunto de obras que entretejen una tradición literaria. Bajo esta perspectiva, la comprensión histórica no aísla al texto como *texto en sí*; todo lo contrario, construye una relación comunicativa con otras obras:

V. La teoría de la recepción literaria estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su “serie literaria”, para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en que también puede plantear nuevos problemas (Jauss, 2008, p. 57).

Partiendo de este párrafo, comenzaré a enunciar algunas cuestiones con las que busco organizar mi propuesta de lectura sobre la novela que aquí estudio, y dan fundamento a una perspectiva crítica que, como ya se mencionó, no se detendrá únicamente en lo textual. En lo

que respecta al horizonte histórico, para mi esquema de trabajo se vuelve necesario posicionar *El enemigo* no sólo en la historia sociopolítica de las postrimerías del siglo XIX, ya que también se debe contemplar que la producción literaria de ese periodo fracturó el horizonte histórico del lector, el cual no fue confeccionado de manera aislada por Efrén Rebolledo. Figuras como Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Amado Nervo y Alberto Leduc reconfiguraron los límites de lo visible en la literatura mexicana. La diversidad del decadentismo también me permite poner momentáneamente aparte la noción del texto y del autor como singularidades que pueden separarse de sus tradiciones literarias. Como señala Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, la escritura también implica sumarse a grupos que operan dentro de sistemas culturales que mantienen intereses estéticos y económicos que no son particulares de la literatura, sino que pueden analizarse igualmente a la luz de las dinámicas sociales de su momento:

La escritura abole las determinaciones, las imposiciones y los límites que son constitutivos de la existencia social: existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado, en resumidas cuentas *pertenecer* a unos grupos y estar insertos en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto que se recuerdan bajo la forma de obligaciones, de deudas, resumiendo, de controles y de imposiciones (Bourdieu, 2006, p. 56).

El enemigo se inserta en este sistema descrito por Bourdieu que, aunque externo a la literatura, vuelve inteligible lo que Rebolledo y los autores anteriormente mencionados pusieron en marcha al momento de pronunciarse como decadentistas. *Revista Moderna* y la figura de Jesús E. Valenzuela, por ejemplo, son fundamentales para entender la circulación de la narrativa decadentista, así como de las polémicas que levantaron dentro de un horizonte que tenía forjado su gusto literario según la retórica del nacionalismo. Además, los aspectos

textuales que pueden evidenciar el ingreso a una estética decadentista, como el uso de las sinestesias o la creación de neologismos, también se insertan en las mismas dinámicas sociales. Asimismo, Bourdieu plantea que la lectura de las cualidades sensitivas de una obra pueden proponer preguntas sobre qué condiciones hicieron posible la publicación de su obra. Importan también los aspectos económicos bajo los que se imprime una novela, los cuales no atañen únicamente a los soportes materiales sino también al autor como fabricante de productos cuyo recibimiento toma en cuenta códigos morales. Las polémicas del decadentismo son una muestra de cómo también se pueden comentar las “enfermedades sociales” que puede acarrear un estilo, no sólo los resultados formales de la literatura.

Si bien aquí no es posible diseñar un análisis para obras específicas de todos los nombres de la narrativa decadentista, sí es pertinente observar los postulados que comenzaron a formular una manera de escribir distinta a la del nacionalismo¹, y que fueron activamente expuestos en la prensa periódica, materialidad que en sí misma es un rasgo de modernidad y que albergó los ejercicios críticos y narrativos del decadentismo. ¿Cuál fue la evolución de la prensa? ¿Cómo es que las tecnologías permitieron nuevos lenguajes tanto para los autores

¹ Es posible encontrar por preocupación de construir una literatura nacional desde la primera mitad del siglo XIX con la Academia de Letrán, grupo de escritores que cargaban “el peso de la herencia española sobre los hombros. Intelectuales, poetas, escritores y artistas querían ser distintos o, quizá mejor, ellos mismos en un país que sintieran de ellos mismos” (Campos, 2004, p. 7). La Independencia del país arrojó sobre la literatura la pregunta sobre la identidad mexicana, punto de partida para los escritores que conformaron la Academia de Letrán. Aunque sus posibilidades materiales fueron más angostas que las que se tuvieron hacia la segunda mitad del siglo, periodo en el cual se afianza el libro como objeto que puede activar funciones didácticas. La imprenta le permitió a Ignacio Manuel Altamirano, artífice del programa nacionalista al que se opusieron los escritores decadentes, ya no hablar sobre el lugar de los mexicanos en una nación recién descubierta, sino sobre la moral de las masas y el progreso intelectual de un público lector: “Para Altamirano, la literatura es ‘el propagador más ardiente de la democracia’; los escritores son los misioneros ‘que impulsan el progreso intelectual y moral de los pueblos’, y la novela el medio más eficaz de educación, ‘el libro de las masas’. Altamirano se preguntaba si existía una tradición de novela mexicana, y en caso de haberla, la conveniencia de interrogarla para descubrir si podía ofrecer algunas respuestas al problema de la consolidación de una literatura y una lengua nacionales que moldearan el pensamiento y educaran al pueblo” (Glantz, 2010, p. 50). Aunque, se debe especificar, el libro como objeto no pertenece del todo a las coordenadas materiales del periodo que aquí analizo, en el cual la prensa periódica es el punto de partida.

como para los lectores? ¿Y por qué en la prensa se pueden leer las tensiones entre nacionalismo como categoría ideológica y modernismo como categoría literaria? El ámbito de los métodos tecnológicos que fueron aprovechados no sólo por los escritores, sino por todo un sistema cultural que incluyó a editores y publicistas. El modernismo conllevó, tanto en su registro polémico como en sus resultados artísticos, una crítica hacia el nacionalismo que, en su momento, no sólo mediaba las temáticas que la literatura podía abordar sino que proyectaba a la literatura como una misión política. El pronunciamiento del nacionalismo es contundente en el texto “Revistas literarias de México (1821-1867)” de Ignacio Manuel Altamirano, en donde se marca el programa a seguir de la naciente novela mexicana. Para Altamirano, la novela es un género definitivo para el siglo XIX. Su importancia histórica reside en el hecho de que logra abandonar el tono de las fábulas –cuya única función, según el guerrerense, era la de regocijar los sentidos– para ahondar más en preocupaciones políticas y filosóficas. El autor proponía que, a través de la novela, podían explorarse tesis de naturalezas no necesariamente narrativas, y que esta posibilidad conceptual albergaba una responsabilidad para el escritor mexicano. La transición entre sus ideas sobre la novela como género y la enunciación del deber para los escritores mexicanos no se encuentra muy esquematizada. Pareciera que lo uno es consecuencia obvia de lo otro, y dado que la novela permite la exposición de discusiones ideológicas, la única vía para la literatura mexicana es la de asumir en su arsenal los paisajes nacionales y los episodios históricos que definen una épica digna de fabularse en la naciente literatura nacional. En resumen, la encomienda era investirse honorablemente como un autor patrio. La propuesta teórico-política arroja un dato singular: “Ciertamente la imprenta ha sido la verdadera madre del periodismo y de la novela” (Altamirano, 1998, p. 40). Mientras que las historias antes de las técnicas de impresión podían distribuirse de manera oral, para Altamirano la novela mexicana necesitaba de la

imprensa para consolidar con mayor contundencia su mensaje nacionalista. Sin embargo, pasado el tiempo, los soportes de difusión comenzaron a entenderse como empresas que generaban capital, aspecto que demandó la modernización de los textos publicados. En su artículo “Las publicaciones ilustradas de fin de siglo y las prácticas lectoras”, Yliana Rodríguez resume de la siguiente manera el camino en el que ya se adelantan las tensiones entre nacionalismo y modernismo:

Se ha dicho repetidamente que esta prensa ilustrada –me refiero sobre todo a la situada en 1830 y 1860– “tuvo un papel determinante en la configuración de un imaginario de tipo nacional, en la construcción de una cierta idea de México”. Los cuadros de costumbres y las láminas de tipos nacionales configuraron la iconografía del periodo. Los avances tecnológicos que se generaron hacia los últimos cuarenta años del siglo XIX impulsaron esta modalidad diarística y diversificaron sus funciones. De más está decir que a esta evolución se sumó *El Imparcial*, en 1896, a partir de cuya aparición los modos de hacer periodismo en México variaron radicalmente en todos los sentidos. 1896 marca, entonces, una revolución en la producción y, por consecuencia, en la lectura (no olvidemos que en 1896 se lleva a cabo la primera demostración pública del cinematógrafo en México). Tampoco podemos ignorar que esta transformación implica el brote de un modo masivo de reproducción que, de acuerdo con algunos, anuló la unicidad de la obra de arte en favor de su pluralidad y, de acuerdo con otros, no dejó de ser, y es todavía, un rico instrumento para la comunicación y el desarrollo del pensamiento moderno (Rodríguez, 2017, pp. 199-200).

Por su lado, Agustín Bartra en “La narrativa fotográfica en la prensa mexicana”, argumenta que las apoyaturas visuales en la prensa periódica pudieron apreciarse cuatro años antes de la emisión de *El imparcial*, fijando como un antecedente la aparición de *El Mundo*, *Semanario Ilustrado* como un antecedente importante para la prensa ilustrada, un semanario que, a decir de Gustavo Casasola, albergó “los primeros medios tonos aparecidos por la prensa mexicana” (citado en Bartra, 1999, p. 33).

Antes de que el modernismo se reuniera bajo una sola publicación, la literatura mexicana comienza a diversificar los límites retóricos del nacionalismo. A decir de Luz

América Viveros Anaya, «a partir de la década de 1880, la expresión artística se caracterizó no por la supremacía de una forma, sino por su diversidad: romanticismo nacionalista, costumbrismo, realismo, naturalismo, simbolismo; todas estas tendencias que dejaron elementos de su estética en un cauce principal: el modernismo, que en México tuvo una presencia importante durante tres décadas, entre 1876 y 1911» (2010, p. XVII). Los estilos literarios también dialogaron y cuestionaron el medio cultural de su momento. Además de plantear otros caminos para la literatura, fue importante criticar los que ya estaban hechos:

Textos muy tempranos como “El arte y el materialismo” (1876) permiten ver, desde entonces, elementos de la estética modernista. En este texto, Gutiérrez Nájera consideró que el arte iba dejando de tener como prioridad “el mejoramiento de las costumbres sociales”, pues no buscaba ahora la verdad sino la belleza; de esa forma ofreció una alternativa a “la tradición de la escuela nacionalista de Ignacio M. Altamirano, al alejarse de todo dictado o sujeción temática porque ahoga[ba]n el genio del poeta.” Empezaba a perder vigencia la escuela nacionalista de Altamirano que veía la literatura “como una expresión fiel de nuestra realidad nacional; escuela que defendió a la patria más que a los valores puramente formales que resumió a la literatura en una belleza moral, que circunscribió al poeta a una misión didáctica de promover y difundir la conciencia nacional” (Viveros Anaya, 2010, p. XVIII).²

A este panorama se puede añadir el pronunciamiento de Ciro B. Ceballos respecto a las ideas de Altamirano. Para Ceballos, el guerrerense únicamente facilitó que plumas mediocres se adscribieran al oficio de la literatura precisamente por su preceptiva, la cual demandaba un “patriótico anhelo de crear una literatura nacional”, por lo que era necesario emanciparse de

² Los planteamientos del texto citado de Nájera fueron también discutidos por los autores finiseculares del modernismo desde sus propias posturas ya que la autonomía del arte como una posición estética los ayudó a consolidar sus prácticas materiales como la publicación de revistas y también de polémicas. Las diferencias que los decadentistas establecieron entre su escritura y la reporteril tiene semejanzas entre el contraste que Nájera estableció entre el materialismo y la belleza —o podría decirse, la autonomía— en el arte. Para el Duque Job, el arte no podía regirse bajo la ideología del positivismo, la cual pretendía convertir en unidades discretas los valores que pudieran definir lo estético de una obra, ya que “el arte tiene por objeto la consecución de lo bello” (1876, p. 20). También, de igual manera que los decadentistas pretendieron alejarse de un lector poco preparado para sus obras, Nájera declara que “El vulgo, falto de la educación del alma, juzga únicamente por la impresión que reciben los sentidos, y prefiere un melocotón, una flor o un árbol bien pintado, a todas las catástrofes de la historia desarrolladas magistralmente ante sus ojos” (p. 21).

“la dictadura literaria de Ignacio Altamirano” (Ceballos, 1902, p. 166). *Revista Moderna*, publicada por primera vez el 1 de julio de 1898, pareciera ser la consecuencia de estos procesos críticos que buscaban un arte libre de programas didáctico-ideológicos, bajo una escritura que estuviera meramente dirigida por la estética. La publicación difunde obras originales así como la traducción de autores europeos que influyeron en el credo del decadentismo mexicano. De igual manera, se propusieron nuevas experiencias de lectura mediante la utilización de apoyaturas visuales, proveídas por el grabador y dibujante Julio Ruelas, decisión que, de alguna manera, distinguió al grupo decadentista de las publicaciones de Rafael Reyes Spíndola, quien tecnificó a la escritura y utilizó la fotografía –un proceso industrializado en sí mismo, ya que se aleja de la manufactura manual– para sus publicaciones más renombradas. El panorama se enriquece cuando notamos que *Revista Moderna* se inserta en un circuito editorial que planteó a los mismos actores del decadentismo ideas sobre quién publicaba y para quién publicaba. Rubén M. Campos, en sus memorias *El bar. La vida literaria de México en 1900*, alude a la figura de Rafael Reyes Spíndola, fundador de *El Imparcial*, *El Nuevo Diario* y *El Mundo Ilustrado*, publicaciones que evolucionaron la discusión sobre las posibilidades adoctrinantes de la literatura nacionalista para pasar a las distintas clases de textos que habían marcado las distinciones entre un “reporter” y un narrador. Campos admite que Spíndola propuso una novedad, la prensa que informa sobre sucesos actuales, aunque con la particularidad de que sus espacios relegaban la literatura como un producto que ni siquiera necesitaba ser firmado y que funcionaba únicamente para recreo de “horteras, cargadores y cocineras” (Campos, 2015 p. 85.). Spíndola contaba con la prensa rotativa, importación estadounidense favorecida por el régimen de Porfirio Díaz quien subvencionaba casi de manera exclusiva las publicaciones

del editor, por lo que sus alcances de circulación fueron mucho mayores a los de *Revista Moderna*:

La producción literaria por tanto, no lucía lo que era de esperarse en esa época de transición en que los poderosos diarios subvencionados no querían publicar las producciones firmadas, y las revistas de arte como la *Revista Moderna* no podían dar cabida a toda la producción literaria, y su radio de publicidad era, como hemos dicho, muy inferior a los grandes rotativos que diariamente tiraban millares de ejemplares. Los dos vehículos de publicidad, el periódico y el libro, estaban por tanto cerrados al escritor novel que hasta entonces no se había conquistado un nombre, y tenía que concretarse a la pequeña publicidad de la velada literaria, de la fiesta de aniversario, del concurso poético, en el que era preciso triunfar para obtener el honor de la publicidad merced al reclamo del premio obtenido (Campos, 2015, pp. 105-106).

Pero aquí es necesario establecer algunas distinciones. Las publicaciones de Rafael Reyes Spíndola sí buscaron dirigirse a un público mucho más amplio mientras que los principios editoriales de *Revista Moderna* eran hablarle a un lector que de verdad pudiera entender su mensaje estético. La economía que sostuvo las páginas de Spíndola tuvo de su lado al oficialismo y por su lado, Jesús E. Valenzuela, fundador de *Revista Moderna*, fungió como un mecenas para la publicación que él mismo dirigía.

Si bien no se tienen documentos con los que se pueda observar la recepción de *El enemigo*, la novela de Rebolledo fue publicada como regalo de Navidad para los suscriptores de *Revista Moderna*, publicación a la que es posible colocar, como se reseñará más adelante, dentro de las polémicas literarias que provocaron escándalos sociales y controversias estéticas, y que definieron el tránsito entre la literatura edificante y las escenas de vejación que definirían el temperamento del decadentismo.³ Pero es necesario reseñar las

³ De hecho, la posibilidad de narrar la vejación a un cuerpo se dio previamente en *El Mundo, Semanario Ilustrado*. Estas escenas tienen como resultado una prensa periódica donde las imágenes de glamour porfiriano esconden su propio síntoma de violencia. Hablando de cómo Rafael Reyes Spíndola publicaba una heterogeneidad de textos en su publicación, Luz América Viveros Anaya comenta que “Esta falta de orientación artística, esa diversidad que mezcló lo de excelente, mediana y dudosa factura, siempre que pudiera imponer un gusto, o la combinación de textos e imágenes que atendían a distintas funciones en el semanario propició

controversias previas a la publicación de este hebdomadario, cuando se publican una serie de piezas polémicas de críticos y escritores, las cuales generan una discusión polar. Por un lado, se pronunciaron aquellos que cuestionaban la “mexicanidad” de una literatura que no puede entender la generalidad del público. Así lo consignan Ana Laura Zavala y Belem Clark de Lara en *La construcción del modernismo* (2011):

En junio de 1896, todavía circulando la *Revista Azul*, se desató una nueva y severa crítica contra el decadentismo en la cual se intentó tanto precisar de nuevo el término y la manera de escribir de este grupo, como analizar la aceptación de esta propuesta en el gusto literario del pueblo mexicano.

Este debate giró principalmente alrededor de dos preocupaciones: una, que cuestionaba si la literatura decadente era en realidad un producto de la sociedad mexicana o simple copia de las corrientes estéticas europeas ya mencionadas; la otra, que se preguntaba si esas producciones literarias satisfacían las necesidades intelectuales de la “masa” y, por lo tanto, eran comprendidas y asimiladas por ella.

Todo comenzó cuando un periódico de la Capital emitió una opinión reticente sobre la literatura moderna —pieza que aún no hemos podido localizar—, a la que se calificaba de “tísica”, “enferma” e “inútil”, entre otros motivos, porque la generalidad de la población no la entendía (Clark de Lara y Zavala, 2011, pp. XXXI-XXXII).

Por otro lado, los decadentistas, además de defender un estilo, tomaron postura similar a las que Gutiérrez Nájera expresó en su texto “El arte y el materialismo” ante las condiciones de producción que generaron las políticas del Porfiriato, las cuales implementaron un principio materialista en la actividad literaria, descolocándola del sitio institucional y público que ocupó para dirigirla “hacia espacios como el periodismo y la cátedra, donde si bien su voz seguía siendo importante, ya no era fundacional” (Clark de Lara y Zavala, p. XXXIII). Este aspecto permitió a autores como Amado Nervo esgrimir la defensa de que, ante el panorama

convivencias muy extrañas. Un ejemplo relativo a los textos en los cuales me centraré en las siguientes líneas es que en una misma página aparecieron imágenes de damas guatemaltecas —a quienes se deseaba halagar con la publicación de su fotografía— al lado del relato ‘Cleopatra muerta’ de Ciro B. Ceballos, en el que ‘despliega buena parte de los elementos del imaginario decadente’ y cuyo narrador realista ‘intensifica la sensación de horror producida por el acto siniestro del personaje’” (Viveros Anaya, 2019, p. 166)

tan precario de la lectura en México, los decadentistas les hablaban a los “aristócratas del arte” (1896), a un público más refinado que aquél al que el nacionalismo apelaba. ¿Qué más podía hacer un escritor que se enfrentaba a un público que “era el resultado de las lamentables condiciones educativas del país, que impedían a la masa el acceso a una considerable parcela de la cultura letrada y la dejaban a merced de los periódicos amarillistas o jocosos, tales como *El Gis Blas Cómico*”⁴ (Zavala, 2012 p. 65)? Además, “este arte “modernizado” garantizaba el ingreso de la literatura hispanoamericana al amplio contexto de la literatura occidental; en otras palabras, para este grupo lo decadente representaba una oportunidad de dejar de escribir desde las orillas” (Zavala, 2012, p. 34).

Los soportes editoriales de la época permitieron la articulación del discurso modernista: las tecnologías de reproducción textual generaron sentidos literarios y culturales. Efrén Rebolledo y otros escritores que se adscribieron a la estética decadente enfrentaron lógicas de producción literaria dictadas por la implementación de dichas tecnologías. Estas técnicas modernizaron tanto las formas de impresión como los géneros que se difundían, revistiendo la práctica del escritor con el concepto de la mercancía, por lo que se vuelve necesario “[...] tener en cuenta no sólo los atributos internos de una obra, sino también su producción y difusión en y a través de las instituciones dentro de las cuales producen su significado” (Burguin, 1985, citado en Colomina, 2018, p. 85). Vale la pena regresar a la distinción, trazada por los propios decadentistas, entre la masificación de los periódicos y la revista que demandaba una lectura más exigente y detenida. Entre un lector que sólo buscaba su entretenimiento y un lector competente para decodificar un mensaje que, según pretendían los escritores finiseculares, era puramente estético.

⁴ Irónicamente, lugar de publicación de la novela *El donador de almas* del mismo Amado Nervo en 1899.

Ese burgués, Rafael Spíndola, que se dice admonitor de las chusmas, sería capaz de adobar el borrego pascual para saciar sus gulas de glotón en un banquete beocio de los que acostumbra...

Ese burgués, Rafael Spíndola, osaría carbonizar las encinas de Basán para encender las calderas de sus inverecundas prensas rotativas!...

Ese burgués, Rafael Spíndola, osaría castigar a los degradados sirvientes trocando el vergajo del negrero por el báculo de Solón...

Ese burgués, Rafael Spíndola, osaría imitar al califa Omar quemando las bibliotecas para calentar durante seis meses los baños de las prostitutas de Alejandría...

Ese burgués, Rafael Spíndola, lo mismo que Jacobo antes de ser soberano, preguntaría a Carlos II:

—¿Por qué no mandas ahorcar a Milton?...

Ese burgués amamantado por la burra parlamentaria que ha llegado a ser el enemigo universal, pretendiendo haber inventado una frase esclarecida, dijo también cierto día a sus esclavos paniagudos:

—En mis periódicos se escribe para las cocineras.

Ese burgués hace significar en esa rotunda afirmación que las cincuenta mil lectoras de sus hojas impresas son algo más zafias que Maritornes!... (Ceballos, 1902, pp. 88-89).

Al identificar en Spíndola a un comerciante cuyo negocio corrompía la literatura, Ceballos posiciona al decadentismo como algo que trasciende la mercancía burguesa. Pero, ¿es posible hablar de un artista completamente abocado a la confección de su arte? El escritor como personaje marginal a los circuitos del mercado es, paradójicamente, una figura que mercantilizó su propia estética bohemia. La emancipación de la literatura y el arte de las constricciones nacionalistas se dieron a la par de una crítica de la industrialización de la literatura. Para Bourdieu, la autonomía de la literatura, un objetivo de los decadentistas, alberga una tensión. Sí, el efecto estético es importante para el análisis, pero cuando un artista se refiere al objeto singular y único, está respondiendo a las lógicas de la economía burguesa:

El culto al desprendimiento es el principio de inversión asombrosa, que convierte a la pobreza en riqueza rechazada, por lo tanto en riqueza espiritual. El proyecto intelectual más pobre vale una fortuna, la que le sacrifica. Mejor aún, no hay fortuna temporal que pueda competir con él, puesto que siempre se preferiría así el proyecto... En cuanto a la autonomía que supuestamente ha de justificar esta renuncia

imaginaria a una riqueza imaginaria, ¿no será la libertad condicional, y limitada a su mundo separado, que el “burgués” le asigna? La sublevación contra el “burgués”, ¿no sigue acaso dominada por lo que pone en tela de juicio, mientras continúe ignorando el principio, propiamente reaccional de su existencia? ¿Cómo estar seguro de que no es una vez más el “burgués” quien, manteniéndolo a distancia, permite al escritor tomar distancia respecto a él? (Bourdieu, 2006, pp. 57-58).

La llamada singularidad de la obra artística describe, en realidad, a la mercancía que produce valores tanto materiales como culturales: un símbolo que, a su vez, funciona como fetiche. La emancipación literaria finisecular fue el ingreso de la escritura a lo que críticos como Christian Sperling han llamado *profesionalización*, esto es, la posibilidad de vender una obra que, además de distribuirse en soportes de un acceso relativamente fácil, contiene valores artísticos que establecen jerarquías entre productos “menores” y productos de “culto”. El arte, que antes implicaba un trabajo de artesanía, ingresa a las operaciones de la masificación tecnológica y, más que corromperse, adopta valores seculares. Así lo define Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

A medida que se seculariza el valor cultural de la imagen, nos representamos con menor determinación el substrato de su singularidad. La singularidad de la aparición (predominante en las imágenes de culto) es desplazada cada vez más en la mente del receptor por la singularidad empírica del creador o de su logro artístico. Claro está que nunca del todo: el concepto de autenticidad nunca deja de planear sobre el de atribución auténtica. (Lo cual se pone especialmente de manifiesto en el caso del coleccionista, quien siempre conserva algo del adorador de fetiches y que, al poseer la obra de arte, participa en sus poderes de culto). Pero, a pesar de todo, la función del concepto de lo auténtico sigue siendo inequívoca en el estudio del arte: con la secularización la autenticidad ha pasado a ocupar el lugar de un valor de culto (Benjamin, 1936, p. 101).

Los decadentistas se preguntaron por el panorama editorial de su momento, así como por una posible audiencia, aspectos que pueden definir procesos de producción. Beatriz Colomina señala que la industrialización afecta la relación individual que el artesano tiene con el objeto que forja. Según Colomina, los productos masificados aparecen a expensas “del producto

individual y su ‘autoridad como cosa’ (el depositario de todo valor comunicativo), y del autor como un ser trascendente y portador de significado” (2018, p. 73), pero en el caso del decadentismo, la individualidad busca imprimirse sobre las posibilidades tecnológicas de la literatura industrializada, con la finalidad de distinguir valores culturales pero también industriales. No era lo mismo imprimir y divulgar narrativa que noticias, o grabados a tinta que fotografías. Umberto Eco apunta que los objetos que son producidos por la literatura son un mercado que define también valores subjetivos:

La fabricación de libros se ha convertido en un hecho industrial, sometido a todas las reglas de producción y de consumo. De ahí derivan una serie de fenómenos negativos, como la producción por encargo, el consumo provocado artificialmente, el mercado sostenido con creación publicitaria de valores ficticios. Pero la industria editorial se distingue de la de dentífricos en lo siguiente: se insertan en ella hombres de cultura, para los que la finalidad primera (en los casos mejores) no es la producción de un libro para la venta, sino la producción de valores para la difusión de los cuales es el libro el instrumento más idóneo. Esto significa que, según una distribución porcentual que no sabría precisar, junto a los «productores de objetos de consumo cultural», operan «productores de cultura» que aceptan el sistema de la industria del libro para fines que la desbordan (Eco, 1995, pp. 66-67).

Los decadentistas, entonces, albergan la doble agencia comentada por Bourdieu, ya que construyen un prestigio que se encuentra sostenido únicamente por su personalidad al tiempo que buscan fijar su obra en publicaciones que tienen un valor que las publicaciones de Spíndola no ofrecen: son estetas quienes están firmando los textos, los hombres de cultura descritos por Eco que no sólo ponen en circulación al objeto “libro” sino, igualmente, los valores del arte autónomo.

Ya hemos visto cómo la supuesta posición de marginalidad que ocuparon los autores de este periodo también fue construida siguiendo sus propios intereses por consolidar su estética en soportes que fueran más refinados que aquellos medios que contaban con una circulación más “vulgarizada”. Pero, ¿cómo es que fue planteada, en lo teórico y en lo

práctico, la noción del “arte por el arte”? Si bien, este estandarte no fue forjado por los finiseculares de México, casi todos lo integraron a sus propias prácticas, por lo que la vida de los artistas o las estrategias que definieron su escritura fueron temas mencionados en obras publicadas. En “Semblanzas artísticas”, una serie de ocho cuentos publicada en 1893 en *El Diario del Hogar*, Bernardo Couto trazó retratos de escritores y artistas plásticos cuyo tiempo estaba consagrado completamente a su ejercicio artístico. Bohemios, alcohólicos, o bien, muchachillos que recibieron una modesta herencia, la gran tragedia común de estos personajes es que alguna circunstancia de su vida impidió que pudieran cumplir su llamado artístico. Los obstáculos que truncan las carreras prometedoras de estos ocho hombres son, por decir lo menos, bastante delatadores, ya que Couto los coloca en una relación simétrica donde ninguno es más grave que el otro: el alcoholismo, la locura pero también el matrimonio –una institución burguesa asimilando al artista– son los destinos que se vuelcan sobre los héroes coutianos. De esto, se puede deducir que lo más importante era que un artista no debía permitir que ingresaran a su forma de vida las ambiciones banales del trabajo productivo o de la estabilidad sentimental. En un tono menos hagiográfico, hacia el final de la novela corta *El donador de almas* (1899), Amado Nervo pronuncia su credo artístico. Un hipotético lector le reprocha al autor que la trama de su libro no se encuentra lo suficientemente desarrollada, a lo que el autor responde: «Usted dice: desarrollar, Flaubert dijo: “condensar”. Prefiero a Flaubert. Nuestra época es la de la *nouvelle*. El tren vuela... y el viento hojea los libros. El cuento es la forma literaria del porvenir» (1899, p.132). Para Nervo, es importante sólo captar los hechos, ya que la aceleración de la vida moderna construye un lector que puede prestarle atención solamente a los hechos, inquietud que puede relacionarse con lo que podría definirse como *neutralidad*, recurso literario que colocaba al narrador en un sitio que volvía imposible el juicio moral de su parte, o bien, lo diluía en la primera persona emitida por su personaje.

Y los personajes del decadentismo son asesinos, violadores o enfermos mentales; dado que los autores no irrumpían en esas historias, se abocaban simplemente a presentar los hechos ocurridos en las biografías de criminales. El mismo año que Couto comienza a publicar sus semblanzas, Federico Gamboa –para quien Efrén Rebolledo trabajó como secretario durante una misión diplomática en Guatemala– presenta su autobiografía *Impresiones y recuerdos*, la cual finaliza con un manifiesto que pretende zanjar las tensiones entre moralidad y literatura. Aunque no es posible catalogar a Gamboa como un decadentista, su ideario estético abona a una definición del “arte por el arte”:

La célebre cuestión de la moral en el arte ha sido veneno de discusiones complicadísimas; críticos hay que pondrían un vestido, siquiera escotado, a la radiante mutilada de Milo y otros que quisieran desnudar a la casta Gioconda. Yo tengo para mí que el arte no es moral ni inmoral; es arte, debe ser arte y como tal purificar lo impuro que sin aquel se quedaría de impuro para siempre. Pero no voy a cerrar los museos ni a intentar autos de fe con las obras literarias por evitar rubores de niñas casaderas, miedos de letrados asustadizos o de viejos libidinosos e impotentes. La condición esencial del arte legítimo es la verdad; la verdad implacable, la que nos horroriza porque sale a contar en letras de molde lo que ha visto dentro de nosotros, [...] (Gamboa, 1893, p. 368).

La belleza, y no la pedagogía. Pero, ¿cómo opera una supuesta objetividad literaria en un entorno social específico? Dice Wayne C. Booth: “Since Flaubert, many authors and critics have been convinced that ‘objective’ or ‘impersonal’ or ‘dramatic’ modes of narration are naturally superior to any mode that allows of direct appearances by the autor or his reliable spokesman” (p. 8, 1985). Pero esta supuesta neutralidad narrativa, planeada también por la crítica hecha por los mismos escritores, contiene una carga de moralidad importante. Para Booth, existen diferencias diegéticas entre “contar” y “enseñar”; lo primero dirige al lector a través de explicaciones de índole narrativa y moral; lo segundo enfrenta al lector con ambigüedades en la trama en la misma medida que con ambigüedades éticas, binomio que,

para Booth, define el temperamento de la literatura modernista.⁵ ¿Cómo es que se puede confrontar al lector? ¿Cómo se puede generar repulsión, o construir aquella “verdad horrorosa” que revela la naturaleza de quien lee? El autor, como mencionan los teóricos de la recepción, trabaja con los códigos morales de quien lee. Refiriéndose a la sátira, Booth explica de la siguiente manera la tensión entre creación literaria y moral: “The pleasure we take in such passages depends on their comic attack on conventional morality” (1985, p. 179). Los decadentistas conocen la moral literaria y social que los precede –su pleno conocimiento de la tradición nacionalista provocó que se plantearan formas para poder modificarla o revertirla– y son esos códigos los que se encuentran en tensión con su escritura. Bourdieu precisa en qué consiste esta tensión al señalar la sociedad decimonónica del arte, el modernismo que buscó romper con los lenguajes de la mercantilización burguesa o de la pedagogía academicista, necesitó de la misma normativa burguesa para confeccionar no sólo posibilidades estéticas sino también mercados, característica que ya hemos nombrado como una doble agencia entre la marginalidad y la consolidación, y que de alguna manera subvierte los horizontes históricos de un lector que debe recibir otras formas más audaces de escritura:

Pero la sociedad de los artistas no es sólo el laboratorio en el que se inventa ese arte de vivir tan particular que es el estilo de vida del artista, dimensión fundamental que la empresa de creación artística. Una de sus principales funciones, y no obstante siempre ignorada, consiste en ser ella misma su propio mercado. Ofrece a las osadías y a las transgresiones que los escritores y los artistas introducen, no sólo en sus obras sino también en su existencia, ella misma concebida a su vez como obra de arte, la acogida más favorable, más comprensiva; las sanciones de este mercado privilegiado, cuando no se manifiestan en especies constantes y sonantes, poseen cuando menos la virtud de garantizar una especie de reconocimiento social a lo que de otro modo (es decir para otros grupos) se presenta como un reto al sentido común. La revolución

⁵ “Is the reader able to be ‘objective’ or ‘ironic’, or, on the contrary, is he capable of compassion or commitment? On the one hand, a work should provide the reader with questions rather than answers, and he should be prepared to accept inconclusiveness; he should accept the ambiguities of life, rejecting a vision based on ‘oversimplified blacks and whites’” (Booth, p. 38, 1985).

cultural de donde procede este mundo al revés que es el campo literario y artístico ha sido capaz de triunfar porque los grandes heresiarcas podían contar, en su propósito de subvertir todos los principios de visión y de división, cuando no con el apoyo, por lo menos con la *atención* de todos aquellos que, al entrar en el mundo del arte en vías de constitución, habían aceptado tácitamente la posibilidad de que todo en él pudiera ser posible (Bourdieu, 2006, pp. 94-96).

Igualmente, Bourdieu puntualiza que la autonomía del arte de cualquier discurso pedagógico fue posible porque los creadores “estaban acantonados en la cuestión de las relaciones entre el arte y la realidad, entre el arte y la moral, pero principalmente porque se hallaban encerrados dentro de los límites de su *ethos* pequeñoburgués, que les impedía aceptar sus implicaciones éticas” (p. 170). En *Sexual Personae. Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1991), Camile Paglia también insiste en la relación estrecha entre el relato decimonónico de progreso y la posibilidad de escribir sobre el resquebrajamiento de la cultura: «The Decadents satirized the liberal faith in progress with sizzling prophecies of catastrophe and cultural collapse» (p. 429).

¿Cómo se ajustan estas lecturas al corpus del decadentismo mexicano? Se requiere precisar en qué consistió el aporte del decadentismo tanto para la literatura como para el incipiente ejercicio del periodismo. La narrativa finisecular definitivamente alteró las expectativas del lector decimonónico, pero también esta literatura mantuvo una relación estrecha con la prensa, superficie donde igualmente comenzaron a tensionarse los límites de lo visible mediante dispositivos textuales como la nota informativa, el reportaje sensacionalista, la crónica y la publicidad. Como ya se ha dicho, las empresas editoriales que echaron mano de los apoyos visuales influyeron en la construcción de una textualidad divorciada del adoctrinamiento nacionalista. La industrialización de la literatura es también una moralidad, y el decadentismo, echando mano de sus propios recursos de imprenta, buscó el ensanchamiento de lo visible. El quiebre histórico de las postrimerías del siglo XIX

permitió la construcción de otras formas en la literatura que se opusieron al discurso imperante que antecedió al decadentismo literario. Además, la prensa como soporte discursivo me permite afirmar lo que se planteó al principio del capítulo: la textualidad no es el único punto de partida para identificar cómo ciertas obras permearon en el imaginario social de una época. La prensa escrita requiere no sólo en la existencia de un lector, sino también de la respuesta que éste pueda dar a los contenidos que se le están ofreciendo. Eliseo Verón ha dicho que los medios de comunicación –revistas, televisión, periódicos, radiodifusoras– forman a sus públicos y distinguen los niveles socioeconómicos a los que puedan pertenecer –como sucede con el contraste entre el lector exquisito del decadentismo y las “cocineras” de Reyes Spíndola. En el mercado que construyen los medios, no todos pueden leer lo mismo, por lo que tanto los alcances –distribución, ventas– así como los estilos se diversifican dependiendo del contenido que se esté poniendo en circulación. Verón llama *estrategias enunciativas* a las distinciones estilísticas que pueden apreciarse en las tecnologías de divulgación, pero lo que pueda resultar de estas distinciones va más allá de una preferencia por tal o cual producto informativo. Ciertamente, no es lo mismo leer una nota informativa que una novela por entregas; lo que sucede es que ambas tienen un potencial de confrontar a la sociedad que los consume. Refiriéndose a géneros periodísticos, Verón distingue entre *géneros-L* y *géneros-P*. Los *géneros-L* son los soportes que ponen en circulación los contenidos, como son las publicaciones impresas o los medios audiovisuales, y los *géneros-P* son las “alocuciones” que dibujan un estilo en lo expresado, tales como las entrevistas, las reseñas, los reportajes, etc. Tanto los soportes como los estilos pueden tener una mayor o menor aceptación en la sociedad que los recibe ya que los medios representan a esa misma sociedad. En el análisis de Verón, encontramos de nuevo las coordenadas entre la pedagogía y la distancia “amoral” que puede asumir quien diseña el mensaje:

Los factores que pueden permitirnos explicar las preferencias por un título más que por otro, dependen de representaciones sociales de los lectores que sobrepasan ampliamente las propiedades discursivas de esos títulos, tal como pueden describirse en producción, y en este sentido se trata de factores que sería imposible prever (o deducir) a partir de un análisis en producción. Es aquí donde se reencuentra la autonomía entre un análisis en producción y un análisis en reconocimiento. Debido a que esas representaciones sociales de los lectores que “enmarcan” la lectura derivan de ciertas características de estos últimos, como por ejemplo su capital cultural. Así, una estrategia enunciativa dada (por ejemplo, la pedagogía distante *vs.* la complicidad identificatoria) no tendrá el mismo sentido para dos sujetos que posean un capital cultural diferente. Otro ejemplo que juega un rol importante entre las condiciones de reconocimiento es la evaluación que el sujeto hace del género-P en cuestión, y de los títulos que lo representan. Mientras que la lectura de ciertos géneros-P (y de ciertos títulos) posee un *valor-signo* que viene a inscribir el acto de compra en una estrategia más amplia de distinción social por parte del sujeto, otros títulos, por el contrario, son socialmente descalificados (incluso por aquellos que los leen: el fenómeno de la lectura “a escondidas”) (Verón, 1988, pp. 9-10).

Christian Sperling (2009) señala que la literatura, como una práctica cultural, no es algo ajeno a la economía o la ciencia; al contrario, mantiene una relación estrecha con estos campos que, además de producir conocimiento, estructuran las vías de distribución literaria – establecidas en publicaciones periódicas o en empresas editoriales– así como sus temáticas exploradas –el inconsciente, el crimen, el ocultismo, etc. Si la producción de nuevos soportes tecnológicos inauguró otras temáticas para la literatura finisecular, también esta interacción entre disciplinas científicas y artísticas modificó el discurso de la narrativa, por lo que es posible entender a la literatura como una enunciación cultural, como explica César González Ochoa en “La literatura como sistema”:

Entre la obra literaria y el entorno ideológico hay una estrecha relación ya que éste, además de manifestarse en su contenido, ejerce una influencia formadora en la obra: la obra es parte del entorno literario, o sea, del agregado de todas las obras literarias socialmente activas en una época y en un grupo social dados. Por tanto, históricamente la obra es un elemento inseparable del entorno ideológico y dependiente de él, por lo que, tanto en su totalidad como en cada uno de sus elementos la literatura tiene un lugar en el entorno ideológico, está orientada y definida por éste (Ochoa, pp. 296-297, 2008).

Si bien, la industrialización del país ocurrió a un nivel en el que México meramente adaptó los medios de producción diseñados en otras latitudes, la importación de tecnologías ocurrió a la par de la implementación de filosofías y de ideas culturales que, aunque extranjeras, tuvieron una “recepción ecléctica” (Sperling, p. 10, 2009) que estableció el eslabón entre la misión modernizadora del positivismo y la dirección modernista que tomó la literatura. Primeramente, las condiciones de la producción del conocimiento fueron reorganizadas y expuestas bajo el formato del periodismo moderno, el cual afectó profundamente el horizonte creativo del escritor. Desde mediados del XIX, el periódico marcó la pauta para la emergencia de géneros como el folletín y la crónica, y de igual manera influyó gradualmente a la figura del autor en las dinámicas del capitalismo bajo las que comenzaría adoptar, hacia el final del siglo, la necesidad de profesionalización. Hacia 1890, su sitio cultural ya no era el de educar moralmente a un lector. Fue posible cobrar por lo que hacía y perseguir espacios que pudieran retribuirle en renombre y mediana estabilidad económica, sin que sus intereses estéticos tuvieran que subordinarse al didactismo local, al “mejoramiento de las costumbres” de un público al que empezó a considerarse más bien escaso y poco preparado. Si bien hacen falta mayores precisiones para definirlo con mayor cabalidad, se puede decir que la prensa, como soporte de la producción literaria, influyó en cómo el modernismo comenzó a emanciparse de aquella “labor edificante” que demandaba el nacionalismo para el ejercicio literario. Algunas explicaciones hablan de cierto sector de lectores que se encuentra listo para la producción decadentista al tiempo que se señala a un vulgo ignorante que el escritor no puede tomar en cuenta. Así lo explica Amado Nervo en su artículo “Fuegos Fatuos. Nuestra literatura” (1896): “Pretender que un literato, por el solo placer de que lo lea un pueblo ignaro, retroceda cincuenta años en cuestión de procedimientos literarios, y todavía así abata su idea

y la forma que la encierra, sería injusto” (p., 165). Aurelio Horta en su crítica “Literatura para el pueblo” (1896) acusa la obsolescencia de lo que él llama “literatura sana, aunque de manera contraria a Nervo habla de un lector que, a la par de los modernistas, ya puede dejar atrás la retórica nacionalista:

Que haya un poeta que no sienta por el pueblo ese desdén que manifiesta *El Nacional*, y que acometa la empresa de escribir versos sentidos, de esos que llegan al corazón, y que los venda en hojas sueltas, y vera el colega si no hay pueblo que lo aplauda y lo comprenda. El literato que tal hiciera merecería galardón, porque le formaría al pueblo ofreciéndole literatura sana en vez de la “Despedida de Gerardo Nevraumont” y otros mamarrachos de ese jaez. Nuestro pueblo ya no es el de hace veinte años. Ya sabe leer y comprende lo que lee, por más que *El Nacional* lo crea embrutecido (Horta, p. 173, 1896).

¿Cómo fue surgiendo el decadentismo en la prensa escrita? En el artículo “Sensacionalismo literario en México: una construcción finisecular”, Luz América Viveros Anaya señala que el mejoramiento técnico de las imprentas permitieron el tránsito “del periodismo doctrinal al noticioso” (2020, 71). Fue así como los escritores, como ya se mencionó, se vieron involucrados en las dinámicas del mercado. La literatura dejó de responder primordialmente a los programas ideológicos y se transformó en una mercancía que debía poder tasarse en productos que fueron mediados tanto por editores como por un público ávido de novedades informativas, al tiempo que también la literatura legitimaba la reputación de estas publicaciones, por lo general dirigida a lectores que pertenecieron a la élite y a la clase media de la época. Como consigna Viveros Anaya:

La extensión y especialización de la oferta, trajo consigo la posibilidad de la profesionalización del ejercicio periodístico, que comenzó a verse como una fuente de ingreso. La literatura siguió formando parte del contenido imprescindible de periódicos y revistas, pero los escritores se esforzaron por sustraer sus textos de la veta informativa que comenzó a fortalecerse en los periódicos, cuando transitaron del periodismo doctrinal al noticioso, y matizaron o encubrieron el posicionamiento ideológico que antaño los distinguiera. Aunque la nota informativa de actualidad

resultaba del mayor interés para los empresarios editoriales, porque era parte constitutiva de la modernidad de los soportes, los contenidos literarios daban a las publicaciones periódicas el toque artístico para la formulación de una identidad respetable (Viveros Anaya, 2020, *ídem*).

Esta información cultural que permeó la consolidación del modernismo fue también el cauce que dirigió no sólo el abandono sino la puesta en crisis del programa moralizante de la literatura local. Aquí es conveniente volver a insistir en la «recepción ecléctica» apuntada por Sperling. Los escritores finiseculares no se abocaron a una simple traducción de las ideas estéticas de Occidente, como sus propios detractores denunciaron durante las polémicas suscitadas después de que José Juan Tablada publicara “Misa negra” en 1893. Surge entonces una relación crítica entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre la figura del escritor como forjador de costumbres ante la aparición del escritor como productor de mercancías que debe responder a las nuevas dinámicas de una industrialización que tocó también al campo cultural. El escritor desea construir un texto que demuestre un valor estético a la vez que monetario, ya que se considera lo suficientemente valioso para su publicación. Pero en el tránsito hacia otro paradigma estético surge otra tensión que deviene en paradoja: la noción moderna del texto como mercancía catalizó una posible emancipación moral del texto, dirigiéndolo hacia otros terrenos temáticos. Mientras que Altamirano veía en la imprenta un instrumento ideológico, empresarios del ámbito editorial como Rafael Reyes Spíndola –que cobijó en *El Mundo Ilustrado*, una de sus publicaciones más prestigiadas, los primeros relatos del decadentismo– o Jesús E. Valenzuela estaban experimentando con la relación que podía existir entre la caja de texto y la imagen, y difundiendo nuevos dispositivos literarios que recalibraron la veracidad del texto. La tecnología editorial y su subsecuente mercado operaron como un eslabón definitivo entre marcos textuales, entre el nacionalismo y las

ilustraciones de mujeres suplicadas que firmó Julio Ruelas, tan fundamentales para la literatura que, en palabras de Tablada, enfermó de civilización.

Es posible comprobar en la historia del decadentismo cómo la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor. Las temáticas que comenzaron a ser abordadas escindieron de manera definitiva las expectativas –sobre todo éticas– que un programa literario anterior al modernismo había logrado instaurar en lo que respectaba a las mediaciones existentes entre el público y la ficción. La transición entre nacionalismo y decadentismo no se trata meramente de un avance cronológico. Bajo la consigna *épater le bourgeois*, los decadentistas extendieron los límites de lo que se podía *ver* en el texto, y esta posibilidad de una visión de soluciones textuales y temáticas novedosas, tal y como es explicada por Gadamer, Ingarden y Jauss, adquiere una contundencia casi literal en el caso de la narrativa decadentista. Las imágenes de necrofilia, emasculación y extinción de valores religiosos fueron construidas con estrategias de representación distintas a las que planteó la literatura nacionalista; y buscaron desmontar la racionalidad moral y ética que llegó a estructurar al texto literario, ampliando, como apunta Sperling, los límites de lo enunciable. A través de una malla de zonas de indeterminación, las tramas modernistas demandaron la suspensión de juicios didácticos por parte del lector y del autor, y dirigieron a ambos actores hacia un producto estético cuyos objetivos eran la construcción de una forma estética y el efecto de la historia sobre un público:

En vez de tender a la racionalización y a la moralización, prevalece en el cuento modernista un final abierto que requiere de la participación del lector. Se sobreentiende que se señalan tendencias generales en la narrativa modernista. Por supuesto, se tiene que averiguar en la configuración narrativa de cada caso en particular. Igualmente, se presuponen estas tendencias a manera de aproximación; es claro que el realismo decimonónico conoce tanto narradores no confiables en primera persona como la configuración abierta de la narrativa. Un gran número de narradores realistas no representan instancias objetivas, sino que toman una distancia irónica de

los hechos narrados. Sin embargo, es en el modernismo donde se refuerzan estas tendencias que apuntan hacia la modernidad. Así, se debilita la tendencia de la intervención del narrador en el sentido moralizante o didáctico a favor de una apertura del horizonte del texto. Se inicia una tendencia hacia el final abierto en las narraciones y se hace énfasis en la participación del lector para la construcción del sentido. En la misma dirección, se registra que se tiende menos a emplear narradores omniscientes y heterodiegéticos a favor de narradores homodiegéticos o autodiegéticos en primera persona que le exige una reacción controversial al lector porque ya no representan instancias confiables. En la prosa narrativa modernista destaca el uso indirecto libre y el monólogo interior, recursos narrativos empleados para crear una estética basada en el verismo interior y para la descripción del fluir de la conciencia (Sperling, 2008, p. 79).

Quisiera insistir nuevamente que la decisión de darle una sintaxis diferente a la narrativa ataca dos flancos: oponerse a una moral hegemónica utilizando narradores no confiables, y dirigir el estilo literario hacia registros más atrevidos. Pero, ¿por qué los finiseculares se preguntaron por la moral de un lector hipotético? ¿Cómo es que se planteó como una oportunidad estética poder generar un efecto adverso al que se podía tener, por ejemplo, ante una trama estructurada por el didactismo de un narrador omnisciente? ¿Estas soluciones textuales fueron confeccionadas con una consciencia que únicamente atañó a lo literario? Como ya se ha visto, los autores decadentistas tomaron como punto de partida la moral imperante de su tiempo. Sólo se puede subvertir lo que se conoce. La respuesta del modernismo al programa ideológico y literario del nacionalismo no delimita únicamente un avance formal para la literatura mexicana; igualmente, tiene una pertenencia plena en las discusiones sociopolíticas que se expresaban en la plaza pública. La literatura finisecular, como apunta Sperling, resemantizó los discursos científicos de su época para hablar sobre un cuerpo que ya no se encuentra cifrado por la religión como organización social, sino por la ciencia. La ciencia secularizó al cuerpo, y tanto sus partes físicas como su engranaje subjetivo pudieron ser cuantificados y diseccionados por los progresos tecnológicos. El decadentismo ya no le hablaba a sujetos estables como “la nación” y “el mexicano” y el paisaje que debía

forjar la identidad de ambos. Las desviaciones psíquicas y las enfermedades corporales comenzaron a formar parte de la gramática decadentista:

El discurso médico está en la base de la noción vanguardista: el hecho de que el ideal estético no se defina por categorías de contenido ni por su forma, sino por la condición psicofisiológica de la nueva generación de literatos, hace eco de la alteridad que se establece a partir de la obra de Baudelaire entre la normalidad burguesa y lo artístico. La modernidad literaria se formula explícitamente en términos psicopatológicos: al lado de los fenómenos de la secularización y el desencantamiento, la crítica al positivismo y la destrucción de los ideales, el común denominador del grupo de artistas invocado es la afinidad de la condición cerebral (Sperling, p. 110, 2008).

Por el lado de lo social, el relato psicopatológico buscó disciplinar al cuerpo social e individual de los habitantes de la modernidad. Aunque para diseñar la salud, prosiguiendo con Sperling, debía darse “la exclusión de voces escépticas acerca de la concepción del progreso” (p.97). Los estudios del horror se aproximan, precisamente, a todo aquello que queda marginalizado del progreso y que, por su misma condición de enfermedad y desviación, pone en evidencia la crisis que experimenta cualquier proceso que pretenda regir la vida cotidiana y colectiva de una nación. Tomando en cuenta ejemplos de la literatura decimonónica y del cine, el horror como una categoría teórica habla sobre aquellos cuerpos que son consecuencia de las crisis del capitalismo y de los avances científicos, los cuerpos que son vejados o que se permiten violentar. Bajo el alumbrado público, transitan los asesinos y los esquizofrénicos, los obreros mutilados y los empresarios psicópatas. Previamente a la descripción del relato del progreso moderno ante la etiología de las «enfermedades de la civilización», conviene esbozar cuáles fueron las ideas del positivismo con respecto al individuo y al cuerpo. Probablemente, el sujeto principal del horror sea el del cuerpo como una construcción social –como un significante que se desenvuelve bajo sistemas culturales determinados– que queda desmontada por la violencia física y psicológica que puede ejercer

o recibir. Lo que podíamos llegar a reconocer como un ciudadano, en el marco del horror esa imagen termina reducida a la exposición de su físico más elemental: entrañas, sangre y huesos. El positivismo decimonónico arroja algunas claves sobre esta condición sometida del cuerpo.

Hay que remarcar que el positivismo porfiriano no sólo fue la importación de materias primas que iniciaron la industrialización del país. También involucró la puesta en práctica de relatos médicos y políticos que enarbolaron el disciplinamiento del cuerpo social mediante la higiene y la productividad. Pareciera que los discursos médicos se difuminaron con la implementación de normatividades políticas, lo cual genera una dialéctica entre dos polos que definió al temperamento finisecular: para que pueda existir la norma, tiene que plantearse el correlato de las desviación, la cual fue identificada hacia el final de siglo en la enfermedad mental, el crimen, el hacinamiento y la sexualidad no procreadora, temas que fueron esgrimidos por la literatura decadente como una probable respuesta a lo que en ese momento fueron las prácticas que llevarían a México hacia el progreso. El caso de *El enemigo* puede ser demostrativo: un hombre en apariencia funcional viola a una mujer. A través de estos dos ejes supratextuales ya mencionados, el de la tecnificación de los soportes editoriales y el del positivismo como un instrumento disciplinante, buscaré explicar la imagen del horror en *El enemigo*, al tiempo que estableceré parcialmente relaciones de la novela con otros títulos de la producción decadentista.

CAPÍTULO II. EL CUERPO VEJADO: LA CONFIGURACIÓN TEXTUAL DEL HORROR

Como hemos visto, las posibilidades de lo que un texto puede narrar no dependen únicamente de las decisiones estéticas que un autor fija en su obra. Si bien, no se pueden negar las diferencias formales entre el nacionalismo y lo que se nombraría posteriormente como decadentismo, sobre estas mismas formas literarias influyeron tanto la implementación de nuevas técnicas de impresión como las necesidades editoriales que vieron en la literatura una legitimación de géneros más comercializables, y cuyo pretendido objetivo fue el de meramente reportar hechos al lector. Esta función fue cumplida por la nota roja, por ejemplo. Pero mientras el lector pudo acercarse a la información sobre algo ocurrido también se recreó con la novela corta, la crónica y el cuento. Ya se ha estudiado cómo la prensa periódica permitió la profesionalización de la escritura –una idea que en este capítulo volverá a ser puesta en contexto pero en relación, parcialmente, con el panorama político del México finisecular y los estudios del horror–, abriendo la narrativa mexicana hacia temáticas distintas de las que fueron planteadas por el programa pedagógico-literario de Ignacio Manuel Altamirano. La posibilidad de nuevas formas de narrar es inherente a la transformación de los soportes de imprenta, así como de líneas editoriales que respondían a las demandas de un mercado constituido por lo que comenzaba a consolidarse como la burguesía mexicana.

Mientras un extremo de la literatura apelaba al saneamiento moral y ético del lector, otro buscó construir una textualidad plenamente amoral, utilizando estrategias que subvirtieran el imperativo de una lectura edificante dado por el nacionalismo. El texto nacionalista no confeccionaba únicamente arcos narrativos, sino propuestas éticas que pudieran formar a un lector que también era un ciudadano que podía contribuir al mejoramiento del país. Por su lado, el decadentismo utilizaba narradores no confiables,

además de resemantizar la prosa científica, las estrategias del incipiente periodismo o la textualidad de los procedimientos judiciales en un registro paródico; también mantenía constante referencia a la patología y al crimen, y privilegiaba el efecto sobre una explicación que pudiera tranquilizar de alguna manera al apelar a un lector. Así, el decadentismo retó las ideas preconcebidas sobre lo que podía ponerse al alcance de un lector más refinado. En la literatura finisecular, las imágenes de crimen y enfermedad no están justificadas para mostrar un castigo moral o jurídico. Dichas imágenes son fines en sí mismos; es decir, un cuento puede circunscribirse solamente a la narración sobre un asesinato o puede culminar en una violación, sin que el narrador tenga que ofrecer evaluaciones respecto a la conducta de sus personajes en temas morales, como sucede en “¿Asesino?” (1896) de Bernardo Couto. Pero, ¿cuáles son las condiciones que permitieron estas experimentaciones temáticas? ¿No acaso la literatura finisecular mexicana también fue escrita en un país cuya principal expectativa era el progreso, tal y como igualmente imaginó el nacionalismo literario?

Una aproximación tiene que ver con la manera como fue concebido el cuerpo en las postrimerías del siglo XIX mexicano. Mientras que para el momento nacionalista era viable formar a un lector que pudiera forjar sus propios juicios éticos, el tiempo en el que escriben los decadentistas fue el de una crisis de los ejes ideológicos tocantes a la libertad individual y a la modernización. El relato de progreso positivista tuvo menos que ver con un enaltecimiento, y sí más con una industrialización no sólo tecnológica o técnica, sino también social. Los aspectos temáticos contruidos por el decadentismo, como la emasculación en *El Bachiller* de Amado Nervo (1895) o *Un adulterio* (1901) de Ciro B. Ceballos son los que me permiten enunciar un primer acercamiento a mi propuesta de lectura sobre *El enemigo*: el cuerpo, visto por el decadentismo, puede experimentar el pavor por el daño físico; puede infligirlo o autoinfligirlo. Ciro B. Ceballos, al describir la prosa de Bernardo Couto Castillo,

pareciera ilustrar también el desplazamiento de un cuerpo que se percibe dentro de ciertos ejes seculares que fueron definitivos para la política científica; es decir, la salud vs. la enfermedad:

El Cupido que asaetea los corazones de sus heroínas es un horrible feto con alas de murciélago extraído de un frasco lleno de aguardiente de las vitrinas de algún viejo museo patológico.

El sentimiento pasional que implorante, angustiado, macilento, se levanta de sus fábulas, no está generado en la salud sino en la enfermedad que arrastra el alma a los extravíos, a los desconsuelos... a los pesimismos!

Para él la historia es un acueducto tendido en el tiempo para conducir las pobredumbres de los siglos...

Para él la filosofía es un sarcasmo oscilando entre dos signos de interrogación...

Ha levantado su estandarte de paladín en el frontispicio de un inmenso camposanto!

Cree que el animal humano está leproso...

Su gran talento sólo encuentra aplicación en los fenómenos morbosos.

Revolotea como una mariposa negra sobre un jardín florecido de lirios de cera.

El amor que pinta no es el que comienza por alamedas verdegueantes en un noviazgo poético para resolverse en un esponsal y acabar en una familia honesta, virtuosa y prolífica...

Es el que tiene sus génesis en el odio.

El que sólo se concibe en las prostituciones de los tálamos baldíos... (Ceballos, 1902, pp.161-162).

El desplazamiento que ocurre de los noviazgos hacia los prostíbulos, de la virtud hacia el vicio, ha sido interpretado por la crítica enfocada en la literatura finisecular como la angustia provocada por los procesos modernizadores del Porfiriato, aspecto que es profusamente confirmado por dichos análisis pero cuyo entendimiento también puede explicar desde la teoría contemporánea sobre el horror. José Juan Tablada, en lo que podríamos leer como el manifiesto inicial del decadentismo, describe casi en el mismo talante de Ceballos la experiencia secularizada de la subjetividad desprovista de todo eje religioso y arrojada a la frialdad de la modernización: «A nuestros cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora...» (Tablada, 1893, p. 107).

No se puede disociar la historia política del final de siglo de la historia literaria, aunque mi lectura de algunas de las características que definieron el positivismo finisecular buscará, de manera sintética, demostrar cómo el panorama concerniente a la política afectó de manera definitiva a la literatura que se produjo después del nacionalismo. Si bien, se ha dicho que México únicamente importó materias primas que legitimarían las políticas enfocadas en los avances científicos y tecnológicos, no por ello se anula la posibilidad –como si la adopción de nuevos dispositivos tanto técnicos como ideológicos que marcaron pautas para entender al mundo, se redujera al simple consumo– de que los embates generados por esta suerte de industrialización afectaran de manera definitiva la subjetividad decimonónica. Octavio Paz ha señalado que la influencia del positivismo sobre la ciencia y la técnica fue mucho menor en comparación con las consecuencias que dicha ideología tuvo sobre una conciencia desprovista de todo fundamento metafísico o religioso: “la fe en la ciencia se mezclaba con la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada. No era la plena modernidad, sino su amargo *avant-gouût*: la visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia” (Paz, 2014, p. 373). El discurso literario finisecular puede ser visto como una respuesta a esta crisis, y esta crisis lo distingue de la idea de progreso espoleada durante la segunda mitad del siglo XIX: “En los altares erigidos por los liberales a la libertad y a la razón, colocamos a la ciencia y al progreso, rodeados de sus míticas criaturas: el ferrocarril, el telégrafo” (Paz, 2014, 372). A los distintos elementos que podían probar la paz porfiriana, tales como el diseño urbano, el proyecto educativo basado en el conocimiento positivo y cuantificable, y el disciplinamiento higienista sobre los cuerpos, se opusieron las imágenes de vejación confeccionadas por la narrativa decadentista, producida a partir de dinámicas que modificaron profundamente el oficio del escritor

finisecular. Sperling describe de la siguiente manera cómo la crisis política del positivismo afectó el ejercicio literario:

Paz, Orden, Progreso. A pesar de la aparente tranquilidad que parece prometer la paz porfiriana, la época registra una serie de cambios vertiginosos y de rupturas con la sociedad de corte tradicional. Los autores de la segunda generación modernista presencian además el declive del orden establecido, que posteriormente desembocará en la revolución que pone fin a la dictadura de Porfirio Díaz. Otros aspectos de la transición, que acuñan el espíritu de la época, quedan registrados con el concepto de crisis esbozado por Federico de Onís. Las condiciones que hacen posible el modernismo encuentran parcialmente su expresión en estas circunstancias históricas que se plasman en su definición clásica: “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con los caracteres, por lo tanto, de un hondo proceso histórico cuyo proceso continúa hoy” (Onís 1961: XV). La incipiente modernidad significa igualmente un cambio respecto de las circunstancias de la producción artística. El canon de las voces críticas, en la tradición de Ángel Rama, afirma que la renovación de las estructuras sociales afecta el viejo sistema de mecenazgo; así, la actividad del intelectual se rige por los mecanismos de una economía de mercado y los artistas se ven obligados a vivir de su pluma. Muchas veces el periodismo es su única fuente de ingreso, lo que marca el comienzo de la profesionalización de los autores en América Latina (Sperling, 2009, p. 55).

Es pertinente, entonces, acercarse a las ideas de la época sobre el orden social tanto en su escala colectiva como individual, y ver cómo éstas moldean a la historia literaria finisecular. Para empezar, se puede establecer que durante la segunda mitad del siglo XIX mexicano los discursos morales no operaban de manera separada a las políticas públicas ya que una idea de progreso definía la política pública; ambos campos proyectaron una estructura que, primordialmente, definió una serie de dicotomías que buscaron delimitar a la norma de la desviación, al progreso del atraso, aspectos que definirían un programa político que aspiraba a tener alcances nacionales y cuyo objetivo era estructurar totalitariamente las dinámicas sociales y económicas de la época bajo los preceptos de la política científica. Aunque se tratara de la implementación de un orden ideológico, es necesario distinguir la política

científica con lo que fue el orden religioso en México, previo a la puesta en marcha del positivismo, ya que la política científica buscó diluir todo eje clerical para favorecer al conocimiento positivo bajo el cual se pretendería entender, como señala Sperling, todas las aristas de la vida cotidiana. El relato social del Porfiriato respecto al cuerpo propuso un ideal que fuera estable y productivo, en contraste con otro que representara las desviaciones que se oponían al progreso individual y social:

Dada su naturaleza, lo corporal tendió a organizarse en dichos discursos a partir de una oposición binaria fundamental validada por el discurso médico científicista tan en boga en aquel momento: cuerpo sano vs. cuerpo enfermo, es decir, normalidad vs. patología. Si bien no fue esta una postura del todo innovadora, pues desde la Antigüedad algunos pensadores la emplearon como “[...] un medio cognitivo, aplicándola al entorno sociocultural como metáfora crítica”, lo cierto es que a lo largo del siglo XIX su utilización se resignificó a la luz de los cambios emanados del fenómeno modernizador. Dos factores en específico favorecieron ese giro conceptual: por un lado, el proceso de secularización de la vida cotidiana, que debilitó la hegemonía religiosa sobre el cuerpo, posibilitando la aparición y coexistencia de otras visiones del mismo. Por el otro, el desarrollo y la divulgación del conocimiento científico producido en el extranjero (sobre todo Francia), cuyos descubrimientos y teorías revolucionaron las condiciones materiales, existenciales e ideológicas de los habitantes de las urbes, principalmente (Zavala, 2012, pp. 8-9).

Pero, más allá de colocar en una jerarquía temporal a estas ideologías, que si bien ya existían en Occidente, sus repercusiones en México fueron palpables, adentrarse en las implicaciones de esta secularización puede establecer relaciones entre la historia política y la concepción del cuerpo que apareció en la narrativa de esa época. El desmontaje de un orden corporal religioso trajo consigo también una reconfiguración sobre la libertad. Siguiendo a Charles A. Hale (2002), la traducción porfiriana del positivismo instrumentalizó lo que el juarismo entendió como “libertades individuales”, con el fin de que éstas se subordinaran a construir el progreso del país y de sus habitantes. Mientras que para el reformismo la individualidad fue un bien político que debía defenderse y nutrirse, para el positivismo porfiriano el

individualismo representó una suerte de metafísica cuya consistencia no podía adaptarse a la necesidad de un avance controlado y medible. Hale relata cómo desde el diario *La Libertad*, principal órgano de la política científicista y en el que figuró un autor como Justo Sierra, se cifraba al sujeto social a través de los progresos científicos que impulsaba el gobierno al que estaban favoreciendo, más no según su potencial de raciocinio y ética individual:

En sus artículos diarios de 1878 a 1880, los directores de *La Libertad* consideraban que estaban interpretando científicamente para México los avances de la ciencia del siglo XIX. Argüían que los métodos de la ciencia podían aplicarse a los fines prácticos del desarrollo económico, la regeneración social y la unidad política. La política, dijo Francisco Cosmes [...], es una “ciencia experimental, apoyada en hechos, con un fin determinado, el bien del mayor número”. Es además, la ciencia de lo posible: los dogmas, las teorías y las fórmulas legales deben ceder el paso a la observación, la investigación paciente y la experiencia, para que sean éstas las que guíen al estadista. Al empujar a un lado las doctrinas universales, la política actual “busca el procedimiento particular más conveniente para cada caso”. “Buscamos la verdad relativa, no la absoluta, invitamos a la discusión y no afirmamos nada sin tener pruebas”, escribió Jorge Hammeken al delinear “los ideales de la nueva generación”. “Apreciamos la libertad –escribió Telésforo García–, pero siguiendo el camino marcado por la ciencia: no amamos la libertad independientemente de sus resultados” (Hale, 2002, pp. 53-54).

Este camino para el disciplinamiento social, consecuentemente, generó un imaginario ideológico sobre el cuerpo cuyo planteamiento permitió la separación entre lo sano y lo enfermo anteriormente señalada. El cuerpo social, según el positivismo, atravesaba una serie de etapas que ineludiblemente tenían que dirigir al saneamiento científico de la subjetividad. Si antes se entendía el mundo a través de una perspectiva religiosa, la conciencia moderna de alguna manera debía transformar siendo una variación de la técnica científica. Para Comte, uno de los ideólogos de esta filosofía y que fue leído en México en la segunda mitad del siglo XIX, era necesario observar el funcionamiento fisiológico de los individuos para después iniciar el análisis en células colectivas:

En la jerarquía de las ciencias establecida por Comte, la fisiología, el estudio de los cuerpos orgánicos en el nivel individual, precedía a la sociología o estudio de tales cuerpos en grupos. De igual modo, las etapas del desarrollo social eran las mismas que seguía la mente humana individualmente. Cada uno de nuestros conceptos principales, cada rama de nuestro conocimiento, pasa sucesivamente por tres etapas: la teología (imaginaria), la metafísica (abstracta) y la científica o positiva. Éstos son los tres métodos de conceptualización usados por la mente humana y cada uno de ellos tiene sus puntos de perfección. El principal problema que Comte veía en el estado en que se encontraba el conocimiento en su época era que los métodos teológicos y metafísicos, si bien habían desaparecido en gran parte al habérselas con los fenómenos naturales, “aún se usan en cambio, de manera exclusiva [...] en todo lo referente a fenómenos sociales”. Todavía estamos invadidos, afirmaba, por una gastada lucha entre conceptos tales como derecho divino y soberanía popular (Hale, 2002, p. 56).

Las concepciones sobre el cuerpo hasta aquí revisadas son un conjunto de escisiones que culminan en la angustia y el pesimismo finisecular literario que, si bien lo influye por la estética europea decimonónica, también se fundamenta en las normativas políticas que fueron construyéndose e instaurándose en México durante la segunda mitad del XIX. José Juan Tablada pareciera continuar el argumento fisiológico, aplicándolo a sus propias consideraciones sobre la literatura modernista:

Ése es nuestro estado de ánimo, ésa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral, porque el decadentismo únicamente literario, consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, *lo suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados (Tablada, 2011, pp. 108-109).

El cuerpo fue separado del ámbito religioso, y si, posteriormente, se propuso una reflexión sobre el libre albedrío político que el juarismo buscaba legitimar, los parámetros del positivismo porfiriano colocaron tanto al cuerpo individual como al social en un eje que sólo podía y debía dirigirse hacia el progreso, de ahí que haya surgido también un correlato al que

se le debía erradicar, representado por el cuerpo enfermo, y por las desviaciones que también podían infectar a la sociedad en su totalidad. La política científicista, entonces, no sólo se ve representada como una mera gestión de un contrato social institucional, sus objetivos también concernieron a un reordenamiento de la vida cotidiana en sus pliegues más subjetivos. Probablemente, este factor permite a Sperling y a Ana Laura Zavala identificar una resemantización de los discursos científicos en la literatura finisecular, ya que, a la par, la política igualmente estaba adaptando a su práctica civil sus propias nociones sobre la patología, la industrialización y el disciplinamiento. Uno de los ejemplos que puede explicar con mayor contundencia –y que estará presente en este capítulo y el posterior– la vigilancia porfiriana es la ciudad. Sobre el espacio se proyectaron las dicotomías entre lo civilizado y lo caótico, entre lo legítimo y lo patológico que se ha señalado anteriormente siguiendo a Zavala. El urbanismo, de alguna manera funcionó como una herramienta que facilitó la normatividad sobre el cuerpo. El historiador Mauricio Tenorio Trillo ensaya una aproximación a la *pax* porfiriana, y declara que pudo concretarse como un proyecto político y urbano porque legitimó el uso de la violencia por el bien mayor de la estabilidad de la incipiente clase media capitalina. En una crónica sobre los festejos del centenario de la Independencia, Tenorio Trillo narra cómo se delimitaron las dicotomías entre quienes podían transitar las calles y quienes tenían negada esa legitimación:

Los Haussmans de México abrieron avenidas y bulevares pero, a diferencia de sus contrapartes europeas, no tuvieron que destruir barrios y calles ni reubicar a habitantes de grandes zonas habitacionales. En lugar de ello, desplazaron a los campesinos y pueblos indígenas de las haciendas cercanas. De hecho, en comparación con Europa, donde la reforma urbana era considerada asunto de mejoramiento social y seguridad interna, o el resultado de algún cambio catastrófico, en México la reforma urbana era considerada una suerte de *frontier conquest*. La ciudad ideal, pues, era entendida no sólo como una moderna conquista sobre la tradición, el caos y el atraso, sino también como una conquista de la civilización sobre el campo, la naturaleza. Lo que hizo la élite porfiriana fue mezclar las antiguas formas de planeación urbana, de

arquitectura y de símbolos y estilos de dominación, con un nuevo y planificado paisaje urbano que incluía nuevos modelos de estratificación social (Tenorio Trillo, 2017, p. 47).⁶

Lo hasta aquí resumido sobre la concepción del cuerpo individual y social según el positivismo del Porfiriato se puede hilvanar con el horror. La primera precisión que se debe establecer es que la teoría contemporánea sobre el horror evita explicar rasgos que puedan ser fijados en el ámbito de lo fantástico. Más que un género que siga ciertas reglas diegéticas que involucren a monstruos y fantasmas –aun cuando sean sus principales avatares–, el corpus de estudios al que me estoy refiriendo desarrolla la idea del horror como una interpretación creativa y crítica, sobre las consecuencias que tienen fenómenos seculares como la ciencia y el capitalismo sobre la salud mental y física, según la plasman distintos ámbitos artísticos en formatos como el cine y la fotografía, que en sí mismos son manifestaciones de la modernidad. Lo que propone la teoría sobre el horror es un marco epistémico para analizar relatos sobre la amenaza de daño físico individual o colectivo que pareciera una consecuencia lógica del capitalismo, un daño que, como se verá más adelante, no será infligido por aquello que se desconoce sino por las mismas lógicas y estructuras que pretenden regir al cuerpo y a la subjetividad. En lo que respecta a la literatura occidental, estos temas son identificados en la prosa finisecular decimonónica, sobre todo de Inglaterra

⁶ Beatriz González Stephan también apunta cómo las ciudades, de alguna manera, colonizaron la vida rural latinoamericana y establecieron nuevos criterios de organización civil en donde la otredad –es decir, todos aquellos que no pertenecieran a la naciente burguesía– quedaba más desplazada: «La nueva arquitectura urbana, que amplió el espectro de actividades sociales, obligó, en cierto modo, a una distribución más definida de los espacios públicos y privados; en otras palabras, definir exactamente las zonas de lo *público* y lo *privado*, así como los roles conductuales de los hombres y mujeres que transitarían por ese orden recientemente creado. Había que organizar ciudades; transformar lo que quedaba de aldea colonial en urbes con edificaciones que sirvieran al poder civil del Estado; racionalizar los espacios recreativos y mejorar los servicios públicos (la construcción de acueductos, mataderos, la canalización de aguas negras, el alumbrado eléctrico, son ejemplos de ello); y, desde luego, también *construir ciudadanos*, y reducir en ellos las singularidades individuales; acomodarlos a un ritmo de funcionamiento; establecer formas de ocupaciones determinadas y rutinizar los ciclos de actividad y de conducta» (González, 1994 p. 111).

y Estados Unidos, y en la que fue producida durante el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La hipótesis de los estudios sobre el horror parte de algunos de los parámetros normativos de la modernidad que generaron construcciones culturales sobre el cuerpo, en tanto una entidad que debía ser funcional para una estructura cuyos valores fueron la procreación tanto biológica como económica. Esta estructura también regulaba constantemente una estabilidad física avalada por la medicina y la ley, por ejemplo. Es decir, los hombres y las mujeres lucirían y actuarían como tales según los parámetros de la salud médica y de ciertas legitimaciones institucionales, como pueden ser las actas de nacimiento. Kelly Hurley, crítica literaria, habló de cómo la modernidad decimonónica en Inglaterra estuvo enfocada a generar dicotomías estructurales entre lo sano y lo enfermo, lo primitivo y lo tecnológico, lo desviado y lo civilizado, con el fin de catalogar, según parámetros científicos, las posibles enfermedades que podían afectar el curso del progreso:

It is during the later nineteenth century, in other words, that the “structurality” –the arbitrary, provisional nature– of structure begins to become visible. It is a period of accelerated taxonomical activity, characterized by attempts on all sides to classify and Rank races of man, the natural world, the types and variations of human sexuality, the gradations of insanity and other pathologies. And yet the sum effect of competing paradigms, a multiplication of mental and sexual pathologies behind which the “normal subject” is occluded (Hurley, 1996, p. 26).

La taxonomía que Hurley describe mantiene una tensión dialéctica con su propio desfiguramiento: la insania, la sexualidad no-normativa, etc. Esta perspectiva puede ser útil para observar el ámbito mexicano que aquí se atiende. El desplazamiento que se da entre los parámetros religiosos a la disección que la modernidad finisecular llevó a cabo sobre el cuerpo me permiten afirmar que la secularización tuvo consecuencias sobre la conciencia física y subjetiva de la época, aspecto que puede ser estudiado a partir de la teoría sobre el horror. Los estudios sobre el horror construyen una epistemología sobre el cuerpo que se

dirige a estudiarlo, justamente, en este eslabón entre el contexto religioso y su dilución en las operaciones del capitalismo: la historia de la monja de *Un Calvario. Memorias de una exclaustrada* (1894) de Alberto Leduc, quien desplazada de aquellos espacios que generaban para ella sentido y subjetividad, quedó a la deriva en las calles de una ciudad secularizada. El cuerpo como una mercancía que se pone al servicio de la industrialización es uno de los ejes establecidos por el entendimiento sobre el horror que aquí se maneja. También, la violencia que se puede ejercer sobre los otros es fundamental para el análisis de un corpus de obras que se pueden inscribir en el horror, entre las cuales puede encajar *El enemigo*, ya que esa violencia no proviene solamente de estructuras sociales y económicas que permiten la explotación laboral. El crimen y la enfermedad mental son también descripciones sobre lo moderno, otras posibilidades que oprimen y deforman el cuerpo.

¿Cómo es que la teoría sobre el horror concibe al cuerpo de esta manera? ¿Cuáles son las nociones que se trabajan sobre la secularización? Conviene revisar algunos fundamentos y tomar como punto de partida, antes de reseñar algunos de los ejes teóricos de la teoría sobre el horror, el estudio *Introducción de a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov. La definición del teórico no parcela el horror ante otros discursos, sino que lo funde con dos registros de la literatura a los que nombra como lo *fantástico* y lo *extraño*, con sus respectivos puntos de encuentro y gradaciones. Todorov propone una serie de diferencias y similitudes para definir ambas características estilísticas de la narrativa maravillosa y extraña, pero quisiera resaltar aquí una constante que aparece en ambos elementos: una relación que se establece entre el sujeto y el objeto, entre el héroe que codifica los hechos y aquellos hechos que alteran el orden *natural* de las cosas. Sobre lo fantástico, Todorov plantea lo siguiente:

Como vemos [...] el ‘misterio’, lo ‘inexplicable’, lo ‘inadmisible’ [...] se introduce[n] en la ‘vida real’, o en el ‘mundo real’, o bien en ‘la inalterable legalidad cotidiana’. Estas definiciones se encuentran globalmente incluidas [e implican] ya la existencia de dos órdenes de acontecimientos: los del mundo real y los del mundo sobrenatural (Todorov, 1970, p. 18).

Mientras, las obras pertenecientes al género de lo *extraño* mantienen una estructura donde los acontecimientos se pueden explicar “perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (p. 34). La propuesta de Todorov es clásica para el interés en el estudio de los géneros de lo fantástico, la ciencia ficción y el horror –al que el autor define bajo la característica de que describe la perplejidad y el miedo de sus personajes protagónicos– pero, más que seguirla, me funcionará para establecer un contraste. Para Todorov existe una diferencia clara entre aquello que es cotidiano de lo que no lo es, y aquello que se sale de, por ejemplo, cierta organización social, es necesariamente un agente externo y sobrenatural que pone en crisis el raciocinio de los personajes, quienes buscan una resolución al conflicto al que se enfrentan. Bajo la mirada de lo fantástico según Todorov, los hombres no son los intrusos y tampoco son capaces de ejercer dolor sobre otros. Lo mismo sucede en lo que respecta a sus herramientas de raciocinio. Contrariamente a esto, la teoría contemporánea sobre el horror establece que la violencia sobre los cuerpos es una consecuencia de la secularización, o su evidencia más contundente, por lo que no es posible definirla como un rasgo sobrenatural que contamina al raciocinio; más bien, surge del mismo. La ciencia y el orden, polos perfectamente fijados en instituciones y en prácticas cotidianas, son instrumentos que pueden vulnerar al cuerpo y a la subjetividad. Esta perspectiva abrevó del marxismo para explicar las dinámicas del capitalismo como una maquinaria de violencia medida por lo racional.

En 1994, la editorial británica Routledge publicó en forma de libro una serie de conferencias que el filósofo francés Jacques Derrida ofreció para un congreso organizado por la Universidad de California, el cual reunió a intelectuales de diversas disciplinas para reflexionar sobre la Caída del Muro de Berlín y la subsecuente consolidación del capitalismo como sistema ideológico y financiero. Partiendo de una crítica a las ideas contenidas en *The end of History and the Last Man*, libro de Francis Fukuyama que vio la luz en 1992 y cuya propuesta fue que la disolución de la Unión Soviética demostró el fracaso ya no del comunismo, sino de cualquier otra vía que pretendiera oponerse a la acumulación capitalista y a la propiedad privada, el congreso universitario, espoleado por cierta sospecha hacia esta euforia occidental, buscó replantear al marxismo desde una perspectiva crítica y urgente. La aportación de Derrida terminó reunida bajo el título de *Specters of Marx*, título que inauguró un campo de estudio singular de la teoría literaria: los estudios sobre el horror.⁷ El nexo que se estableció entre la lectura marxista de un filósofo y la configuración literaria del horror es posible ya que la aproximación derridiana es la de acercarse a los escritos de Marx a partir del análisis textual, de la enfatización en las imágenes contundentes del economista alemán que abundan en vampiros, hemorragias sanguíneas y cuerpos destazados. Las conferencias de Derrida partieron de la emblemática imagen que inaugura el *Manifiesto del Partido Comunista* («Un fantasma recorre Europa») para especular, precisamente, en torno a la posible identidad de un cuerpo que se encuentra desprendido de las narrativas instauradas por las hegemonías políticas y, por ende, sometido por las mismas. Sin embargo, esta entidad

⁷ Esta parcela de la crítica literaria contemporánea, además de ofrecer una legitimación académica a un discurso de difícil clasificación, también ha abierto posibilidades de estudio para el cine, y ha representado, igualmente, un territorio fértil para el movimiento de la filosofía posthumanista. A menudo, estas tres áreas tienen objetos de estudio en común. Aun cuando no sean comentados en el presente trabajo, vale la pena mencionar a teóricos y críticos relevantes para los estudios sobre el horror: Mark Fisher, Eugene Thacker y Ricard Davenport-Hines. Tratándose de una forma de análisis todavía joven, la bibliografía es más bien somera, pero se encuentra en continuo crecimiento.

embruja el llamado “curso de la historia” por ser un elemento inasible a ciertos sistemas de categorización que pudieran definirla dentro de los parámetros de lo productivo, de lo sano: simplemente, de lo que el sistema define como lo visible. Según Derrida, el fantasma, al tratarse de una aparición, cuestiona las mismas dicotomías que se pueden identificar entre lo vivo y lo muerto. El fantasma es otro límite cuya abyección radica en que no puede colocarse en los perímetros de lo humano. Por supuesto, Derrida está enunciando una metáfora. La humanidad, en este caso, es la sociedad, y lo que se encuentra fuera de ella, según su retórica, pareciera acercarse más al cuerpo marginal del proletario:

The specter is a paradoxical incorporation, the becoming-body, a certain phenomenal and carnal form of the spirit. It becomes, rather, some “thing” that remains difficult to name: neither soul nor body, and both one and the other. For it is flesh and phenomenality that give to the spirit its spectral apparition, but which disappear right away in the apparition, in the very coming of the *revenant* or the return of the specter. There is something disappeared, departed in the apparition itself as reappearance of the departed. The spirit, the specter are not the same thing, and we will have to sharpen this difference; but as for what they have in common, one does not know what it is, what it is presently. It is something that one does not know, precisely, and one does not know if precisely it is, if it exists, if it responds to a name and corresponds to an essence. One does not know: not out of ignorance, but because this non-object, this non-present present, this being-there to an absent or departe done no longer belongs to knowledge. At least no longer to that which one thinks one knows by the name of knowledge. One does not know if it is living or it is dead (Derrida, 1994 p. 5).⁸

La idea del espectro como un signo histórico y la paradoja que propone Derrida puede leerse en una novela finisecular. Un médico alberga en su cerebro el espectro de una monja. La

⁸ La repulsión que puede causar la ausencia dicotómica entre lo vivo y lo muerto también es pensada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek: “El juicio indefinido abre un tercer territorio que afecta la distinción subyacente: “los muertos vivos” no están ni muertos ni vivos, precisamente son los monstruosos ‘muertos vivos’. Y lo mismo vale para ‘inhumano’: ‘no es humano’ no es lo mismo que ‘es inhumano’. ‘No es humano’ significa simplemente que es algo exterior a la humanidad, animal o divino, mientras que ‘es inhumano’ significa algo claramente diferente: el hecho de que no es humano ni inhumano sino que está marcado por un terrorífico exceso que, a pesar de que niega lo que entendemos por “humanidad”, es inherente al ser humano” (Žižek, 2006, pp. 31-32).

figura de un hombre secular tiene que dialogar con el fantasma de un pasado, de una vida religiosa que fue disuelta por el discurso científico: tal es la premisa de *El donador de almas* (1899) de Amado Nervo. Otra clase de respuesta que ofrece Derrida a la pregunta sigue siendo de índole socioeconómica; son cuerpos tan desprovistos que ni siquiera cuentan con una vida propia de la que puedan ser dueños plenos de sí mismos; de un marco social en el que puedan desenvolverse: “Not the lifeless body of the cadaver, but a life without personal life or individual property. Not without identity (the ghost is a “who”, it is not of the simulacrum in general, it has a kind of body, but without property, without “real” or “personal” right of property)” (Derrida, 1994, p. 51). Las especulaciones de Derrida sobre Marx comenzaron a permear, más tarde, en la crítica literaria que primordialmente atendió géneros como el terror o la ciencia ficción. Si bien, los textos de *Specters of Marx* siguen esa línea del filósofo que esquiva las conclusiones “sistemáticas” y, más bien, se encarga de trabajar una poética de las ideas –una generalización tan amplia como arriesgada–, la principal aportación del conjunto de conferencias fue la de dar un marco de entendimiento no sólo a realidades como la desigualdad económica. La obra de Derrida permitió pensar las imágenes de violencia y lo que éstas pueden expresar, no sólo en lo que respecta a los escritos de Marx sino a otros géneros que narran al cuerpo intervenido por la tecnología o reducido a sus meras entrañas por un acto de vejación. Mark Neocleous, por ejemplo, en su artículo *The Political Economy of the Dead: Marx’s Vampires*, publicado en 2003 por la Universidad de Ontario Occidental, identifica una producción bastante robusta de literatura académica que comenta la figura del fantasma y del vampiro en los textos de Karl Marx y que, a decir del crítico, surge como respuesta a las conferencias derridianas. Como ya se mencionó, en *Specters of Marx* se señala que los espectros y los vampiros son personajes que parecieran describir los sistemas económicos que atendió Marx. El mismo Neocleous comenta una

metáfora que se encuentra en el volumen uno de *El Capital*, cuando Marx declara que el capitalismo se mueve dejando tras de sí un rastro de sangre: “capital comes drippig from head to toe, from every pore, with blood and dirt”. The comment is a reminder of the extent to which the theme of blood and horror runs trough the pages of *Capital*” (Neocleus, 2003, p. 668). Las resonancias que estas conferencias tuvieron en los estudios literarios que fueron especializándose en el horror –los trabajos que citaré no pretenden dar un estado de la cuestión exhaustivo de lo que hasta ahora se ha discutido en ese campo de la crítica literaria, pero sí ayudarán a construir la propuesta de lectura sobre *El enemigo*– no provocaron una forma de análisis estructural que observara, por ejemplo, la composición narratológica de los textos, sino que fueron conformando una aproximación más cercana a la crítica cultural que toma a la literatura como su principal objeto de estudio, y que mantiene al cuerpo como un tema primordial. Los ejercicios críticos posteriores a Derrida establecieron ejes que aterrizaron su vocabulario en términos mucho más metodológicos, elaborando una sociología de un género literario. Las reflexiones giraron en torno a la misma gramática de fantasmas, pero la labor se tornó mucho más descriptiva en lo que involucró a establecer los nexos entre capitalismo y horror. ¿Qué representa, por ejemplo, la figura del monstruo en un entorno social en específico? Franco Moretti, incluso, había adelantado en su ensayo *Dialectics of Fear* (1983) algunas respuestas, tomando como punto de partida las novelas *Frankenstein* y *Drácula* para apuntar cómo el horror y sus imágenes literarias comentan las dinámicas de los inicios del capitalismo moderno. Antes de que los estudios sobre el horror comenzaran a parcelarse, el crítico proponía que la literatura de la que se desprenden las obras de Mary Shelley y Bram Stoker, tenía como principal característica estructural una negación a construir metáforas que pudieran ser identificadas por el lector como tales. La lectura no se dirigía mediante los traslados semánticos de un elemento hacia otro, sino que el horror hacía

que la metáfora cobrara un sentido de realidad físico e ideológico. Siguiendo a Tzvetan Todorov, aclara que lo sobrenatural es posible en la narrativa cuando *un sentido figurado* adquiere una agencia literal –algo similar a lo que Derrida puso en marcha en su lectura de Marx; los espectros no son símiles del capitalismo: son su representación. El monstruo construido por el doctor Víctor Frankenstein es, de alguna manera, metafórico –un referente que habla sobre las relaciones asimétricas entre el poder y el proletario; entre quien detenta el conocimiento y quien es *creado* por sus técnicas y tecnologías– y sin embargo vive. Por eso Moretti, partiendo de la obra de Shelley y Stoker, concluye que el objetivo de la literatura de horror no es asustar sino el de elaborar argumentos racionales que lleven al lector a reflexionar sobre cuestiones éticas diversas, como el progreso de la ciencia, el significado de la familia y la acumulación material de propiedades y cuerpos, aunque con una violencia que el nacionalismo no se hubiera permitido. Una vez establecido este panorama, Moretti responde que el monstruo es el cuerpo sobre el que aparecen los efectos de ciertas lógicas sociales y económicas que buscan, aún en contra de su voluntad, llevar a los individuos hacia el progreso. Los polos de lo *humano* y lo *no humano* expresan, en realidad, a los cuerpos legitimados por los parámetros sociales y los cuerpos que son expulsados de los mismos:

The monster makes us realize how hard it was for the dominant classes to resign themselves to the idea that all human beings are –or ought to be– equal. But the monster also makes us realize that in an unequal society they are *not* equal. Not because they belong to different ‘races’ but because inequality really does score itself into one’s skin, one’s eyes and one’s body. And more so, evidently, in the case of the first industrial workers: the monster is disfigured not only because Frankenstein wants him to be like that, but also because this was how things actually were in the first decades of the industrial revolution (Moretti, 1987, p. 87).

Vuelta a la dicotomía salud/enfermedad: el horror observa cómo el sujeto social que pensábamos que era familiar transmuta en una figura que atenta contra límites éticos o

incluso jurídicos, o bien, es sobajado por desplantes de violencia. Otra posibilidad: el cuerpo que se decodifica como «sano» –un cuerpo que asume las categorías biológicas de género y en cuya funcionalidad se cruzan aspectos tanto físicos como económicos; un cuerpo saludable y positivo es uno que puede procrear y producir– de pronto alberga enfermedades no sólo físicas sino también mentales, por lo que constituye una entidad que subvierte los ejes de lo que médica y financieramente se legitima como un cuerpo. ¿Por qué esto es algo que provoca la secularización? Se puede aventurar que la modernidad, entendida como un conjunto de procesos materiales que, a su vez, produjeron imaginarios colectivos en torno al progreso y a la ciencia, no está siendo atacada por monstruos que son ajenos a la misión de este periodo, sino que son producidos por él mismo. Aquellos discursos que instituyeron imágenes sobre el cuerpo que se desvía –el monstruo que amenaza la tranquilidad burguesa– no hablaron sobre un pasado que había sido superado, sobre una podredumbre que estaba vencida por el progreso ineludible, sino de una amenaza latente por la que debía cuidarse el orden social a toda costa. Ante esto, dichas dicotomías podrían leerse no como una fábula maniquea entre víctimas y enemigos, sino como un constante recordatorio de los riesgos a los que se encuentra expuesta la estabilidad del cuerpo que identificamos como heterosexual y productivo en términos de fecundidad y de economía. La enfermedad y sus contagios pueden tener orígenes diversos, ya sea una práctica sexual no reproductiva o un contacto demasiado cercano con los estratos más bajos de la sociedad. Los estudios sobre el horror dan cuenta de los discursos científicos que buscaron regular el cuerpo, y revisan los efectos de estas perspectivas disciplinarias en la historia política y literaria de Occidente, pero este fenómeno no estuvo tan localizado específicamente en Europa. Por ejemplo, la misión urbana que cuenta Tenorio Trillo tuvo que ver con plantear un alejamiento entre las clases altas y las bajas no tanto por compartimentar las diferencias que existen entre ambas, como sí porque

las segundas representaban una intrusión desagradable para la vida de *discreción y decencia* que las primeras debían llevar. Esta información me permite establecer algunos contrastes en lo que Zavala o Coral Blanco han descrito como “el espejismo de la paz porfiriana”. Ambas autoras parten de la existencia de una hegemonía ideológica, pero dejan más o menos de lado la definición de por qué el espejismo fue precisamente eso: un relato con evidentes resquebrajaduras. La instrumentalización del cuerpo por la hegemonía positivista fue más bien frágil, ya que el mismo proyecto político tenía demasiados enemigos tanto imaginarios como reales. Ya sea por los levantamientos sociales que culminaron en el estallido de la Revolución, hasta la fobia por los múltiples gérmenes que amenazaban con infectar la tranquilidad de los ciudadanos –como el «mal moral de la pobreza», por ejemplo, o la prostitución–, el régimen tuvo que construir múltiples fachadas de su progreso al tiempo de responder de manera violenta a los resquebrajamientos de su tejido social. Pero Tenorio Trillo precisa que las decisiones políticas del Porfiriato no fueron vistas, al menos por las clases medias, como una injusticia digna de criticarse sino como un despliegue legítimo de violencia que demostraba la fuerza del Estado. Por esto, considero que se puede complejizar más la idea de una sociedad meramente hipócrita que no enfrentaba su propia inestabilidad. Entre lo sano y lo enfermo surge una tensión más bien simbiótica. Como explica Hurley, ese afán por catalogar todos los rasgos de lo que se consideraba humano expresan cómo los distintos procesos de la modernidad insistieron en referirse a todas las enfermedades más que a las posibles curas. La crítica llega a considerar que los relatos sobre higiene y disciplinamiento se acercan a la prosa que buscaba la perturbación en el lector, ya que ahí se narraban los continuos ataques de agentes extraños al cuerpo de la sociedad o al cuerpo individual. Por ejemplo, Hurley retoma al fisiólogo Max Nordau –cuya obra fue difundida por Carlos Díaz Dufoo en 1894–, quien llegó a tipificar la modernidad como la enfermedad

misma, la cual se ramificaba en una serie de síntomas que abarcaban la fatiga, la neurastenia o la histeria.

Antes de adentrarme en cómo los estudios del horror decodifican las ideas científicas en torno al cuerpo, considero importante establecer un antecedente sobre la patologización decimonónica. Para esto, los aportes de Michel Foucault y de Thomas Walter Laqueur resultan fundamentales. Ambos autores están de acuerdo en que el siglo el XIX fue el de la invención de la patología, la cual fue definida a través de una serie de prácticas discursivas que fueron construidas por la medicina y la ley. Como destaca Zavala, desde la Antigüedad se pueden identificar las maneras en que se pudo ejercer control sobre el cuerpo; pero además del proceso de resignificación de éstas, provocado por la modernidad, señalado por la autora, quisiera enfatizar el importante cambio entre las perspectivas anteriores a los discursos decimonónicos, y la organización secular de la vida cotidiana que se urdió, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XIX. Los ejes para castigar el cuerpo, previos a la modernidad, estaban dados entre el *pecado* y la *absolución*. Foucault señala que antes del surgimiento de la práctica psiconalítica, era el confesor quien vigilaba la vida sexual y psíquica de las personas, mientras que en el siglo XIX una serie de instituciones dieron los parámetros de lo visible, según códigos que partieron de ideas sobre lo cuantificable, lo civil y lo objetivo. Atrás quedaba un contrato social mediado por la omnipresencia divina, y se le dejó el terreno a la omnipresencia jurídica, médica, pedagógica e incluso literaria que logró lo que la religión, de hecho, consideró profano: la auscultación quirúrgica, el castigo corporal, formas de atravesar las fronteras del cuerpo que tendrían que haber estado reservadas a Dios, acto que puede leerse en las últimas líneas de “La autopsia” de Díaz Dufoo: “Se acercó a la plancha, y, buscando en el cuerpo un espacio determinado, hizo la primera incisión con el bisturí” (p. 85).

El historiador y sexólogo Thomas Walter Laqueur enfoca las consecuencias de la secularización en la historia de la sexología. En su profuso *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990), Laqueur comprueba que desde los primeros escritos sobre anatomía, la mujer es equiparada al hombre en tanto que se le describía por aquello que no era. El aparato reproductivo significaba la ausencia de un pene, o bien, sí contaba con uno pero no era visible. La mujer es, entonces, un cuerpo incompleto. Pero conforme la ciencia adopta la ideología positivista, esta distinción entre hombre y mujer comenzó a ser explicada a través de la dicotomía entre patología y salud, siendo la histeria el epítome de cómo la ciencia decodificó a la mujer a través de la enfermedad. Aunado a esto, las técnicas médicas se encontraban más avanzadas, y empezaron a contar con un vocabulario que complejizó la manera en que se exponía la diferencia sexual. La fisiología y la observación de las moléculas fueron marcos teóricos con los que la mujer quedaba relegada a un plano de pereza y pasividad. Laqueur expone el siguiente caso:

By the late nineteenth century, so it was argued, the new difference could be demonstrated not just in visible bodies but in its microscopic building blocks. Sexual difference in kind, not degree, seemed solidly grounded in nature. Patrick Geddes, a prominent profesor of biology as well as a town planner and writer on a wide range of social issues, used celular physiology to explain the “fact” that women were “more passive, conservative, sluggish and stable” than men, while men were “more active , energetic, eager, passionate, and variable” (Laquer, 1990, p. 6).

Laqueur, más adelante, consigna que estos “hechos científicos”, supuestamente encontrados en la naturaleza misma, no sólo describían pretendidamente realidades anatómicas; también permitían establecer roles sociales y económicos como “verdades objetivas” que reforzaban las diferencias entre los hombres y las mujeres: “Biology –the stable, ahistorical, sexed body– is understood to be the epistemic foundation for prescriptive

claims about the social order” (p. 6).⁹ La observación objetiva de lo natural cacareada por los científicos positivistas es la instrumentalización de la práctica científica para regular lo cultural. Por su lado, Michel Foucault en *Historia de la sexualidad I* (1976) también coloca temporalmente el surgimiento de la patologización moderna en el siglo XIX ya que, como se explicó anteriormente, los dispositivos que median la intimidad se desplazan de lo religioso a lo secular. Pero la propuesta de Foucault es definitiva en tanto que subvierte un lugar común sobre las sociedades victorianas como una clase media que oculta las enfermedades que la asedian. Para el historiador y filósofo, los sistemas de control decimonónicos se abocan a definir con mayor contundencia todo aquello que debe ser marginalizado. La taxonomización de las enfermedades mentales, que abarca desde psicopatía hasta el onanismo y la homosexualidad; la infancia como un sujeto que también puede albergar desviaciones de no corregirse en su momento; la reducción de la afectividad sexual y subjetiva a la figura del matrimonio heterosexual; y el signo de lo femenino como un territorio de especulación sobre la histeria son algunos de los discursos que definen la modernidad no como un continuo desarrollo de técnicas, sino como la instauración de la patología como una herramienta que

⁹ La teoría feminista es de suma utilidad para una comprensión más cabal de las prácticas discursivas que sentaron las bases para la modernización y, por ende, la patologización de ciertos sujetos que no podían definirse a través de las estructuras diseñadas por los sistemas jurídicos y médicos. En el primer apartado de *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir historia cómo fue definiéndose en las sociedades desde la antigüedad hasta la modernidad. El siglo XIX tiene un punto de inflexión en Auguste Comte, cuya argumentación se sostiene en el andamiaje “científico” que demuestra no aspectos de la sociedad que pueden llegar a ser medibles, sino aquellos que pueden ser definidos como *superiores o inferiores*: «De manera un poco diferente, Auguste Comte reclama también la jerarquía de los sexos; existen entre ellos ‘diferencias radicales, físicas y morales a la vez, que en todas las especies animales y, sobre todo en la raza humana, los separan profundamente. La feminidad es una especie de ‘infancia continua’ que aleja a la mujer del ‘tipo ideal de la raza’. Ese infantilismo biológico se traduce en una debilidad intelectual; el papel de ese ser puramente efectivo es el de esposa y ama de casa; no podría competir con el hombre; ‘ni la dirección ni la educación le convienen’. Como es el caso de Bonald, la mujer está confinada a la familia, y en esta sociedad en miniatura, el padre gobierna, porque la mujer ‘es incapaz de todo gobierno, incluso del doméstico’; administra solamente y aconseja. Su instrucción debe ser limitada. ‘Las mujeres y los proletarios no pueden ni deben convertirse en autores, tanto más cuanto que no lo quieren.’ Y Comte prevé que la evolución de la sociedad llevará a la supresión total del trabajo femenino fuera de la familia» (Beauvoir, 2015, pp. 101-102).

facilita la aprobación de aquello que sí es normativo.¹⁰ Según Foucault, el cuerpo del burgués decimonónico puede degenerarse si está en contacto con ese amplio catálogo de desviaciones que la modernidad, con sus velocidades y sacrilegios, ampliaba cada vez más:

La sociedad burguesa del siglo XIX, sin duda también la nuestra, es una sociedad de la perversión notoria y patente. Y no de manera hipócrita, pues nada ha sido más manifiesto y prolijo, más abiertamente tomado a su cargo por los discursos y las instituciones. No porque tal sociedad, al querer levantar contra la sexualidad una barrera demasiado rigurosa o demasiado general, hubiera a pesar suyo dado lugar a un brote perverso y a una larga patología del instinto sexual. Se trata más bien del tipo de poder que ha hecho funcionar sobre el cuerpo y el sexo. Tal poder, precisamente, no tiene ni la forma de la ley ni los efectos de la prohibición. Al contrario, procede por desmultiplicación de las sexualidades singulares. No fija fronteras a la sexualidad; prolonga sus diversas formas (Foucault, 2018, pp. 46-47).

Lo que visibiliza el discurso alberga tensiones que demandan observar los matices de qué y cómo se nombran esas prolongaciones de la sexualidad que señala Foucault, que en el horror serán prolongaciones de la violencia.¹¹ La literatura de final de siglo es una posibilidad de cómo y bajo qué parámetros se nombra al cuerpo y su sitio dentro o fuera de los sistemas de control. Como Laqueur menciona, la literatura, como educadora de afectos también establece

¹⁰ *Historia de Chucho el Ninfo* (1890) de José Tomás de Cuéllar es un ejemplo de cómo la secularización involucra, sí, políticas de gobierno, pero también delimitaciones entre lo enfermo y lo estable. La tranquilidad de una familia religiosa se ve amenazada por las reuniones de una de sus hijas con un hombre liberal que lee a Voltaire y cree en el proyecto de la Reforma. Esta amenaza se equipara a la presencia de un infante que, por los excesivos cuidados maternos, crece afeminado, al borde de que llega a manipular su cuerpo artificialmente con tal de alejarse de los rasgos de lo masculino: “Chucho repugnaba la acentuación varonil y combatía en su fisonomía la venida de esas líneas que deciden el aspecto viril. Chucho deseaba aparecer niño, y una mancha en el cutis la hubiera conceptualizado como una verdadera desgracia. El uso del *cold-cream* había realizado su ensueño de tener una tez virginal; había logrado mantener arqueadas las pestañas, calentádoselas con un instrumento de su invención; se pintaba los labios con carmín, y tenía diez preparaciones diversas para conservarse la dentadura” (Cuéllar, 1878, pp. 237-238). Si bien de registro costumbrista, las páginas de la novela también albergan un toque ominoso ya que, para el narrador, Chucho el Ninfo es una contaminación a las estructuras rígidas de la familia y de la masculinidad. La decodificación del cuerpo enfermo, estructurada todavía por lo moral, será llevada a otro extremo por los decadentistas, como se verá más adelante.

¹¹ Aunque se puede decir que hay una relación estrecha entre el sexo y la violencia. Para Camille Paglia, la tradición del horror tanto literario como filmico contiene un erotismo que funde la repulsión con el placer a través de un efecto estético: “There is a latent eroticism in the entire tradition of the “novel of horror”, which began in the late eighteenth-century Gothicism and became the modern horror film. Freud says ‘the sexually exciting influence of some painful affects, such as fear, shuddering, and horror,... explains so many seek opportunities to experiancia such sensations’ in books or in theater” (Paglia, 1991, p. 267).

las fronteras de las diferencias sexuales: “Trough ‘literature’, representation generally, it is given content. Not only do attitudes toward sexual difference ‘generate and structure literary texts’; texts generate sexual difference” (p. 17). Aquí se agregarían también las diferencias sociales y psíquicas que pueden surgir narrativamente entre un adolescente semisalvaje y una familia de alcurnia. El necrófilo exhuma el cuerpo de la virgen hija para violarlo. Esto se narra en “La muerta” de Ciro B. Ceballos.

Beatriz González Stephan, en su ensayo “Escritura y modernización”, se aproxima al manual de urbanidad como una práctica discursiva que puede contemplarse como una herramienta de disciplinamiento y patologización, además de ser una evidencia escritural de cómo la burguesía en Latinoamérica también buscó cohesionar su propia identidad, legitimándose no sólo mediante su capacidad de acumulación económica sino también a través de hábitos de consumo y rituales sociales. El caso que analiza Stephan en particular es el del *Manual de urbanidad y de buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño, aunque las generalidades que se dibujan en el ensayo permiten describir las similitudes que compartieron los centros urbanos importantes de Latinoamérica durante el proceso de modernización. Stephan consigna que el liberalismo decimonónico comenzó a pensar la historia de la civilización hispánica en términos de lo bárbaro y lo civilizado. Alejarse de lo bárbaro era oponerse a la forma de vida colonial, que para el siglo XIX latinoamericano mantenía su raigambre en la cotidianidad, y dirigirse hacia nuevas economías que se distinguieran de los modos de producción rurales.¹² También, la proyección de actores

¹² Álvaro Enrígue acierta cuando señala que el manual escrito por Carreño es una suerte de atlas del cuerpo que ocupa los interiores domésticos, en contraste con el cuerpo que forma parte del *afuera* rural: “Carreño no escribía para las mayorías; en el artículo dedicado ‘al modo de conducirnos en casa ajena’, dice por ejemplo: ‘Supuesta la necesidad imprescindible de hospedarnos en casa de un amigo, procuraremos permanecer el menor tiempo que nos sea posible, sobre todo si el número de nuestros criados o nuestras bestias ha de obligarlo a aumentar considerablemente sus gastos’. Cuando el autor habla de la conducta que debe ser seguida en una casa, por ejemplo, está claro que sólo escribe para sus dueños. Sobre los servidores dice que son ‘personas a quienes

sociales que se adaptaran a una sociedad secularizada marcó todavía más las diferencias entre, por ejemplo, una población indígena y otra que podía habitar aquellos emplazamientos que permitían hábitos de consumo “civilizados”, como lo fue el teatro. Pero, ¿con qué clase de instrumentos contó la incipiente burguesía para definir su propia identidad? El manual de urbanidad, según consigna Stephan, fue un formato textual que gozó de gran éxito durante el siglo XIX, ya que en sus páginas se planteaban los rituales a seguir de un sujeto que comenzaba a adquirir su sitio en una sociedad que pretendía superar su pasado histórico: “El manual (en tanto género discursivo específico) pretende urbanizar a sus lectores, pretende hacer menos traumático el paso de una vida a puertas cerradas a una de teatros, calles y lugares públicos. El manual será la ley del buen ciudadano” (González 1994, p. 111). El manual de urbanidad como forma textual es también un sistema de control foucaultiano ya que¹³

despliega la autoridad del libro –en su relación concomitante entre escritura y poder– como la *regulación/reglamentación* de nuevas jerarquías, la sujeción cuidadosa y controlada de las subjetividades y deseos, el etiquetamiento de los impulsos espontáneos y naturales, la negación de las funciones orgánicas, la fragmentación y encasillamiento de todos los movimientos del propio cuerpo y del cuerpo social, la mediatización artificiosa entre el hombre y las cosas, en fin: la domesticación de la sensibilidad “bárbara” (González, 1994, *Idem*).

La escritura como disciplinamiento del burgués: el manual es un marco bajo el cual se debe regir su cuerpo, un cuerpo continuamente amenazado por las múltiples desviaciones de la

su ignorancia conduce a cada paso al error’; no son ciudadanos, son algo latente, intermedio –lo cual no es raro del todo si se considera quiénes han mandado y quiénes han obedecido en América desde el siglo XVI” (Enrigue, 2013, p. 85).

¹³ “Y por si acaso los dos olorcillos, nauseabundos de tanino y cadáver no fuesen suficientes para sazonar los merengues y los pasteles, los pobres que se proveen de zapatos, tan ricos en emanaciones fétidas, exhiben á todas horas, sin maldita la aprensión, y á media vara de los pasteles, exhiben... su pie!” dice José Tomás de Cuéllar en “Comercios y otras cosas al aire libre”, texto perteneciente a la serie *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales* en la que Cuéllar reprendió la falta de disciplinamiento higiénico de las clases más bajas (Cuéllar, p. 89, 1892)-

modernidad. Pero si una textualidad puede normar la existencia del sujeto burgués, la agencia de la narrativa decadentista de México en el imaginario moderno fue la de visibilizar aquellas enfermedades que asediaban a la salud subjetiva y pública del sujeto moderno.¹⁴ Más que un extremo opuesto de la escritura disciplinante, el decadentismo es su propio síntoma, una pústula que apareció hacia el final del proyecto que impuso la política científica. Una escritura que permite la aparición de infanticidios y violaciones, en la que el enfermo mental habla en primera persona, que retrata al cuerpo de una mujer sobre la plancha forense, es un signo de cómo la modernidad pone en marcha sus propias crisis. Las metáforas utilizadas por Marx y de alguna manera recuperadas por Derrida no están para nada separadas de las realidades producidas por el capitalismo, tales como los desplazamientos humanos, la fatiga física o psíquica producto del aceleramiento demandado por la economía, o la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de manera tanto colectiva como individual, a través de distintas vejaciones de índole sexual y económica –polos que son cercanos en el entendimiento del horror. Las dislocaciones señaladas por una literatura que comienza a entenderse por esta línea de análisis como *horror*, como son las identidades que subvierten los parámetros normativos ya sea de la ciencia o de la política, y los cuerpos físicos que tampoco responden a dichas clasificaciones –que no responden al imperativo *humano*, ya sea por sus malformaciones psíquicas o corporales–, son algunas de las constantes que permiten a los teóricos dirigir su comentario a un conjunto de obras –cine, filosofía y, protagónicamente,

¹⁴ La literatura decadentista como enfermedad moderna es una noción que adquiere matices históricos. Miguel Ángel Castro, en su estudio preliminar a *El de los claveles dobles*, trae a colación el suceso de una breve epidemia de suicidios en la Ciudad de México finisecular, la cual provocó que la prensa se volcara a comentar los diversos factores que pudieran estarla provocando, entre los que se encontraba la literatura: “Artículos y editoriales ocuparon amplios espacios de los periódicos para discutir acerca del suicidio que, de acuerdo con su tendencia ideológica, lo atribuían ora al progreso, a la inmoralidad, a la pobreza y al escepticismo; ora al amor pasional, al alcoholismo y otras enfermedades o bien a la educación laica, positivista y materialista; o simplemente al hastío fomentado por un romanticismo tardío y al *spleen* importado a nuestro país por las mentes afectadas de decadentismo francés” (Castro, 2008, pp. 16-17).

literatura. Se trata, pues, de saber en qué medida aquellas historias sobre asesinatos, sangre succionada, necrofilia y sadismo están hablando de una violencia que se pone en marcha a través de un sistema socioeconómico tan ingente. El principal argumento de los estudios sobre el horror es que el capitalismo puede traducirse en una experiencia de trauma y repulsión.

Ahora bien, ¿a partir de qué elementos esta teoría construye una posible gramática de lo que se define como horror? Aquí, los estudios sobre el cine resultan pertinentes, ya que el horror nos arroja una imagen que confronta nuestras políticas de lo que puede hacerse visible en el relato. Si como lectores o espectadores podemos llegar a codificar un acto atroz a través de una moral que nos permita reprobalo, el horror enfoca excesos: la escena de un cuerpo físico que es maniatado hasta el desmembramiento, o bien, a un cuerpo social cuyos límites, ya sea que estén dados por la ley o por la ciencia, son desmontados hasta quedar sólo con el crimen o con la insania. Se trata de un montaje de imágenes que buscan generar un efecto sobre quien observa o quien lee,¹⁵ al mismo tiempo que ensamblar un retrato acerca de los efectos que tiene un sistema en sí mismo contradictorio sobre una colectividad que experimenta su propia subjetividad a la sombra de la técnica y de las dinámicas mercantiles, siempre contradictorias e irresolubles. Como argumenta Mark Steven en su libro *Splatter Capital*, el horror es el relato de un cuerpo sobre el que aparecen las consecuencias del capitalismo:

¹⁵ Mark Steven sostiene que el horror no sigue un itinerario anecdótico, ya que lo que busca es el efecto de la náusea y retratar, a través de sus imágenes continuas de violencia, la psicopatía propia del capitalismo. Ahora bien, ¿por qué someterse voluntariamente a la repulsión? Kelly Hurley ensaya una respuesta. Si el horror alberga el imaginario de las crueldades de la modernidad, poder experimentar la náusea que nos provocan esas crueldades es el efecto literario al tiempo que la anécdota que la organiza: "One critical model identifies horror genres as cathartic, providing a space wherein the reader temporarily may entertain certain illicit or intolerable possibilities represented by monstrosity, only to expel them, along with the text, when the monster is bestered at the end. Within this model, nausea—the prelude to vomiting—could be said strikingly to literalize, or somatize, the dynamic of catharsis" (Hurley, 1996 p. 50).

Horror fiction underwent multiple permutations throughout the eighteenth and nineteenth centuries and especially during the first industrial revolution, when it solidified generically into the gothic. It was in this period—during which all feudalistic and non-capitalist social structures were obliterated; when human bodies became increasingly subject to market forces; and when new hierarchies of dominance and subordination hardened—that we find the origins of modern horror, and with those origins we encounter the prehistory of splatter.¹⁶ All of this is readily discernible if we read Mary Shelley's *Frankenstein* from 1818 and Bram Stoker's *Dracula* from 1879, two books in which literary horror respond to the traumatic experience of early industrial capitalism (Steven, 2017, p. 29).

El horror es, entonces, una narrativización de lo repulsivo, cuya lectura no demanda una predisposición diegética y moral de los sucesos. Steven, sustentado en un repertorio amplísimo de cine comenta que, probablemente, la única línea argumental del horror es la de mostrar una serie de escenas donde el asesinato opere mediante la acumulación a través de noventa minutos de metraje, y donde el cuerpo o los cuerpos queden reducidos a una pura carnicería. Por su lado, Hurley explica que la literatura británica de finales de siglo XIX comienza a desorganizar la narración omnisciente, incluyendo formatos como los diarios, las cartas o las actas judiciales, y que esta diversidad de voces narrativas irrumpe en un estilo de relato positivo que irremediablemente da soluciones a los conflictos, permitiendo el ingreso del delirio, la narcosis y las pesadillas al relato. Estas son algunas de las apuestas teóricas de los estudios sobre el horror que intentaré adaptar al campo de la literatura decadentista mexicana. Pero, ¿cómo pueden utilizarse tradiciones tan disímiles como la crítica que revisa el canon europeo contra la producción finisecular de literatura mexicana? Me gustaría comenzar por una denostación. En la serie de controversias publicadas en periódicos de la época en torno al decadentismo, y que fueron recopiladas por Belem Clark de Lara y Ana

¹⁶ Subgénero del cine enfocado en mostrar violencia gráfica.

Laura Zavala en *La construcción del modernismo*, se lee una declaración singular de Claudio Frollo, pseudónimo de Amado Nervo, difundida en la sección literaria de *El Universal*:

¿Hablaré aquí de lo que no ha sucedido?... ¡Tampoco! Contaré una historia triste, de naturalismo crudo. Esto no es malo. Zola a pesar de la decadencia, vive gloriosamente con todas sus creaciones humanas. Y gana dinero, que es lo útil. En cambio, medra poco el romanticismo. En las actuales circunstancias, nadie se hace rico componiendo odas. El público quiere sangre y médula; ¡está fatigado de lo que alegra y busca libros tétricos: Shakespeare, Chateaubriand y Lamartine han caído en desuso! Ya no se lee a Dumas (Frollo, 1893, p. 142).

Sangre, médula, libros tétricos. Nervo está hablando en los términos de un desmontaje corporal, y critica, de manera un tanto paródica, el éxito comercial que estas narrativas mórbidas tuvieron entre el público finisecular. La literatura decadentista se postuló como un cuerpo repulsivo ante otra producción primordialmente narrativa que había decidido revestir sus conflictos con resoluciones de fácil clasificación moral. Antes de puntualizar sobre cómo aparece en *El enemigo* la imagen de la violencia física con la que, intuyo, se buscó confeccionar un efecto de repulsión, será pertinente traer a colación cómo es que el relato social del cuerpo puede ser contaminado. Si la modernidad decimonónica buscó estructurar la identidad humana, el horror puede subvertir las nociones sobre la supuesta estabilidad del ser humano en un entorno social predeterminado. La secularización de la vida cotidiana que Zavala ha señalado, comparte con los estudios del horror un mismo bagaje sobre el cuerpo. Una época que le da un lugar tan protagónico a la técnica demanda que el cuerpo se mantenga como un “núcleo de significación estable” (Gonzalo, 2011) que pueda ser regulado por la ley y la productividad; de ahí que la operación de cualquier agente externo a esta entidad supuestamente fija sea para pervertir el curso de la costumbre social. Pero mientras que la literatura occidental provee un repertorio de vampiros y de “errores” de la ciencia, podría decirse que la literatura decadentista del México finisecular es más “realista”: no se esfuerza

en que las metáforas se hagan reales, como menciona Moretti. El asesino y el enajenado son avatares que también pertenecen a la modernidad mexicana, y si acaso la literatura decadentista a veces emula ciertas afectaciones estilísticas de la tradición literaria europea, no por eso la violencia deja de ser una posibilidad para nuestro fin de siglo. Ya se ha revisado cómo el Porfirato fue un periodo que siguió los preceptos disciplinantes del positivismo. Entonces, ¿cuál es la experiencia del horror sobre el cuerpo secularizado de la modernidad?

Por horror ha de entenderse una representación que nos sobrepasa, que ciega todos los canales de raciocinio, que excede por su saturación o su pulcritud la capacidad de *ver*, que desborda aquello que culturalmente somos capaces de contemplar, para lo cual no tenemos un *lenguaje*. Se trata de un simulacro de la vida que no tiene correspondencia con discurso alguno, ni siquiera con los lenguajes de la retórica de la imagen que manejamos habitualmente. Entonces, el horror rebasa la gramática de nuestros códigos visuales: no podemos ver la muerte de nuestros seres queridos o nuestra propia representación horrenda de nuestra mortandad [...] (Gonzalo, 2011, p. 30).

El relato del cuerpo como una figura social estable debe contar, entonces, con su propio anverso de enfermedad. El entendimiento del cuerpo es central para los estudios del horror ya que es en lo físico donde se experimenta el efecto de la repulsión. Como menciona Zavala, el cuerpo es circundado por un relato social que busca disciplinarlo a través de una diversidad de aspectos que organizan su vida civil. La literatura nacionalista podría ser aquella herramienta que forja la ética del mexicano funcional, un probable manual de urbanidad, mientras que el relato decadentista permite la aparición del cuerpo vejado, así como del victimario. ¿Cómo es que la literatura decadentista resuelve la posibilidad de la náusea? Si volvemos a los planteamientos de Luz América Viveros Anaya, podemos establecer que la cercanía de la literatura finisecular con el sensacionalismo de la prensa influyó en las temáticas exploradas por los escritores decadentistas. Desde otro registro, Camille Paglia (1991) siempre define al arte occidental decadente como sensacionalista por su semejanza

con la pornografía, en tanto una imagen que enmarca una vejación pero que genera placer o intriga en el espectador. He dicho que los temas del decadentismo pueden ser leídos como realistas, pero se debe tomar en cuenta qué clase de realismo es el que cifra el horror tal y como aquí es entendido. Al igual que la pornografía, el cuerpo vejado del horror es mostrado de manera anatómica pero, ¿cómo es que su desmembramiento psíquico y físico es posible? Cuando el cuerpo socialmente definido como estable –humano– se contamina por todas aquellas enfermedades y dispositivos que transforman lo familiar en extraño. Desde una mutación cutánea hasta el acto de un crimen, son diversas las maneras en que un cuerpo sano puede autodestruir su propio relato de estabilidad. Por esto, Gonzalo afirma que “no hay miedo sin razón” (p. 34), ya que se deben reconocer aquellos límites que están siendo rasgados, aquellos que están dados por los signos de lo que es civilizado. En este mismo orden de ideas, Dylan Trigg considera que el horror atañe a una experiencia humana cifrada por el lenguaje. Siguiendo las ideas sobre lo siniestro de Freud, Trigg señala que la intrusión del horror no sucede en lo externo sino en aquello que nos es más cercano, y que la última frontera es la de nuestro cuerpo: cuando nos percibimos como el otro, el abyecto. Gabriel Montero, el personaje principal de *El enemigo*, caminando hacia un sótano después violar a Clara Medrano, es una posible demostración de cómo el cuerpo puede autodestruirse y maltratar a otros cuando el horror está presente. Además, como se verá más adelante, el cuerpo y la mente de Gabriel Montero, personaje principal de *El enemigo*, cuentan con una justificación que, al principio, lo definen como un burgués y que, conforme avanza la novela, paulatinamente degenera en un insomne y en un criminal. Todo aquello que lo define como humano, su productividad y raciocinio secular –es alguien que toma una distancia irónica de la liturgia católica– es, hacia el final de la novela, una experiencia ajena para sí mismo,

algo que ya no está ahí y que fue deshecho por sus propias manos. Una representación que lo rebasa:

Here, the body lost its ethical value, becoming a depersonalized assemblage of alien matter to some extent already dead before it has come to life. This living death is evident in that the body is constituted by a place of anonymous existence irreducible to experience and opposed to our concept of what is human. [...], unhuman spectrality is constitutive of human existence rather than an abnormal departure from it to be exorcized or mourned. The spectre is all along, present as an element that unmasks the featurless face of a body that gravitates at all times toward the unrelenting twilight (Trigg, 2014, p. 58).¹⁷

Para Kelly Hurley, la separación entre la experiencia socialmente legitimada del cuerpo y la del horror está puesta en la dicotomía entre salud y enfermedad, ya que los aparatos que definen la estabilidad social deben reconocerse epistemológicamente en aquellos aspectos que la violan. Esta dicotomía está dada en los términos de lo humano. Todo agente externo es reconocible. Los vampiros son, en realidad, aristócratas que continúan consumiendo la sangre de los pueblos; el zombi es un individuo cualquiera que fue infectado por una enfermedad producto de un error científico; los monstruos están contruidos a propósito por hombres de ciencia que supuestamente buscan el progreso de la humanidad al implementar sus técnicas. Aquello que violenta las fronteras de lo saludable es producido por los propios agentes que las vigilan. Si Foucault menciona que las prácticas discursivas multiplicaron las enfermedades, Hurley consigna que la literatura de horror finisecular británica funde la dicotomía de lo humano y de lo no humano provocando que ambos significantes sean

¹⁷ Para Julia Kristeva, lo abyecto no es lo sucio, sino todo un sistema de inmoralidad contrario a la legalidad: «No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un algo que nos clava un puñal por la espalda...» (1988, p. 11).

espacios vacíos que fluctúan continuamente de la normalidad a la otredad con violencia creciente:

Within the genre, the demarcations between “the human” and any number of not-human configurations are inexorably erased, so that one must falter at the moment of pronouncing the word “human”. The space cleared out by the evacuation of this term is both empty and full: it is a space where the human body, becoming not itself, becomes a non-signifier, and yet where the possibilities for monstrous imbediments multiply indefinitely. It is the space of Thing-ness, which threatens to burst its bounds and overwhelm the known world (Hurley, 1996, p. 31).

David McNally, profesor de Historia y Negocios en la Universidad de Houston, afirma que la modernidad es el periodo del horror. El horror es un género propiamente secular porque converge, a decir de McNally, con una serie de traumas sobre el cuerpo provocados por el capitalismo y la ciencia. McNally señala que la sensación de identidad de la burguesía está definida por una serie de límites domésticos, legales, médicos y urbanos que lo separan del caos colectivo que representan las enfermedades –en su perspectiva, encarnadas por las minorías sociales– y que ponen en riesgo los límites que su sociedad ha normado. Las transgresiones están identificadas en aspectos totalmente codificados: los intrusos han estado ahí todo el tiempo. Así como diversos aspectos jurídicos y médicos de la vida cotidiana fueron secularizados en ese tránsito de lo religioso a lo industrial, el horror forma parte del mismo proceso:

The secularised monsters of the early-modern period were unique in three respects. First, they were clearly human, not non-human, in nature, however deviant and disturbing their behaviour. Secondly, whereas medieval monsters were largely interpreted in theological terms, as created by God in order to warn or punish humankind, secularised monsters were human creations, symptoms of degenerate social action and relations. Third, corporeal distortion and abnormality were no longer essential to their being; social behaviour became the prime index of monstrosity, not bodily form (McNally, 2011, p. 61).

Sangre, médula, libros tétricos. La teatralidad del cuerpo vejado. Los asesinatos, las mutilaciones y los placeres no están ocultos en la narrativa decadentista. Aparece el cuerpo secular que experimenta miedo al comportamiento humano: al daño físico, a la enfermedad mental, al sometimiento. En el cuento “Causa ganada” (1897), Bernardo Couto narra las motivaciones de un hombre para matar a una mujer: “Por toda contestación, Consuelo le volvió la espalda: él la tomó por los cabellos, y sin saber cómo, sacó, Dios sabe de dónde, fuerzas y valor: ¡había golpeado con todas sus fuerzas, con toda su alma! Instantáneamente se detuvo al verla caer, y la contempló tendida, hermosa como nunca” (p. 381). También, el personaje de “Lo inevitable” (1897), siente la tentación de maltratar a la amante que duerme a su lado: “Sintió inmoderada tentación de golpear, de sacudir ese cuerpo todo belleza y todo blanduras que dormía sonriente; la hubiera golpeado hasta cansarse; hasta desfigurarla, queriendo vengarse, [...]” (p. 375). Es una constante que el daño se ejerce sobre las mujeres, aunque los personajes femeninos también expresan la inestabilidad de su propio relato social. Si la mujer pertenece a la domesticidad en la narrativa anterior al decadentismo, para los escritores finiseculares las mujeres también son potenciales homicidas. En “De viaje” de Ciro B. Ceballos, una dama arroja a un bebé por la ventana de un tranvía: «Oí un lamento del pequeño... y... ¡luego!... el ruido extraño que producía su cuerpecillo al estrellarse en las piedras del terraplén» (p. 165). En *Un adulterio*, la cópula entre un gorila y una mujer somete al amante de la señora a una crisis de celos:

– ¡Es él!

Arrastrándose llegó a la alcoba de su esposa para ser espectador de una escena formidable.

Para morir mil muertes en un minuto.

En la alfombra su esposa completamente desnuda se copulaba con un horrible rijo con el cuadrumano (Ceballos, 1901, p. 51)

También la automutilación es una consecuencia moderna. Amado Nervo narra cómo en el cuerpo de un hombre joven entran en tensión las aspiraciones por la profesionalización jurídica y por la regla religiosa que somete, a través de la inmolación, los deseos sexuales. Cuando el personaje principal de *El bachiller* (1895) se castiga por los deseos que siente por una mujer, la solución impuesta es la de la emasculación:

El bachiller afirmó con el puño crispado la plegadera, y la agitó durante algunos momentos, exhalando un gemido...

Asunción vio correr a torrentes la sangre; lanzó un grito, y aflojando los brazos, dio un salto hacia atrás, quedando en pie a dos pasos del herido, con los ojos inmensamente abiertos, y fijos en aquel rostro que, contraído por el dolor, mostraba, sin embargo, una sonrisa de triunfo... (Nervo, 1895, p. 63).

El enemigo culmina con una violación. Después de una ardua labor de artesanía en la que Gabriel Montero hace de Clara Medrano casi un objeto sobre el que escenificará su propio deseo –la idea de una monja despierta en él impulsos sexuales, por lo que regala un hábito y otros ornamentos que operan como fetiches que lo complacen–, la novela corta finaliza con el sometimiento de aquel cuerpo puro que fue sexualizado en la imaginación de un burgués que decidió vejar al cuerpo de Clara:

Y bruscamente, con los ojos extraviados, con los labios secos, con las manos trémulas, con el cuerpo vibrante, como sacudido por una convulsión, se adelanta hacia la clarisa, la abraza enloquecido, la besa en la boca, y haciéndola daño, desgarrando la toca y el velo, deja despeñarse el torrente de su cabellera.

Ella no se da cuenta, nunca lo ha visto así, y muda por la sorpresa no lanza un grito; solamente tiembla, y abre los ojos inmensos, desmesurados.

Gabriel la abraza de nuevo, lanza un rugido como un león, la derriba y la posee sobre el lecho purísimo... (Rebolledo, p. 40).

¿Cuáles relatos sociales son subvertidos en *El enemigo*? ¿Qué clase de aspectos de lo normativo son invadidos por la violencia? ¿Qué nociones del cuerpo vejado pueden identificarse en la novela, y cómo éstas permitirán un desarrollo sobre cómo opera el horror

en esta obra de Rebolledo? Estas preguntas funcionarán como directrices para la propuesta de lectura que será construida posteriormente.

CAPÍTULO III. MÁSCARAS Y FETICHES: LA VIOLACIÓN DE CLARA MEDRANO

–Ay, la razón, la seriedad, el dominio de los afectos, todo ese sombrío asunto que se llama reflexión, todos esos privilegios y adornos del hombre: ¡qué caros se han hecho pagar!, ¡cuánta sangre y horror hay en el fondo de todas las «cosas buenas»!...

Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*.

Hasta aquí, se ha revisado cómo la materialidad bajo la que se imprimieron y circularon los textos desde mediados del siglo XIX fue un catalizador que posibilitó temáticas para la literatura modernista, distintas a las que albergó el programa literario del nacionalismo. Estas técnicas y prácticas literarias, además de construir un campo literario dinámico, estuvieron también insertas en un clima cultural y político singular: el de la política científicista del Porfiriato. El breve recuento sobre el positivismo finisecular, vertido en el segundo capítulo, ayudó a que la categoría de *horizonte histórico* fuera más eficiente para mi análisis, ya que propongo una lectura sobre *El enemigo* que no se constriñe meramente a su estructura textual. Asimismo, permitió un enlace entre el horizonte histórico del XIX y las perspectivas de la teoría del horror contemporánea en lo que respecta a la codificación del cuerpo en los polos de lo *sano* y lo *enfermo*, y a lo que sucede cuando un signo social es observado a través de la violencia secular. Las ideas políticas y científicas de la época no fueron ajenas a la literatura. Varios ejemplos provenientes de la producción finisecular en los que puede observarse al cuerpo como un signo que se interpreta según los discursos médicos y legales de la época. Aunado al conocimiento que se forjó alrededor del cuerpo, la violencia de la literatura finisecular ayudará a mi propuesta de lectura. Las imágenes de maltrato, mutilación y zoofilia en el decadentismo mexicano son narradas mediante los actos atroces que se realizan. Esto también atañe a la escena final de *El enemigo*, la cual funciona como uno de los argumentos

para proponer que la novela de Efrén Rebolledo puede leerse a través de la teoría contemporánea sobre el horror.

Como ya se ha visto en el segundo capítulo, Pierre Bourdieu y Wayne C. Booth establecen que para que exista una transgresión estética, tal y como ocurrió con el decadentismo, previamente se deben conocer las reglas a romper, no sólo sintácticas sino también morales. Para desarrollar esta idea, Bourdieu parte de cómo la bohemia artística francesa, más que anteponerse a la burguesía decimonónica, forma parte de ese mismo estrato social aun cuando se piense a sí misma como un contrapeso o como una subversión, mientras que Booth analiza la manera en que ciertos autores construyen sus oraciones o sus tramas para dejar una impresión en el lector que, de otro modo, no recibiría con un texto que no cuestiona su propia moral. Pero, ¿adquiere matices morales un texto? La teórica feminista Elizabeth Grosz en *Space, time, and perversion* (1995) parte del principio de que un texto está conformado por un lenguaje que puede ser común para los lectores, pero también señala que sus repercusiones no atañen solamente a la relación entre el autor y el lector, sino a otros sistemas de signos que incluyen, por ejemplo, a lo corporal. Para Grosz, el texto es una materialidad lingüística que apela a entidades igualmente concretas como puede ser la identidad sexogenérica de quien lee y codifica. Si bien, para los fines de este trabajo no resulta pertinente ahondar más en la forma en que son recibidas obras de arte con cierta temática por un público lector al que se pueda definir como masculino o femenino –y con todas las implicaciones sociales que eso traería–, Grosz remarca que “The relations and authors/readers is more enfolded, more mutually implicating than either realism or expressivism can recognize” (p. 21). Para Grosz, la tensión que surge cuando se decodifican e interpretan los signos de un texto contempla al cuerpo como un productor de discursos tan productivo como lo es el texto: “bodies *and* discourses produce and transform each other”

(*ibidem*). La lectura del cuerpo como un agente productivo en la asimilación de los textos comparte semejanzas con la del texto como una práctica discursiva que mantiene o subvierte las percepciones. La escena de un paseo por el jardín no puede provocar lo mismo que la exhumación de un cadáver con fines sexuales. La obra literaria puede ser un punto de partida con que “se reta y se transforma la experiencia en que percibimos y nos vemos afectados por lo que percibimos” (Rivera Garza, 2013, p. 99). En *Body Gothics. Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film* (2014), Xavier Aldana Reyes menciona que el efecto del horror se sostiene en el cuerpo del lector: “[Horror] relies on the readers’/viewers’ awareness of their own bodies, particularly on their vulnerability and shared experienced of proected pain trough vicarious feelings” (p. 2).

Un probable silogismo podría definir la experiencia del horror: el horror es aquello que no debería ser. Lo abyecto encarna lo que está en los márgenes de la sociedad o que desmonta los relatos estables sobre lo socialmente aceptado. Para mi propuesta de lectura sobre *El enemigo*, el cuerpo es el signo que permite elaborar algunas interpretaciones sobre la violencia extrema que la piel de un individuo puede recibir, pero la obra requiere entablar la relación anteriormente descrita por Grosz; el horror demanda a un lector que reconozca la violencia, que se vea afectado por lo que percibe en las páginas. Como señala Jorge Fernández Gonzalo, “Para tener miedo hay que tener discurso, palabra, lenguaje” (2011, p. 34). Junto a Kelly Hurley y Julia Kristeva, se ha argumentado que la náusea y la reprobación por lo que se mira o se lee son rasgos que definen la experiencia de estar ante lo abyecto, porque esa abyección se encuentra plenamente identificada en el ámbito social, como lo demuestran las controversias en torno al decadentismo, las cuales criticaban la insistencia en la sangre, las entrañas y las transgresiones sexuales de parte de los autores modernistas. Asimismo, una de las intenciones de este trabajo es la de retomar cierto grado de vigencia en

la novela de Rebolledo: apelar a un lector que pueda nombrar, de nuevo, la violencia contenida en *El enemigo*. Para esto, conviene preguntarse: ¿quién define lo que es violento? ¿A partir de qué parámetros morales podemos decir que *El enemigo* está transgrediendo nuestras expectativas y percepciones? Como el cuerpo es el eje que dirige la propuesta de lectura, conviene insistir en los dispositivos sociopolíticos que lo cifran como algo que pertenece, o no, a la cotidianidad:

The body can be regarded as a kind of *hinge* or treshold: it is placed between a psychic or lived interiority and a more sociopolitical exteriority that produces interiority trough the *inscription* of the body's outer surface. Where psychoanalysis and phenomenology focus on the body as it is experienced and rendered meaningful, the inscriptive model is more concerned with the processes by which the subject is marked, scarred, transformed, and writen upon constructed by the various regimes of institutional, discursive, and nondiscursive power as a particular kind of body (Grosz, 1995, p. 33).

Los dos personajes de *El enemigo* pueden ser entendidos como los límites entre la subjetividad personal y el discurso social respecto al cuerpo. Para empezar, se debe decir que se trata de un hombre y una mujer, polos que son importantes para la época que precede y que recibe la publicación de la novela. Es una constante en la producción decadentista encontrar un binomio no sólo entre los hombres y las mujeres, sino también entre lo masculino y lo femenino como dos signos en tensión que producen escenas de violencia, como sucede en el cuento “Blanco y rojo” (1897) de Bernardo Couto, en el que un pintor asesina a su modelo para conseguir un rojo sangre mucho más fiel al original: “La sangre brotaba por palpitaciones, corría en hilos bañando la mano, goteando de los cinco dedos, como de cinco heridas, rápida, negruzca” (p. 338). Pero la obra de Rebolledo puede arrojar otra clase de preguntas sobre los sitios ficcionales y sociales que ocupan lo femenino y lo masculino, y para las que resultan guías útiles las perspectivas de Grosz para

interpretar al cuerpo. Gabriel Montero y Clara Medrano, los protagonistas en cuestión, son un contraste ante la retórica decadentista en la que las mujeres suelen ser musas a las que se les debe destruir o cadáveres que despiertan deseos sexuales, como se lee en “La muerta” de Ciro. B Ceballos donde el hijo de un enterrador, antes de violar a una mujer muerta, describe cómo “su carne tenía turgencias eximias, en el grano de su piel, de blancura gélida y viscosa [...]” (p. 149).

Un artista y el vástago de un sepulturero representado con capacidades mentales ínfimas son dos signos de lo masculino que contienen una semántica concreta. Tanto las actividades bohemias como las desviaciones psíquicas son características castigadas por las narrativas del poder; esta idea será retomada más adelante. En cambio, las descripciones que Rebolledo construye en torno a Gabriel Montero son ambivalentes. Sabemos, por un lado, que la productividad del personaje es central para su desarrollo. El trabajo que implica el dominio de la técnica, la exacerbación de un sentido estético –rasgo que le permite apreciar las iglesias de la Ciudad de México como si fueran museos; como se lee en la misma novela, “cada sacristía era una página en la historia de las artes” (Rebolledo, 1900, p. 31), así como la búsqueda constante de conocimiento son algunos de los ejes que parecieran definir a un individuo productivo. Pero a esta construcción se antepone las pesadillas de Gabriel, así como su reprobación hacia lo que el personaje experimenta como “lo grosero y miserable” (p. 4) de una existencia individual donde la espiritualidad no tiene cabida, por lo que se vuelve necesario buscar amistades y amores, “satisfacciones inmediatas y fatales de los sentidos” (*ibidem*). José Ricardo Chaves definió esta subjetividad como propia del *héroe melancólico*, perspectiva que ha sido repetida por la crítica de esta novela posteriormente a la propuesta de Chaves. El temperamento del *héroe melancólico* se coloca en la ambigüedad que surge entre la cotidianidad moderna y aquello que se describe como una nostalgia por la pureza, ya

sea espiritual o material. El hombre moderno encuentra en la estética un camino que permite alcanzar la redención de su presente: una época en la que los avances de la ciencia y de la industria han puesto en crisis toda ideología sostenida en un equilibrio que, se supone, existió antes de la modernidad. El importante análisis de Chaves señala el contenido cultural de la novela de Rebolledo, así como de la prosa decadentista de finales del siglo XIX. Su aproximación a este momento estético contempla cómo éste forma parte de una serie de movimientos históricos, como la consolidación del positivismo en México y las subsecuentes políticas que buscaban dirigir a la nación hacia un progreso rampante. Sin embargo, propongo que el refinamiento artístico del sujeto masculino que aparece en *El enemigo* no produce nuevas alternativas a la modernidad imperante sino que está inmerso en los síntomas de la misma. Un rasgo que distingue al personaje de otros personajes masculinos finiseculares es que Gabriel está alfabetizado y pareciera distinguir lo cuerdo de lo sano, a diferencia del hijo del sepulturero en “La muerta”, de Ceballos. Igualmente, no es alguien que se enfrente al hecho artístico en calidad de creador, lo que sí ocurre en las “Semblanzas artísticas” (1893) de Couto, ya mencionadas previamente. Gabriel es alguien que *compra* el arte o que lo aprecia desde la mirada del diletante. La aproximación de Gabriel a la arquitectura sacra está centrada en el objeto más que en los valores rituales o simbólicos que producen estos espacios. Lo mismo ocurre con las piezas religiosas que se vuelven obsequios para Clara Medrano, objetos cuya acumulación transformarán gradualmente a una mujer de familia en un objeto fetichizado. Las descripciones que definen dichas piezas se refieren más a la manufactura y a los acabados que al valor místico que puedan tener. Se tratan de mercancías, artefactos cuyo significado opera a través de la acumulación:

Para entonces quería hacer un regalo de acuerdo con el carácter de Clara y con el acontecimiento, y pensó: como los colores de su patrona son el azul y el blanco la

festejaré con una invasión de flores: por todas partes los ojillos tristes y desteñidos de los nomeolvides, los pálidos racimos de los plúmbagos, los apiñados heliotropos enamorados del sol, y las violetas y los jacintos y las campánulas; y alternando con este matiz las frentes inmaculadas de las gardenias, las estrellas de plata de las margaritas, los cascabeles de perfume de los jazmines y las copas fragantes de los lirios; pero no, que tales encantos se desvanecerían luego como los jardines de los fuegos de artificio; y se encariñó con la idea de darle un rosario de brillantes cuentas de concha, encerrado en un huevo de plata, para que voltease diariamente entre sus dedos finos y puntiagudos; al fin resolvióse por un libro de oraciones, que comenzó a buscar sin descanso, hasta que encontró uno, artístico verdaderamente, que llegado el día le mandó en elegante estuche (Rebolledo, 1900, pp. 31-32).

Si el *héroe melancólico* se posiciona en resistencia a las lógicas de la reproducción en masa y de las formas de consumo que ésta implica, podemos decir que, por el contrario, Gabriel obtiene una fruición de los objetos religiosos. Más que un escape de la modernidad mediante la estética, la mercancía funciona como un disparador de acumulación capitalista, ya que produce deseo en quien la adquiere.¹⁸ Para sostener esta afirmación, es necesario describir cómo es que los objetos se insertan en la vida cotidiana ya no solamente como mediadores entre usuarios y necesidades –como puede ser las herramientas utilizadas para realizar una reparación– sino como productores de subjetividad: signos sociales que expresan posiciones jerárquicas y posibilidades económicas. Para el teórico Abraham Moles, los objetos funcionan primeramente para “resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le *utilice* (raíz de las palabras utensilio y útil). [El objeto] aparece –y es ya un primer

¹⁸ Walter Benjamin ya había señalado la mercancía como uno de los principales actores en la construcción de la subjetividad moderna. Lejos de que el objeto producido en masa se haya mantenido en la sensibilidad artística del siglo XIX como un simple contrastador entre los valores aristocrático-religiosos del arte, y entre aquello que pertenecía meramente a las circulaciones mercantiles, la mercancía diseñó nuevas retóricas para categorizar lo artístico: “El desarrollo de las fuerzas de producción echó por tierra los símbolos de deseo del siglo pasado antes de que se hubieran desmoronado los monumentos que lo representaban. Este desarrollo emancipó en el siglo XIX las formas de construcción respecto del arte, así como en el siglo XVI las ciencias se emanciparon de la filosofía. La primera fue la arquitectura, que se convierte en construcción de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza, que pasa a la fotografía. Las creaciones de la fantasía se preparan para hacerse prácticas y devenir en la gráfica de la publicidad. La creación literaria se somete al montaje en el folletín” (Benjamin, 1023, p. 62).

sentido— como mediador entre el hombre y el mundo” (1975, p. 15). Pero la asimilación cotidiana que pueda tener un objeto suspende sus meras funciones utilitarias ya que, dentro de una sociedad, ha sido transformado en un *bien*, “en sujetos de deseos con una función de portadores de signos y de exponentes sociales” que además generan oposiciones “entre *privado* y *público*” (*ibidem*). Para Moles, el objeto ya no *funciona* sino que *comunica*,¹⁹ y ofrece algunos ejemplos de materiales que albergan dicha condición comunicativa:

El objeto aporta al individuo una catarsis de sus deseos, una compensación de la frustración; es el regalo que consuela a la mujer poco amada, el instrumento que lo distrae y alegra al ser decepcionado, la enciclopedia cuya compra crea la ilusión de dominar el saber (Moles, 1975, p. 24).

En “Las mercancías y la política del valor” (1991), Arjun Appadurai describe que la relación existente entre la mercancía y su comprador no sólo se encuentra mediada por el dinero, sino por valores que simultáneamente no son capitalistas —es decir, no se encuentran albergados en las monedas o en los billetes— al tiempo que son estimulados por las lógicas del capitalismo. Appadurai revela que la necesidad por adquirir ciertos objetos no es el único disparador de la economía, y que no todos los objetos que se adquieren son servicios que resuelven problemas específicos. En las dinámicas del capital debe contemplarse lo artístico de ciertas actividades económicas —el antropólogo menciona a las subastas como una actividad estética que le da más importancia al prestigio de asistir a un evento de esa magnitud que al mismo hecho de la compra—; y los aspectos intangibles que circundan a la mercancía

¹⁹ Refiriéndose a los objetos que son codiciados no por su función sino por el prestigio que representan, Appadurai expresa de este modo la función comunicativa de las mercancías: “Sugiero que consideremos a los bienes de lujo no tanto en contraposición a las necesidades (una oposición llena de problemas), sino como bienes cuya utilización principal es *retórica* y *social*, bienes que simplemente son *signos encarnados*” (1991, p. 56).

y que le agregan valores que, objetivamente, encarecen al objeto. Citando a Georg Simmel, Appadurai menciona que el deseo es uno de esos valores:

Al explorar este intrincado dominio, el cual no es del todo subjetivo ni del todo objetivo, donde el valor surge y funciona, Simmel sugiere que los objetos no son difíciles de adquirir porque sean valiosos, “sino que llamamos valiosos a esos objetos que se resisten contra nuestro deseo de poseerlos” (p. 67). Lo que Simmel denomina objetos económicos en particular, existe en el espacio comprendido entre el deseo puro y el disfrute inmediato, lo cual implica cierta distancia entre ellos y la persona que los desea, distancia que puede salvarse. Esta distancia se cubre en y a través del intercambio económico, donde el valor de los objetos está determinado recíprocamente. Es decir, el deseo de uno por un objeto se alcanza mediante el sacrificio de algún otro objeto, que es el centro del deseo de otro individuo. Tal intercambio de sacrificios constituye el tema de la vida económica, y la economía – como una forma social particular– “consiste no sólo en *valores* intercambiables, sino también en el intercambio de valores” (p. 80). El valor económico, para Simmel, es generado mediante este tipo de intercambio de sacrificios (Appadurai, 1991, p. 18).

Las políticas del valor pueden complicarse cuando las mercancías pierden sus usos originales y se transforman en signos que expresan lujo. Appadurai nombra a estos objetos *mercancías de enclave*: reliquias, pinturas rituales, objetos religiosos pierden la función que los caracterizaba y pasan a representar una suerte de interferencia en las definiciones positivistas del objeto, las cuales mantienen al signo a un lado de su significante. La figura de un crucifijo, por ejemplo, deja de ser ritual y pasa a formar parte de una colección:

Este incremento del valor, a través de la desviación de las mercancías de sus circuitos acostumbrados, subyace al saqueo de objetos valiosos del enemigo en tiempos de guerra, a la compra y ostentación de objetos “primitivos” utilitarios, a la enmarcación de los objetos “encontrados” y a la formación de colecciones de cualquier tipo. En todos estos ejemplos, las desviaciones de las cosas combinan el espíritu estético, el vínculo empresarial y el contacto con lo moralmente ofensivo (Appadurai, 1991, p. 46).

Prosiguiendo con la explicación de cómo los intercambios de mercancías pueden ser ofensivos, Appadurai propone un extremo que lleva más lejos los planteamientos de Moles

respecto al objeto como un artefacto de comunicación. Hasta aquí, ambos autores han descrito una relación simétrica entre los consumidores y los objetos tanto en lo tocante a las necesidades que cumplen como a la manera en la que, entre ambos, se establecen vías para la catarsis de los deseos. Pero Appadurai plantea la posibilidad de que los objetos, además de contener algunos aspectos de la subjetividad personal, como puede ser el “buen gusto”, codifican las diferenciaciones sociales ya que “las mercancías, en virtud de su destino de intercambiabilidad y su mutua conmensurabilidad, tienden a disolver los lazos entre las personas y las cosas” (p. 41) porque las mercancías mantienen “un alto grado de vinculación de su consumo, la persona y la personalidad” (p. 57). Para hablar sobre jerarquías sociales, el antropólogo toma como punto de partida las mercancías de lujo, ya que éstas, además de ser materialidades y signos que se colocan por encima de una cotidianidad, albergan un conocimiento que no puede ser identificado por cualquiera. Saber en qué periodo se forjó alguna cerámica, o poner conocimientos históricos al servicio de la formación de colecciones privadas o institucionales son algunos de los rasgos que convierten al objeto de lujo –entre los que pueden encontrarse las piezas de arte– en un signo de clase que no impide solamente su adquisición sino también su apreciación. De igual manera, la cacería de los objetos únicos y estetizados es una actividad que legitima al individuo que los consume, al tiempo que da forma a sus fetiches y deseos. En esta dinámica, no se está hablando de quién tiene cierta estirpe para acceder a ciertos bienes, como aquella que justifica las posesiones de los aristócratas, sino de quién está investido para pujar monetariamente más por la mercancía de lujo: quién, simplemente, tiene los medios para poseer un objeto. Según Appadurai, esta diferenciación entre clases sociales es lo que da a ciertas actividades económicas un registro moralmente sospechoso. Para los fines de este trabajo, las ideas del autor permiten la formulación de una pregunta: ¿un cuerpo puede considerarse una mercancía de lujo?

En el caso específico de Gabriel Montero, el paradigma consumista descrito por Appadurai reside precisamente en su adquisición de objetos que pertenecen a un pasado que, en el caso de México, fue resignificado por las Guerra de la Reforma juarista.²⁰ Los signos religiosos dejan de estructurar el orden cotidiano de la nación, y se trasladan a un lugar en donde son leídos como arqueologías de una civilización que no experimentó progreso alguno, al menos hasta la instauración del laicismo y de la educación pública; hasta el primer avance de la modernidad positivista. Objetos con una alta carga ritual catalizan y comunican el deseo de su consumidor. Para precisar más, conviene revisar las ideas del filósofo Jean Baudrillard con respecto a la funcionalidad consumista que cumplen las manufacturas del pasado. Para el autor, estos retornos a tiempos anteriores se encuentran mediados por el mercado ya que el mercado mismo es lo único que los puede recuperar. Una mirada hacia el objeto antiguo no encontrará los mismos valores rituales que pudieron tener en el momento en el que cumplían ciertas funciones. Al contrario, estos productos de la antigüedad comenzarán a leerse como propiedad privada; elementos que culturalmente comienzan a significar una posible adquisición que pasará a configurar el interior de una casa, o bien, el motivo para un obsequio. Como Baudrillard señala:

Todo valor adquirido propende a trocarse en valor hereditario, en gracia recibida. Pero como la sangre, el nacimiento y los títulos han perdido su valor ideológico, son los

²⁰ Una de las medidas que tomó el triunfo de la Reforma fue la exclaustación de las monjas en lo que, siguiendo *Un Calvario. Memorias de una exclaustada* de Alberto Leduc (1894), sería la Ley del 5 de febrero: “Triunfó la Reforma y un negro nubarrón de abatimiento y de tristeza se extendió sobre todas las comunidades. ¡Cuántas noches largas, tristísimas e insomnes, de aquellas que precedieron a la noche terrible de la exclaustación, la madre superiora pedía una oración después de maitines, imploraba una plegaria por los enemigos de la Iglesia, una plegaria que aplacase la ira celeste, que calmase la cólera del Dios de Israel contra sus hijos más queridos! ¡Oh!, aquel edificio místico iba a derrumbarse, aquella torre cuyos cimientos fundaron san Francisco, santa Clara, santa Coleta y muchos otros arquitectos espirituales, se desmoronaba al terrible choque de las leyes reformistas, al soplo destructor de las ideas modernas” (p.23). Después de la exclaustación Sor María de Jesús, la protagonista del relato, quedaría vulnerable a los embates de una vida cotidiana secularizada. El sexo será uno de los riesgos a los que deberá enfrentarse. Para 1900, los procesos iniciados por la Reforma (la ley de exclaustación es de 1860) ya son lejanos por lo que es posible, si no es que lógico, que un individuo plenamente burgués camine por las calles de la Ciudad de México y visite iglesias y capillas como quien visita un museo.

signos materiales los que tendrán que significar la trascendencia: muebles, objetos, joyas, obras de arte de todos los tiempos y de todos los países. En nombre de lo cual todo un bosque de signos y de ídolos de “referencia” (auténticos o no, da lo mismo), toda una vegetación mágica de verdaderos o de falsos muebles, manuscritos e iconos ha invadido el mercado. El pasado, en su totalidad, entra en el circuito del consumo (Baudrillard, 1969, p. 95).

No estamos, entonces, ante el artista que busca refugiarse del influjo de la modernidad. El mismo Gabriel reconoce la imposibilidad de que pueda existir una vuelta a los tiempos estructurados por la religión. Sin embargo, consume sus avatares y los ordena a través de criterios más cercanos a los de una colección que a los que puedan ser activados por una liturgia. Baudrillard señala que estos objetos trascienden con su ingreso al circuito del consumo, ya que los verdaderos rituales se encuentran totalmente desmontados por la actualidad que atraviesa Gabriel:

Hoy ya no existe el convento, proseguía, como tampoco una capillita en forma de pequeña rotonda dedicada a la Concepción, según el decir de un bajorrelieve; lo que antes era claustro había sido convertido en casa de vecindad y las monjas expulsadas de sus celdas; la capilla trocada en lugar de comercio; los muros de la iglesia pintorreados al exterior con anuncios de casas mercantiles; nada de lo que fue antes (Rebolledo, 1900, p. 26).

El personaje de la novela nos demuestra que se encuentra totalmente inserto en su presente, tanto en lo que respecta a la configuración de su *yo* como a los espacios por los que transita; este aspecto, por algunas de sus características ficcionales e históricas, me permitirá sostener mi argumento sobre la modernidad y la lectura que busco construir en torno a *El enemigo*. Pero antes de atender cómo los espacios señalan la jerarquía a la que pertenece Gabriel, me gustaría retomar las descripciones ambivalentes que trazan el retrato de Gabriel Montero. ¿Quién es Gabriel? Para la familia Medrano, es una visita honorable a la que reciben honrosamente y de manera constante. También sabemos, aunque sea vagamente, el origen de

sus ingresos económicos, de su triunfo laboral y material, y de la disciplina que ha mantenido para conservar su estabilidad económica. Se enumeran ciertos hábitos que van construyendo una ética cuyo centro es la productividad: “Armado de su juventud, y fiado en las energías y la virtud de la sangre, dedicábase a excitar y acrecer sus fuerzas, desdeñando en su pensamiento el triunfo fácil y la nimia satisfacción por goces más elevados y duraderos” (p. 3). Incluso en aquellos instantes en los que los que ciertos valores no proveen de un sostén, la productividad se mantiene como un eje fundamental: “Desconociase a sí mismo; desconfiaba de su valer; su vida llena de amarguras recónditas no era fortalecida por el estímulo; y no obstante, aunque había perdido la fe de Dios y no la tenía en sus fuerzas, la tenía en el trabajo” (p. 5).

El crítico literario Franco Moretti, quien ha revisado profusamente las representaciones ficcionales del burgués, describe cómo la aparición de un sujeto social modificó los códigos de ciertas narrativas sociales y literarias previas a su emergencia. Si bien Moretti se refiere a una serie heterogénea de autores del canon occidental como Daniel Defoe, Thomas Mann y Gustave Flaubert, dos perspectivas suyas resultarán útiles tomando en cuenta que casi todos los autores del decadentismo mexicano estuvieron en contacto con la literatura europea, es decir, con un imaginario predominantemente burgués; y así como la ficción literaria tuvo un influjo internacional, lo mismo ocurrió con la ficción económica del capitalismo. Aunque con sus particularidades infranqueables, durante una época considerable México también quedó enmarcado por las retóricas científicistas del progreso capitalista, el cual asimiló, como ya se ha visto, discursos institucionales para controlar el camino nacional hacia el progreso; retóricas que también produjeron más o menos al mismo sujeto social que Moretti comenta.

El crítico menciona que la figura del burgués se consolidó y consagró en un género como la novela que, además, fue consumida en su mayor parte por un público igualmente burgués. En la prosa quedó construida una identidad cuyos rasgos generales pueden identificarse con facilidad, algunos de los cuales son cercanos a la representación de Gabriel:

En el transcurso del siglo XIX, una vez superado el estigma contra el “nuevo rico”, varios rasgos recurrentes se aglomeraron en torno a esta figura: la energía, en primer lugar; el autodomínio; la claridad intelectual; la honestidad comercial; un fuerte sentido de las metas. Todos ellos “buenos rasgos”, pero no tan buenos como para ajustarse al tipo de héroe narrativo –guerrero, caballero andante, conquistador, aventurero– sobre el que se había sustentado la narrativa occidental a lo largo de milenios, literalmente. [...] Aquí nos encontramos con una discontinuidad mayúscula entre la vieja y la nueva clase dirigente: mientras que la aristocracia se había idealizado sin la menor impudicia en toda una galería de intrépidos caballeros medievales, la burguesía no produjo un mito semejante de sí misma. La civilización burguesa estaba erosionando el grandioso mecanismo de la aventura: y sin aventura, los personajes perdieron la impronta de *singularidad* que deriva del encuentro con lo desconocido (Moretti, 2014, pp. 29-30).

Se trata, entonces, de un relevo en el ámbito de la ficción entre dos altas jerarquías, la aristocracia saliente y la burguesía cada vez más hegemónica. La representación de una la primera abundó en fantásticas vicisitudes mientras que la segunda, según los términos de Moretti, decidió mostrarse fija, desarrollando su trama en contextos desprovistos de un aura heroica, tales como los espacios domésticos, las oficinas o las fábricas. Pero, aun cuando la literatura europea haya influido en las escrituras finiseculares, las coordenadas provistas por Moretti nos hablan de una figura plenamente situada en Occidente tanto en lo tocante a un periodo de la literatura como de la economía. Entonces, ¿es posible hablar del burgués en el contexto mexicano? En *El surgimiento de la cultura burguesa* (2014) Jesús Cruz Valenciano comenta que las aproximaciones a la burguesía no deben caer en constricciones nominalistas, ya que dicho estrato social no se basa únicamente en la existencia de un poder adquisitivo o en la posesión de los bienes de producción. Valenciano no deja de señalar que la burguesía

decimonónica fue sinónimo de una *medianía* en constante aspiración por refinar su gusto y sus hábitos aun cuando su origen “de cuna” no los legitimara para acceder a ciertos conocimientos antes reservados a la aristocracia:

Burguesía o clase media en el contexto social [...] del siglo XIX se refiere al diverso conglomerado social situado entre la antigua nobleza y las clases trabajadoras. Un segmento que abarcaría desde los grandes capitalistas hasta la pequeña burguesía de modestos niveles de ingresos, aunque con estilos de vida pretenciosos. Incluimos a aquellos burgueses que se aristocratizaron, teniendo en cuenta que también se produjo un aburguesamiento de la vieja aristocracia. Desde luego los términos burguesía y burgués, como se han utilizado en las ciencias sociales y en las humanidades, se ajustan mejor al contenido del conglomerado social a que nos vamos a referir, porque en ellos se pueden incluir desde un rico banquero hasta un hortera presumido (Valenciano, 2014, pp. 19-20).

Un conjunto de hábitos culturales y sociales definen a la burguesía a través de su ideología.

La burguesía es:

[...] el legado de un sistema de valores y de un modo de vida que ha quedado reflejado en decenas de manuales de urbanidad, etiqueta y buen gusto, en revistas de moda, en las novelas, en los cuadros que se exhiben en los museos y en las fotografías que aún cuelgan de las paredes de muchos hogares (Valenciano, 2014, p. 23).

¿Acaso en el México finisecular no se instauró un sistema de valores similar al que describe Valenciano? ¿Sitios como el Jockey Club, las funciones de ópera con compañías francesas o una cultura impresa que puso en circulación lo último de la moda y el arte no son prácticas culturales que nos señalan la existencia de una burguesía porfiriana? Y bajo esta misma lógica, ¿no es posible proponer nexos entre una sociedad y un imaginario?²¹ Appadurai y

²¹ Se puede utilizar una descripción de la urbanidad porfiriana para afirmar la existencia de una burguesía decimonónica en México: “[...] durante el gobierno porfiriano se intentó llevar al cabo de un proyecto urbanístico parecido al francés, ensanchando calles y avenidas, decorando con jardines y estatuas, de tal forma que el trazo de la ciudad respondiera al lema positivista: ‘orden y progreso’, representado en las expresiones geométricas de rectitud, regularidad, uniformidad y monumentalidad. De ese modo, surgió el equivalente en la

Valenciano utilizan la definición clave de *valor* que, ya se ha dicho, se refiere más a la intangibilidad de ciertos materiales y discursos: a lo que *comunican* artefactos culturales y de consumo. Es válido identificar en Gabriel Montero a un burgués por los hábitos que lo definen textualmente. En el personaje vemos a un hombre que trabaja para conseguir lo que quiere; se encuentra legitimado por su poder adquisitivo; además, sabe identificar las *mercancías de enclave*; detenta el conocimiento para identificar en ciertos objetos el valor de lo coleccionable y su ojo educado desmonta el pasado ritual con el que fueron usados para transformarlos en signos de prestigio –en posesiones personales– y en vías para satisfacer el deseo. Aun cuando la novela no realiza un registro mucho más amplio de los recursos materiales del personaje, las descripciones de su vida centrada en la productividad y de la relación que tiene con los objetos que adquiere el lujo que encarnan, me permiten añadir información a ciertos espacios de indeterminación de la novela y nombrar a Gabriel Montero como un burgués. Y son sus actos los que pueden señalarse como una dislocación de sus propios hábitos burgueses. Del relato de un individuo funcional nos adentramos, sin transición alguna, a una vida onírica pesadillesca que acarrea consecuencias funestas al transcurso de las horas diurnas; de las energías productivas, terminamos en la transgresión culminante que alberga el crimen que se comete hacia el final de *El enemigo*. Moretti puntualiza que el burgués fue rápidamente asimilado en la novela decimonónica ya que contaba con un respaldo, siempre estable, en la estructura social, pero en *El enemigo* el sujeto social protagónico no se mantiene en esa falta de singularidad propia de su clase y, más que

capital a las modernas calles parisinas, es decir, Plateros y San Francisco –actualmente Avenida Francisco I. Madero–; ahí, se encontraban las novedades, el Jockey Club, los cafés, los bares, las joyerías, las damas, las modistas y, por supuesto, los artistas. Este mexicano *boulevard* cruzaba a su vez San Juan de Letrán –Eje Central Lázaro Cárdenas– para encontrarse en la Alameda Central; más adelante, se veía ese Camino Real hecho por Maximiliano para llegar al Castillo de Chapultepec, que se convirtió en el Paseo de la Reforma y fue adornado afrancesadamente durante el Porfiriato con estatuas de los intelectuales, políticos y militares más destacados que contribuyeron a la Reforma de México” (Velázquez Alvarado, 2014, p. 57).

ingresar en los terrenos de la épica aristocrática, transgrede aquello que representa: la honestidad, la perseverancia, el autodomínio:

Sus noches eran un hervidero de pesadillas sensuales: apenas se comenzaba a dormir veía en la sombra a una odalisca pellizcando las cuerdas de un arpa, miraba a mil cupidillos vertiendo perfumes en abrasados pebeteros, y al son del arpa saliendo de todas partes rondas de impuras mujeres: unas completamente desnudas, otras más inquietantes aún, cubiertas con velos sutiles como telas de araña, y todas perezosas, indolentes, incitantes las bocas, coléricos los granates de los senos; bailando; incitando los apetitos, hasta que el despertar las hacía huir entre las sombras cadereando... (Rebolledo, 1900, p. 6).

La relación anteriormente descrita entre las mercancías y el deseo puede ser un argumento para fundamentar la aplicación de la teoría del horror contemporánea en *El enemigo*. Primero, se debe aclarar que la noción de lujo es propia de las sociedades que se rigen bajo las lógicas del capitalismo. Pero Gabriel no coloca sus pulsiones meramente en la adquisición de mercancías inertes. El personaje seculariza elementos de la liturgia religiosa a través de su compra, pero su afán coleccionista no subvierte únicamente la relación entre objetos y utilidades –entre un libro de poesía religiosa y el deseo sexual– sino que la misma dinámica que se establece en la compra de mercancías de lujo se deposita en el cuerpo de otra persona. Y si la mercancía de lujo, por ser única y de difícil adquisición, establece diferencias entre quien tiene el conocimiento y, por ende, una jerarquía más elevada, poseer a una persona en los términos de una mercancía puede afirmar todavía más la superioridad del comprador. Tener derechos sobre alguien más, permitirse la vejación sobre la carne –cuyo valor ritual puede ser una individualidad– puede ser un mayor refinamiento. Gabriel compra los hábitos, los rosarios y los poemarios para ensamblar otra mercancía mayor: el cuerpo de Clara Montero. El deseo del consumista fetichiza a una mujer como si ésta fuera una monja no por una coquetería consensuada, sino por la fruición que provoca la oportunidad de hacerse de

alguien más. Pero si la literatura decadentista abunda en crímenes y desviaciones sexuales, ¿qué vuelve singular a la novela de Rebolledo?

En el siglo XIX, las jerarquías sociales y los poderes adquisitivos se encontraban asociados a la moral. En su estudio *Los bajos fondos. Historia de un imaginario* (2018) Dominique Kalifa revisa cómo las políticas científicas implementadas en ciudades decimonónicas como Nueva York, Londres o París, difundieron e instauraron un imaginario sobre las clases sociales bajas y los sitios que habitaban. Desde la literatura y la divulgación científica estos imaginarios, generalmente narrados por las élites, definieron “los bajos fondos” como lugares donde la moral se corrompía. Que un sector de la ciudadanía habitara periferias inseguras no reemitía a desigualdades económicas, sino a la calidad humana de quienes moraban espacios poco higiénicos y propicios al crimen y a la promiscuidad. Dice Kalifa: “Esta suciedad, tanto física como moral, destiñe en los cuerpos –amorfo, deformes, monstruosos– y en los caracteres. El horror del alma lleva a los cuerpos, en relación con las teorías fisiognómicas que edifican una repugnante antropología de los cuerpos” (p. 41). Las imágenes de atrocidad, utilizadas tanto por la ficción como por la pretendida objetividad antropológica, generaron una cultura impresa que gozó de relativo éxito en la sociedad decimonónica que se escandalizaba o que apelaba a un lector que podía gozar de las historias sobre crimen y la sexualidad marginal vertida en la narración sobre “los bajos fondos”. Como señala Kalifa: “Se puede constatar a veces, de manera contradictoria, la búsqueda de sensaciones fuertes, que pueden suscitar una cierta admiración hacia el transgresor” (p. 80). Los héroes melancólicos o los desviados mentales del decadentismo mexicano comparten algunos de los rasgos que señala Kalifa. Los lectores educados de publicaciones como *El Mundo Ilustrado* y *Revista Moderna* leían, narrado incluso por el criminal en primera persona, sucesos como el estrangulamiento de un infante cometido por un indigente, como

en “¿Asesino?” de Bernardo Couto: “Y lo sentí ese último estremecimiento, lo sentí que recorrió por todo su cuerpo al tiempo que su corazón no latía más; el cuello parecía de trapo, se enfrió...” (1896, p. 326). Se trataba de personajes al margen de la sociedad hegemónica, del orden y tranquilidad burgueses defendidos por José Tomás de Cuéllar en sus *Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales*. En estas narraciones, puntualiza Ana Laura Zavala:

[...] la tisis, la neurosis y la histeria, a la par que la prostitución, el alcoholismo, la vagancia o el crimen acechaban a los incautos transeúntes, quienes, aun sin quererlo, podían contraer algunos de esos padecimientos individuales o comunitarios que, según el discurso oficial, “constituían una amenaza para el desarrollo político, económico y social de la nación” (Zavala, 2013, p. 18).

Por supuesto, “los bajos fondos” fueron contrastados con la domesticidad burguesa, un sitio donde la limpieza era sinónimo de la rectitud con que los individuos dirigían sus actos individuales y colectivos.²² La elegancia fue sinónimo de limpieza ya que “el ideal de conducta burgués [está] en clara relación con el progreso de las ciencias médicas” (Valenciano, 2014, p. 89).

²² Al respecto, Paul B. Preciado [Beatriz Preciado] asevera que “Durante el siglo XIX, la misma dialéctica entre pudor y seducción que afecta al cuerpo y su destape lleva a la burguesía a ‘vestir los muebles’, inventando pantalones que cubren las patas de los pianos. Como lo ha demostrado Marcela Iacub siguiendo a Foucault, las definiciones legales de ‘obscenidad’ y ‘pornografía’ que aparecen en esta época y que afectan a la representación del cuerpo y de la sexualidad no tienen tanto que ver con el contenido de la imagen, con aquello que se muestra, sino más bien con la regulación del uso del espacio público y con la ficción de la domesticidad privada y del cuerpo íntimo, baluartes de la cultura burguesa. Las diversas regulaciones antiobscenidad y antipornografía no buscan reprimir o hacer desaparecer la representación de la sexualidad, sino más bien ‘distribuirla en el espacio’, ‘segmentarla en dos regímenes opuestos de visibilidad, uno privado y otro público, definidos en función de los espacios que ocupan. En el espacio privado era posible gozar de las libertades sexuales prohibidas por el código penal, mientras que en el espacio público era necesario esconderse.’ Lo que caracteriza a los actos y representaciones sexuales como lícitos o ilícitos no es su contenido, sino el lugar en el que éstos se llevan a cabo. La sexualidad moderna no existe, por tanto, sin una topología política: la aparición de un muro regulador que divide los espacios en públicos (es decir, vigilados por el ojo moral del Estado) y privados (vigilados únicamente por la conciencia individual o por el silencioso ojo de Dios) (Preciado, 2010, pp. 76-77).

La ciudad porfiriana puede sumarse a las historiadas por Kalifa. Para el régimen finisecular, la higiene se volvió un problema colectivo que construyó imaginarios en torno a las clases bajas como una amenaza al orden y a la higiene de las élites. Mauricio Tenorio Trillo cuenta cómo el *afuera* comunal de las vecindades fue visto como un foco de enfermedades físicas y sociales. Tenorio Trillo declara que las vecindades fueron una curiosidad antropológica a finales del siglo XIX y principios del XX no tanto para documentar la tipología de las vecindades, su organización estructural o sus técnicas constructivas, sino para entender la moral de quienes habitaban esa forma de vivienda. Al contrario de los recubrimientos de las élites que permitían la discreción y el pudor, tales como las cortinas y la ropa holgada, en las vecindades el cuerpo pertenecía al patio, una suerte de espacio público donde puede ser mirado mientras lava, platica o incluso, se ducha. Además, los interiores precarios de las vecindades eran generadores de promiscuidad e incestos. Según el higienismo de la época, que tantas personas habitaran un espacio tan reducido no llevaba a otra cosa sino a un deseo sexual que no tenía en cuenta los probables nexos familiares de quienes se hacinaban en un cuarto mínimo. Por su lado, Claudia Agostoni en *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910* (2003) afirma que la ciudad fue el proyecto principal del Porfiriato ya que ahí se demostraría el progreso de la nación mexicana. Hay que insistir que el discurso médico fue fundamental para diseñar las políticas científicistas, y la higiene dirigiría a buen término las obras públicas y al ciudadano que las utilizaría y las transitaría. El higienismo formaría parte de la misión pero, conviene repetirlo, dicha práctica relacionó la suciedad con aquella población a la que no se sumaba la misión del progreso. Según demuestra Agostoni, el higienismo incluso justificó posturas racistas:

Cleanliness was associated with health and order; dirt was associated with disorder. Mary Douglas has analyzed in great detail the different dialectics of the pure and the impure, as well as the logic behind the dangers of defilement. When apparent disorder reigns in a given society –she has stated— dirt is identified as a matter out of place, as threat of order, and is “vigorously brushed away”. The creation of frontiers, barriers and exclusions when referring to the clean/unclean can be clearly appreciated in the following statement made by Domingo Orvañanos. His perception of the dangers posed to Mexican society relies on identifying a specific component of the Mexican population as an imminent threat. “Mortality is higher where the indigenous race predominates.” (Agostoni, 2003, p. 24).

Gabriel Montero es recibido en una casa católica, la de la familia Medrano. Por este hecho, es posible sostener que el personaje de la novela se encuentra completamente inserto en la sociedad, no sabemos si como el dueño de una empresa o como lo que hoy podríamos llamar un profesionista, pero sí bajo los rasgos de un burgués. ¿Por qué en una sociedad tan disciplinada como la porfiriana, temerosa de cualquier perturbación al orden, se le abriría la puerta de un hogar a un héroe melancólico de la bohemia o a un desviado cuyo cuerpo contenga todos los signos de estar marginado de cualquier sistema de clases? En la narrativa finisecular, la irrupción de las enfermedades físicas y morales suele provenir de *abajo* hacia *arriba*: la suciedad y el crimen son evidencias de una sociedad que no pertenece a la domesticidad burguesa. Y esta dicotomía, establecida por el pensamiento higienista de la época, también delata ciertas posturas de la crítica literaria de hoy. Como ya se ha expuesto, algunos de los autores que han revisado este período de la literatura identifican plenamente la alteración del orden social en los márgenes de la misma, y tal vez por ello se ha descrito a Gabriel como alguien que pertenece a una subjetividad superior, la de la melancolía romántica que se opone a los estragos de la modernidad. Los espacios a los que accede Gabriel son evidencia de su jerarquía social, pero se ha entendido que Gabriel cultiva una sensibilidad elegante. Alguien como este personaje no podría alterar el orden si seguimos la estructura explicativa por Todorov sobre lo inexplicable –los monstruos, la violencia–

cuando irrumpe en el desarrollo de una realidad por demás tranquila. Mi propuesta es que Gabriel, precisamente por ser alguien que ya está incluido en el orden cotidiano de las cosas, puede darse a sí mismo el derecho de cometer un acto de transgresión. El momento en el que conoce a Clara no tiene un gran desarrollo sentimental. Debo volver a subrayar que el personaje, desde una perspectiva del consumista de mercancías, aprecia la arquitectura y el arte religiosos. No comparte un pasado con Clara, tampoco se nos hace saber si ha habido cortejos previos que señalen intenciones de matrimonio. Simplemente, en ese momento de la liturgia, Gabriel decide colocar en la muchacha sus deseos fetichistas. La actitud que premeditadamente adopta en sus visitas a Clara es una evidencia:

El comienzo fue un *abuso de superioridad*: complaciase Gabriel en atormentar a la pudorosa Clara no apartando de ella un momento la vista y sintiendo una oleada de satisfacción cuando la perseguida doncella alzaba los ojos para bajarlos luego, coloreada por el rubor, en tanto que ajaba con los dedos su falda de muselina. Veíala fijamente causándole verdadero martirio, obligándola a levantarse cuando detenía la mirada en su gracioso pie, alto de tarso y calzado en lustroso zapatito de charol. Sabiendo cuán callada era, le dirigía frecuentemente la palabra y la respuesta, siempre tardía e insegura, halagaba su amor propio. Con la sangre fría que da la confianza en sí mismo, deleitábase en pulir intencionados piropos que le decían siempre oportunamente, y que como todas las rosas, tenían para ella la espina de la mortificación (Rebolledo, 1900, p. 10. El subrayado es mío).

Si las fronteras entre las élites y los estratos inferiores estaban definidas por la moral, Gabriel representa un cuestionamiento a esta dicotomía. Kalifa no deja a un lado el hecho de que el miedo por la *otredad* se encontraba fundamentado más por las ansiedades de las clases altas que por la realidad que experimentaban, por ejemplo, las prostitutas o los habitantes de una vecindad. Tal vez las coordenadas puedan modificarse. Más que meras ansiedades, los vicios de las clases bajas fueron definidos por instituciones legales y médicas con efectos tangibles sobre el cuerpo de aquellos que no pertenecían a la normatividad burguesa. La repulsión por la *otredad* esconde desplantes de poder que dan permiso a las élites a castigar

comportamientos que no se acomoden a las conductas ideales del progreso. En *La genealogía de la moral* (1887), un texto finisecular, Friedrich Nietzsche intercambia los valores que la política científicista emitió respecto a las diferencias entre lo perverso y lo virtuoso. Para Nietzsche, la moral es definida por quien tiene el poder, y quien detenta las diversas herramientas con las que se ejerce –como la posición social, por ejemplo– se puede permitir el maltrato sobre la población inferior, un maltrato que tiene un sustento legal. El poder goza de la posibilidad de vejar a los otros. Para desarrollar esta idea, Nietzsche plantea una relación entre acreedores y deudores entre la que se da un intercambio de castigos y de penas que ayudan a mantener la jerarquía:

El deudor, para infundir una confianza en su promesa de restitución, para dar una garantía de la seriedad y la santidad de su promesa, para imponer dentro de sí a su conciencia la restitución como un deber, como una obligación, empeña al acreedor, en virtud de su contrato, y para el caso de que no pague, otra cosa que todavía “posee”, otra cosa sobre la que todavía tiene poder, por ejemplo, su cuerpo, o su mujer, o su libertad, o también su vida [...]. Pero muy principalmente el acreedor podía irrogar al cuerpo del deudor con todo tipo de afrentas y torturas, por ejemplo cortar de él tanto como pareciese adecuado a la magnitud de la deuda: -y basándose en este punto de vista, muy pronto y en todas partes hubo tasaciones precisas, que en parte se extendían horriblemente hasta los detalles más nimios, tasaciones legalmente establecidas, de cada uno de los miembros y partes del cuerpo (Nietzsche, 1887, p. 93)

“El comienzo fue un abuso de superioridad”. Al igual que los compradores de mercancías de lujo descritos por Appadurai, Gabriel es quien utiliza un conocimiento especializado para adquirir sus objetos. Sabe que los valores religiosos pertenecen a un pasado que añade signos de valor a las mercancías que codicia, y esto abarca desde las capillas y pinturas hasta la familia Medrano y el cuerpo de Clara, todavía creyentes de un orden que ya no define a la sociedad de ese momento. Por tratarse de alguien que proviene de una jerarquía superior, y por contar con una educación que puede leer a los objetos a través de los valores de la

mercancía, Gabriel se da a sí mismo el derecho a secularizar mediante el lenguaje de las mercancías a una mujer. Para expresar su deseo, Gabriel decide vestirla de monja, un acto que legitima su refinamiento estético, escenificado sobre un cuerpo que no expresa voluntad. Como se ha mostrado en el capítulo anterior de este trabajo, la teoría del horror contemporánea desarrolla la idea de que las vejaciones sobre el cuerpo por lo general se expresan con las herramientas del capitalismo. Los maltratos físicos y mentales son consecuencias de la secularización: de los avances industriales y científicos, de las constricciones legales que ordenan la vida. El progreso burgués es una máscara: detrás de la rectitud, mora la sangre y el horror. Es posible interpretar a través de esta perspectiva la escena enigmática con la que inicia *El enemigo*. Se trata de la descripción de un río negro que se mueve de manera imperceptible con un movimiento de serpiente; un río que pareciera intoxicar. La descripción pareciera clarificar que su movimiento se encuentra motivado por la locura:

[...] va volcando poco a poco y con indiferencia las urnas de tedio sacadas del río, en los labios y en la frente, en la cabeza y en los miembros de muchos hombres y mujeres de rostro pálido, sentados en las márgenes, con una sombra de atonía en los ojos (Rebolledo, 1900, p. 1).

Aquí se puede construir una inflexión entre lo que sucede en *El enemigo* y en otra novela publicada apenas un año antes de la primera obra en prosa de Rebolledo: *Metamorfosis* (1899) de Federico Gamboa. Anteriormente se dijo que lo masculino y lo femenino son ejes de conducta que permearon la literatura decimonónica. En la historia que cuenta Gamboa no solamente encontramos una relación entre un hombre y una mujer, sino entre un personaje que tiene riquezas acumuladas y una monja. Pero las diferencias son importantes. Mientras

que Gabriel Montero pertenece a la medianía burguesa, Rafael Bello, el protagonista de *Metamorfosis*, es dueño de haciendas y empleador de campesinos. El trabajo que realiza contiene signos de honradez. Y aun cuando toma decisiones cuestionables –su primer matrimonio fue disuelto porque él simplemente dejó de sentir deseos sexuales por la que fuera su esposa– y lleva una vida disoluta en la sociedad urbana repleta de desvelos y de amoríos con prostitutas, Rafael conserva valores que se ajustan a las dicotomías de la época. Por ejemplo, rechaza el amor de una prostituta por la suciedad que alberga su cuerpo:

Con la sola imagen aquella turba de machos pasando por encima del cuerpo de su querida, estrujándola, inclinándola en las peores indecencias y en las últimas depravaciones, el asco de Rafael tornóse en náusea, en horror por ese montón de materia asquerosa y a la vez lleno de vida, de curvas, de hoyuelos y de encantos. Como con la náusea no le venían celos ni ansias homicidas de destruir, Rafael vio claro; su asco era debido a la ausencia de amor, ¡ya no amaba a Amparo! (Gamboa, 1899, p. 88).

El drama de *Metamorfosis* es que Rafael se enamora de una de las monjas que educan a su hija en un convento francés, Sor Noeline, una mujer a la que Fray Paulino, su confesor –un hombre piadoso cuya misión es educar a las almas de una ciudad cada vez más corrupta– juzga como bella. Sor Noeline tiene un matrimonio con Dios, por lo que Rafael experimenta culpa por los deseos que quiere expresar ya que una monja, al contrario de una prostituta, sí merece su respeto. El nudo de la trama se estrecha cuando Sor Noeline examina su interior y se da cuenta que corresponde a los sentimientos de Rafael, causa que le genera un conflicto con su fe, el cual se expresa de una manera muy peculiar. A la monja le gustaría dejar de ser tan bella para que así Rafael la pudiera ignorar con más facilidad:

¡Si pudiera uno a voluntad inspirar horror físico a los que nos miran, asco invencible a nuestro aspecto!....¡Si ella pudiera buscarse una de esas enfermedades que deforman la cara y devoran la carne, o con llagas le arrebatan sus hechizos!....¡Si al menos no

volviera a levantarse y muriera en su convento, pura todavía [...]! (Gamboa, 1899, p. 330).

La mujer de *Metamorfosis* tiene motivaciones interiores que la llevan a quitarse los hábitos y convertirse en una esposa secular. El amor entre Sor Noeline y Rafael Bello, aun cuando se opuso a los códigos de conducta en los que ambos personajes están inmersos, se resuelve de manera consensual. En cambio, ¿quién es Clara? Si bien *El enemigo* es una novela mucho más breve. Por la intensidad de la narración, la información sobre Clara podría ser similar a la que se obtiene de Sor Noeline, pero en Clara no observamos una agencia sobre sí misma y sobre lo que le está ocurriendo:

Clara jamás le dirigía la palabra a Gabriel, pero cuando éste hablaba despertaba del sueño que la absorbía, y escuchaba atenta, con la barba apoyada sobre las manos. Callaba obstinadamente escuchando sus palabras, gozando con el encanto de lo que oía, dando muestras con la sonrisa de cariño y aprobación (Rebolledo, 1900, p. 33).

Esta condición casi sordomuda de la muchacha le da un matiz de inercia.²³ Ella meramente recibe los deseos de Gabriel por convertirla en una monja. Y los objetos comparten la característica inanimada con Clara. Xavier Aldana Reyes propone la categoría de cuerpo gótico para entender aquellas descripciones ficcionales que desmontan las modificaciones normativas respecto al cuerpo. Para Aldana, el cuerpo es una forma de conocimiento que ha sido estudiada por la diversidad de instituciones que han sido mencionadas aquí, las cuales

²³ En *El arte y el materialismo* (1876), Manuel Gutiérrez Nájera enuncia una crítica al realismo: “Se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea” (p. 21). Los modelos inertes de los pintores, tema común en el decadentismo, pueden leerse como un comentario sobre el artista fallido que requiere de una mujer muerta para captar con mayor fidelidad en el lienzo el rojo de la sangre, como sucede en “Blanco y rojo” (1897) de Bernardo Couto. Clara Medrano puede representar un extremo de lo que implica la creación mimética. El personaje de *El enemigo* ni siquiera es hábil en alguna técnica plástica. Para “crear”, sólo necesita apropiarse de una persona.

buscan mediar su materialidad –sexo, funcionamiento de los órganos internos– con sus realidades sociales. Cuando el cuerpo transgrede esta estructura, ya no estamos ante una unidad social y científicamente estable sino ante un objeto que se puede alterar o vejar. Para Aldana, la tortura es una de estas transgresiones que han permeado a la literatura y al cine de horror ya que dejan a un lado a quién le pertenece ese cuerpo, haciendo que “[the] corporeal transgression is recuperated through torture and turned into the main spectacle” (p. 124). La tortura lleva al cuerpo a los límites de su vulnerabilidad:

[torture is] and extreme degree of objectification that [...] nullifies subjectivity. The bodies of the sufferers lose their rights as well as their voice, and are instead stimulated and mortified to breaking point. The idea that the body can be reduced to meat is tantamount to an enforces disavowal of human rights or civilian entitlement (Aldana, 2014, p. 127).

Una violación es una tortura, y en *El enemigo* no es cometida por alguien que escapó del manicomio o por un criminal de las periferias, sino por un hombre que gira alrededor del trabajo productivo. Tampoco ocurre en los patios comunales de una vecindad o en una calle peligrosa, sino en la casa de la víctima: “Se acercó a ella, la vio despojando las plantas de las hojas secas, empujando la regadera sobre los brotes raquíticos, escarbando la tierra cuyo aliento despierta instintos malsanos” (Rebolledo, 1900, p. 39). Cuando Gabriel la encuentra no siente enamoramiento sino “un ansia infinita de posesión” (p. 40) semejante a la que se experimenta por las mercancías. El cuerpo de Clara, saturado de motivos religiosos, queda reducido ya ni siquiera a un pedazo de carne sino a un objeto. La violación final con la que culmina describe a la muchacha través de fragmentos, metonimias que no definen una subjetividad sino la fetichización de Gabriel: “desgarrando la toca y el velo [...]”; “desmayada sobre las albeantes ropas en desorden [...]”; “ultradajada, como un mármol

pulido tras muchos esfuerzos y mutilado en un minuto de salvajismo [...]” (p.41). Clara no era más que la *mercancía de enclave* adquirida por Gabriel.²⁴

Los personajes de *El enemigo* no se construyen a partir de esquemas diegéticos que definen sus actos antes de ser narrados, gesto que fue propio de la producción literaria decimonónica que precedió a la publicación de *Misa negra* de José Juan Tablada en 1893 en el diario *El País*, y a la fundación de la *Revista Moderna* en 1898. Dichas preexistencias podían encontrarse en una psicología narrada desde un tono omnisciente y pedagógico, o bien, el género al que perteneciera el personaje, aspecto que llegó a organizar el comportamiento de los involucrados en la trama. Estos rasgos pueden observarse en algunas prosas de Manuel Gutiérrez Nájera como *La Hija del Aire* (1882),²⁵ donde la presencia de la orfandad de una niña que trabaja en el circo es un hecho tan injustificable que ni siquiera una hipotética madre imprudente puede justificarla –teoría que el autor no tarda en descartar, ya que no existen madres tan malvadas que permitan que sus hijos crezcan en condiciones semejantes. La huérfana de *La hija del Aire* es *naturalmente* huérfana, y así lo requiere

²⁴ La violación fue un crimen que preocupó a la medicina legal del siglo XIX. En su artículo “El himen mexicano a finales del siglo XIX” (2000), Miruna Achim comenta *El himen en México*, texto publicado por la Facultad de Medicina en 1885 y escrito por el médico Francisco A. Flores. En este libro, el autor pretendía dar un manual para que se distinguiera una relación sexual de un estupro no tanto para facilitar tareas legales para castigar al perpetrador, sino porque la virginidad era un valor propio de la disciplina burguesa, la cual, como ya hemos dicho, va de la mano con los ideales de progreso: “La obsesión finisecular con la virginidad se representa a partir de un repertorio de imágenes compartido por la cultura burguesa mexicana. Por lo tanto, las consideraciones de Flores en la primera parte de su estudio conforman fragmentos de un discurso por la patria, cuyo arribo a la civilización superior depende en gran medida del pacto del matrimonio” (Achim, 2000, p. 67 y 69). Gabriel Montero, un burgués, transgrede dicho pacto matrimonial pero, según se puede ver, el castigo recaería en Clara ya que ella no podría casarse por la pérdida de su himen.

²⁵ Christian Sperling comenta cómo la prosa najeriana buscó conservar discursos morales respecto al cuerpo femenino, al contrario de lo que ocurre con el decadentismo: “Tanto las psicologías extremas, características del decadentismo, como el erotismo, es decir, el gozo de una sensualidad que desarticula la separación entre el amor ideal platónico y el físico, no tienen cabida en [el concepto artístico de Nájera], que se rehúsa a romper con las pautas tradicionales. Tampoco se integran motivos y temas relacionados con lo feo y lo grotesco; ni una poetización del sueño afín a la sensibilidad romántica puede comprobar la pertenencia de Gutiérrez Nájera a lo que caracteriza gran parte de la producción modernista. También el tratamiento de las figuras femeninas muestra una preocupación sumamente moralista, como señala Rivera-Rodas, otra vez de acuerdo con el papel designado a la mujer por el ideario positivista. El pilar central de la moralidad y de la sentimentalidad es, según Auguste Comte, la mujer en analogía a la función sentimental del arte (Sperling, 2009 pp. 53-54)

remarcar con ironía. Al narrador nunca se le ocurre integrar en el texto las desigualdades en el orden social que pudieran generar marginalidades tan crudas. En el ámbito dramático, por otro lado, *El pasado* de Manuel Acuña, obra representada con mucho éxito en 1872, cuyo libreto sólo fue publicado en 1891, es otro buen ejemplo de la predestinación que experimentaban aquellos que de alguna manera se encontraran al margen de ciertos parámetros institucionales, como la familia o el matrimonio. Para Eugenia, la trágica protagonista de la obra, sólo existe una solución tratándose de una mujer con un pasado recriminable desde el paradigma institucional del siglo XIX. Esa solución es la muerte.

En el caso de la novela de Rebolledo, me gustaría volver a negar la posibilidad del conflicto entre la razón y el instinto que se ha planteado por la crítica. Como ocurre en una parte de la tradición literaria europea, también la novela burguesa mexicana siguió programas morales donde las desviaciones o bien se redimían o bien redondeaban una lección moral para el lector.²⁶ A esto, se le puede agregar que las transgresiones suelen provenir de los estratos más castigados por la alta sociedad decimonónica. Moretti advierte que el rostro ficcional del burgués es uno que se encuentra claramente delimitado por un sistema de valores sociales regidos por el orden y la ley, lo cual genera, por contraste, una posible clasificación de todo aquello que se encuentra fuera de este perímetro, como el crimen. Sin embargo, el narrador de *El enemigo* plantea a un hombre que habita en la misma medida el

²⁶ Para continuar contrastando la novela de Rebolledo con ejemplos paradigmáticos que antecedieron al decadentismo, en *Por donde se sube al cielo* (1882), novela de Manuel Gutiérrez Nájera, se traza un conflicto entre los mismos polos que la crítica pretende encontrar en *El enemigo*, que queda zanjado por la ética burguesa. La novela comienza con la comedianta Magda, mujer que se regocija con su propio cuerpo y con una acumulación de mercancías que obtuvo gracias a un oficio indecente según su época. Vemos primero que “Magda entornó sus párpados de raso, hizo un mohín de niña consentida, y, acercándose al espejo, se dio un beso” (p. 174). Al final de la novela, Magda se deshace de todas sus posesiones, quedándose únicamente con un dedal, símbolo del trabajo honrado. No es la entrega religiosa lo que endereza a la comedianta, sino su vuelta al trabajo que dignifica. Si primero fue ella misma una mercancía cuya valía estaba centrada en el deseo, la protagonista se decanta por el camino de una productividad que la sociedad pueda reconocer como legítima. Leemos, entonces, una tensión entre la carne y la racionalidad; entre la prostitución y la moral del trabajo productivo.

ámbito de la productividad y el de la violencia. A esto, hay que agregar que en lo que compete a la faz “normativa” de Gabriel, Rebolledo siempre antepone adjetivos de monotonía y esterilidad, mientras que la transformación de Clara en monja, que él mismo emprenderá, pareciera una extensión de la técnica, una compleja “labor de modelar aquella alma” (p. 19). La medianía y el trabajo productivo son rasgos del burgués. Así, se establece una relación entre el sujeto social reconocible y el maniático que sucumbe a la comisión de un acto criminal. Estos polos se encuentran en el consumidor de mercancías; quien, por el accidente de encontrarse en una jerarquía mayor, se da a sí mismo el derecho de vejar un cuerpo tan minimizado que no expresa siquiera su reprobación por lo que le sucede. Esa vejación no encuentra obstáculos, ya que la voluntad de Clara no existe. No sabemos si ella luchó para evitar su violación. Después del acto, Gabriel pareciera consternarse. Deja en el jardín a una Clara que no reacciona “y como un ebrio bajó por la escalera tambaleándose” (p.41). La semiótica social entre lo alto y lo bajo que he delimitado puede resultar útil para entender el descenso de Gabriel. El burgués se instala en lo sucio, en el espacio antihigiénico, en la esfera de lo desordenado.

Una fecha al calce se encuentra en la página final de la novela: “México, 1899-1900”. En pleno final del siglo XIX, con la instauración de diversos aparatos de control médico y legal, cuando las vecindades tomaron las capillas, durante un régimen cuyas inestabilidades motivarían una Revolución cruenta, *Revista Moderna* regala en 1900 a sus suscriptores la primera novela de Efrén Rebolledo. Es peculiar que una publicación cuya constante fueron las imágenes y textos centrados en la violencia haya separado de sus páginas la obra del hidalguense. ¿Por qué la narración del maltrato físico vertida en *El enemigo* tendría que ser un obsequio especial para una revista que buscó apelar al escándalo del lector educado? Mi propuesta de lectura es que en las páginas de *El enemigo*, el *orden natural* de las cosas

planteado por Todorov ya se encuentra alterado. El enemigo es alguien a quien conoces; el peligro está más cerca de lo que una sociedad celosa por mantener su orden quiere pensar. La violencia, y el horror que ésta genera, son efectos de la secularización; del disciplinamiento de las jerarquías superiores ejercido sobre las inferiores; de los hábitos corporales y de consumo de las élites. Alguien desprovisto de toda posibilidad económica no puede experimentar una ansiedad por la posesión. Sólo un burgués puede confundir sus deseos con los objetos que consume. Sólo un burgués como Gabriel Montero puede practicar una violencia semejante que implica arrebatarse de sus valores rituales a los objetos religiosos y desmontar la subjetividad de una mujer. La violencia, como menciona Nietzsche, proviene del poder.

CONCLUSIONES

En 1900, *Revista Moderna* anunció en sus páginas la publicación de la primera novela de Efrén Rebolledo de la siguiente manera: “Como prima de fin de año, con el número correspondiente a la segunda quincena de este mes se repartirá a nuestros abonados *El enemigo* novela del joven escritor don Efrén Rebolledo, editada por la *Revista Moderna*”. Era ésta una revista que surgió por el escándalo, cuyas constantes temáticas fueron el demonismo y la sexualidad transgresora, y para obsequio a sus suscriptores separó de sus páginas el debut como narrador de un escritor hidalguense. La novela *El enemigo* fue lo suficientemente provocadora como para que la redacción comandada por Jesús E. Valenzuela la entregara como regalo. ¿Qué fue lo que se obsequió? La historia de un burgués que viola a una muchacha que, tras un demorado proceso de establecimiento de confianza, la reviste con los signos de un pasado monacal que había sido destruido por los procesos de secularización iniciados por la Guerra de Reforma juarista y culminados por la política científicista del Porfiriato. Con esta historia, la *Revista Moderna* despidió al siglo XIX mexicano.

Este trabajo buscó proponer una lectura de *El enemigo* a través de la teoría contemporánea del horror, la cual establece nexos entre el capitalismo y el avance positivista con la violencia que se puede ejercer sobre los cuerpos. Dicha perspectiva tiene como principal antecedente las conferencias que Jacques Derrida impartió en 1993 en la Universidad de California y que fueron publicadas ese mismo año bajo el título *Specters of Marx*. El filósofo parte de la célebre frase “Un fantasma recorre Europa” para hablar sobre la condición histórica de aquello que no se puede ver –de lo espectral– como el exterminio en masa. La lectura de *El capital*, de Marx, por Derrida es como si se tratara de un texto

literario, aproximación que tuvo repercusiones en las que se fueron estableciendo los nexos existentes entre el capitalismo –el orden y el progreso– y la violencia. Esta vía interpretativa considera la forma del texto o de la imagen que se está viendo, pero también procura analizar las escenas de violencia a partir de su contenido histórico, tomando en cuenta las épocas en que fueron escritas o filmadas. La teoría contemporánea sobre el horror es mayormente anglosajona y tiene voces relevantes en autores como Xavier Aldana Reyes, David McNally, Mark Steven y Kelly Hurley. Sus planteamientos resultaron funcionales para codificar algunos de los signos que ostenta el personaje Gabriel Montero, un burgués con capacidad adquisitiva que se repentinamente se arroga el derecho de violar a una mujer, al tratar su cuerpo como una mercancía.

En esta tesis se revisó el tránsito del nacionalismo al modernismo partiendo, considerando su relación técnicas y soportes de impresión que surgieron hacia las últimas décadas del siglo XIX, las cuales diversificaron el panorama editorial y literario de México y tuvieron en Rafael Reyes Spíndola y Jesús E. Valenzuela, dos figuras paradigmáticas para pensar la creación de nuevos espacios para la publicación de la literatura decadentista. Las nuevas formas de impresión que operaron en las empresas de Rafael Reyes Spíndola trajeron consigo modificaciones en los contenidos, en donde se advierte la presencia de textos decadentistas ligados, tal vez, al sensacionalismo. Por otro lado, *Revista Moderna* también construyó en sus páginas formas icónico-verbales de lectura, aunque no con los procedimientos industriales de Reyes Spíndola sino entregando al lector lo que se podría describir como una pieza artística: las ilustraciones de Julio Ruelas que acompañó a la literatura finisecular de corte decadente. La teoría de la recepción y la crítica a las maneras de producción cultural enunciadas por Walter Benjamin, Umberto Eco y Beatriz Colomina sustentan esas reflexiones.

Enseguida, me enfoqué en la propuesta sobre el cuerpo como narrativa social. La política científicista del Porfiriato pretendió regular lo público y lo privado. La obra urbana, así como la institucionalización de discursos médicos y legales respecto a la sexualidad y a la salud corporal pueden entenderse como goznes que permitían el funcionamiento de la misión política decimonónica, la cual buscaba dirigir al país hacia la modernización a costa de la individualidad personal. El estudio clásico de Charles A. Hale sobre la ideología durante el Porfiriato y los escritos de Michel Foucault y Thomas Walter Laqueur sobre el disciplinamiento del cuerpo durante el siglo XIX dan forma al argumento. Luego de estas consideraciones, continué con la exposición de la teoría contemporánea sobre el horror. El surgimiento de los aparatos de control de la vida cotidiana –la medicina y la ley, principalmente– en la sociedad mexicana se da a la par que una tradición literaria que mantiene en un sitio protagónico la vejación del cuerpo. Automutilaciones, infanticidios, actos de necrofilia y zoofilia pueblan el panorama de la literatura decadentista.

Finalmente, busqué contrastar la noción de “héroe melancólico” con que hasta ahora se ha interpretado la novela de Rebolledo, proponiendo que Gabriel Montero es un burgués capaz de ejercer un acto de violencia extrema sobre Clara Medrano, quien fue gradualmente configurada como un cuerpo que no expresa voluntad propia y que pareciera estar a expensas de los deseos de una entidad externa. El texto construye a Gabriel como un burgués con un espíritu coleccionista: compra objetos religiosos no porque signifiquen elementos para una liturgia, sino por su potencial estético. Esta ruptura entre funcionalidad y objeto –entre signo y significante– puede entenderse como una metáfora del proceso secularizante que retira gradualmente significado a la religión de para ingresarla al circuito del mercado. Como exponen Jean Baudrillard y Arjun Appadurai, las reliquias son mercancías que generan deseo en sus consumidores. En este caso, la propuesta de ambos teóricos es que una persona puede

mutar en mercancía si se le retira la subjetividad para volverla un mero fetiche. Gabriel Montero viola a Clara Medrano, acción con la que cierra la novela. Si revisamos la condición social de quien comete el delito y las razones que lo motivan, resulta pertinente explicarlo desde la teoría del horror contemporánea.

El enemigo pertenece a una estética abanderada por un conjunto de autores que se cobijaron bajo la *Revista Moderna* y que compartieron preocupaciones artísticas y morales respecto a la ficción y al lugar del escritor en la sociedad; una de ellas, la necesidad de emanciparse de las constricciones pedagógico-literarias del nacionalismo. Al mismo tiempo, conocían la educación moral de sus lectores, la cual buscaron subvertir con su obra. Con esta tesis, no pretendo cerrar la discusión sobre estas transgresiones en *El enemigo* y en otras obras de la literatura finisecular. Me interesa proseguir una investigación sobre los efectos de la modernidad en el arte literario de México. El campo literario mexicano no debe verse como una periferia de la modernidad. Las consecuencias más oscuras de lo que se narra como el orden y el progreso han dañado los cuerpos de una multitud de personajes en la ficción, un síntoma de lo que se experimentó en la realidad. En la novela de Rebolledo, no es el enfermo mental ni alguien que pertenezca a las clases bajas quien ejerce el daño físico. Es el burgués funcional, producto de la primera modernidad en México. Una década más tarde a la publicación de *El enemigo*, el régimen del Porfiriato se resquebrajaría: tal era su insostenibilidad.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Obras reunidas de Efrén Rebolledo. (2004). Benjamín Rocha (estudio preliminar, cronología y compilación del apéndice documental). México: Oceáno.

Obras completas de Efrén Rebolledo. (1968). Luis Mario Schneider (edición) México: 1968.

Rebolledo, E. (1900). *El enemigo*. México: Revista Moderna.

(2015). *El enemigo*. Libertad Estrada Rubio (introducción). México: UNAM.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Agostoni, C. (2003). *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*. Estados Unidos: University of Valgary Press, University of Press Colorado, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Aldana Reyes, X. (2014). *Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Gales: University of Wales/Cardiff.

Bartra, A. (1999). La narrativa fotográfica en la prensa mexicana. *Luna Córnea*, N° 18.

Baudrillard, J. (2012). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

de Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*. México: DeBolsillo.

Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. España: Editorial Pre-Textos.

(2012). *El París de Baudelaire*. Argentina: Eterna Cadencia.

Booth, W. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama.

Campos, R. (1996). *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Serge I. Zaïstef (prólogo). México: UNAM.

Ceballos B., C. (2014). *Un adulterio*. Carlos Alberto Gutiérrez Martínez (introducción). México: UNAM.

(2010). *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Luz América Viveros Anaya (edición crítica). México: UNAM.

(2013). *Croquis y sepias*. Ana Laura Zavala (selección, edición y prólogo). México: CONACULTA.

Colomina, B. (2018). *Privacidad y publicidad en la era de las redes sociales/Sobre la arquitectura, producción y reproducción*. Chile: ARQ Ediciones.

Couto Castillo, B. (2014). *Obra reunida*. Coral Velázquez Alvarado (edición, introducción, estudio preliminar y notas). México: UNAM.

Cuéllar, de T. J. (2017). *Historia de Chucho el Ninfo y Los fuereños*. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (edición y notas). México: Penguin Random House y UNAM.

(1892). *La Linterna Mágica, t.XII. Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales*. España: Imprenta y Litografía Bachard.

Cruz Valenciano, J. (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. España: Siglo XXI.

Chaves, R.J. (1997). *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. (1997). México: UNAM.

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Estados Unidos: Routledge.

Eco, U. (2012). *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores.

En busca del texto. (2008). Dietrich Rall (edición). México: UNAM.

Enrique, A. (2013). *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*. México: Anagrama.

Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. España: Anagrama.

Foucault, M. (2001). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

Gamboa, F. (2012). *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general*. Adriana Sandoval (selección, estudio preliminar y antología). México: FLM, UNAM, FCE.

(1921). *Metamorfosis*. México: E. Gómez de la Puente.

Glantz, M. (2010) *Obras reunidas III. Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XIX*. México: FCE.

- González Stephan, B. (1998, enero-junio). Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie. *Revista Iberoamericana*, N° 166-67.
- Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion. Essays on the politics of bodies*. Estados Unidos: Routledge.
- Gutiérrez Nájera, M. (2017). *Cuentos frágiles. Por donde se sube al cielo*. Belem Clark de Lara y Alicia Bustos Trejo (edición). México: Penguin Random House y UNAM.
- Hale, C. (2002). *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México: FCE.
- Kalifa, D. (2018). *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*. México: Instituto Mora.
- Hurley, K. (1997). *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- La construcción del modernismo (Antología)*. (2011). Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM,
- Laqueur, T. (1990). *Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Leyva, Mariano J. (2013). *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el inicio de la modernidad*. México: Tusquets.
- Literatura y prensa periódica, siglos XIX y XX. Divergencias, rupturas y otras transgresiones*. (2019). Raquel Mosqueda Rivera, Luz América Viveros Anaya y Ana Laura Zavala días (edición). México: UNAM.
- La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. (1991). Arjun Appadurai (edición). México: CONACULTA y Grijalbo.
- McNally, D. (2011). *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Estados Unidos: Brill.
- Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*. España: Editorial Gustavo Gili.
- Moretti, F. (1997). *Signs Taken For Wonders. Essays in the sociology of Literary Forms*. Inglaterra: Verso.
- (2014). *El burgués. Entre la historia y la literatura*. México: FCE.

- Nervo, A. (2017). *El bachiller, El donador de almas, Mencía y sus mejores cuentos*. Gustavo Jiménez Aguirre (edición). México: Penguin Random House y UNAM.
- Nietzsche, F. (2011). *La genealogía de la moral*. España: Alianza editorial.
- Orígenes y consolidación del sensacionalismo periodístico en Iberoamérica: México, Argentina y Costa Rica*. Francesc A Martínez Gallego, Josep Lluís Gómez Mompert, Luis Felipe Estrada Carreón, et. al (edición). Madrid: Editorial Fragua. (2019).
- Paglia, C. (1991). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Estados Unidos: Vintage Books.
- Paz, O. (1972). *Los hijos del Limo*, en Obras completas, I. La casa de la presencia, poesía e historia. (2014). México: FCE.
- Preciado, B [Preciado, P.]. (2010). *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. (2010). México: Anagrama.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. . México: DeBolsillo.
- Sperling, C. (2009). *La narrativa modernista de México: Sensibilidad finisecular y el discurso científico sobre la conciencia humana*. (2009). Tesis. México: UNAM.
- Steven, M. (2017). *Splatter Capital: The Political Economy of Gore Films*. Inglaterra: Repeater Books.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA.
- Tenorio Trillo, M. (2017). “*Hablo de la ciudad*”. *Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*. México: FCE.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA.
- Trigg, D (2014). *The thing: a phenomenology of horror*. Inglaterra: Zero Books.
- Verón, E. Prensa escrita y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación. (2019). Traducción de la cátedra “Comunicación y Cultura” de la Facultad de Ciencias Sociales en la UNLZ. Recuperado el 26 de octubre de 2020 de: <https://comycult.files.wordpress.com/2019/06/verc3b3npresse-1.pdf>
- Zavala, L.A. (2012). *En cuerpo y alma: ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*. Tesis: UNAM.
- (2012). *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México: UNAM.

